

**GÉNERO Y DESTINO
LA TRAGEDIA GRIEGA EN COLOMBIA**

SANDRO ROMERO REY

TOMO 1

© Universidad Distrital Francisco José de Caldas

© Facultad de Artes –ASAB–

© Sandro Romero Rey

Primera edición, abril de 2015

Primera reimpresión, febrero de 2017

ISBN 978-958-8897-38-7 Tomo 1

ISBN 978-958-8897-37-0 Obra completa

Dirección Sección de Publicaciones

Rubén Eliécer Carvajalino C.

Diseño y diagramación: Santiago López Carmona

Asistencia Diseño Editorial: Katia González Martínez

Preparación Editorial

Editorial UD.

Universidad Distrital Francisco José de Caldas

Carrera 24 No. 34-37

Teléfono: 3239300 ext. 6202

Correo electrónico: publicaciones@udistrital.edu.co

Romero Rey, Sandro, 1959-

Género y destino : la tragedia griega en Colombia / Sandro Romero Rey.

-- Bogotá : Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2015.

2 volúmenes ; 24 cm. -- (Teatro colombiano)

ISBN 978-958-8897-38-7 Tomo 1

ISBN 978-958-8897-39-4 Tomo 2

ISBN 978-958-8897-37-0 Obra completa

1. Teatro colombiano 2. Teatro colombiano - Temas, motivos 3.

Tragedia griega 4. Artes de representación I. Tít. II. Serie.

Co862.6 cd 21 ed.

A1481920

CEP-Banco de la República-Biblioteca Luis Ángel Arango

Todos los derechos reservados.

Esta obra no puede ser reproducida sin el permiso previo escrito del Fondo de
Publicaciones de la Universidad Distrital.

Hecho en Colombia.

TABLA DE CONTENIDO

TOMO 1

1. INTRODUCCIÓN	9
2. LA TRAGEDIA, LO TRÁGICO	23
2.1 LOS ESCENARIOS DE LA MUERTE	25
2.2 EL FESTÍN TRÁGICO	41
2.3 LO TRÁGICO EN EL TEATRO COLOMBIANO	46
2.4 EL RITUAL Y LA REPRESENTACIÓN	55
2.5 LA TRAGEDIA GRIEGA COMO METÁFORA EN LA CULTURA COLOMBIANA	64
2.5.1 <i>Edipo alcalde</i> : el cine y la catarsis en Macondo	70
2.5.2 “Antígona”, “Destinitos fatales” y <i>Noche sin fortuna</i> : el mito de / en Andrés Caicedo	82
2.5.3 <i>Hijos del tiempo</i> (1989): los griegos desquiciados en Raúl Gómez Jattin	100
2.5.4 <i>Orestíada</i> : el himno nacional según José Alejandro Restrepo	114
3. ESTÁSIMO I. MODELOS / DESTINO(S)	131
3.1 DESTINO 1: LA MUERTE COMO CONDICIÓN (EL Yo TRÁGICO. LA PULSIÓN TANÁTICA)	133
3.2 DESTINO 2: LA MUERTE COMO RENDICIÓN (LA TRAGEDIA SOCIAL)	154
3.3 DESTINO 3: LA MUERTE COMO SIGNO (LA ESCRITURA DE LO TRÁGICO)	173

4. EPISODIO I. ELEMENTOS / ESTRUCTURAS / PROBLEMAS	185
4.1 LA CATARSIS: <i>ELEOS Y PHOBOS</i> EN EL TRÓPICO	187
4.1.1 Antecedentes. El enigma sin fin	187
4.1.2 ¿Una catarsis colombiana?	199
4.2 DESTINO (FATALIDAD, DESASTRE)	208
4.3 EL PERSONAJE: <i>PERSONA NON GRATA</i>	223
4.4 CORO: ESPEJOS Y SILENCIOS	252
5. ESTÁSIMO II. LECTURAS DE LA TRAGEDIA GRIEGA EN EL TEATRO COLOMBIANO	271
5.1 LA VISIÓN ILUSTRATIVA: EL TEATRO COMO MUSEO	273
5.2 LA VISIÓN COMPLEMENTARIA: EL TEATRO COMO TEMPLO	280
5.3 LA VISIÓN CONTRAPUESTA: EL TEATRO COMO PATIO DE RECREO	286
6. EPISODIO II: <i>PATHEIMATHOS</i>	295
6.1 VIAJES	297
6.1.1 La otra antigüedad. Edipo en la radio	297
6.1.2 El nacimiento de la tragedia en el Valle del Cauca	311
6.1.2.1 El camino de Santiago de Cali	311
6.1.2.2 Edipo en Colombia	326
6.1.2.3 Cenizas de Buenaventura	346
6.1.3 Las estaciones trágicas del Teatro La Candelaria	356
6.1.3.1 <i>La Orestíada</i> : Esquilo visita a Grotowski	356
6.1.3.2 <i>Corre, corre, chasqui Carigüeta</i> : ¿una tragedia americana?	388
6.1.3.3 <i>Antígona</i> : de Tebas al Urabá	404
6.1.4 Medellín: la ira de los dioses	424
6.1.4.1 De los orígenes al Pequeño Teatro	424
6.1.4.2 El Teatro La Hora 25	443
6.1.4.3 El Teatro Matacandelas	460

TOMO 2

6.2 OFRENDRAS	491
6.2.1 <i>La Orestíada</i> : el nuevo milenio del Teatro Libre de Bogotá	491
6.2.1.1 <i>Agamenón</i> : sangre en Chapinero	505
6.2.1.2 <i>Coéforas</i> : las armonías de la muerte	516
6.2.1.3 <i>Euménides</i> : la justicia de los escenarios	523
6.2.2 <i>Antígona</i> y <i>Bacantes</i> : tragedias en coproducción	530
6.2.2.1 <i>Las Bacantes</i> : las entrañas de Eurípides	538
6.2.2.2 <i>Antígona</i> : el beso de la muerte.	552
6.3 LABERINTOS	578
6.3.1 <i>El hilo de Ariadna</i> y <i>Oráculos</i> : el Teatro de los Sentidos	578
6.3.1.1 <i>El hilo de Ariadna</i> : la soledad del viajero	578
6.3.1.2 <i>Oráculos</i> : tarot y misterios eleusinos.	592
6.3.2 Mapa Teatro: los nuevos territorios de la antigüedad (<i>Medea material</i> , <i>Oresteia ex machina</i> , <i>Proyecto Prometeo</i>)	610
6.3.2.1 Las fronteras de Mapa Teatro	610
6.3.2.2 El impulso trágico: de Samuel Beckett a Heiner Müller	621
6.3.2.3 <i>Testigo de las ruinas</i> : anagnórisis en El Cartucho	629
6.3.2.4 <i>Oresteia ex machina</i> : Atridas y operarios	635
6.4 ESPECTROS	649
6.4.1 <i>Edipo rey</i> según Paweł Nowicki	649
6.4.1.1 Edipo como aprendizaje	649
6.4.1.2 Edipo en el Camarín del Carmen	662
6.4.2 <i>Bakkhantes</i> : Dionysos, Omar Porras y el Teatro Malandro	673
6.4.2.1 Bacanes y bacanales	673
6.4.2.2 Dionysos: Fragmentos de un sueño	692
6.5 SACRIFICIOS	703
6.5.1 <i>Siete contra Tebas</i> , <i>Las suplicantes</i> , <i>Las troyanas</i> . Los territorios del dolor en Juan Carlos Moyano	703
6.5.2 La tragedia sin fin. Otras a/puestas en escena de la tragedia griega en Colombia	721
6.5.2.1 Rebeliones (Academia y Utopías)	721

<i>6.5.2.1.1 Academia (I)</i>	721
<i>6.5.2.1.2 Utopías (I)</i>	728
<i>6.5.2.1.3 Academia (II)</i>	730
<i>6.5.2.1.4 Utopías (II)</i>	734
<i>6.5.2.1.5 Utopías (III)</i>	740
7. ESTÁSIMO III. COLOMBIA: ¿UNA SOCIEDAD TRÁGICA?	759
7.1 VÍCTIMAS Y VICTIMARIOS: LOS TITANES DROGADOS	761
7.2 CRÍMENES, MASACRES, TORTURAS: LA PUESTA EN ESCENA DE LA VIOLENCIA COLOMBIANA	775
8. CONCLUSIONES (ÉXODO)	783
8.1 EVOCACIONES FINALES	785
8.2 JUSTICIA TRÁGICA	792
9. TRAGEDIA(S) GRIEGA(S) EN COLOMBIA	805
9.1 PRINCIPALES PUESTAS EN ESCENA A PARTIR DE RECURSOS REFERENCIALES DE LA TRAGEDIA GRIEGA EN COLOMBIA	805
9.2 OTRAS MIRADAS A LA TRAGEDIA GRIEGA EN COLOMBIA	812
BIBLIOGRAFÍA: LA LETRA CON SANGRE	815
VIDEOFILMOGRAFÍA: EL OBJETIVO Y LA MÁSCARA	862
OTROS TÍTULOS AUDIOVISUALES CITADOS	868
REGISTROS AUDIOVISUALES A PARTIR DE TRAGEDIAS GRIEGAS PRESENTADAS EN COLOMBIA	869
AGRADECIMIENTOS: EL CORO EN LA SOMBRA	871

1. INTRODUCCIÓN

(PRÓLOGO: INSTRUCCIONES DE VIAJE)



Vista del Teatro al Aire Libre Los Cristales, ca. 1961, Cali, Colombia. Foto: archivo de Fanny Mikey.

Colombia no tiene perdón ni tiene redención. Esto es un desastre sin remedio.

Fernando Vallejo¹

¹ Vallejo, Fernando. *Almas en pena, chapolas negras*. Punto de lectura. Bogotá, 2002.
Pág. 7.

Cuatro elementos se han instalado en el título del presente estudio. Cuatro elementos que, de manera continua, atraviesan la cerca de sus propios límites. “Género”, “Destino”, “Tragedia griega” y “Colombia” parecieran ser, cómo no, los protagonistas de las líneas que siguen. Pero la ambigüedad necesaria que se instala en las artes representativas del nuevo milenio obliga a establecer una serie de precisiones con respecto al sentido que dichas categorías adquieren en los tiempos que corren. En primer término, es preciso tener en cuenta que *Género y destino: la tragedia griega en Colombia* se concentra, en primera instancia, en el mundo del teatro². Y cuando se habla de “Género”, se está echando mano a una denominación que se ve afectada por aquella “confusión de términos” la cual, en su momento, Patrice Pavis puso de presente en la explicación del concepto, en su célebre *Dictionnaire du théâtre*³. Los géneros teatrales han sido vistos, hasta bien entradas las grandes rupturas del siglo XX, como un conjunto de tipologías diferenciables, cuya *forma* está

2 Por supuesto, se tiene de presente que hablar de “teatro”, “pintura”, “escultura” “arquitectura”, “danza”, “música”, “cine” o incluso “video” (ya aparecerán términos específicos como “performance”, “instalación” o “happening”, entre otros) son categorías heredadas de las llamadas “bellas artes”, cuyas fronteras tienden, cada vez más, a confundirse.

3 Pavis, Patrice. *Dictionnaire du Théâtre*. Messidor / Éditions Sociales. Paris, 1987. Hay edición en español titulada *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Traducción: Jaume Melendres. Prefacio: Anne Ubersfeld. Paidós. Barcelona, 1998. La

determinada por los recursos de la palabra y, en última instancia, están atadas a un modelo de decodificación literaria, donde se condiciona una mirada de *lo teatral* desde el punto de vista de lo *dramático*. Esto es, del *texto* dramático. En ese paisaje del verbo, la tragedia entraría a formar parte de un reparto de *estrellas* genéricas, cuyos compañeras de escena serían la comedia, la tragicomedia, la farsa, la obra didáctica, el drama (o la pieza) y el melodrama⁴. Ahora bien, siguiendo con Pavis, los géneros dramáticos no siempre pueden ser vistos desde la perspectiva de la evolución histórica sino de su propia poética y, de acuerdo con esta lógica, la teoría literaria “*elle préfère réfléchir sur les moyens d'établir une typologie des discours, en déduisant ceux-ci d'une théorie générale du fait linguistique et littéraire*”⁵. Cuando se habla de género, por consiguiente, se está hablando de un conjunto de convenciones y de normas claramente diferenciables que, por lo demás, terminan siendo trastocadas por las mismas obras que lo representan. El género trágico no es una excepción. Hay unas descripciones establecidas desde la *Poética* de Aristóteles en el siglo IV a. C. y unas reglas desde el redescubrimiento de ese texto en el Renacimiento, pero con el paso frenético de los tiempos, pareciera que el grueso mármol de las columnas que lo justifican se ha resquebrajado hasta desaparecer sin clemencia. Pero este desastre necesario no sólo ha ocurrido con la tragedia. A partir de la segunda mitad del siglo XX pareciera que una teoría de los géneros hubiese hecho crisis. O, por lo menos, cuando se estudia el teatro, no desde la perspectiva del texto sino desde los acertijos de su representación, los géneros dramáticos se convierten más en un conjunto de excepciones o de fusiones *ad libitum*, antes que una nueva tipología de consolación para el análisis académico.

La primera pregunta del presente estudio gira en torno a una aparente paradoja: si, parafraseando a George Steiner, “la tragedia (o, mejor, el género trágico, tal como lo entendieron los griegos) ha muerto”, ¿por qué se mantienen intactos sus personajes, sus temas, sus fábulas, sus retos, sus

“confusión de términos” a la que se hace referencia, Pavis la organiza considerando el concepto como “forma histórica” o como “categoría del discurso” (Ver definición de “Género” en *Diccionario del teatro*. Paidós, Barcelona, 1998. Págs. 219-221).

4 Según la división establecida por Virgilio Ariel Rivera en *La composición dramática*. Colección Escenología. México, 2001.

5 Pavis, Patrice. *Dictionnaire du Théâtre*. Messidor / Éditions Sociales. Paris, 1987. Pág. 178.

1. INTRODUCCIÓN

crímenes atroces, sus dioses, sus ausencias? Inscribir un texto dramático o una puesta en escena dentro de los límites de un género, implica que dicha experiencia artística está buscando un diálogo, consciente o no, con otras formas del arte que presentan características similares. Sin embargo, con el correr de los siglos, pareciera que una obra denominada *Las suplicantes*, *Electra* o *Ifigenia* no necesariamente establece conexiones directas con las fuentes de las que ha bebido sino que, muchas veces, el diálogo se presenta desde la retaguardia, no precisamente a través de la parodia, sino utilizando los mitos como un punto de partida el cual apunta, en la mayoría de los casos, no hacia un punto de llegada sino hacia un punto de fuga. Utilizando los pasos de la tragedia antigua (Prólogo, Párodos, Estásimon, Episodios, Éxodos), el presente estudio se ha construido sobre la base de 8 capítulos, con una progresión de “senderos que se bifurcan”, siguiendo el divertimento borgiano. Así, para que los vientos impulsen las naves hacia un puerto seguro se ha considerado, en primera instancia, una reflexión que establezca la diferencia entre “la tragedia” y “lo trágico”, desde la perspectiva del *género*, pero con las excepciones específicas que pertenecen al mundo de la puesta en escena.

El segundo elemento que salta a la vista en el título que nos ocupa es un concepto que se ha prestado y se sigue prestando a toda suerte de malentendidos. El *destino* tiene una doble acepción que indica, por un lado, una dirección, un lugar al que hay que dirigirse. Y, por el otro, aspira a una idea de connotaciones metafísicas, en las cuales el ser humano estaría cubierto por una variante de la predestinación en la que sus pasos se determinarían por un libreto previo del cual es imposible salirse. El destino, al parecer, estaría estrechamente vinculado a la idea de la tragedia, hasta el punto de que cierta definición del género la considera como la lucha de hombres, titanes o dioses, tratando de zafarse de las leyes inexorables en las cuales estaría condenado a sucumbir. ¿No hay *destinos* felices en la tragedia? Es otra de las preguntas a responder a lo largo de las páginas que se vienen encima. *Género trágico* y *destino* están emparentados, son conceptos que se unen a través de una interjección que las conecta de manera indeleble y pareciera que uno y otro necesitan de sus respectivas presencias para alimentar sus propias definiciones internas. En realidad, la idea que las une es la de la *tragedia* y, en particular, la de la tragedia *griega*. No la tragedia isabelina, ni la del siglo XVII en Francia, ni la tragedia política, ni la tragedia doméstica.

Y pasamos al tercer elemento. Se trata de circunscribirse a un período específico en la historia del teatro cuando, a lo largo del siglo V a. C., se establecieron unos pilares que, de manera paradójica, parecieron desaparecer casi por completo, pero cuyas ruinas persisten, de manera profunda, en distintos escenarios artísticos e intelectuales, en cualquiera de los cinco continentes. La tragedia griega se convirtió en un género y estableció un desafío fatal con el destino, de tal suerte que sus héroes llevan siglos luchando contra sus propias derrotas y han salido triunfantes gracias, justamente, a sus respectivos fracasos. “Sin duda (...), en las épocas de crisis y de renovación como la nuestra, se siente la necesidad de regresar a esta forma inicial del género”, considera Jacqueline de Romilly. Y agrega, refiriéndose a las escasas treinta y tres tragedias que se conservan hasta hoy, “... porque en ellas esa reflexión sobre el hombre brilla con su fuerza primordial”⁶. Pero, ¿de cuál hombre se habla cuando se habla de “el hombre”? A lo largo del presente estudio habrá un par de delimitaciones específicas que procurarán establecer las fronteras para que la naturaleza del mismo no se desborde. Por un lado, se hablará del hombre colombiano. Es decir, de las gentes de teatro que, en Colombia, han tomado la tragedia griega como la mecánica de sus búsquedas. El hombre colombiano, por lo demás, que no sólo representa tragedias griegas sino que, de igual manera, es público (muchas veces activo) de las mismas. Pero, ¿por qué la tragedia griega y no Shakespeare, o Racine, o Goethe, o Sartre, o Beckett?

Para explicarlo, hay que hacer una aclaración pertinente: quien estas líneas escribe se ha movido, a lo largo de los años, entre el teatro, el cine, la literatura, el periodismo cultural, la radio, la televisión. Durante muchos años, hubo una curiosa separación “de disciplinas”, en particular entre quienes oficializaban el trabajo de las tablas y aquellos que se concentraban en el mundo del audiovisual⁷. Aunque, como se verá en el cuerpo del presente estudio, cada vez las fronteras entre las llamadas “artes plásticas”, “artes escénicas” y los medios audiovisuales tienden a desaparecer, existía una suerte de desconfianza entre quienes trabajaban en relación directa

6 De Romilly, Jacqueline. *La tragedia griega*. Traducción de Jordi Terré. Editorial Gredos, S. A. Madrid, 2011. Pág. 9.

7 Hans-Thies Lehmann hace referencia a esta dicotomía al afirmar que “la mirada humana se delega en aparatos técnicos y se emancipa del cuerpo” en su capítulo “Teatro Medios” de su ya clásico estudio *Teatro Posdramático*. Traducción: Diana González. Ediciones Paso de Gato / CENDEAC. México, 2013. Pág. 383-396.

1. INTRODUCCIÓN

con los cuerpos (los gestores de las artes representativas) frente a las formas mediáticas. Por muchos años, se llegó a desconfiar de aquellos que utilizaban los medios como una forma de alienación de las conciencias de los consumidores pasivos y se creó una barrera simbólica entre el “arte” y el “entretenimiento”. Por otro lado, los realizadores de cine se separaban de la televisión por las mismas razones pero, al mismo tiempo, consideraban que el teatro no podía emparentarse, por su “artificialidad”, con las formas del “séptimo” arte. Al considerar, a todas luces, que el malentendido pudiera mantenerse, el autor del presente estudio quiso encontrar, en las raíces mismas de las artes representativas, de qué manera lo que se repele tiende, de todas maneras, a encontrar sus puntos de encuentro. Es así como, en 1992 escribió, para finalizar su D.E.A. (*Diplôme d’Études Approfondies d’Esthétique, Sciences et Technologie des Arts*), en la Université de Paris VIII, en su programa *Arts, Philosophie et Esthétique. Formation Théâtre*, el estudio titulado *L’Objectif et le masque: la tragédie grecque à l’Écran*⁸, en el que adelantó un recorrido a través de todas las películas realizadas hasta el momento a partir de la tragedia griega. Si se consideraba (y se considera), por un lado, que la tragedia griega ya no puede representarse en “su estado puro” y si se afirma, por el otro, que el teatro en las pantallas tiende a ser un lenguaje problemático, por no decir obsoleto, se convertía en un atractivo desafío el hecho de encontrar de qué manera un puñado de realizadores se apoyaban en los textos de Esquilo, Sófocles o Eurípides para ponerlos en marcha a través de una cámara. Fue un primer paso para encontrar respuestas a las razones por las cuales el mundo de la representación antigua podía ser un detonante que hablase de los problemas contemporáneos.

Y vamos al cuarto elemento. En inexacta frecuencia se llegó a afirmar, por parte de las mejores vanguardias locales de su momento, que el teatro colombiano existió, con una verdadera identidad, a partir de la segunda mitad del siglo XX. Con el paso de los años y, en particular, gracias a los cuidadosos estudios de la historiadora Marina Lamus Obregón, esta teoría ha sido puesta en tela de juicio. Sin embargo, en lo que se refiere a la tragedia griega, los argumentos del llamado “nuevo teatro” parecieran tener la razón en la medida en que, antes de 1954, no se presentan testi-

⁸ Romero Rey, Sandro. *L’objectif et le masque. La tragédie grecque à l’écran*. Université de Paris VIII. 1992.

monios claros de su materialización sobre los escenarios nacionales. Así, casi se podría asegurar que las puestas en escena de las obras de Esquilo, Sófocles y Eurípides estarían descubriendose, en curiosa paradoja, con los nuevos lenguajes escénicos, junto al método de Stanislavski, el teatro del absurdo o las teorías de Jerzy Grotowski. Sin embargo, lo que pareciese ser una suerte de ironía del destino, tiene una razón de ser que, en el fondo, se vuelve parte del cuerpo de la presente investigación. La tragedia griega se convirtió, en el siglo XX, en una poderosa herramienta para reflexionar, no sólo sobre la condición humana, como lo afirma la señora de Romilly, sino para tomarlo como punto de partida en las rupturas estéticas de las nuevas formas de representación escénicas. Para completar el espectro, la tragedia griega ha servido como signo de suplantación cuando las grandes injusticias del poder se hacen presentes en las sociedades y, a través de Antígona, Prometeo o Las Bacantes, se lanzan desencajados lamentos para que el público confirme que no se encuentra en el mejor de los mundos posibles. En Colombia, un país del norte de Suramérica, con una tradición conflictiva de más de dos siglos, donde se habla el español y su cultura es una mezcla de su tradición indígena, con todos los valores y desastres de Occidente, la tragedia griega no ha sido, ni mucho menos una constante pero, por esa misma condición excepcional, se ha convertido en una herramienta (filosófica, política, artística) para fustigar ese “desastre sin remedio”, siguiendo la escéptica afirmación de Fernando Vallejo.

Así, “Género”, “Destino”, “Tragedia griega” y “Colombia” se convierten en la primera cobertura temática del presente conjunto de ideas. Para ello, el recorrido comienza con una reflexión acerca de la distinción entre los conceptos de “la tragedia” y “lo trágico”, para establecer los límites entre lo teatral y el teatro del mundo. Es preciso subrayar, por lo demás, que el presente texto se sumerge en las aguas de distintas puestas en escena (o, en algunos casos, re-visiones cinematográficas, performáticas o literarias), antes que en un recorrido al interior de las tragedias originales. No son muchos los estudios acerca de la presencia de la tragedia griega en América Latina y, en lo que se refiere a Colombia, prácticamente son inexistentes. Las miradas a Grecia, desde una perspectiva contemporánea (es decir, desde la perspectiva de sus resurrecciones escénicas) corresponden a los estudios realizados en América del Norte o en Europa, antes que en reflexiones atentas desde el sur del *nuevo* continente. Por ello, en

1. INTRODUCCIÓN

el Capítulo 2 del presente estudio, se configuran las piezas del rompecabezas: por un lado, en “2.1. Los escenarios de la muerte” se establece el lugar que ocupa la tragedia griega en los modelos de representación de la contemporaneidad. En “2.2. El festín trágico” se especifica el lugar de “lo trágico” en la sociedad colombiana, un universo que se ha mantenido, por más de 60 años, en un espiral de desconcertante violencia en el que está inmerso todo un país, toda una generación y, por supuesto, toda una actitud frente a los fenómenos artísticos. En ese sentido, en “2.3. Lo trágico en el teatro colombiano”, se plantea la irrupción de la tragedia griega como uno de los mecanismos para hablar, a través del arte, sobre una realidad que a veces se torna inaprehensible. En “2.4. El ritual y la representación” se introduce el tema de lo ceremonial dentro de algunas de las manifestaciones del llamado teatro posmoderno y de qué manera se puede considerar la búsqueda de una nueva idea de la catarsis. Por último, en “2.5. La tragedia griega como metáfora de la cultura colombiana” se toman 4 ejemplos concretos de cómo las figuras del drama antiguo han servido para moldear distintos modelos de formas artísticas no teatrales. Así, se toma el caso del film *Edipo alcalde* de Jorge Alí Triana, a partir de un guion de Gabriel García Márquez⁹. Luego, se analiza, de manera especial, el “mito” del escritor suicida Andrés Caicedo y su curiosa relación lovecraftiana con los personajes griegos. Acto seguido, se reflexiona alrededor del libro de poemas *Hijos del tiempo* del poeta Raúl Gómez Jattin, monstruo devorado por sus propios fantasmas de la escena antigua. Y, cerrando el capítulo, el estudio se concentra en la videoinstalación denominada *Orestíada*, del artista José Alejandro Restrepo, donde se introducen las nuevas fusiones de lo escénico con otras formas de representación y confrontación de la realidad.

En el Capítulo 3 (“Estásimo I. Modelos / Destino(s)”) se analizan las tres acepciones del concepto de *lo trágico* en el teatro colombiano. Se les ha denominado “Destinos 1, 2 y 3” por razones de facilidad poética pero, en realidad, se quiere aquí seguir el curso de tres caminos sustanciales de la tragedia (y de su consecuencia última: la Muerte): en primer término, la tragedia como concepto filosófico (esto es, el horror al vacío). En segundo lugar, la tragedia como desastre social (que en Colombia pareciese ser un estigma) y, en tercer término, la tragedia como escritura teatral

⁹ En 2.5.1. se analiza la influencia que la tragedia griega tuvo en la obra (literaria, periodística, cinematográfica, teatral) del Nobel colombiano.

(en otras palabras, la persistencia de la tragedia como género *dramático*). Por supuesto, en los tiempos que corren estas tres líneas se cruzan y mucho más en procesos teatrales en deconstrucción como es el caso del movimiento escénico colombiano. Pero se hace pertinente establecer las especificidades de dichas líneas para ver cómo, en el lejano trazado del horizonte, terminan confluyendo y alimentándose unas y otras.

Los elementos constitutivos de la tragedia (la catarsis, el destino, los personajes, el coro, entre otros) son desmenuzados en el Capítulo 4 (“Episodio I. Elementos / Estructuras / Problemas”) desde la perspectiva de todas y cada una de las puestas en escena de los dramas griegos en Colombia. A pesar de que el listado de montajes relacionados con el tema se acerca a las 100 experiencias, se procura aquí agruparlos de acuerdo a tendencias comunes y ver de qué manera ideas como las de la catarsis evolucionan o simplemente se las desconoce. Un panorama similar se abre cuando se trata de establecer equivalencias entre la estructura de los textos originales y sus particulares traducciones o reinterpretaciones sobre los distintos espacios de representación.

Ahora bien, como se trata de una reflexión centrada en los modelos de puesta en escena (y no de “adaptaciones literarias”) de la tragedia griega, en el Capítulo 5 (“Estásimo II. Lecturas de la tragedia griega en el teatro colombiano”) se analizan tres modelos diferentes de traducciones representacionales de las distintas tragedias. En primer término (“5.1. La visión ilustrativa: el teatro como museo”), se agrupan aquí los trabajos en los que los montajes están al servicio del texto, donde la palabra es el eje de la representación. En segundo lugar (“5.2. La visión complementaria: el teatro como templo”), se delimitan los montajes en los que el texto se mantiene pero la puesta en escena se desprende de su dependencia. Aquí, la palabra impulsa la imagen, pero ésta se rebela de aquélla, a pesar de mantener sus ritmos y sus esencias. Por último en “5.3. La visión contrapuesta: el teatro como patio de recreo”, se tienen en cuenta las experiencias en las que la tragedia griega es un punto de partida conceptual o temático, pero ni los versos ni sus fábulas son respetados. La tragedia griega es aquí un lejano referente con el cual se juega, al cual se manipula y termina convertido en un nuevo engendro de la creación.

1. INTRODUCCIÓN

En el Capítulo 6, se llega al epicentro del recorrido. Allí, en el núcleo del estudio, se encuentran 5 bloques (“viajes”, “ofrendas”, “laberintos”, “espectros”, “sacrificios”) donde se analiza la historia y los procedimientos de los principales grupos o artistas que han tenido en cuenta a la tragedia griega como protagonista de sus asuntos. De la Radiodifusora Nacional de Colombia (1954) al Teatro Experimental de Cali (TEC) (1959/1965), del Teatro La Candelaria (1970/2006) al Teatro Libre de Bogotá (2000), del Teatro Matacandelas (2000) al Teatro La Hora 25 (2008/2009/2010/2011), del Festival Iberoamericano de Teatro (1988 – 2014) a Mapa Teatro (1995/2001/2005), en fin de Omar Porras (1996) a Pawel Nowicki (1990-1999), de Juan Carlos Moyano (2006/2007/2010) a las escuelas de formación escénica, todos a una, son mirados en detalle, tratando de explorar los entornos específicos en que se gestaron sus experiencias artísticas, de qué manera llegó a ellos la tragedia griega y en qué consistieron sus dispositivos escénicos para cada una de sus experiencias relacionadas con el tema en cuestión.

Una vez visto el panorama en su conjunto, en el Capítulo 7 (“Estásimon III. Colombia: ¿una sociedad *trágica*?”) se analiza el inmenso problema de “lo trágico” en la sociedad colombiana desde dos perspectivas: desde la mirada de la profesora Marta Cecilia Vélez Saldarriaga quien, a través de concienzudos volúmenes (*Los hijos de la gran diosa*, *Las vírgenes energúmenas*, *El errar del padre*¹⁰) analiza el fenómeno de la violencia nacional de acuerdo con las grandes figuras simbólicas de la tragedia griega. Y, en segundo lugar, teniendo en cuenta el estudio de la socióloga Elsa Blair (en particular *Muertes violentas. La teatralización del exceso*¹¹), se dará una mirada final al fenómeno de los crímenes extremos (masacres, asesinatos, torturas, desapariciones) desde la interpretación de sus signos del horror (una posible lectura de sus respectivas y fatales “puestas en escena”). De esta manera, se vislumbra cómo los peores acontecimientos de la tragedia griega no sólo se han representado sobre los espacios escénicos, sino que

10 Vélez Saldarriaga, Marta Cecilia. *El errar del padre*. Editorial Universidad de Antioquia. 2007; Vélez Saldarriaga, Marta Cecilia. *Las vírgenes energúmenas*. Editorial Universidad de Antioquia. 2004. Y Vélez Saldarriaga, Marta Cecilia. *Los hijos de la gran diosa. Psicología analítica, mito y violencia*. Editorial Universidad de Antioquia. 1999.

11 Blair, Elsa. *Muertes violentas. La teatralización del exceso*. Colección Antropología. Universidad de Antioquia. Medellín, 2005.

se han manifestado realmente en el conflicto atroz de la sociedad colombiana contemporánea.

Para finalizar, en “8. Conclusiones (Éxodo)” las fichas del rompecabezas deben juntarse: la violencia colombiana, los textos antiguos, las interpretaciones escénicas, en fin, los momentos abyectos de la condición humana, tendrán aquí el momento de mirarse a la cara, de encontrar sus máscaras y de develar sus lamentos o sus gritos de rebelión.

Antes de cerrar las páginas, hay un listado, lo más exhaustivo posible, de todas las puestas en escena de las distintas tragedias griegas en Colombia. Así mismo, en dicho bloque, se enumeran los libros, exhibiciones, películas o experiencias no precisamente teatrales donde el tema central ha hecho su irrupción o ha sido protagonista. Por supuesto, una bibliografía que ha servido de flotador en semejantes mares (y, cómo no, una discografía). Cerrando el recorrido, hay una videofilmografía donde se enumeran tanto las películas que se han hecho a partir de la tragedia griega, como los registros en video de los principales montajes analizados en el presente estudio.

Por último, los agradecimientos a un paciente coro de amigos, colegas e instituciones artísticas y académicas que han hecho mucho más grato el viaje hasta el corazón de *mis* propias tinieblas.

A lo largo de esta travesía, el autor del presente texto ha procurado estar refugiado en una neutra e incómoda tercera persona. Pero ya que se ha colado un discreto posesivo en el párrafo anterior saltaré, con cierta vergüenza, a una justificación personal. Los orígenes de mi pasión por la tragedia griega los tengo perdidos en la memoria. Recuerdo, eso sí, que las primeras obras de teatro infantil que disfruté en mi vida lo hice en el Teatro Al Aire Libre “Los Cristales” de Cali (Colombia), mi ciudad natal, un escenario construido en la pendiente de una colina, emulando los antiguos espacios griegos. Tengo vagos recuerdos del *Edipo rey* del Teatro Escuela de Cali (TEC), perdidos en una memoria que se me confunde con las fotos que analizaré en el capítulo correspondiente al tema (6.1.2.) Tengo, por lo demás, un discreto orgullo familiar al descubrir que, las versiones más antiguas de un par de obras de Esquilo y Sófocles (*Prometeo encadenado* y *Edipo rey*, respectivamente) fueron dirigidas por un tío

1. INTRODUCCIÓN

mío, el pionero del mundo escénico Bernardo Romero Lozano¹², realizadas para la Radiodifusora Nacional de Colombia en 1954. A lo largo de mis estudios teatrales en la Escuela de Bellas Artes de Cali nunca actué ni dirigí una tragedia griega, salvo ejercicios corales de orden técnico. No sería sino hasta 1988, cuando ingresé como profesor de actuación en la ya desaparecida Escuela Nacional de Arte Dramático de Bogotá (ENAD), que puse en escena por primera vez una obra apoyada en las tragedias griegas. No se trataba de un solo texto sino de una suerte de yuxtaposición fúnebre a partir de algunos mitos específicos. Como sólo contaba con cuatro actores en el curso, decidí escribir una versión que titulé *Fatum* (ya el destino, a pesar de sus connotaciones latinas, comenzaba a golpear a mi puerta) y estaba compuesta por sendos fragmentos de *Prometeo encadenado* y *Agamenón* de Esquilo, *Edipo rey* y *Antígona* de Sófocles y *Medea* y *Las Bacantes* de Eurípides, todas ellas articuladas por algunos textos poéticos inspirados en los coros antiguos. La puesta en escena era “en blanco, negro y rojo”, la iluminación se concentraba en tonalidades ámbar y azules y el *Cantus in memoriam Benjamin Britten* de Arvo Pärt apoyaba musicalmente el conjunto. A pesar de haber estudiado las tragedias con la debida atención en mis clases de historia del teatro, fue en ese proceso, cuando descubrí realmente la dimensión profunda (filosófica, social, escénica) de los mitos antiguos. Porque la contemporaneidad de un texto teatral sólo se puede medir en el momento en que sus versos, sus parlamentos o su didascalia (si existe) entran en ese territorio de fascinación y sapiencia que sólo se consigue sobre los espacios concebidos para la representación.

El tiempo, como el de todos los hombres, tiende a escaparse. Y con él, los temas que deciden las tonalidades de la nostalgia. Los grandes mitos de la tragedia griega me han acompañado con su temible sapiencia y los veo reproducirse en mis sujetos de estudio, en las obras que pongo en escena, en los videojuegos de mi hijo, en las aventuras de los medios audiovisuales, en la música contemporánea, en la ópera, en las innombrables variaciones de la cultura y la contracultura pop. La reescritura de la

12 Bernardo Romero Lozano (Buga, 1909 – Bogotá, 1971) fue un dramaturgo, actor y director colombiano, autodidacta, quien tuvo una participación definitiva como líder en la creación del primer grupo de teatro experimental en el país, así como destacado director de radio teatro y de las puestas en escena emblemáticas de la naciente Televisora Nacional de Colombia.

tragedia sigue dando firmes pasos más allá de sus propios límites y, con ella, iluminamos el camino de nuestras incertidumbres artísticas y vitales. A continuación, un viaje a través de la tragedia griega por los meandros de Colombia, el país en el que nací, el lugar en el que vivo, el territorio que los dioses con su desconcertante sabiduría decidieron adjudicarme como la más dura y estimulante de las pruebas.

2. LA TRAGEDIA, LO TRÁGICO



Electra, Escuela Nacional de Arte Dramático de Bogotá / Nordisk Teaterskole, Aarhus, 1993,
Colombia / Dinamarca. Dirección: Sandro Romero Rey. Foto: Karen Lamassonne.

LEÓN: Tengo miedo.

DOMADORA: ¿Y acaso el miedo no nos ha acompañado siempre?

Deberías estar acostumbrado a él.

Yo tendría miedo de perder el miedo.

Antonio Orlando Rodríguez¹³

13 Rodríguez, Antonio Orlando. *El león y la domadora*. Taller de Talleres. Bogotá, 1999. Pág. 11.

2.1 LOS ESCENARIOS DE LA MUERTE

El teatro sería el punto de contacto entre la astronomía y la geografía.

Raúl Ruiz¹⁴

Dice una de las definiciones del género trágico¹⁵: es posible que una constante en la tragedia antigua sea la lucha de los hombres por liberarse de las leyes de los dioses¹⁶. Esto es, el hombre que batalla contra su propia derrota. Y sucumbe. Pero también está el horror del desconocimiento. De

14 Ruiz, Raúl. "Misterio y ministerio". En *Poética del cine*. Editorial Sudamericana. Biblioteca Transversal. Traducido del francés por Waldo Rojas. Santiago de Chile, 2000.

15 Textualmente: "La tragedia (...) presenta ejemplo de agresiones a los valores – en su caso a los reconocidos como superiores – las consecuencias – trágicas – de dichas agresiones". Rivera, Virgilio Ariel. *La composición dramática*. Capítulo: "La tragedia". Colección Escenología. México D.F. Pág. 99.

16 Aunque la conocida definición de Aristóteles asegura: "Es, pues, la tragedia imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies (de aderezos) en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales afecções" (Aristóteles, *Poética*. 1449b 25-30. Edición trilingüe por Valentín García Yebra. Biblioteca Románica Hispánica. Editorial Gredos, Madrid, 1999. Pág. 145). Y, más adelante, descomponiendo los mecanismos de la fábula trágica, complementa: "Tenemos, pues, aquí dos partes de la fábula: peripécia y agnición. La tercera es el lance patético (...) el lance patético es una acción destructora o dolorosa, por ejemplo las muertes en escena, los tormentos, las heridas y demás cosas semejantes". (*Ibid.* Pág. 166). Dicho "lance patético" será parte esencial en el cuerpo del presente estudio.

lo contrario, Agamenón no habría regresado al palacio de los Atridas si supiese que la dolida Clitemnestra y el vengativo Egisto estaban esperándolo con las redes de la muerte, tal como lo ilustra el director de cine griego Michael Cacoyannis en su versión de la *Electra* de Eurípides.¹⁷ Agamenón vuelve a casa porque está orgulloso de su triunfo y nunca esperaría que su primo siguiese la ruta de la maldición trazada, desde tiempos inconcebibles, por los hermanos Tiestes y Atreo. Para Albert Camus¹⁸, en la tragedia griega no hay buenos ni malos. Todos tienen sus razones para recurrir a la violencia. Pero, ¿es, de repente, la venganza atávica la que puede darle patente de corso al comportamiento trágico? Porque dicho comportamiento, finalmente, también forma parte de la dialéctica de los dioses y, de una u otra forma, es parte de su siniestro juego con los mortales. George Steiner plantea, palabras más, palabras menos, que la tragedia muere en Occidente con el cristianismo¹⁹. Cuando las leyes del libre albedrío parecen tranquilizar a los seres pensantes quienes, aterrados, han descubierto que ya el Olimpo tiene trazado el plan de su futuro. Entonces aparece un dios infinitamente *bueno*, que se inventa la idea del sacrificio, de aquel que muere por su prójimo, ocultando la idea de que la condición trágica es irreparable. En ese momento, cuando el hombre puede dibujar sus pasos sobre el mundo, en ese momento, se piensa, terminó el destino fatal, al menos como se planteaba en Esquilo, Sófocles y Eurípides. Sin embargo, en el teatro isabelino, muchos siglos después, se volvió a hablar de “tragedia”²⁰. E incluso, en el oscuro final de

17 *Ilektra*. Dirección: Mikhalis Kakogiannis. Con: Irene Papas. Finos Film. Grecia, 1962.

18 Camus, Albert. «Sur l’Avenir de la tragédie». *Oeuvres Groupées. Essais*. Gallimard. Paris, 1981.

19 “Las metafísicas del cristianismo y el marxismo son antitrágicas” (Steiner, George. *La muerte de la tragedia*. Traducción: Enrique Luis Revol. Fondo de Cultura Económica. Editorial Siruela. México, 2012. Pág. 256.)

20 En realidad el nombre de ‘tragedia’ reaparece en el panorama intelectual bastante antes. Chaucer, en el siglo XIV, constituye un momento importante en esta historia. Su definición de tragedia es “Tragedia significa cierta clase de relato, /según nos recuerdan los viejos libros, / de quien gozaba de gran prosperidad / y cayó de sus alturas / a la miseria, para terminar calamitosamente” (Chaucer, Geoffrey. Prólogo a “El cuento del monje”. Citado por Steiner, *La muerte de la tragedia*. Ed. Cit., pág. 25). Pero en realidad, durante toda la Edad Media, y en particular a partir del siglo XIII, aparecen distintas ideas sobre lo que es la tragedia. Para un estudio documentado y detallado sobre esta historia, ver Kelly, Henry Ansgar. *Ideas and Forms of Tragedy from Aristotle to the Middle Ages*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993.

2. LA TRAGEDIA, LO TRÁGICO

la Edad Media española se planteó el desenlace de dos amantes bajo el rótulo de *La tragicomedia de Calisto y Melibea*.

¿Qué determina entonces la definición de lo trágico? ¿De dónde viene, quién nos establece los límites de la palabra²¹? La respuesta hay que encontrarla en la idea de la Muerte, del “lance patético”. En el concepto de *la última instancia*. La idea de una muerte inexorable, contra la que luchan todos los hombres, griegos y romanos, castellanos e isabelinos, tirios y troyanos, catalanes y colombianos. La muerte como fatalidad. Desde el principio de los tiempos hasta la última campanada del apocalipsis (o en las temidas premoniciones de los calendarios mayas) la Muerte, “la poderosa Muerte” de la que hablase Pablo Neruda, establece la dimensión trágica del discurso poético del ser humano. La Tragedia se instala entonces como una forma de indagar en los territorios del desastre. Ahora bien, lo trágico, con el correr de los siglos tendrá, por consiguiente, una triple y ambigua dimensión para delimitar sus signos. De un lado, la dimensión trágica del Yo, su pulsión tanática. En segundo lugar, está la tragedia de una sociedad, los horrores del grupo, la manada que arrasa. Y, en tercer término, la tragedia en su espacio teatral, en su código de signos para la escena. El presente estudio girará en torno de estos tres ejes temáticos²².

Se supone que la palabra (*τραγῳδία*) nació del ritual para luego denominar un acontecimiento que debería suceder con un conjunto de recursos (textos poéticos, cantos, danzas, vestuarios, máscaras, dispositivos escénicos) que son los que, hoy por hoy, en Occidente, reconocemos como *convenciones teatrales*. La *tragoedia* quizás nace del sacrificio del chivo expiatorio. De la víctima inocente. O tal vez no. En realidad, no se sabe a ciencia cierta. En cualquier caso, la ceremonia se convertiría en historia contada, cantada. Una historia de dioses y de héroes, de reyes y titanes, de videntes y de monstruos. Esa realidad que contaba una fábula y que logra consolidarse, hacia el siglo V antes de Cristo, como todo un código de formas de gran solemnidad y dimensión poética, ha perdido sus referen-

21 No se habla aquí de su etimología, reflexión de distintas aristas y múltiples consideraciones. La reflexión apunta hacia la evolución del concepto de lo trágico a lo largo de la historia del teatro.

22 V. “3. Estásimo I. Modelos / Destino(s)” del presente estudio.

tes y evolucionó como un modelo de abstracciones que sirve para todo²³, pero cada vez confunde más con respecto a encontrar las raíces reales de su génesis, de su desarrollo y de su desaparición.

Porque las sagas de los Atridas y los Labdácidas, la guerra de Troya o el viaje de Ulises por el Mar Egeo ya no tienen rastros en la vida, salvo por su propia leyenda. Los descubrimientos de Schliemann o el viaje hacia las profundidades del griego antiguo en los montajes de, digamos, Ariane Mnouchkine y el Théâtre du Soleil, a comienzos de los años noventa, tienden (a pesar de ellos mismos) a sumergirse mucho más en el territorio de la poesía y de la dinámica de la *mise en scène* antes que en lejanas identificaciones sobre un mundo que el espectador de los nuevos tiempos ya no logra aprehender. Sin embargo, las fábulas de la tragedia (al menos, de las que se conservan) siguen intactas. Y, a pesar de los matices de las respectivas interpretaciones, intentan acercarse a los espectadores por las vías de un nuevo modelo de catarsis. Porque ya no se puede entender el proceso de purgación, a través del terror y la piedad, tal como los textos de, por citar un ejemplo, Eurípides, podían operar en la sociedad ateniense. Pero las obras se han mantenido durante siglos enteros y, aún hoy, continúan sirviendo como metáforas de cierta condición humana. La de hombres y dioses con pulsiones arrasadoras²⁴. Un ejemplo: la directora inglesa Deborah Warner montó, a comienzos de la década del noventa (con actores de la Royal Shakespeare Company), una versión de la *Electra* de Sófocles. Según sus propias palabras, su interés se centraba en realizar “un estudio sobre la catarsis”²⁵. Es decir, ver de qué manera dichos textos podían conmover visceralmente a los espectadores finiseculares. La actriz protagonista (Fiona Shaw), en un espacio de grises intimidantes, en el umbral del palacio de los Atridas (una puerta metálica que producía violentos ecos sonoros), consigue construir tonalidades, lamentos, silencios

23 A propósito de la multiplicidad de miradas hacia la tragedia griega, ver el *Prefacio* de Patricia Vasseur-Legagneux en su libro *Les tragédies grecques sur la scène moderne. Une Utopie Théâtrale*. Presses Universitaires du Septentrion. Paris, 2004.

24 V. Patricia Vasseur-Legagneux, el capítulo titulado “Reinvénter le théâtre grecque”. Ed. Cit.

25 De acuerdo con sus propias palabras en una conferencia en la Université de Paris III, a propósito del estreno en Francia de *Electra*. En dicha conversación la directora estuvo acompañada por la actriz Fiona Shaw. A lo largo del presente estudio se tendrán en cuenta tanto las lecturas antiguas del concepto de catarsis, como sus interpretaciones contemporáneas, incluidas las de los propios directores para la escena.

y reacciones cuyo resultado, una vez más, apunta a la conmoción interior de los espectadores. Pero, ¿en dónde se puede establecer la distancia entre la representación convencional de un texto trágico y lo que propuso Deborah Warner con su puesta en escena? ¿Cuál es la diferencia, para no ir más lejos, entre la *Electra* de Irene Papas en el cine y la *Electra* de la señora Warner? Es difícil establecer un límite pero, si nos aventuramos con los parámetros de los géneros, se podría decir que el tono de la actriz griega corresponde más al del territorio del melodrama. Así lo plantea el director del film, el citado Michael Cacoyannis, cuando considera que las obras de Eurípides, entre todas las tragedias clásicas, son las que permiten mayores posibilidades de adaptación a la gran pantalla porque, sustrayéndolas de su carácter ritual, de su complejidad religiosa, abre la posibilidad de concentrarse en un *plot* sencillo y directo, el cual puede ser seguido por los espectadores contemporáneos.²⁶ Por el contrario, el montaje de la directora inglesa no rompe con la ritualidad. Las emociones de su *Electra* vienen del interior del espíritu ceremonial del drama, de su pulso emocional, de la conjunción entre la música y el silencio, de los anacronismos, de la conservación de la figura del coro, del diálogo entre lo moderno (Egisto negro, Clitemnestra vestida de rojo...) y el más puro atavismo.

En el presente estudio se ahondará sobre la dicotomía melodrama/tragedia. Porque, dentro de las distintas formas como se ha representado las obras de Esquilo, Sófocles y Eurípides en siglos posteriores, pareciese que el recurso del melodrama se convirtiera en un cómodo refugio. Pero, ¿de qué manera la tragedia puede convertirse en melo-drama? Ese “drama cantado” que polariza el mundo entre los buenos y los malos, ¿se aleja de la tragedia, de lo trágico? Desde luego, en lo formal no, siendo la tragedia antigua, precisamente, un drama cantado. Pero, en lo que se refiere a sus consecuencias sobre la escena, sí. Como primera aproximación a este aspecto, podría decirse que la respuesta tal vez se encuentre en el territorio del ritual. El melodrama persigue una sustitución de la vida. Se inventa la cuarta pared. Invita al espectador al territorio del voyeurismo. El espectador es un espía. Por el contrario, en la tragedia clásica (o, al menos, en lo que nos queda de ella) el espectador forma parte (o, al

26 A propósito, ver: McKinnon, Kenneth. *Greek Tragedy Into Film*. Croom Helm. London, 1986. Pág. 80.

menos, *formaba* parte) de una ceremonia. No es un testigo. Se supone que los espectadores de la tragedia antigua establecían vínculos catárticos a través de la representación de las mismas. Aunque ya se sabe que no es posible adivinarlo. Hoy por hoy, en las colinas de Epidauro, lejos de las diversiones del final del mundo en que se mueven los seres humanos del siglo XXI, es casi imposible saber de qué manera pudo operar la catarsis en los miles de espectadores²⁷ que servían de testigos ante *Siete contra Tebas* o *Prometeo encadenado*. El mundo es otro y de la tragedia antigua sólo quedan sus textos. El cuerpo inmenso de su legado (esto es, la comunión profunda entre el público y lo que se tenía al frente) desapareció, quizás para siempre. ¿Qué es lo que en realidad se conserva? ¿Qué hay en común entre la *Antígona* de Sófocles y la *Antígona* escrita y puesta en escena por la dramaturga colombiana Patricia Ariza en el año 2006 para su teatro, el Teatro La Candelaria de Colombia? ¿Una fábula? ¿Una anécdota? ¿Una historia? ¿Por qué se necesita de un mismo modelo de acontecimientos para contar, para denunciar, para emocionar, para reflexionar? La trascendencia de la tragedia griega se ha mantenido no sólo por sus tramas sino, quizás mucho más, por sus dispositivos fatales. Sus desenlaces, su sentido del caos, pesan mucho sobre el devenir de sus respectivas anécdotas. Porque la progresión de una tragedia antigua pre-dispone, invita a la ceremonia del caos final. Edipo ya sabe que él es un asesino. Lo que no sabe es que él ha asesinado a Layo. Y que Layo, además, es su verdadero padre, al que evita matar a toda costa. El espectador lo advierte muy pronto, gracias a las propias pistas de la investigación que lanza el mismísimo rey de Tebas. El tono de la tragedia *es* la tragedia. Y es a ese tono que se aferran los directores de teatro con el devenir de los tiempos. El tono marcado por las equivocaciones, por la duda, por la sospecha latente de la catástrofe. Ese tono, a su vez, está determinado por *el aliento poético* que determina la forma en que evolucionan los respectivos dramas de los protagonistas.

En Grecia, un personaje trágico es aquel que está atravesado por el horror y la muerte (aunque termine no muriendo y el conflicto se resuelve). Si bien es cierto que Orestes, en *Las Euménides*, es “perdonado” por Apolo, su huida, acosado por el arrepentimiento, es la expiación a través

27 Llegó a haber entre 14.000 y 17.000 espectadores, según dice Bernhard Zimmermann en *Europa y la tragedia griega*. Traducción: José Antonio Padilla Villate. Siglo XXI, España, 2012. Pág. 137.

de un miedo mucho más grande que la muerte misma: Orestes es víctima del pánico. El pánico es una forma de reacción irracional frente a la vida, donde no es posible encontrar la calma. Alguien siempre está observando a quien es víctima del pánico y éste no puede zafarse de su propio tormento puesto que la única salida es la desaparición de la conciencia. Y se huye del desenlace definitivo. La muerte o la imposibilidad de morir son los temas fundacionales de la tragedia antigua. Ellos se mantienen con el correr de los tiempos, así el miedo se haya diluido en los territorios del honor. Pero, ¿son los mismos parámetros de *Hamlet* los que mueven la maquinaria de la historia de los Atridas? ¿Dónde está la diferencia entre la venganza del príncipe de Dinamarca y la de los hijos de Agamenón? Según las convenciones tradicionales (tiempo, lugar, acción), no habría posibilidad de acercamiento. Los saltos cronológicos en la fábula de los habitantes del castillo de Elsinore no son equiparables a la contención de la *Orestiada*, aunque en ambos prime el mismo acontecimiento (el hijo que quiere vengar la muerte del padre, asesinando a la madre y al amante de la misma). Pero este cuarteto (padre-madre-amante-hijo) lo veremos repetido, con distintas máscaras, a lo largo de la historia del teatro (y de la novela y del cine y de la televisión). En la tragedia griega, sin embargo, el horror es ritualizado. Esto es: hay una disposición estética y religiosa que nos instala en los prolegómenos de la muerte. Este mecanismo no se encontrará más en la dramaturgia teatral sino muchos, muchísimos siglos después, cuando Artaud²⁸ quiere devolver la representación teatral a sus orígenes y el ser humano pretende que las trompetas del Apocalipsis se conviertan en su propio Génesis²⁹.

Tragedia y ditirambo. Fábula y ceremonia. He aquí la conjunción de elementos que hacen de la tragedia griega no sólo un modelo de narra-

28 Josep Palau i Fabre, sin embargo, niega la condición de tragedia en el teatro de Artaud, pues considera al género como “el llenguatge de la llibertat”, materializando esta idea en su obra *Mots de ritual per a Electra*, donde la influencia del autor francés se presenta más a través de la ironía que de la condescendencia. Así lo sugiere el director Hermann Bonnin, quien pusiese en escena la citada obra en el Espai Brossa (Enero de 2003). A propósito del tema, ver Palau i Fabre, Josep. *Antonin Artaud i la revolta del teatre modern*. Edicions 62. Publicacions de L’Institut del Teatre. Col. Monografies de teatre nº 4. Barcelona, 1976.

29 A propósito de las relaciones entre Artaud y la tragedia griega, nos remitimos al estudio de Camille Dumoulié. *Nietzsche y Artaud: por una ética de la crueldad*. Siglo XXI Editores, S.A. México, 1996.

ción, sino también una forma de representación. No se sabe, a ciencia cierta, cómo se montaron las cientos de obras que conformaron el corpus del teatro del siglo V antes de Cristo en Grecia. Nietzsche decía que si tuviésemos la posibilidad de asistir a la puesta en escena de una obra del teatro trágico ateniense, estaríamos aterrados ante un acontecimiento “extraño y bárbaro”³⁰. De allí que, hoy en día, la idea de la catarsis no sea, no pueda ser, la de la identificación, de la misma manera que opera en el melodrama. La idea de la “imitación de la vida” (tal como se llamaba una célebre película melodramática de Douglas Sirk)³¹ no puede concebirse en la tragedia griega. Pero, ¿no hablaba Aristóteles, al inicio de su *Poética*, de “imitación”? ¿Cuál es la diferencia entre la mimesis trágica y la mimesis del melodrama? De nuevo volveríamos a las raíces rituales. Porque, en apariencia, habría muchas semejanzas. El mismo Nietzsche estableció vínculos entre la tragedia antigua y la ópera, en la medida en que la emocionalidad no estaba establecida por el “qué” se cuenta sino por el “cómo” se cuenta.³² O, mejor, por el cómo *se canta*. Aristóteles mismo establece una relación entre la catarsis y la música³³. De allí que muchas de las óperas basadas en tragedias griegas funcionen sin mayores problemas de empaque.

Desde los tiempos de sus representaciones originales, las obras de Esquilo, Sófocles, Eurípides y sus colegas contemporáneos, el género trágico estableció sus reglas, su estructura, su modelo de construcción. Luego, “la tragedia se detuvo”, según la citada frase de Aristóteles. Pero, ¿las reglas establecidas durante el origen de la tragedia vendrían a ser más o menos las mismas durante su consolidación? ¿Se mantiene la función ritual del teatro? Teatro y ritual podrían llegar a ser una misma palabra, salvo que aparezca la idea del *conflicto* de por medio. El epicentro, según la mirada

30 Nietzsche, Friedrich. *El origen de la tragedia*. Traducción de Eduardo Ovejero. Editorial Porrúa. México, 2006.

31 *Imitation of Life*. De: Douglas Sirk. Con: Lana Turner, John Gavin. Universal Pictures, 1959.

32 En la “Introducción” a *El origen de la tragedia* (Ed. Cit.), Eduardo Ovejero recuerda que “de un wagnerianismo entendido como recuperación de una civilización trágica se hace pregonero Nietzsche con su primera obra *Die Geburt der tragödie aus dem Geiste der Musik* (Leipzig, 1872).

33 Ver: Aristóteles, *Política*, edición bilingüe y traducción de Julián Marías y María Araujo. Libro Octavo. Centro de Estudios Constitucionales, Madrid 1989.

aristotélica, estaría en *el Nudo*³⁴. Esta estructura, a su vez, debería llevar un “sub-Aristóteles” en cada uno de sus componentes. Esto, en otras palabras, quiere decir que *el Nudo* de un drama, al mismo tiempo, tiene su “Subnudo” y su “Subdesenlace” para que, en un continuo movimiento dialéctico, pueda generarse el acontecimiento dramático. Es decir, el conflicto es continuo, desde el mismísimo planteamiento de la historia. En este orden de ideas, el teatro de Bertolt Brecht, que pretende romper o, mejor, contraponerse a los canones aristotélicos, se apoya en la idea del conflicto puesto que es, allí mismo, donde se genera la mismísima acción teatral³⁵. Que no es, precisamente, una indicación de movimiento externo, sino de acontecimientos internos los cuales permiten una progresión, en ascenso, de la fábula.

Ahora bien: si el teatro, con el correr de los siglos, perdió su espíritu religioso, ¿cómo podemos recuperar la tragedia griega en nuestros tiempos? ¿De qué manera las leyendas de la tragedia – la rebelión de Medea o de Antígona, la maldición edípica, la venganza de Electra y Orestes – continúan actuando cual caballos de Troya en los tiempos que corren? Los personajes de la tragedia han servido como metáforas del pensamiento, desde el Edipo freudiano hasta el anti-Edipo de Deleuze y Guattari. Pero los héroes de la tragedia también siguen siendo revisitados, al mismo tiempo, por escritores, músicos, artistas visuales, coreógrafos, gentes del teatro. Hay cientos de montajes de los textos originales y, lo que es más interesante, hay dramaturgias que se apoyan en los mitos griegos para reflexionar sobre asuntos de la contemporaneidad. Y esto ha ocurrido a lo largo de los siglos. Desde las reinversiones de Séneca, pasando por los alejandrinos impecables de Racine. O, más recientemente,

34 “Es propio de toda tragedia el nudo y el desenlace. Los hechos que están fuera del drama y algunos de los que están dentro constituyen muchas veces el nudo, y lo demás es el desenlace. Quiero decir que el nudo es lo que va desde el comienzo hasta esa parte que es extrema y a partir de la cual se da el paso de la dicha a la desdicha, y el desenlace va desde el principio del cambio hasta el final”. (Aristóteles, *Poética*. XVIII. Traducción de Alicia Villar Lecumberri. Alianza Editorial, 2004. Pág. 81).

35 Ver Bertolt Brecht, “Pequeño organón para el teatro”. En *Escritos sobre teatro 3*. Traducción de Nélida Mendilaharzu de Machain. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires. 1976. Pág. 105 y ss.

en todos los montajes referenciados por Patricia Vasseur-Legagneux³⁶, hasta formas teatrales distantes como las del sur de América, a las que se hace referencia a lo largo del presente estudio. A comienzos de la década del setenta, luego de sus memorables versiones de *Medea* y *Edipo rey*, el director de cine italiano Pier Paolo Pasolini realizó un largometraje documental en 16 mm, el cual tituló, como un cuaderno de bocetos, *Appunti para una Orestiada africana*.³⁷ Allí está, de alguna manera, lo que se puede extraer de la polifuncionalidad de los mitos griegos. Un león puede ser Egisto, un niño perdido en las calles de una gran ciudad puede compararse a Orestes, la música del saxofonista argentino Gato Barbieri puede equipararse a los lamentos del coro. Estas interpretaciones parecieran estar a contracorriente de los planteamientos de la *Poética* de Aristóteles, quien afirmaba que lo más importante de una tragedia debería estar soportado en la palabra. Pero los versos de un texto trágico, ante todo, contienen un núcleo del cual se nutren las demás narraciones artísticas que lo reinventan. Ese núcleo es el de una fábula esencial, el de la biografía interior de sus personajes. Ellos son los que sirven como detonantes para establecer vínculos profundos más allá de su tiempo. Hoy por hoy, existe una creciente tendencia que considera al teatro un arte anacrónico y definitivamente “insoportable”.³⁸ Se piensa que las disciplinas audiovisuales (cine, video, televisión, internet, videojuegos) han remplazado “la mentira” de la representatividad y que esa relación *viva* entre espectador y espectáculo se torna, cada vez más, difícil de creer. No es posible, aseguran, crear una *verdad* sobre un escenario, porque esa convención ya ha sido desenmascarada. En ese orden de ideas, una tragedia griega, con coros, diálogos poéticos, lamentos, evocaciones a los dioses o matanzas fuera de campo, pertenecerían a los territorios del pasado. Por el contrario, existe otra mirada mucho más entusiasta con respecto a la permanencia de los mitos griegos en nuestras sociedades del presente (occidentales o no), que aboga por la vigencia de los mismos, en la medida en que sus

36 Vasseur-Legangneux, Patricia. *Les tragédies grecques sur la scène moderne. Une Utopie Théâtrale*. Presses Universitaires du Septentrion. París, 2004. Ver la cronología de montajes citados al final del libro.

37 Las películas de Pasolini basadas en la tragedia griega fueron: *Edipo Re* (Arco Film, Somafis, 1967). *Medea* (Co-producción, 1970). Y *Appunti per un'Orestiade africana* (IDI Cinematografica, RAI, I Film de l'Orso, 1970).

38 Ver: Abad Faciolince, Héctor. “Contra el teatro”. Diario El Espectador, Colombia. 25 03 12; Marías, Javier. “Por qué detesto el teatro”. En *Donde todo ha sucedido. Al salir de cine*. Galaxia Gutenberg. Círculo de lectores, 2005. Págs 166-168.

leyendas sirven como punto de partida para descifrar el mundo, para nombrar sus aconteceres bajo el rótulo de Electra, Edipo o Antígona, de tal manera que dichos nombres propios terminarían convirtiéndose en adjetivos universales.

Con detractores o defensores, el juego de las formas escénicas³⁹ aún tiene como referencia a la tragedia griega, así no se sepa, a ciencia cierta, en qué consistió su representación en los tiempos perdidos de la humanidad. Pero máscaras y coturnos, túnicas y *skené*, corifeos y *deus ex machina*, todo el conjunto de convenciones de la *mise en scène* ateniense, aún se cuelan en la representación contemporánea con las libertades propias del final de los tiempos. De allí que *Iphigène à Aulide*, según el citado montaje de Ariane Mnouchkine, se aleje de las formas tradicionales, de los clichés *à la grecque* para mezclar un conjunto solemne de percusiones, coreografías heredadas de distintos bailes de la Europa del Este, monigotes de látex para evidenciar cadáveres, una plaza de toros como espacio escénico, guerreros chinos a la entrada de su sede en La Cartoucherie de Vincennes, ecos del teatro balinés, del teatro Nô, del Katakali. Es decir, la formalización de la tragedia se conserva a través de su fábula, de su versificación (recurriendo a los manuscritos más antiguos conservados en su lengua matriz...), de sus procedimientos, si se quiere, *literarios*, para luego *traducirlos* a un conjunto de códigos escénicos que se inventan una nueva realidad. La tragedia griega lo permite, porque no es un género realista. Mnouchkine y sus actores del Théâtre du Soleil así lo entendieron y se encargaron de *viajar*, en el sentido más escénico del término, a lo largo y ancho de las formas espectaculares de Oriente y de Occidente para volver a nadar en las aguas y los vientos antiguos con un nuevo tipo de imponencia.

Existe, por consiguiente, una pluralidad de entradas (como las siete puertas de Tebas) a los territorios de la tragedia, cuyas reglas están delimitadas por las abiertas posibilidades iconográficas de sus propios mitos. Seguramente, en la Grecia Antigua, dichas aproximaciones refirían con el espíritu mismo de sus respectivas leyendas. Así como es impensable que un relato del sur de la India se cuente sin los precisos códigos gestuales de sus actantes, así mismo, en los escenarios de Esquilo o Sófocles las

39 “Les dispositifs scéniques”, según la definición de Patrice Pavis en su *Dictionnaire du Théâtre*. Messidor / Éditions Sociales. 1987.

reglas debieron ser casi imprescindibles⁴⁰. Pero el triunfo de la anécdota se hace presente en los mitos. Hay un conjunto de fábulas que pueden ser vistas desde ópticas múltiples, las cuales permiten aventuras ingenuas dentro del cine post-Hollywood (piénsese en films como *Troya, 300* o la versión animada de *Hércules*) hasta profundas aventuras formales como la *Medea* de Lars von Trier. No existe (ya no existe) una sola mirada que reconstruya la representación de la tragedia antigua⁴¹. Así como desapareció, así mismo ha regresado de sus cenizas, aferrándose a una suerte de “anacronismo contemporáneo” en el que todo cabe, hasta el regreso de las arbitrarias reglas de la verosimilitud interna. De la misma forma que Shakespeare se inventa una Grecia de comedia improbable (piénsese en los acontecimientos de *A Midsummer Night's Dream*), así mismo en el siglo XX hay nuevas tragedias cuyos modelos son griegos, desde *Mourning Becomes Electra* de Eugene O'Neill⁴² hasta el *Greek* de Steven Berkoff, según el montaje parisino de Jorge Lavelli. Pero ¿qué los emparenta? Si algo llama la atención en las sagas de las obras conservadas de Esquilo, Sófocles o Eurípides es el tema del error, de la equivocación. Los héroes de Troya o Micenas no son villanos, de la misma forma como nos los presenta el teatro inglés, de Shakespeare a John Ford, con figuras paradigmáticas del mal que van de *Macbeth* a *'Tis Pity She's A Whore*. Los protagonistas de los dramas griegos son víctimas, así se conviertan, eventualmente, en paradigmas de la venganza (*Medea*) o de la ambición (Etéocles, Polinices). Pero, tarde o temprano, héroes o antagonistas, coros o semidioses, terminarán siendo víctimas de la fatalidad. Así en algún

40 A propósito de las convenciones de la representación en el teatro griego, ver la primera parte (« les *testimonia* ») de Ghiron-Bistagne, Paulette. *Recherche sur les Acteurs dans la Grèce Antique*. Société d'Éditions “Les Belles Lettres”. París, 1976.

41 Las excepciones van desde el rigor de la *Antígona* de Jean Marie Straub y Danièle Huillet (para el teatro y el cine) hasta la parodia de Woody Allen en su película *Mighty Aphrodite*.

42 Pau Gilabert Barberà, a propósito de la obra de O'Neill considera que “el drama es, además, tan conmovedor que, al concluir, es razonable preguntarse si todavía hay margen para la catarsis o, por el contrario, el espectador quedará definitivamente anclado en el terror y el miedo”. (“*Mourning Becomes Electra* de Eugene O'Neill: ¿Esquilo y la caverna de Platón para crear un drama oscuro?” en: <http://paugilabertbarbera.com:9080/PauGilabert/DownloadTest?urlDoc=575>. Consultado el 7 de febrero de 2014). Hay una versión cinematográfica de *Mourning Becomes Electra* dirigida por Dudley Nichols, con Rosalind Russell, Michael Redgrave, Kirk Douglas. (RKO Radio Pictures, 1947). La obra de teatro original, como su modelo esquíleo, es una trilogía cuyas partes se titulan “Homecoming”, “The Hunted” y “The Haunted”.

párodos exultante haya algunas explosiones de alegría, en última instancia saltará la muerte a escena y se apoderará de la historia hasta regresarla al caos. La tragedia griega, en buena parte de su interrumpido repertorio, es un prolongado lamento, una elegía, una canción de cuna para los muertos. Su rigor, su imponente resignación, su desencanto, todo en ella nos remite al desaliento y a la destrucción, así los dioses se encarguen, de vez en cuando, de descender a la Tierra y de arreglar los entuertos que no tienen remedio.

Ahora bien: la dimensión tanática de la tragedia griega, ¿puede ser equiparable a la de los pensadores de siglos posteriores, de Nietzsche a Schopenhauer, de Kierkegaard a Cioran, de Sartre a Deleuze, de Camus a Lacan? En todos ellos, en algún momento de sus procesos reflexivos, el telón de fondo de la creación griega sirve como referente para acercarse a los silencios del alma humana. La filosofía y la tragedia nadan por riveras similares porque son, en última instancia, los puertos de la muerte. Es poco lo que podemos encontrar en las comedias de Aristófanes o Menandro para una dimensión profunda de la fatalidad. Sus correspondencias se encuentran en otro tipo de circunstancias, mucho más políticas, mucho más, si se quiere, “terrenales”. En la tragedia, rápidamente nos desligamos de la geografía, del entorno, de las murallas de las ciudades. Poco a poco, lo que nos interesa es lo que está al interior de los seres atormentados.

Los héroes/víctimas de la tragedia griega no esconden nada de lo que piensan, de lo que sueñan, de lo que pierden. El dolor de los protagonistas trágicos se expresa a través de la poesía y, por consiguiente, no necesita de una justificación “real” para aceptar su inclemente extroversión. Pareciese como si en la tragedia antigua no existiese el concepto de subtexto que, siglos después, se generalizase gracias al teatro de Anton Chejov. Una interpretación “sicológica” de los personajes griegos podría introducirnos en el territorio de la llamada “pieza” (el drama decimonónico) o del ya citado melodrama. El drama contemporáneo necesita de los silencios, de lo no dicho, de la mentira piadosa, del secreto. En la tragedia griega, por el contrario, hay una presencia permanente de la sinceridad. No hay aco-taciones, no hay didascalías que escondan lo prohibido. Al contrario, los personajes son frances, luchan por sus respectivas razones, hasta que el Destino los castiga con una evidencia que está por encima de sus propias

esperanzas. Por esta razón (para su fortuna o para su desgracia) los héroes de la escena antigua nunca están solos. Cuando se desgarran en sus soliloquios, siempre están observados (o interpelados) por la presencia imprudente del Coro, entidad indiscreta que se encarga de cuestionar, de agredir, de recomendar o incluso de traicionar al que se atreve a lamentarse en voz alta. Quizás por ello los territorios del dolor en la tragedia antigua siguen siendo cercanos al desencanto de los hombres en épocas posteriores.

Aquellos que, sin embargo, no consiguen establecer una comunión con la verdad de la escena, por lo general, la aceptan a través de la literatura. Es decir, a través de la abstracción de la palabra. Por esta razón, se puede considerar que la formalización de la tragedia griega viene de su fábula, pero se disfraza de mil maneras en los ilimitados juegos de la imagen. A través de estas sensaciones, tanto la *Electra* de Deborah Warner como la *Antígona* de Patricia Ariza, tanto la *Iphigène* del Théâtre du Soleil como la *Medea* de Lars von Trier, tanto la *Electra* de O'Neill como los griegos de Steven Berkoff, todos a una, persiguen un viaje hacia el desconocido paraje donde confluyen, en un solo esfuerzo, la violencia y la equivocación, el asesinato y el pecado, el dolor y el suicidio, la guerra y la venganza, la masacre y el lamento, la soberbia y la tiranía. Todos son temas universales que forman parte de lo peor de la condición humana y se combaten, de manera espontánea, con el sentimiento *trágico* frente a la vida. En el presente estudio se volverá, más adelante, para analizar esta curiosa dialéctica entre la lectura de la tragedia desde la perspectiva del texto, frente a las infinitas posibilidades de replantearla, a través del punto de vista de quien la representa o guía su puesta en escena.

Una vez más, el llanto, el lamento, el grito atávico, lastimero. A veces se tiende a pensar que no había humor en la tragedia antigua⁴³. Sin embargo, es bien sabido que, en la realidad y en la literatura moderna, la risa, la mueca, el chascarrillo, la ironía, el chiste negro, pueden cohabitar sin problemas en medio del pavor y de la sangre. ¿Por qué entonces no se puede ver la felicidad de los personajes trágicos? Hay muchas respuestas pero, quizás la más inmediata, tiene que ver con el constreñimiento, con

43 En los últimos años, varios estudios han querido encontrar humor, sobre todo en Eurípides. A propósito del tema, ver: Gregory, Justina. "Comic Elements In Euripides", *Illinois Classical Studies* 24-25, 1999-2000. Pp. 59-74.

la contención. Al parecer, habría una regla de delimitación en la cual no se puede dar paso a la digresión (así, con frecuencia, el Coro se encargue de evocar pasajes remotos que nos alejan del acontecimiento inmediato). En el *timing* de la tragedia hay una permanente urgencia por develar un entuerto y los personajes no pueden darse el lujo de la relajación. Porque la tragedia es un asunto de vida o muerte. No hay coqueteos, ni trampas, ni cortes a comerciales. El mundo está a punto de naufragar y si Antígona no es castigada es muy probable que la bóveda del cielo estalle en mil pedazos. *Pathei mathos*⁴⁴, según la conocida expresión consignada en el *Agamenón* de *La Orestiada*. La alegría no cabe en esta danza macabra de acontecimientos luctuosos. No sabemos muy bien de qué manera el drama satírico que acompañaba la representación de las trilogías (tras horas y horas de cantos y evocaciones temibles) servía como paliativo, tal como se ha anotado tantas veces, a la catarata de tristeza que acompaña la melodía fatal de las historias de la tragedia griega. Si se analiza el divertimento (pocas veces representado en tiempos recientes) de *El ciclope* de Eurípides (único drama satírico que se ha conservado ante los embates del tiempo) el lector/espectador estará frente a una traviesa aventura de horror en la que Ulises, de regreso a Ítaca, se topa ya no con un monstruo, sino con un obstáculo que puede ser vencido y, para tranquilidad del testigo, se terminará con “el triunfo” del protagonista. La leyenda, seguramente conocida de sobra por el espectador antiguo (es un episodio más de la *Odisea*), se separa del tono del conjunto central de la tragedia para difuminarse en la feliz procacidad de los sátiros. Pero volvemos a la pregunta. ¿Por qué el humor se aleja del rigor? ¿Por qué para una cierta mirada solemne la tragedia es un género mayor y la comedia un género menor? ¿Por qué, finalmente, se consolida la comedia en los semicírculos griegos y la tragedia sigue su discreto sendero de horror hasta resucitar en los plagios galantes de los romanos, en los sangrientos festines isabelinos? Al parecer, el humor no cabría en la tragedia porque a la Muerte no se la puede mirar a los ojos. Habría que agachar la cabeza frente a ella y manifestarle el respeto, el miedo. Habría un latente temor al castigo. No se podría reír en un velorio, como no se podrían lanzar carcajadas cuando se está llorando. Pero, ¿por qué no? También allá, en los extramuros del pasado, la tragedia pudo codearse (aunque tal vez no mezclarse) con los juegos y con las efímeras trampas de la felicidad.

44 Expresión interpretada como “sólo a través del sufrimiento se llega al conocimiento”.

Son el dolor y sus consecuencias, son la desdicha y sus cantos, los que protagonizan la tragedia antigua. Con el correr de los siglos, poco a poco, se irá relajando este *rigor mortis* en el juego teatral. En los autos sacramentales del medioevo hay campo para la alegoría feliz mezclada con el sacrificio. Y en Shakespeare pueden convivir sin problemas el portero borracho del castillo con Macbeth o el cínico sepulturero con el príncipe Hamlet⁴⁵. Las máscaras alegóricas del teatro se funden, se confunden, con el paso de los siglos, hasta que los géneros tienden a desaparecer. Pero poco a poco, cada cierto tiempo, cuando el imperio de las sombras se instala en el destino de los pueblos, pareciera que la tragedia volviese a servir como recurso expresivo, porque es muy difícil burlarse ante la mueca salvaje del asesinato. En la escena contemporánea se confunden el dolor y humor, el amor y la muerte. Es en ese momento que la tragedia griega abre los ojos desde el fondo de su sarcófago, para demostrar que no todo está perdido, que sus personajes todavía pueden habitar los paisajes de la modernidad. ¿Para qué? Cuando Sartre revisitó *La Orestiada* en *Les Mouches* o “reinventó” *Les Troyennes* de Eurípides perseguía unos personajes, un paisaje luctuoso, un universo de sombras y de peste para demostrar los avances del desastre (la muerte, la guerra, la injusticia). Hoy, hay múltiples tragedias griegas en los nuevos escenarios del siglo XX, del siglo XXI. Si bien es cierto que en el cine la resurrección de Esquilo (no tanto), de Sófocles (a veces) y Eurípides (con mayor frecuencia) se dio en los años setenta⁴⁶, esto no quiere decir que las leyendas empotradas en sus creaciones no sirvan para contar de nuevo el paisaje siniestro de la destrucción. Cada cierto tiempo, hay necesidad de la tragedia, porque el sentimiento trágico de la existencia lo pide y lo confunde. Por lo demás, no hay que olvidar la reflexión de Steiner cuando afirma que, con el paso de los siglos, la idea de la tragedia se amplió. “Tragedia’ adquirió también un significado especial. Un poema o un romance en prosa podría ser llamado trágico en virtud de su tema (...) En adelante,

45 A propósito de la convivencia de tonalidades estilísticas en Shakespeare, ver Auerbach, Erich. *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. En el capítulo titulado “El príncipe cansado”, hay una reflexión pertinente sobre *La Segunda Parte del Rey Enrique IV* (acto segundo, escena segunda) y la combinación entre lo trágico y lo cómico. Traducción: J Villanueva y E. Ímaz. Fondo de Cultura Económica, México, 1996. Pp. 292 y ss.

46 V. Romero Rey, Sandro. *L'Objectif et le Masque: la tragédie grecque à l'écran*. Tesis de D.E.A. Université de Paris VIII. Paris, France. 1992.

es ‘tragedia’ una obra de arte que se ocupa de asuntos trágicos”⁴⁷. Y no solo en las obras de arte. Hay muchos ejemplos de sociedades *trágicas*, donde “la tragedia”, como género teatral, ha servido de caja de resonancia a sus dramas más profundos. Colombia es un país donde la tragedia y lo trágico parecen convivir mucho más allá de los límites trazados en el siglo V antes de Cristo.

2.2 EL FESTÍN TRÁGICO

El presente texto va a detenerse con atención sólo en la presencia de la tragedia griega en un país cuyos conflictos parecen prestados al más bárbaro de los mitos griegos: Colombia. Según los libros del escritor sueco Roland Anrup⁴⁸, existe la posibilidad de interpretar la compleja realidad del país, gracias a los códigos establecidos en las tragedias antiguas, en particular a través de la *Antígona* de Sófocles. Hay expresiones que se repiten en la historia reciente de Colombia: *Violencia* (el período comprendido entre el asesinato del líder Jorge Eliécer Gaitán en 1948 y el año de 1962 se conoce, de manera tautológica, como *La Violencia*), *Guerra* (desde la llamada *Guerra de los Mil días*, hasta la guerra no declarada entre el Estado y los rebeldes grupos irregulares en la segunda mitad del siglo XX), en fin: *desplazamiento forzado, masacres, conflicto interno, cadáveres insepultos, asesinatos en masa*. En todo el proceso de reconciliación (aún no consolidado) de la sociedad colombiana se mantiene una pregunta: ¿cómo hacer para que cicatricen las heridas de un conflicto si esas heridas permanecen abiertas? La dialéctica entre la Memoria y el Olvido, entre el Perdón y la Justicia/Reparación es una constante diaria en los acontecimientos, mediáticos o no, en los que se encuentra el país suramericano. Un solo ejemplo: mientras los miembros del movimiento guerrillero M-19, responsables de la toma del Palacio de Justicia en la plaza principal de Bogotá (la Plaza de Bolívar), en 1985, fueron amnisteados y perdonados (el alcalde de la capital colombiana desde 2012, Gustavo Petro, es desmovilizado de dicha agrupación *subversiva*), los militares que

47 Steiner, George. *La muerte de la tragedia*. Traducción: Enrique Luis Revol. Fondo de Cultura Económica. Editorial Siruela. México, 2012. Pág. 29.

48 Anrup, Roland. *Una tragedia a la colombiana*, Debate, Colombia, 2008. Y *Antígona y Creonte: Rebeldía y Estado en Colombia*, Ediciones B, Colombia, 2011.

se encargaron de recuperar el edificio (acontecimiento conocido por los medios como la “re-toma”), con el coronel Luis Alfonso Plazas Vega a la cabeza, aún son motivo de polarización entre los colombianos, pues algunos piensan que se deberían perdonar, mientras otros consideran que, por el hecho de representar fuerzas institucionales, jamás deberían caer en el error de saltarse los derechos humanos para cumplir con su deber.⁴⁹

El horror, la desesperanza, las arbitrariedades, la obstinación en la destrucción, la intimidación. Todos a una se manifiestan en los conflictos colombianos, como en las más antiguas de las manifestaciones trágicas⁵⁰. De allí que, de acuerdo con el testimonio del director de teatro antioqueño Farley Velásquez, las manifestaciones violentas de la sociedad colombiana sean “muy griegas”. Y se apoya en un ejemplo: un grupo irregular asesina a un par de jóvenes y los introduce en una olla ardiente, en la cocina de la madre de las víctimas. Otro ejemplo, de la dramaturga Patricia Ariza: un grupo de mujeres, en el Urabá antioqueño, recuperan los cadáveres insepultos de sus hijos para enterrarlos en la noche, sin que sus victimarios se den cuenta. Quizá por ello, los creadores encuentran en metáforas antiguas puntos de correspondencia para tratar de expresar el dolor y la impotencia de semejantes acontecimientos, a través de sus producciones artísticas. Porque, ¿cómo mostrar el desastre, cómo transformarlo en “creaciones”? El llamado “Nuevo Teatro Colombiano”⁵¹ se ha encontrado, desde sus inicios, con ese permanente desafío. Las artes escénicas del país no tienen muchos años. Pasaron de la reproducción de viejos sainetes en verso a la representación de las vanguardias europeas de

49 Es preciso recordar que, en el ataque del Ejército colombiano a la sede del Palacio de Justicia, hubo decenas de muertos, incluidos once magistrados, sumados a civiles inocentes y a la destrucción total de las instalaciones que debieron ser reconstruidas, durante años, en su totalidad. Aún hoy hay reclamos de familiares por desaparecidos de los que nunca se supo nada más. Sobre ello, la obra de teatro *La siempreviva*, escrita y dirigida por Miguel Torres para el Teatro El Local, da un dramático y emotivo testimonio del acontecimiento.

50 No hay que olvidar que, en la tragedia griega se muestra también el orden, la búsqueda del orden y su instauración, algo que no está ausente tampoco en la tragedia colombiana. Pero el énfasis está puesto en la idea de la destrucción.

51 Llamado “Nuevo” desde finales de los años sesenta. En el siglo XXI, la idea del “nuevo” teatro se ha ido diluyendo, pero se mantiene la definición para referirse a cierto tipo de manifestaciones estéticas que siguen conectadas con la reflexión política sobre la realidad del país.

los años cincuenta y sesenta del siglo XX, en un solo impulso de transformación y de actualización a ultranza. A comienzos de la década del setenta se consolidó lo que se podría llamar una “dramaturgia nacional” donde el espíritu gregario (la llamada “Creación Colectiva”) se impuso frente a la producción individual. Y los temas de los habitantes de la escena se concentraron entonces en la Historia, con mayúsculas, del país. Es así como se pasó del movimiento Comunero a las leyendas de la Independencia, de la matanza de las bananeras⁵² (inmortalizada, a su vez, en algunas novelas de los escritores costeños Álvaro Cepeda Samudio – *La casa grande* – y Gabriel García Márquez – *Cien años de soledad* – y en obras de teatro como *Soldados* de Carlos José Reyes o *La denuncia* del Teatro Experimental de Cali, con dramaturgia de Enrique Buenaventura) hasta, cómo no, el período de *La Violencia*.

Quizás el grupo de teatro más importante del país (y el que mejor ha sabido combinar las búsquedas estéticas con la reflexión social y política) ha sido el Teatro La Candelaria (conocido inicialmente como La Casa de la Cultura) dirigido por el actor, teórico y dramaturgo Santiago García (Bogotá, 1928). En la historia del grupo se siente el tránsito de la influencia europea (de Esquilo⁵³ a Peter Weiss, pasando por Chejov, el teatro del absurdo y demás etcéteras del caso) a las obras de Creación Colectiva, cuyo punto cimero se encuentra en *Guadalupe: años sin cuenta*, con miles de representaciones a cuestas y una unánime aceptación por parte del público que ha sido testigo de su eficaz existencia. En *Guadalupe...*, con textos del desaparecido escritor Arturo Alape, se cuenta la gesta del guerrillero liberal Guadalupe Salcedo, su vinculación con las luchas populares colombianas en los Llanos Orientales, hasta la traición y su posterior asesinato en una calle bogotana. La obra está contada en distintos episodios que son interrumpidos por apasionadas canciones llaneras (acompañados de arpa, cuatro y maracas), cantos que cuentan los

52 Masacre perpetrada en Ciénaga (Magdalena) por el general Carlos Cortés Vargas, durante el gobierno del presidente Miguel Abadía Méndez, el 6 de diciembre de 1928, contra una manifestación popular, tras una serie de protestas contra la compañía bananera United Fruit Company. Se dice que hubo más de 300 muertos.

53 Esquilo. *La Orestiada*. Versión: Carlos José Reyes. Dirección: Santiago García. Casa de la Cultura – Teatro La Candelaria Colombia. 1970. Se ha tenido como referencia el libreto original inédito.

acontecimientos, en una eficaz recuperación de los mecanismos épicos del teatro brechtiano.

A lo largo de la década del setenta, La Candelaria se preocupó por contar distintos episodios de la vida nacional: *Nosotros los comunes* (sobre el movimiento comunero del siglo XVIII), *La ciudad dorada* (sobre el desplazamiento forzado del campo a la ciudad), *Golpe de suerte* (sobre el nacimiento de las mafias del narcotráfico)⁵⁴. Luego, en los años ochenta, se concentró en la correspondencia entre España y América, en sus lenguajes y en sus diferencias, creando grandes frescos como *El diálogo del rebusque* (a partir de la obra literaria de don Francisco de Quevedo), *El viento y la ceniza* (sobre la historia de unos conquistadores españoles que tienen quinientos años), *La tras-escena* (desopilante farsa sobre el montaje de una obra de teatro acerca del *Descubrimiento* de América en medio de una siniestra dictadura militar) y, completando el ciclo, se esforzaron en la reconstrucción de una tragedia clásica inca, rescrita por Santiago García bajo el título de *Corre, corre, chasqui Carigüeta*. A finales de la década de los ochenta, con el advenimiento de la violencia, producto del narcotráfico (son los tiempos fatales de los grandes carteles en Colombia, con Pablo Escobar a la cabeza), la realidad del país se torna cada vez más compleja. La creación artística se ve amenazada y los hombres de teatro deben inventarse recursos para no perder los pies sobre la tierra pero, al mismo tiempo, ahondar en sus indagaciones estéticas comprometidas. De nuevo, Santiago García y La Candelaria se salen con la suya, gracias a una nueva creación colectiva: *El paso (parábola del camino)* en la que un grupo de quince personajes, atrapados en una tienda rural, terminan siendo víctimas del pánico producido por dos desconocidos. Es una obra impecable, construida a través de los recursos de la llamada “dramaturgia del actor”, en la que los silencios y la música se encargan de narrar tanto o más que los ingenuos parlamentos de los aterrorizados habitantes del lugar. Esta obra cierra un ciclo e instala al grupo en un nuevo desafío, ante su tradicional presencia contestataria, dentro del contexto de la cultura colombiana. Pero, ¿cómo hablar de la realidad, cuando la realidad es tan violenta? La Candelaria había sido un grupo comprometido con la His-

54 De este período, es preciso anotar, como complemento a las referencias del presente estudio, el montaje de la obra *Vida y muerte severina*, escrita originalmente por el poeta brasileño Joao Cabral de Melo Neto, donde el grupo recurre a la utilización de coros y personajes alegóricos que, de alguna manera, evocan recursos de la tragedia antigua.

toria, se había nutrido, de manera profunda, del legado de Bertolt Brecht (Santiago García había adelantado un *stage* en el Berliner Ensemble y, a su regreso a Colombia, hizo memorables versiones de *Galileo Galilei* y de *El alma buena de Se-Chuan...*). De cierta manera, La Candelaria era líder de una vocación política a través del teatro.

Pero los tiempos cambian y, con ellos, cambian los artistas. Tras la saturación militante de las artes escénicas latinoamericanas en los años setenta, los grupos escénicos diversificaron sus lenguajes. Ya no existían urgencias revolucionarias para conmover a las organizaciones sociales. Ahora se trataba de sorprender a los espectadores desde otros ángulos, aprendiendo a convivir con distintas manifestaciones artísticas y creando mientras se *inventaban* nuevos públicos. De allí que el desconcierto de los espectadores haya sido grande, cuando se vio a La Candelaria construyendo sus propias obras, a partir de lenguajes cada vez más sutiles y complejos, con textos como *Maravilla Estar* de Santiago García, donde cuatro personajes habitan una suerte de *no man's land*, en la que conviven el esperpento, el clown, Lewis Carroll y toda suerte de acertijos utópicos. De alguna manera, ese tránsito ha sido producto de la necesidad de reinventarse a diario. Porque los artistas corren grandes riesgos creativos o, de lo contrario, sucumben en la repetición. Así se vio, siguiendo el ejemplo de La Candelaria, con obras como *La trifulca*. Un texto (y una puesta en escena) realizado en pleno corazón de las matanzas de los líderes de izquierda, a comienzos de los años noventa. Al ser amenazados algunos miembros de La Candelaria por los fantasmas del paramilitarismo, decidieron hacer una obra en clave, con estética de carnaval (con seguros ecos de las teorías de Mikhail Bakhtin sobre la relación entre las celebraciones y la Muerte) en la que un personaje fallece y nace en medio del jolgorio tropical. La obra no tuvo mucho éxito, ni entre el público ni entre los miembros del grupo. Pero marcó, a no dudarlo, un nuevo derrotero en los caminos a recorrer para los siguientes veinte años. De aquí en adelante, el compromiso de La Candelaria no se da a través de la confrontación directa con la realidad, sino por las vías de la ambigüedad y de la metáfora. Poco a poco, el camino trazado por el grupo lo ha llevado a la recuperación de viejas formas rituales, que se evidencian en extrañas obras como *Nayra (la memoria)*, hasta llegar a, cómo no, una visita a los

antiguos mitos griegos a través de la *Antígona* de Patricia Ariza. Sobre ese tema se volverá más adelante en el presente viaje⁵⁵.

Pareciese que el signo del dolor hubiese atacado a tal punto a la sociedad colombiana, que la frase final de la novela *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez se hubiera convertido en un lamento concluyente: “...porque las estirpes condenadas a cien años de soledad, no tenían una segunda oportunidad sobre la tierra”⁵⁶. En algunas encuestas se comenta que Colombia es “el país más feliz del mundo”⁵⁷. Sin embargo, esta felicidad (como en el caso de *La trifulca* del Teatro La Candelaria) se combina con una violencia y una continua tensión social. La guerra y la paz son los dos temas recurrentes en el orden del día del imaginario nacional. Y en el ambiente vuela una tendencia a considerar que de ese círculo vicioso de retaliaciones y desastres no se saldrá nunca. La tragedia en Colombia (la tragedia como signo de un dolor colectivo, de una sociedad que pareciese no poder salir jamás del pantano de su propia desgracia) ronda por el imaginario de un pueblo festivo, que tiene en su carnaval sin tregua enquistada una de las frases finales de la novela *¡Que viva la música!* de Andrés Caicedo: “tú enrúmbate y después derrúmbate”⁵⁸.

2.3 LO TRÁGICO EN EL TEATRO COLOMBIANO

Tragedia y ritual, mito y metáfora. El teatro colombiano ha debido recurrir a nuevas formas de aprehender su entorno para poder reflexionar (y denunciar y lamentarse) sin perder la esperanza. En el año 2012, el Ministerio de la Cultura del país patrocinó un exhaustivo volumen

55 Ver el capítulo 6.1.3.

56 García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Editorial Sudamericana. Argentina, 1967. Pág. 351.

57 Ver el artículo del diario El Tiempo de Bogotá titulado “Colombia vuelve a ser el país más feliz del mundo en el 2013”. http://www.eltiempo.com/colombia/otraszonas/ARTICULO-WEB-NEW_NOTA_INTERIOR-13331815.html. Consultado el 7 de febrero de 2014.

58 Caicedo, Andrés. *¡Que viva la música!* Ediciones Instituto Colombiano de Cultura. 1977. Pág. 188. “Enrumbarse” quiere decir, en Colombia, “irse de fiesta”.

titulado *Luchando contra el olvido*, cuyo subtítulo es *Investigación sobre la dramaturgia del conflicto*, texto al cual se regresará en distintos momentos de este estudio⁵⁹. Pero, por lo pronto, es importante detenerse en el nombre del volumen, ya que allí se encuentran distintas claves propias del presente análisis. En primera instancia: ¿Qué significa “luchar” contra “el olvido”? Una de las novelas colombianas más importantes de los últimos años se llama *El olvido que seremos* del escritor antioqueño Héctor Abad Faciolince. En ella, mezcla de testimonio, mezcla de autoficción, el autor cuenta el horror que representó para sí el hecho de que su padre, líder por la defensa de los Derechos Humanos, fuese asesinado por fuerzas oscuras del paramilitarismo local. Aprovechando la frase de un supuesto poema de Jorge Luis Borges (con los años, gracias a una insólita polémica, se ha puesto en duda la autoría de dicho verso por parte del escritor argentino)⁶⁰, Abad Faciolince rescata, veinte años después de los acontecimientos reales, el latigazo más doloroso de su existencia, antes de que forme parte del polvo del olvido. De la misma forma, en el volumen del Ministerio de Cultura, se pretende luchar contra la amnesia colectiva. Es decir, que los acontecimientos fatales no puedan quedar impunes. Y una forma de recordarlos para siempre es mantenerlos presentes, fijos en la memoria social. Difícil actitud cuando se piensa negociar con los victimarios, pues estos pretenden todo lo contrario: tapar los crímenes y pasar la página para que, de alguna manera, sus comportamientos no sean castigados⁶¹.

En el caso del nuevo movimiento teatral colombiano, ¿cómo se lucha contra el olvido? La respuesta se construye todos los días⁶². Pero, de

59 *Luchando contra el olvido. Investigación sobre la dramaturgia del conflicto*. Ministerio de Cultura. 2012. Colombia. Una segunda parte, con el mismo título, se publicó en 2013.

60 La extensa polémica entre Abad Faciolince y el poeta Harold Alvarado Tenorio sobre el tema de la autenticidad de los textos de Borges está analizada al detalle por el primero de ellos en el libro *Traiciones de la memoria* (Alfaguara, 2009).

61 El citado Héctor Abad Faciolince vuelve a reflexionar sobre el tema de la memoria o el olvido en el artículo titulado “Acuérdate de olvidar”, publicado por la revista “El malpensante” de Colombia, en el número 135 del mes de octubre de 2012.

62 En el Hay Festival de Cartagena de Indias del 2014, el escritor norteamericano David Rieff encendió la polémica en un diálogo con el citado Abad Faciolince, a propósito de su libro titulado *Against Remembrance* (Traducción al español: Aurelio Major. Debate, 2012), en el que plantea que la memoria colectiva termina sirviéndole a los nacionalismos y perpetuando los odios gestados al interior de una sociedad.

seguro, cada acertijo confluye en ir encontrando distintos mecanismos estéticos que *den cuenta* de los acontecimientos reales. Sin embargo, hay un malentendido al interior del subtítulo del citado estudio pues, cuando se habla de “dramaturgia del conflicto” se está incurriendo en una tácita tautología: si estamos en el Territorio Aristóteles, cuando se habla de *dramaturgia*, ¿no se está hablando de *conflicto*? La palabra “conflicto”, en el contexto colombiano, es una generalización para hablar de los múltiples enfrentamientos armados en los que se encuentra la sociedad a finales del siglo XX y comienzos del siglo XXI. Ya se sabe: cuando se habla de “el conflicto” se está ante una forma familiar, de reconocimiento⁶³. Es una manera de generalizar un problema de múltiples aristas (guerrilla, paramilitarismo, bandas criminales, narcotráfico, falsos positivos, fuerzas armadas, Estado de Derecho, delincuencia organizada, pandillas juveniles, tráfico de armas, desplazamiento forzado, concentración de la tierra, barrios de invasión, explosión demográfica...) *El conflicto* es el epicentro de todos los males que aquejan a Colombia.

En el citado estudio, el investigador Enrique Pulecio plantea: “Aunque esas obras no estén estructuradas como tragedias, ¿dejan por ello de ser menos trágicas, ya que su verdad no proviene de formulaciones artísticas altamente elaboradas?”⁶⁴ Y, más adelante, agrega: “Un teatro contra el olvido. En él no deben existir obstáculos para la recuperación de la memoria”. De nuevo, nos encontramos con una terminología que comienza a repetir conceptos heredados de la más antigua tradición teatral de Occidente. Si miramos los nombres de algunos de los capítulos del libro (“Teatro y tragedia”, “Tragedia y verdad”, “Memoria y teatro”, “El juez, el testigo y el espectador: la catarsis”, “Víctimas y victimarios”...) se puede decir que el texto se apoya, en aras de la reflexión, en muchas de las ideas que se usan para hablar de la tragedia griega. A pesar de que *Luchando contra el olvido* sea un texto acerca de obras de dramaturgias recientes, no obstante se puede decir que los modelos aristotélicos, tanto por oposi-

63 En Colombia, donde el humor se convierte en una forma de resolver lo que no tiene remedio, se les llama “cariñosamente” *paras* a los paramilitares, *elenos* a los guerrilleros del E.L.N. (Ejército de Liberación Nacional), *Tirofijo* y *Mono Jojoy* a los desaparecidos líderes de las F.A.R.C. (Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia), entre otros traviesos apelativos.

64 *Luchando contra el olvido. Investigación sobre la dramaturgia del conflicto*. Ministerio de Cultura. 2012. Colombia. Pág. 34.

ción como por complemento, sirven para re-construir una realidad sobre la cual es muy difícil establecer distancias frente a la creación. Dicho ensayo aspira establecer los módulos de una nueva *poética*, teniendo en cuenta que sus textos trascienden los moldes de Aristóteles y aspiran a otro tipo de realidades dramatúrgicas. Pulecio lo aclara: “Por el contrario, las [obras] no aristotélicas carecen de un estatuto orgánico que las pueda clasificar todas dentro de una sola definición. Cada una a su manera son (*sic*) una excepción a la regla de la composición clásica y con ello obtienen una licencia para romper con la lógica del sentido ordinario. De tal manera sus textos marcan pautas disímiles. Tan pronto los diálogos son parlamentos mediante los cuales los personajes se expresan, tan pronto son voces de entonación poética que surgen de la interioridad de los personajes como si vinieran de muy lejos. Poesía incorporada al texto, principalmente vitalista [...]”⁶⁵ He aquí dos ideas que, en apariencia, apuntan a lo mismo pero que, en el fondo, se deberían diferenciar. Por un lado, “la regla de la composición clásica” y, por el otro, “la lógica del sentido ordinario”. ¿A qué se refiere el texto? Si con “la regla de la composición clásica” estamos hablando de Aristóteles, no necesariamente estamos en el territorio de “la lógica del sentido ordinario” puesto que dicho “sentido ordinario” se ha multiplicado con el correr de los tiempos. Cuando Brecht plantea la dicotomía entre “la forma dramática” (aristotélica) y “la forma épica” para la construcción dramática⁶⁶, se enfrenta a un desafío harto complejo porque, en medio de todo, buena parte de la tradición de la tragedia griega pertenece a un modelo “épico”, el de los personajes – individuales o colectivos – que narran, que cuentan. Mientras que muchas de las formas teatrales del siglo XX corresponden a la más pura tradición “dramática” (el modelo *planteamiento – nudo – desenlace* está presente en muchas de las obras “épicas” de Brecht...). En otras palabras, “la forma dramática” correspondería a “la lógica del sentido ordinario” mientras que Aristóteles sería el representante de “la regla de la composición clásica”. Y el teatro brechtiano (y buena parte de las formas teatrales recientes) nadaría en ambas aguas.

65 *Ibid.* Pág. 56.

66 Ver: Brecht, Bertolt. “Una dramática no aristotélica” en *Escritos sobre teatro 1* (traducción de Jorge Hacker) Págs. 119-165. y “Pequeño organón para el teatro” en *Escritos sobre teatro 3* (traducción de Nélida Mendilaharzu de Machain). Págs. 105-143. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires, 1973 y 1976, respectivamente.

Poco a poco, el problema va creciendo. Y lo que pareciese circunscribirse a la presencia de la tragedia griega en el teatro de un país como Colombia, puede servir, al mismo tiempo, para una reflexión acerca de los modelos de construcción dramática en el siglo XXI. Por esta razón, el presente estudio quiere volver al punto de partida. Si todos los caminos conducen a Grecia, como se termina concluyendo al leer distintos estudios sobre la dramaturgia de nuestros días, es preciso encontrar las claves para definir de qué manera el teatro griego ha funcionado en la construcción de un teatro que, como el colombiano, presenta en distintos momentos puentes de conexión. Pero este fenómeno no sólo se manifiesta en los montajes de algunos textos de Esquilo, Sófocles y Eurípides *made in Colombia* sino, como lo intenta recoger el libro *Luchando contra el olvido*, también se hace presente en otros modelos dramatúrgicos contemporáneos⁶⁷. Habría que establecer, por consiguiente, un marco teórico que sirva para delimitar el objeto del presente estudio. ¿Cuál sería el denominador común? ¿La tragedia? Demasiado amplio. Porque, a ciencia cierta, ¿qué es la tragedia? ¿Nace y muere con los griegos? *The Tragedy of Romeo And Juliet* o *The Tragedy of Hamlet*, ¿no continúan con la tradición del género? Porque, si nos atenemos a los modelos establecidos por Aristóteles en su *Poética* (cien años después de la primera desaparición de sus mejores exponentes, es preciso recordarlo) ninguno de los textos que han seguido en la historia del teatro cabrían en dicha reflexión. Sin embargo, casi todo el teatro de Occidente, antes de Brecht, ha sido catalogado como *aristotélico*, por su necesidad de conmover. Es muy difícil, por consiguiente, establecer “un punto de partida de la tragedia” (el *big bang* de la tragedia está más perdido que su devenir...), de la misma forma que su pretendida “muerte” (según el apocalíptico dictamen de George Steiner), en el oscuro presente, es aún más impreciso. La tragedia ha servido, de todas maneras, a una suerte de *back to the egg*, de vuelta a los orígenes, en los momentos en los que en el laberinto de las formas parece confundirse. Cuando la fotografía se instaló en el mundo, en la segunda mitad del siglo XIX, se anunció el final de la pintura. ¿Desapareció? Al contrario: regresó a su esencia. La pintura se concentró en el color y “sustraída a lo representativo queda en libertad para no ser más que pintura”, según la

67 A propósito del tema, la investigadora colombiana Sandra Camacho establece la idea “del encierro” como una constante en un conjunto de obras dramáticas nacionales, dentro de su tesis doctoral *La figure de l'enfermement comme modèle tragique dans la dramaturgie contemporaine colombienne*. Université de Paris III. París, 2010.

conocida frase de Julio Cortázar⁶⁸. En el caso del teatro, el regreso a las formas primitivas de la tragedia corresponde a un afán de identidad que coincide con el advenimiento del cine y fustiga, sin propónerselo, a todos aquellos que no soportan los fenómenos escénicos en vivo. La gran aventura de Jerzy Grotowski en Polonia, a finales de la década del cincuenta, le devolvió al actor su dimensión sacerdotal, de oficiante, la posibilidad de ir en busca de una santificación a través de la transgresión y del esfuerzo sin límites, gracias a su entrega física sobre el escenario. ¿Se establecía una relación catártica con el público? Quienes fueron testigos de esa comunión única entre los pocos espectadores de su teatro y las obras que allí se gestaron así lo aseguran⁶⁹. Hoy por hoy, sus herederos (con Eugenio Barba y el Odin Teatret a la cabeza) lo confirman con creces. En estos ejemplos, se tiene la ritualización del fenómeno escénico como un elemento complementario a las formas de la tragedia. Y cuando se habla de ritual se entiende una suerte de religiosidad que no debe tener, necesariamente, una vinculación *de militancia* con el Más Allá. Dios puede no existir en la espiritualidad de la tragedia contemporánea.

Aun así, los límites siguen siendo muy amplios. Si se está buscando un mecanismo para reflexionar sobre la manera como la tragedia – el género trágico – sirve para sumergirse en la violenta realidad de un país como Colombia, aparecen otras acepciones que convierten la palabra en un universo mucho más amplio que el de sus orígenes. Por un lado, se tiene el citado ejemplo del libro *Luchando contra el olvido*, donde el término *tragedia* se relaciona directamente con todos los objetos temáticos derivados del *dolor*. De otro lado, la investigadora Sandra Camacho plantea la idea del *encierro (l'enfermement)* “...como modalidad de *lo trágico* en la crisis de la representación del teatro colombiano actual”⁷⁰. Según su planteamiento, en ciertas dramaturgias recientes, los escritores (no ne-

68 Cortázar, Julio. “El perseguidor”. En *Las armas secretas*. Editorial Sudamericana, 1959. Argentina. Pág. 133.

69 Entre muchos otros textos sobre el tema, sería preciso recordar aquí la compilación sobre Grotowski reunida bajo el título *Hacia un teatro pobre* (Traducción de Margo Glantz. Siglo XXI Editores, 1970) y, sobre todo, las memorias de Eugenio Barba tituladas *La tierra de cenizas y diamantes*. Colección Escenología. México, 2008.

70 Camacho, Sandra. *La figure de l'enfermement comme modèle tragique dans la dramaturgie contemporaine colombienne*. Université de Paris III. París, 2010. Pp. 24-26. (La traducción y el resaltado corresponden al presente estudio).

cesariamente los conjuntos teatrales que ponen en escena los textos; es preciso hacer la distinción) recurren a inesperados ejercicios de *huis-clos* como formas de materialización de la derrota, al convertir a sus personajes en mudos e impotentes testigos de terribles acontecimientos pasados. ¿Tragedia? Sí, en la medida en que se está hablando del horror, latente o evidente. Pero la formalización de dichos conflictos no necesariamente corresponde al género, puesto que sus modelos de representación se alejan de sus referentes rituales. Las obras analizadas por Sandra Camacho y que ella aglutina bajo la idea del encierro se nutren de lo trágico por el espectro que conllevan, no por su forma. Son *trágicas* en la medida en que abordan el desasosiego de un individuo o una sociedad. Pero no necesariamente por la manera como se formalizan. Porque la tragedia no es sólo un estado de ánimo de un ser humano o de un grupo social, sino que también corresponde (debería corresponder) a una estructura. Por esta razón, si nos atenemos a un nivel puramente conceptual, la idea del encierro como respuesta a los acontecimientos trágicos podría establecer puentes con los mitos antiguos. Pero en sus convenciones (es decir, las de su representación sobre la escena) se podrían enumerar un conjunto de considerables diferencias.

En este orden de ideas, se deben establecer dos niveles *formales* de la tragedia. Por un lado está el elemento verbal (que es el que ha llegado hasta nosotros y que es del que se ocupa principalmente Aristóteles). De otro lado, están los elementos de la *mise en scène* que deberían ser tan importantes como los primeros. En lo que respecta a los elementos *verbales* de la tragedia, los pasos que marcan su progresión están apuntando, de manera continua, hacia la resolución del acontecimiento. Esto es, hacia el desenlace. No hay “finales abiertos”. Los finales se cierran en sí mismos y concluyen la gesta del héroe. Esta conclusión, según el planteamiento de Albin Lesky⁷¹ puede estar determinada por cuatro características distintas, a saber: 1) el problema no es la caída del héroe sino la altura de donde cae; 2) La relación que existe con el mundo del espectador; 3) El personaje conoce de antemano su destino y lo sufre. De alguna manera, el héroe es culpable al saber de antemano el desenlace; Y 4) El tipo de resolución del conflicto determina el carácter trágico. Con respecto a este último punto habría tres modelos de salidas al drama: la primera, cuando

71 Lesky, Albin. *La tragedia griega*. Traducción de Juan Godó. Revisión de Montserrat Camps. Presentación de Jaume Pòrtulas. Labor, 1996. Barcelona.

las dos fuerzas en conflicto se reconcilian. Segundo, cuando la resolución está más allá de las fuerzas en pugna. Y tercero, cuando no existe ninguna posibilidad de reconciliación.

Como se puede inferir, en la tragedia griega había (hay), en el fondo, una función didáctica. A través de la *mimesis* el actor recreaba los acontecimientos que determinarían “el mapa de ruta” de su personaje y, a su vez, el espectador se “sanaba” a través del “terror” y “la piedad”.⁷² A través de la *catarsis* (entendida como una suerte de *intimidación* emocional; ya se insistirá al respecto⁷³), el público se sacudía del conflicto. Hoy, es muy difícil que dicho propósito se cumpla, porque los modelos de relación entre el acontecimiento teatral *en vivo* (aquí no influye lo literario) y el testigo, se transforman de manera constante. Para comenzar, hay un tácito acuerdo de escepticismo entre quien ve y quien entrega. Ya se sabe que lo que sucede sobre la escena *no es verdad*. Es *otra* verdad, independiente del mundo. Es *otro* mundo que refleja al mundo real, pero es un espejo convexo. El mundo se deforma, se transforma sobre la escena y el espectador recibe dicha transformación y la digiere como un nuevo fenómeno que está más allá de su propia experiencia. “La vida real” no está, no puede estar sobre la escena. Aunque se puede decir lo mismo de las representaciones de la tragedia antigua, el espectador veía modelos de comportamiento que no podría, no debería seguir. Así lo quisiera, dichos *modelos* (si es que se puede aplicar la palabra en este caso) serían relativos, porque quienes estaban sobre la escena eran dioses y reyes, no *hombres* normales. Por consiguiente, la tragedia antigua puede servir, aún hoy, como punto de partida para una nueva mirada del mundo reciente, en la medida en que sus componentes no pretenden imitar la vida sino trascenderla. La tragedia, como modelo de representación escénica, no pretende engañar al espectador creando la ilusión de realidad sino inventándose totalmente una realidad autónoma que, sin embargo, alude al mundo y lo sacude, lo cuestiona, lo intimida.

72 No obstante, Alexandre Nicev considera que: “*Aristote ne conçoit la catharsis, conclut Bernays, que comme une catharsis médicale; elle n'est ni morale ni esthétique. Cette notion, dit-il, caractérise la catharsis en général, par conséquent, la 'catharsis théâtrale' aussi*”. (Nicev, *L'éénigme de la catharsis tragique dans Aristote*. Académie Bulgare des Sciences. Sofia (Bulgaria), 1970. Sin embargo, la idea de la catarsis en Colombia (de repente, a causa de las distintas lecturas del teatro brechtiano) puede ser leída desde parámetros como los que se anotan más arriba.

73 V. 4.1 del presente estudio.

La trascendencia, el dolor, el reconocimiento, la falta, la culpa, el crimen, la destrucción, el caos, todos ellos pueden suceder sobre la escena porque reemplazan los errores de los hombres y los convierten en acontecimientos estéticos, destinados a conmover de manera exultante, nunca para destruir. Un crimen en el teatro es posible, incluso necesario. Ese crimen puede y debe emocionar al espectador, si las convenciones escénicas creadas para tal fin así lo permiten. El espectador sabe que el actor que representa a Agamenón no morirá esta noche, porque mañana volverá a serlo y así durante toda la temporada. Pero el acuerdo tácito al que se llega es que esa muerte concentra todo el espanto y la conmoción que la muerte *real* de cualquier hombre tiene en el teatro del mundo.

Tragedia ontológica, tragedia social y género trágico se mezclan continuamente en el modelo de construcción dramática de hoy en día, cuando se quiere indagar en el horror sobre la escena. En el teatro colombiano reciente se puede evidenciar cómo el arte, en una sociedad *trágica*, aplica las estructuras clásicas para convertir la realidad en alimento que, al mismo tiempo, crea distintos comportamientos estéticos particulares. Por otro lado, la tragedia griega puede permanecer vigente no sólo en el remontaje de los textos fundacionales de Esquilo, Sófocles o Eurípides, sino también en ciertas dramaturgias particulares del teatro colombiano donde los parámetros del teatro antiguo están presentes. Pero es importante hacer especial hincapié en *lo teatral*. Así como se han observados distintos malentendidos relacionados con el concepto de *lo trágico*, así mismo se debe guardar especial atención acerca de qué se entiende por *lo teatral*. Partiendo de una base: “el teatro no es un género literario”⁷⁴. Se entiende que la literatura teatral es un fragmento, una pieza más, un componente de un universo mucho más amplio (y, de repente, más complejo) que se cobija dentro de las llamadas artes espectaculares o de la representación. Por desgracia, de la tragedia antigua sólo conservamos una mínima parte y esa mínima parte está representada en algunos pocos textos (siete tragedias de Esquilo entre las casi noventa que, se supone, compuso; siete tragedias de Sófocles entre las ciento veinte que, se cree, son suyas; y diecinueve de Eurípides entre la otra centena que, se dice, desapareció junto a la efímera evidencia de sus respectivas puestas en escena...). Lo *teatral*, por consiguiente, multiplica los niveles de lectura de los distintos monta-

74 Buenaventura, Enrique. *La dramaturgia del actor* (1985). Publicaciones Teatro Experimental de Cali. 40 Años. Pág. 25.

jes de las obras cuya génesis se deriva de la tragedia antigua. No se puede hablar del texto del Coro si, de antemano, no desglosamos qué representa la voz colectiva sobre la escena, cómo se manifestaría y se manifiesta ahora la presencia de los coreutas, de qué manera la música se articula para la creación de los distintos elementos emocionales del drama, cómo un conjunto de máscaras determina y estiliza los comportamientos de los personajes, de qué manera la representación de un texto al aire libre es diferente si se está en un teatro con oscuridad plena, donde las luces cumplen una función narrativa y emocional definitiva, etc. La puesta en escena de la tragedia implica una ceremonia. El carácter ritual está determinado por las convenciones que se manejen para la consecución de los propósitos trazados (al menos en el teatro contemporáneo). Por esta razón, el análisis de las lecturas de la tragedia griega, en un país como Colombia, está determinado por sus distintas traducciones escénicas, las cuales van mucho más allá de la palabra. El presente estudio apunta a ser un viaje a través de la historia de una práctica teatral específica y la manera como una forma teatral se inscribe en dicho proceso.

2.4 EL RITUAL Y LA REPRESENTACIÓN

De *Las suplicantes*⁷⁵ de Esquilo, podría decirse que allí conviven, de una manera más estrecha, los elementos teatrales con los rituales. Salvo el diálogo entre el Heraldo y el Rey (910-955), todo el drama está construido desde las reflexiones del Coro. O, a partir de los diálogos de un solo personaje (Dánao, El Rey de Argos, El Heraldo), con el Coro⁷⁶. Despojándonos del contenido, podríamos decir que un personaje lanza una letanía, la cual es contestada por un grupo de seguidores que complementa su lamento (sus súplicas). Pero, estamos partiendo de una verdad a medias, de aquella lectura brechtiana que establece la diferencia entre el carácter ritual y eso que ahora denominamos *teatro*, suponiendo que

75 Se sigue la traducción de Bernardo Perea Morales. Esquilo, *Las suplicantes*. En *Tragedias*. Biblioteca Clásica Gredos. Madrid, 1993.

76 “... el núcleo del Teatro se encuentra en el diálogo entre un coro y su exarconte”. R. Adrados, Francisco. *Fiesta, comedia y tragedia*. Editorial Planeta S. A. 1972. Pág. 14.

éste se construya sobre la base del conflicto⁷⁷. En ese caso, el personaje se enfrenta, es cuestionado por el Coro. En un ritual de raíces judeo cristianas, es poco probable que eso suceda. Así como esperamos que, cuando un sacerdote, en la ceremonia católica, dice: “Sagrado Corazón de Jesús” todos sus feligreses respondan: “En Vos confío” (nadie se imaginará, por ejemplo, que el acólito ponga en tela de juicio la existencia de Dios e increpe al oficiante con un grito de la talla de: “Jamás confiaré, os lo aseguro!”), de la misma forma, se supone, el diálogo entre sacerdote y coros en las ceremonias antiguas consagradas a Dioniso tuviesen esos mismos propósitos de alabanza y de veneración. El modelo que determinaría lo teatral pertenece a un código conflictual que afecta la dimensión poética del texto, hasta el punto de que las voces y los cantos se convertirán en un lamento de contrarios.

Con el correr de los siglos, esta particular dialéctica entre lo verbal y lo no verbal, entre la diversión y la reflexión, entre el mundo de las ideas y “el teatro de los sentidos” va a formar parte continua de la manera como se aborda la creación en el mundo de las artes escénicas. Porque, al estar permeado por la palabra, el teatro se mueve en el territorio del pensamiento. Pero, al mismo tiempo, esas ideas son *representadas*, se traducen en una conjunción de signos que van más allá de lo dicho. Y el texto, en última instancia, es un punto de partida cuyo puerto será, a pesar de él mismo, lo que palabras e imágenes puedan combinar sobre la escena. Cuando la tragedia establece su vida propia en relación con el *Ditirambo*, el mundo comienza a ser contado, más que representado. Las acciones están en los versos, no en las didascalías. Pero dichos textos no dejarán de ser un punto de partida dentro de la representación.

En las obras de Esquilo la acción dramática pertenece al territorio de la palabra. El coro evoca un acontecimiento y se lamenta⁷⁸. Con el paso

77 Brecht dice en el *Pequeño Organón*: “El teatro consiste en la reproducción, en vivo y con fines de entretenimiento, de acontecimientos imaginarios o conocidos por tradición, en los cuales se produce un conflicto entre seres humanos”. Y más adelante anota: “Cuando se dice que el teatro surgió de las ceremonias del culto, sólo se está afirmando que se hizo teatro cuando se desprendió de ellas”. (Bertolt Brecht, *Op. Cit.* Pág. 108-109).

78 A propósito del lamento en la tragedia, L. A. Swift lo particulariza de la siguiente manera: “*Tragedy's perversion of ritual normality is hardly unique to lamentation. Rather, just as tragedy most frequently uses hymenaios or paian in an ironic contrast, thus undermining the genres' usual associations and conventions, so too we also see funerary ritual subverted in order*

de los años, en otros modelos dramatúrgicos, se verá que las acciones no son contadas por los personajes sino que suceden sobre la escena. Es bien sabido que los acontecimientos violentos no suceden, en la tragedia antigua, a la vista del público sino “entre bambalinas”⁷⁹. Así que, para llegar al clímax, donde la violencia estalla, hay unos pasos, unas estaciones, un *crescendo* formal que indica la progresión de la tragedia. Esos pasos corresponden, deberían corresponder, a la dimensión ritual del acontecimiento trágico. Aún en las obras de Eurípides, donde se verán cada vez más los personajes individuales (y el Coro reduce un tanto su protagonismo), hay una suerte de prolegómenos antes del sacrificio, el cual se culmina en el desenlace, casi siempre, de manera sangrienta (piénsese en el final de *Electra* o en el final de *Medea*). Pero sigue existiendo una dicotomía entre el acto sangriento y la reflexión racional. Entre la barbarie y la sabiduría poética. Hoy por hoy, cuando se quiere traducir en términos escénicos los pasos de la tragedia griega, no siempre se piensa en el Ditrírambo donde, según cuentas, se originarían los pasos que, posteriormente, darán vía libre a las convenciones teatrales. Pero como la evolución del Ditrírambo estalló en mil pedazos, las distintas visitas contemporáneas a la tragedia griega permiten otro tipo de licencias e incluso de curiosas interpretaciones. Las fábulas de las distintas tragedias se pueden independizar de los modelos clásicos de representación porque, dichos modelos, en los que se articularían el ritual con el teatro, prácticamente están perdidos. Un solo ejemplo entre miles: en los años sesenta, el director de cine Jules Dassin realizó una versión de *Fedra*⁸⁰ que sucedía entre yates, tuxedos y collares de perlas. Las ceremonias habían desaparecido, para darle paso a las circunstancias de la anécdota. No hay el menor eco de las convenciones tradicionales del texto original (en este caso, de la tragedia *Hipólito* de Eurípides, la obra que da cuenta de la leyenda tratada por

to create an unsettling effect. But whereas the subversion of paian or hymenaios comes about by ironically juxtaposing the songs' joyous associations with the disastrous world of tragedy, in the case of lament the song is already a response to a distressing event. However, by deliberately disobeying the conventions of real-life lament, tragedy undermines the comforting purpose which lament can fulfill". V. The Hidden Chorus. Echoes of Genre in Tragic Lyric. Oxford Classical Monograph. Oxford, 2010. Pp. 322-23.

79 James Barrett analiza en su libro *Staged Narrative. Poetics and the Messenger in Greek Tragedy* (University of California Press, 2002) de qué manera funciona el punto de vista de quien cuenta los acontecimientos que suceden fuera del escenario en las tragedias de Esquilo, Sófocles y Eurípides.

80 *Phaedra*. Dirección: Jules Dassin. Con: Melina Mercouri, Anthony Perkins. 1962.

Dassin; tampoco hay vínculos formales con las respectivas Fedras de Séneca o Racine). ¿Qué se necesitaría para que existiese la tragedia? Según Aristóteles en su *Poética*: “La fábula es (...) el principio y como el alma de la tragedia; y, en segundo lugar, los caracteres (...) La tragedia es, en efecto, imitación de una acción y, a causa de ésta sobre todo, de los que actúan (...) En tercer lugar, el pensamiento (...) El cuarto, la alocución”⁸¹ Y agrega: “El espectáculo, en cambio, es cosa seductora, pero muy ajena al arte y la menos propia de la poética, pues la fuerza de la tragedia existe también sin representación y sin actores”⁸²

La pregunta siguiente tiene que ver, por lo tanto, con las convenciones mismas de la representación del texto trágico. El hecho ritual puede haber desaparecido para siempre, mas no los acontecimientos que narra o sus posibilidades de *traducción* sobre la escena. En el teatro colombiano hay ejemplos contemporáneos de la presencia del ritual. Alejándose de la tradición judeo-cristiana, algunos grupos optaron por recurrir a convenciones de las culturas indígenas, donde se han tomado como ejes estéticos la valoración de los cuatro elementos (tierra, aire, agua, fuego) para que en el escenario se establezca un tipo de comunión con el espectador, diferente a la del realismo. Esta búsqueda de la sacralización del fenómeno teatral tiene sus raíces inmediatas en Artaud y en Grotowski pero, si se quieren buscar los orígenes más remotos en Occidente, no cabe duda de que hay que dirigir los barcos de la memoria hacia Grecia y sus teatros al aire libre. En el siglo XXI, de estas formas escénicas europeas sólo quedan caminos y piedras, frisos y sillas de arcontes. Lejos de la Acrópolis o del teatro de Epidauro, en Grecia el mundo es otro, lleno de crisis financieras, de batallas entre inmigrantes, de inseguridad, de voces en múltiples idiomas. El teatro se representa ahora en antiguas bodegas convertidas en cómodos espacios destinados para las formas del nuevo milenio⁸³. Los anfiteatros griegos son museos silenciosos donde, en el verano, vemos representaciones que intentan devolver al mundo su cuna de

81 Aristóteles, *Poética*. VI, 1450b. Edición trilingüe por Valentín García Yebra. Biblioteca Románica Hispánica. Editorial Gredos, Madrid, 1999. Pág. 149-151.

82 *Ibid.*, VI 1450b 15-20. Pág. 151.

83 Buena parte del Festival de Teatro de Atenas en el siglo XXI se representa en modernos espacios situados en grandes galpones en Peiraios 260. Lejos de las convenciones de sus teatros tradicionales.

voces desaparecidas⁸⁴. Quienes rechazan las convenciones entre actores y público difícilmente entrarán en estas reconstrucciones que buscan la emotividad más allá de las palabras. En ese placentero esfuerzo por volver a los orígenes, los intérpretes intentan mantener distintos elementos propios del ritual en la escena. Y de todo el conjunto de convenciones escénicas tradicionales, es posible que la que haya evolucionado con mayor riqueza en la generación de nuevos sentidos sea la Máscara. La Máscara ha estado presente en distintas manifestaciones rituales de la humanidad, en África, en América, en Asia, en Oceanía. Pero es en Grecia donde se patentaría su existencia como una especie de logotipo simbólico de las representaciones escénicas de Occidente, cuando la risa y el llanto se convirtieron en esquemáticas delimitaciones de la comedia y la tragedia. La Máscara es la puerta de entrada al *alma* de los personajes⁸⁵. El maquillaje que hoy por hoy cubre los rostros de los actores es una estilización gallante de la caparazón con la que los oficiantes antiguos interpretaban sus roles. Un cambio de máscara era un cambio de sexo, de emoción, de función narrativa, de presencia escénica. Las figuras en sus túnicas elevaban la dimensión de los actores a la exacta medida de sus jerarquías. Pero era la máscara-mueca, la máscara-lamento, la máscara-ira, la máscara-tiempo, la que indicaba la ruta emocional de los protagonistas de las historias. Inquieta el hecho de imaginar que estos actores, sombras de gran Guiñol, representasen, por espacio de largas horas las consecuencias de la caída de Troya o las indagaciones de Edipo o el dolor de Prometeo encadenado, protegidos por estáticas máscaras donde se congela el dolor o la dicha (¿qué podrían hacer en semejantes jornadas de seis u ocho horas los detractores del teatro de nuestros tiempos?).

Para el estudioso de las formas literarias del teatro griego, pareciera imprescindible que la palabra fuese la esencia del drama. Pero, como se verá, no precisamente se necesita de los versos yámbicos para otorgar una dimensión a las historias tebanas o micénicas. *Medea* o *Edipo rey*,

84 Ver Romero Rey, Sandro. “*Edipo rey* en Epidauro” y “Dostoievski en Atenas”. <http://sandroromero.com/enaccion/?p=381> y <http://sandroromero.com/enaccion/?p=376>. Consultado el 8 de febrero de 2014.

85 Creadores como Ariane Mnouchkine le han dado (en su caso, en el Théâtre du Soleil) un lugar especial a la Máscara para todo el proceso de construcción de personajes. Sin embargo, en las tres primeras partes de su tetralogía sobre los Atridas, los actores estaban maquillados y no portaban máscaras.

en sus versiones cinematográficas, según el citado Pier Paolo Pasolini, no necesitaron de los versos de Eurípides o Sófocles para expresar el clima interior de dichas aproximaciones atemporales. La fuerza de la anécdota es sólo el espíritu inicial de estas lecturas filmicas, a partir de los dramas construidos por los poetas trágicos. Así parece ser la norma con la que se ha mantenido la tragedia griega a lo largo de los tiempos. Y sus temibles fábulas se nutren de los problemas específicos de sus personajes, para luego tomar vuelo propio. Porque la mezcla entre ritualidad y terror, entre ceremonia y crimen, entre solemnidad y salvajismo, entre poesía y desastre, entre armonía y caos, puede servir, de manera permanente, a las manifestaciones estéticas de la modernidad. Regresando, de manera paradójica, a sus orígenes. La rebelión de Antígona, para no ir más lejos, es una especie de liberación atávica que puede servir de ejemplo para muchas batallas libradas por las mujeres en distintos contextos y en distintas renuncias. A un lado queda la evidencia de que los actores-hombres representaban los personajes femeninos y que esa extraña hija de Edipo y hermana de Polinices podía ser representada por el mismo varón que interpretase el rol de Etéocles. Antígona se convierte entonces en un paradigma y, como en la versión de Patricia Ariza para el Teatro La Candelaria en el año 2006 en Colombia, puede ser representada, de manera simultánea, por tres actrices de distintos registros físicos y emocionales.

Pero, ¿cuál es el elemento ritual del teatro griego que le ha interesar do al teatro colombiano? Como se verá, todo apunta a los mecanismos dramáticos para la estilización de la muerte. Pero no a la muerte jocosa, diáfana, traviesa, a esa figura de la muerte en México o en ciertas narraciones latinoamericanas donde se la ve de manera irónica (el relato *A la diestra de Dios padre* del escritor antioqueño Tomás Carrasquilla; la danza del Garabato de la costa caribe colombiana; los esqueletos danzantes del Carnaval de Barranquilla...). La imagen de la muerte que se extrae de la tragedia griega es la muerte unida al dolor extremo, a la fatalidad, al crimen, a la masacre, al desastre. Quienes recurren a esta imagen en Colombia tienen un interés temático (por no decir tanático) por visitar alegorías de la muerte que no son ilustraciones inmediatas de una historia, sino grandes frescos universales que han servido en la antigüedad y siguen sirviendo en el presente. Atrás quedaron las reglas de juego básicas de su representación. Empezando, por supuesto, por la convención de la trilogía (*La Orestiada*, en su versión integral – como se sabe,

es la única trilogía que se conserva hasta nuestros días, según Esquilo - , sólo ha sido puesta en escena en Colombia por La Casa de la Cultura, bajo la dirección de Santiago García y, más recientemente, por el Teatro Libre de Bogotá, bajo la dirección de Ricardo Camacho). A veces, se ha recurrido a la estructura de una historia contada en tres episodios (o de un tema fragmentado en tres grandes bloques) en algunos casos de excepción⁸⁶, mas no se puede decir que haya sido una constante del teatro en Colombia. Máxime si se tiene en cuenta de que las puestas en escena de largo aliento no abundan al interior del citado movimiento escénico. Es preciso aclarar, por lo demás, que semejantes arquitecturas de gran extensión son ejemplos excepcionales dentro del mundo de los montajes de hoy en día, en cualquier lugar del planeta. Por lo menos en lo que se refiere a las puestas en escena de las tragedias griegas. Un montaje de más de cinco horas de duración, en el siglo XX o en el siglo XXI, deja de ser tan solo un espectáculo para convertirse en una experiencia, en un ritual postmoderno. Y no solo en Colombia, por supuesto.

Entre las ceremonias contemporáneas a partir de las tragedias antiguas, habría que anotar la versión de *Oresteia* del director alemán Peter Stein. Y, sobre todo, la citada tetralogía del Théâtre du Soleil conocida bajo el título de *Les Atrides*, compuesta por *Iphigénie à Aulis* de Eurípides y las tres obras de *La Orestiada* de Esquilo (*Agamemnon*, *Les Choéphores*, *Les Euménides*). Sobre este último montaje vale la pena detenerse un poco, en la medida en que su *tour de force* escénico pretendió dar cuenta, de alguna manera, de la experiencia que representaría una saga del teatro antiguo en toda su intensidad. Las cuatro obras eran representadas de manera independiente pero, en algunos casos excepcionales, se pasaban todas juntas en un solo día (domingo, para ser más precisos), comenzan-

86 Algunos ejemplos de trilogías en el teatro colombiano: el Teatro La Candelaria reunió tres montajes con el tema de la Conquista de América, compuesto por las obras *La tras-escena*, *Corre, corre chasqui Carigüeta* y *El viento y la ceniza* (1982- 1986). A su vez, existe *La trilogía de los elementos* de Sandro Romero Rey (1996-2000), la *Trilogía del laberinto* (“El hilo de Ariadna”, “Oráculos”, “La memoria del vino”) del Teatro de los Sentidos o el tríptico *Calima, historias del vapor* del Laboratorio Escénico de Univalle, dramaturgia de Alejandro González Puche y dirección de Ma Zheng Hong (2011). Desde el año 2012, el infatigable Teatro La Candelaria ha regresado a los escenarios con la llamada *Trilogía del cuerpo*, compuesta por *Cuerpos gloriosos*, *Soma Mnemosine* y *Si el río hablara*. Por su parte, en el año 2014, Mapa Teatro consolida su trilogía sobre la Violencia en Colombia denominada *Los incontados*.

do al mediodía y terminando hacia la medianoche. No sobra agregar que el viaje resultaba siendo muy emocionante y, antes que fatigar o aburrir, se conseguía, en los valientes espectadores que asistían a la jornada, una heroica y fascinante sensación de recogimiento interior.

El carácter ceremonial de este tipo de aventuras escénicas, de alguna manera, pretende encontrar un equivalente contemporáneo a lo que debió ser el teatro en los albores de la tradición teatral de Occidente. De todas formas, es difícil recuperar la experiencia, tan sólo desde la perspectiva del lenguaje escrito porque no tenemos más referentes. ¿Seguiría el espectador, en los tiempos de Esquilo, la saga por sus sorpresas argumentales? Porque, si es así, es preciso recordar que la estructura de la trilogía presenta elementos primitivos de un “seriado”, tal como los conocemos en nuestros días. Y, a su vez, extiende el modelo aristotélico del *Nudo – Desenlace*, en la medida en que la trilogía, en su conjunto, aumenta el modelo a gran escala (a saber: *Agamenón* vendría a ser el gran *planteamiento* de la historia, *Las Coéforas* concentraría el *conflicto central* y *Las Euménides* el *desenlace...*)⁸⁷. Se podría decir que parte del *efecto catártico* (si se habla del “efecto de distanciamiento” – *verfremdungsgeffekt* – según Brecht, ¿por qué no podría hablarse del *efecto catártico*, de acuerdo con las escasas pistas aristotélicas? Sobre este tema se volverá más adelante en el presente estudio⁸⁸) debería encontrarse no sólo en la progresión de la línea argumental, sino también en la transgresión emocional que implica el *tiempo* de la representación. Porque una obra - o una serie de obras, es lo mismo - concebidas para que se extiendan en tiempo real, concentrando una tensión que se hace progresiva, apoyada en el lamento y en la música de grandes connotaciones dramáticas terminará, a no dudarlo, produciendo sensaciones de *purga* interior en el espectador. En las ceremonias de santería (que tienen sus orígenes en África y luego se desarrollaron en el Brasil y en las islas del Caribe) los participantes se someten a situaciones de trance gracias al nivel de tensión espiritual que proporciona la música (y, en particular, los instrumentos de percusión). En el caso de la tragedia, es posible afirmar que los niveles de conmo-

87 A propósito de “la sorpresa” en la tragedia griega, es preciso recordar lo que Herbert Muller anotaba con respecto a su representación en el siglo V antes de Cristo: para los espectadores griegos, en su teatro estaban frente al territorio de la historia y no de la leyenda.

88 Ver 4.1.

ción interior pueden darse de acuerdo al grado de progresión emocional brindado por la duración de la ceremonia teatral. Esto no excluye, por supuesto, la historia que se cuenta. Pero muchas veces, en determinados tipos de formas espectaculares, lo que se cuenta está permeado por los elementos paralelos a la historia (vestuario, escenografía, música; y, en nuestra época, luces, video, amplificación sonora...). Toda representación teatral implica un equilibrio entre elementos que luchan entre sí: la palabra frente a la puesta en escena; la razón frente al juego; la poesía frente al rito.

Por otro lado, se podría decir que existe, en la negación de la emocionalidad, un nuevo tipo de acercamiento “reflexivo” (no necesariamente “crítico” como ambicionaba Brecht) en la representación de las tragedias. Una suerte de “ceremonia de las ideas”, donde los personajes no pretenden imitar la realidad, sino ser vehículos del pensamiento. Para ello, podría citarse el ejemplo de la versión cinematográfica de *Antigone*⁸⁹ de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet, donde se le niega al público cualquier tipo de complicidad con las situaciones y el hieratismo de los personajes ayuda a fomentar un sentimiento de extrema frialdad, de soberana neutralidad en los actuantes, de tal suerte que la tragedia se mimetiza con el entorno (el Anfiteatro de Sicilia) y provoca en quien lo ve una doble sensación de ruinas sombrías y de primitiva sapiencia. En el caso de la ritualización del teatro colombiano se puede decir que los ejemplos se multiplican y cada uno de ellos presenta especificidades que deben analizarse de manera aislada. Cada uno de los montajes que se analizará más adelante se ha propuesto desafíos estéticos de diversa índole, los cuales no excluyen formas de comunión que se asemejen a las que, de alguna manera, tuvieron los textos referenciados en su ya lejana y perdida génesis. De allí que el ritual y la representación terminarán confundiéndose y pretendiendo encontrar una forma de delicado equilibrio entre lo religioso y lo emocional, entre lo sagrado y lo lúdico, entre lo trascendente y la celebración. El teatro, como forma de diversión, se convierte, al mismo tiempo, en un nuevo vehículo de religiosidad.

89 *Die Antigone des Sophokles nach der Hölderlinschen Übertragung für die Bühne bearbeitet von Brecht 1948 (Suhrkamp Verlag)* Dirección: Danièle Huillet, Jean-Marie Straub (1992).

2.5 LA TRAGEDIA GRIEGA COMO METÁFORA EN LA CULTURA COLOMBIANA

¿Por qué el teatro colombiano ha levado anclas hacia Grecia? Para encontrar una respuesta, hay que remitirse a los textos y a los temas de las tragedias que han servido como fuente. De las siete obras que se conservan de Esquilo (*Las suplicantes*, *Los persas*, *Siete contra Tebas*, *Prometeo encadenado*⁹⁰ junto a la trilogía de *La Orestiada - Agamenón*, *Las Cóeforas*, *Las Euménides*⁹¹), en Colombia se pueden contar dos montajes de la trilogía completa, dos experiencias postmodernas de la misma, tres Prometeos, un par de *Siete contra Tebas*. De las tragedias de Sófocles (*Antígona*, *Electra*, *Edipo rey*, *Edipo en Colono*, *Las Traquinias*, *Áyax*, *Filoctetes*) hay distintas versiones de las tres primeras, tal como se analizará más adelante. Y de las diecinueve tragedias de Eurípides, se conocen versiones de *Medea*, de *Las troyanas*, de *Las suplicantes*, de *Electra* y de *Las bacantes*, así como sendos montajes académicos de *Las fenicias* e *Ifigenia en Áulide*. Como puede verse, los temas abordados son los que pertenecen más a la leyenda épica – o directamente a la mitología – y, en menor escala, a la historia de Grecia. El interés radica más en los arquetipos, en los símbolos, en las alegorías, antes que en los referentes directos a sucesos comprobables en la vida. La fábula de *La Orestiada*, por ejemplo, se puede permitir un viaje por los intersticios del horror y de la ambición en el poder, pues allí se demuestra que, ante la idea del honor y de la venganza, no existen límites posibles. De alguna manera, el crimen de Agamenón atrae por razones similares a las que el asesinato de Duncan en *Macbeth*: son asesinatos en la superestructura. Son los dueños del cetro y la corona quienes se matan unos a otros. Hay, si se quiere, un interés por

90 Aunque de ésta última se discute la autoría de Esquilo. A propósito del tema, ver Hernández Muñoz, Felipe G. “La autenticidad de *Prometeo encadenado* a la luz de las frecuencias lingüísticas”. *Lógos Hellenikós: homenaje al profesor Gaspar Morocho Gayo. Vol. 1*, 2003. Pp. 149-158.

91 El número de las siete tragedias a veces se amplía, de acuerdo a versiones y revisiones contemporáneas, como la que realizase, en 1996, Silviu Purcarete de *Les Danaïdes*. Aunque la edición del texto de dicha puesta en escena afirmaba que “...les Suppliants étaient la première pièce d'une trilogie, dont la deuxième s'appelait les Egyptiens et la troisième les Danaïdes – ce qui était également le titre de l'ensemble...” (*Les Danaïdes*, d'après Eschyle, adaptation pour la scène de Silviu Purcarete. Actes Sud- Papiers, 1996), no se puede afirmar que dicho montaje sea a partir de un texto integral de Esquilo, sino de fragmentos de algunas de sus tragedias existentes.

indagar en el mundo de la *alta violencia* y sus razones políticas. Como ya se ha dicho, el teatro colombiano contemporáneo se ha desarrollado en paralelo con las luchas sociales y el auge de los movimientos de izquierda. Desde finales de la década del sesenta y a lo largo de la década del setenta, los distintos grupos de teatro estuvieron vinculados o tenían alguna influencia directa con las diferentes tendencias en las que se dividía la oposición, de acuerdo a las ideas y a las luchas intestinas de los grandes países comunistas⁹². Por esta razón, los temas del teatro estaban directamente ligados a los temas de la revolución, de los cambios sociales. Pero, de manera curiosa, la política sobre el escenario no trataba temas de la historia inmediata. La política en el teatro colombiano de los años sesenta y setenta se comprometía, en su esencia, con la reflexión sobre acontecimientos pasados. Y, cuando se hablaba del presente, se tomaba vía de la metáfora, de la alegoría, de la parábola. Tal ha sido el camino escogido por los grupos para hablar del doloroso presente.

En el caso de las obras de Sófocles (en particular, de *Antígona*) el interés se centró, fundamentalmente, ya no en la descripción de las luchas viscerales en las altas esferas del poder, sino en el enfrentamiento, desde la perspectiva del más débil, al orden establecido. Una de las influencias más determinantes para el teatro mundial, que se alió a las posiciones de izquierda en el siglo XX, tuvo que ver con Bertolt Brecht, su estrecho compromiso con la revolución bolchevique y, más adelante, con la antigua Alemania del Este. Brecht escribió, no por accidente, una versión de la citada *Antígona*, la cual comenzaba con un Prólogo en medio de un bombardeo durante la Segunda Guerra Mundial⁹³. *Antígona* es una

92 En Colombia, las batallas ideológicas se multiplicaron: estaba el Partido Comunista de Colombia, de clara tendencia soviética. El Movimiento Obrero Independiente y Revolucionario (MOIR) que pertenecía a la órbita maoísta. Estaba el Bloque Socialista [de influencia trotskista] y, de allí en adelante, hubo inverosímiles subdivisiones: el Partido Socialista de los Trabajadores, el Partido Comunista (Marxista – Leninista) el Partido Comunista (Marxista – Leninista – Maoísta), la Línea Enver Hoxha, sin contar los movimientos guerrilleros – FARC, ELN, EPL, M-19 – y un largo etcétera que haría la lista innecesaria y absurdamente extensa... En los años setenta se podría decir que había sendas representaciones de grupos teatrales cobijados, en su ideología, por algunas de estas tendencias.

93 Según José S. Lasso de la Vega en *De Sófocles a Brecht*, Editorial Planeta, Barcelona, 1970, p. 331, ese prólogo desaparecería de la versión definitiva que se puso en escena en Alemania. Sin embargo, la traducción al español del teatro completo de Bertolt Brecht,

heroína (además, mujer) que representa la rebelión, así su discutible actitud de enterrar el cadáver de Polinices no sea vista como la más justa, de acuerdo con las leyes ancestrales de Tebas. En los libros del ya citado Roland Anrup⁹⁴ sobre la imagen de Antígona en la realidad colombiana, se siente de qué manera dicha rebelión se asocia con la de los desprotegidos de la sociedad reciente. En un marco de desplazamiento, de injusticia y de violencias fratricidas, la figura de la mujer adquiere una presencia sustancial a múltiples niveles. Tómese tan sólo el caso de las madres de las víctimas de los llamados “falsos positivos”⁹⁵. Con ellas, la figura de la mujer es el paradigma de la resistencia, como lo fueron las célebres Madres de Mayo en Argentina. Anrup, en una entrevista a propósito de su segundo libro, lo planteaba de la siguiente manera: “Ella (Antígona) se convierte en una rebelde que enfrenta al Estado. Ella es la impugnación viviente a la ley del tirano, y apela con su acto a una ley superior y a la injusticia. Antígona es la culminación de la actitud democrática que enfrenta el sujeto autónomo, sea éste un individuo o una comunidad, con el Estado. Ella encarna la rebelión contra el orden constituido. Frente al régimen imperante Antígona opone su palabra libertaria, su gesto igualitario y su acción fraternal”⁹⁶. Como se ve, el interés coyuntural de convertir a Antígona en una suerte de “Santa Juana de Colombia” (así como lo hizo en su momento el dramaturgo argentino Andrés Lizárraga con la líder Juana Azurduy, convertida en “Santa Juana de América”) es más que evidente. En los capítulos correspondientes a las puestas en escena de *Antígona* se volverá, con mayor profundidad, sobre la presente reflexión.

en su tomo trece (Buenos Aires, Nueva Visión, 1967) incluye dicho prólogo. Esa fue la versión que se conoció en Colombia. Brecht, por su parte, tiene una reflexión sobre dicho proceso titulada “Modelo para Antígona 1948”. *Escritos sobre teatro*. Tomo 3. Ediciones Nueva Visión, 1976. Págs 7-13.

94 Anrup, Roland. *Una tragedia a la colombiana*. Debate. Random House, Mondadori. Bogotá, 2009 y *Antígona y Creonte. Rebeldía y Estado en Colombia*. Ediciones B. Colección Crónica. Bogotá, 2011.

95 Durante los gobiernos del presidente Álvaro Uribe Vélez (2002-2006 y 2006-2010) se llamó “falsos positivos” a los crímenes cometidos por ciertos militares o asesinos a sueldo de civiles, cuyos cadáveres eran disfrazados con uniformes de guerrilleros, para dar falsos partes de victoria y cobrar luego las recompensas, tanto mediáticas como económicas.

96 Entrevista anexa a la edición de *Antígona y Creonte. Rebeldía y Estado en Colombia*. Ediciones B. 2011. Pág. 180.

El caso de *Electra*, al contrario, conlleva no la sacralización de la rebelde, sino la canonización de la víctima. Aquí, por supuesto, hay que tener en cuenta las claras diferencias entre la Electra de *Las Coéforas* de Esquilo, y las respectivas Electras de Sófocles y Eurípides. En el caso específico del autor de estas líneas, en su montaje de una obra que sintetizaba las distintas Electras de la historia del teatro, debió “compartimentar” la figura en diferentes episodios claramente diferenciables para que la Electra ingenua de Esquilo, la resentida Electra palaciega de Sófocles y la desterrada e iracunda Electra de Eurípides pudieran convivir en un solo texto⁹⁷. Como veremos en el capítulo respectivo, no hay una sola Electra en el teatro griego. Hay tramas específicas que indican el comportamiento de Electra, de acuerdo al mapa de ruta mental que cada historia le traza al personaje. Porque no es lo mismo la Electra-víctima de *La Orestiada*, a la Electra-cómplice y criminal de Eurípides. No sólo se trata de una vengadora, sino también del eterno dilema “del criminal y de la santa”, tal como lo plantea Jean Genet en su obra *Les bonnes*. Es decir, la dialéctica existencial de un ser humano que se debate entre el bien y el mal, entre el éxtasis y el pecado, entre la inocencia y el puñal matricida.

Con respecto a las puestas en escena contemporáneas de las obras de Eurípides, el asunto es mucho más manejable, en la medida en que la multiplicación de personajes sobre la escena, así como la reducción del Coro, ayuda a que los acontecimientos se parezcan más a los de una obra de épocas posteriores⁹⁸. Así, el juego de los dioses tiene un acercamiento “terrenal” con los espectadores. Se vuelven testigos de una poetización de la barbarie que, al tratarse de obras con estructuras y lenguajes más próximos, admite complicidades contemporáneas en las que la fábula parecería un asunto del presente. Y cuando aparece el telón de fondo de la orgía, de la brutal bacanal en los límites de la bóveda celeste, se confunde el horror con las máscaras de la fiesta⁹⁹. La figura de Dioniso, por lo demás, ayuda a

97 Ver 8. CONCLUSIONES (Éxodo) del presente estudio.

98 Esa es la razón por la que Michael Cacoyannis hizo tres versiones para el cine de tres tragedias de Eurípides (*Electra*, *Las troyanas*, *Ifigenia*) en la medida en que los personajes pueden convertirse en seres humanos de una sociedad, con rostros y comportamientos “reales”. En el caso de Electra, Irene Papas interpreta un personaje que consigue un tipo de comunión melodramática con los espectadores.

99 La obra de teatro *La trifulca* del Teatro La Candelaria, escrita y dirigida por Santiago García (1991), juega con esta dualidad: la idea del carnaval, de la vida y de la muerte. De igual forma, en el montaje titulado *Soma Mnemosine (El cuerpo de la memoria)*

morigerar el terror de los acontecimientos. Porque si Dioniso es, terminó siendo, el “dios del teatro”, su presencia sobre la escena lo exime de responsabilidades mayores. Es un dios pero, al mismo tiempo, es el rey de la *mimesis*. Así se siente en el montaje de *Las bacantes (Bakkhantes)* del Teatro Malandro, dirigido por Omar Porras. Aquí, el escenario se convierte en una suerte de fiesta pagana, llena de claroscuros, donde los grandes muñecos festivos se mezclan con la salsa de Celia Cruz y una feliz celebración entre la vida y el caos. Ese tipo de licencias poéticas se siente, de una manera más vehemente, con ciertas visitas a los clásicos por la vía de la modernidad (o de la postmodernidad, como se quiera). Tal es el caso de las versiones de los griegos a través de autores como Heiner Müller, cuyos poemas dramáticos alrededor de grandes personajes teatrales (que van de *La máquina Hamlet a Medea material*) han permitido lecturas mucho más contemporáneas de los mitos clásicos. En cuanto a Medea¹⁰⁰, el interés se ha centrado en el encuentro inclemente entre la razón y el mundo primitivo, entre la civilización y la bárbara infancia de la humanidad. Medea es la inocencia y el sacrificio que deviene en un monstruo irracional, cuando se encuentra entre la espada del olvido y la pared del desarraigamiento. Ese impulso salvaje de la naturaleza en el que se convierte el personaje ha sido motivo de especial interés no sólo para el desaparecido dramaturgo alemán (Medea, en Müller, es *material*, es *física*, pertenece al territorio de las hermosas equivocaciones de la naturaleza), sino para grupos teatrales latinoamericanos que, como el citado Teatro Matacandelas, necesitaba de una vuelta al ritual y a los tambores ceremoniales para reinventarse y para encontrarse con nuevas raíces. Curiosamente, el tema Medea ha sido puesto en escena, desde dos ópticas muy distintas, por grupos (Matacandelas y La Hora 25) de la ciudad de Medellín. Por lo demás, Medellín es una de las concentraciones urbanas donde más se ha vivido la violencia reciente en Colombia.

(2012) el grupo la presenta como “la indagación del Cuerpo tanto en estado de dolor como de júbilo” (Página Web del Teatro La Candelaria).

100 Medea es un personaje de Eurípides a los ojos de nuestra época, aunque su figura pudo haber estado en otros dramaturgos en versiones desaparecidas, o en casos mucho más puntuales, como el ejemplo memorable de Séneca, cuyo texto sirvió de base para un montaje del grupo de Teatro Matacandelas de la ciudad de Medellín, bajo la dirección del italiano Luigi Maria Musati.

Para seguir la ruta de la tragedia griega al interior de la realidad colombiana se tomarán tres caminos: 1. La tragedia individual (la tragedia emparentada con el impulso tanático), 2. La tragedia de una sociedad, como metáfora que interpreta los crímenes y la violencia y 3. La tragedia en el espacio escénico donde, a través de los elementos específicos del teatro griego, se encontrará una nueva dimensión y un renovado viaje a las raíces. Al mismo tiempo, se hace pertinente encontrar huellas de la tragedia en otras disciplinas paralelas al teatro, ya que en Colombia hay una suerte de *iconografía trágica* en distintos oficios paralelos a las artes escénicas. Tanto en el cine como en la literatura, la pervivencia de los mitos clásicos ha estado manifiesta en algunos ejemplos destacables. No sólo porque el tema griego los emparenta, sino porque sus nombres han tenido vinculación, directa o indirecta, con el desarrollo de las artes representativas en Colombia. Sólo por introducir los ejemplos que vendrán a continuación: el director Jorge Alí Triana ha sido, a lo largo de su vida, un creador de la escena. Fundador del Teatro Popular de Bogotá en los años sesenta, ha sido protagonista de grandes momentos de la escena nacional, así como de destacadas obras en la televisión y el cine. El desaparecido escritor caleño Andrés Caicedo Estela es, hoy por hoy, un *mito* en la cultura colombiana. Suicida precoz (puso fin a sus días en 1977, cuando tan sólo contaba con 25 años) comenzó su actividad cultural siendo un adolescente, concentrándose en la dramaturgia, la actuación y la dirección escénica. Por su parte, el poeta Raúl Gómez Jattin, verdadero bardo maldito en las letras colombianas, antes de consagrarse exclusivamente a la escritura, fue actor de distintos montajes universitarios a finales de los años sesenta. Y, para completar la lista, José Alejandro Restrepo, verdadero pionero del video-arte en Colombia desde mediados de la década del ochenta, ha sido protagonista de la fusión entre la música concreta, las artes representativas y las artes visuales, convirtiéndose en una figura esencial de los nuevos lenguajes expresivos en el país.

En esta galería de formas y metáforas, de lecturas y visitaciones, se analizará, en primera instancia, cómo los pasos de la tragedia griega en Colombia tienden a estar presentes, más allá de los límites de la oscuridad sagrada de la escena. Es importante, además, tener en cuenta estos ejemplos, puesto que complementan la movilidad de unos mitos que, a veces, parecieran enterrados en la vaga quietud de los museos o de los libros de historia. Cuando Edipo se convierte en alcalde de un pueblo

latinoamericano signado por la violencia; cuando Antígona es una antropófaga extraña que deambula por las noches caleñas succionando los ojos de los adolescentes; cuando los protagonistas de los mitos griegos se transforman en versos libres de un poeta alucinado en la costa atlántica; cuando la saga de los Atridas sirve como detonante para revisitar la historia de los protagonistas desarraigados de la patria, las constantes de la Tragedia Griega cobran una nueva razón de ser y permiten que los pasos sobre los territorios del caos estén mediatisados por una suerte de necesidad exploratoria que va más allá de las convenciones y de los signos del pasado. Los dramaturgos, los actores, los directores, los artistas plásticos, en fin, los creadores de formas en un país desencajado y exultante como Colombia pueden encontrar luces, aún en los mitos gestados por lejanos poetas, quienes nunca sospecharían que sus tiempos inamovibles trascenderían a lejanas fronteras, tan violentas e inciertas como las que a ellos les tocó vivir.

2.5.1 *Edipo alcalde*: el cine y la catarsis en Macondo

*Serva non adhuc, serva urbem, Oedipus, / Serva nos, clarissime Oedipus
/ Quid fakiendum, Oedipus / Ut liberemur?*
Jean Cocteau¹⁰¹

En 1996, el director colombiano de teatro, cine y televisión Jorge Alí Triana estrenó su largometraje titulado *Edipo alcalde*, a partir de un guión del escritor Gabriel García Márquez (Aracataca, 1927 – México D.F., 2014)¹⁰². No era la primera vez que Triana trabajaba a partir de los textos de su compatriota, el reconocido Premio Nobel. Ya, a finales de la década de los ochenta, Triana había hecho un *remake* de la película *Tiempo de morir* que, a comienzos de la década del sesenta, el joven realizador mexicano Arturo Ripstein había llevado por primera vez a la pantalla. De igual forma, Triana había adaptado al mundo de las tablas sendas

101 Cocteau, Jean. *OEdipus Rex. Opéra oratorio en deux Actes d'après Sophocle*. Mis en latin par Jean Danielou. Mariinsky Orchestra and Chorus.

102 García Márquez, Gabriel; Malagón, Stella; Senna, Orlando. *Edipo alcalde*. Guión cinematográfico. Inédito, 1992. Se consultó copia de la versión de trabajo de Jorge Alí Triana y de su asistente de dirección, Sylvia Amaya.

versiones del relato *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada* y de la novela corta *Crónica de una muerte anunciada*. De alguna manera, hay un sino fatal que recorre las adaptaciones de los textos garciamarquianos del que Triana, por casualidad o por designio, ha logrado sortear, en sus versiones para la escena, la pantalla chica o la gran pantalla (téngase en cuenta que *Tiempo de morir* también fue adaptada para la televisión por el mismo director). Sin embargo, en lo que se refiere al cine, el asunto no ha sido muy feliz. En la extensa biografía de García Márquez, escrita por Gerald Martin, el investigador inglés lo plantea de la siguiente manera: “Esta experiencia desigual confirmaba lo que tan a menudo ha dicho García Márquez: que su relación con el cine es una especie de matrimonio desgraciado. El cine y él no se llevaban bien, pero tampoco podían vivir uno sin el otro. Tal vez un modo más cruel de expresarlo sería decir que el suyo era un amor no correspondido (un espejo de sentido único, por jugar un poco con el título de una de sus películas mexicanas para televisión): él no podía vivir sin el cine, pero de hecho el cine podía seguir adelante sin él tan campante”.¹⁰³

¿De dónde viene el interés de García Márquez por la tragedia clásica? En distintas entrevistas, el autor de *Cien años de soledad* había manifestado su entusiasmo por la estructura perfecta de *Edipo rey* de Sófocles, primer relato policiaco en el que, según sus propias palabras, el detective termina siendo el asesino. Como en la novela *The Murder Of Roger Acroyd* de Agatha Christie, es el que cuenta el que finalmente, resultará siendo el culpable, con la diferencia de que Edipo es inocente del parricidio, mas no del homicidio “en defensa propia”, en el cruce de caminos. De otro lado, ya desde su primera novela, *La hojarasca*, el texto estaba presentado por un epígrafe que venía de Grecia: una frase de la *Antígona* de Sófocles en la que se anuncia el dictamen de Creonte con respecto al cadáver de Polinices. Los nexos comunes entre los textos del novelista de Aracataca y las tragedias griegas son diversos. En su novela emblemática, *Cien años de soledad*, todo el libro (que, desde su interior, es la memoria del personaje Melquiades, una suerte de Tiresias tropical) narra la historia de una familia que lucha por liberarse del sino fatal del incesto pues, quien caiga en sus pecaminosos encantos, parirá hijos con cola de cerdo. Los personajes tratan de alejarse del contacto físico entre familiares pero, al final,

103 Martin, Gerald. *Gabriel García Márquez. Una vida*. Traducción de Eugenia Vásquez Nacarino. Debate, 2009. Pág. 523.

el incesto estará allí con los últimos sobrevivientes de la estirpe, lo que empujará el viento de la desgracia que destruirá a Macondo.

De acuerdo con las definiciones más convencionales, el género trágico está soportado sobre la idea de la lucha de los hombres (o de los héroes) por liberarse de las leyes del destino y sin embargo sucumben. Esta idea del *fatum* griego evoluciona a lo largo de los siglos, pero la atmósfera de la fatalidad sí será una constante que define, desde el fondo, el carácter, el tono y el estilo de la tragedia. Ahora bien, ya se ha considerado que no es lo mismo *la tragedia* como género, que *lo trágico* como carácter de la obra de arte. De repente, en dicho equívoco se encuentra la confusión en la que se hallan muchos textos que toman las fábulas de la tragedia antigua como punto de partida, transformando el tono y el entorno, pero conservando sus argumentos. En ese cruce de caminos se encontró *Edipo alcalde*, desde el momento en que se gestó la idea hasta los días en que el film salió a la luz. La película fue blanco, una vez más, de la polémica que envuelve a la figura de García Márquez en su relación con el cine. *Edipo alcalde*, para muchos, era una película de grandes intenciones sociales, pero sus resultados estéticos fueron cuestionados con vehemencia por los que consideran que el universo macondiano no pasa con eficacia a ninguna de las pantallas¹⁰⁴.

El “matrimonio desgraciado” de García Márquez con el cine se remonta a los años cincuenta. Desde muy joven Gabo, como se le conoce entre familiares y amigos, colaboró en la realización de un cortometraje de corte surrealista titulado *La langosta azul*, en el que participaron muchos de sus amigos artistas de la época (el pintor Enrique Grau, el escritor Álvaro Cepeda Samudio, el fotógrafo Nereo López...). Algunos años después, el novelista en ciernes viajó a Italia y adelantó estudios en el legendario Centro Sperimentale di Cinematografia di Roma, donde se educó dentro de los cánones del llamado neorealismo italiano, en especial bajo las ideas y el tutelaje del guionista Cesare Zavattini. En la década del sesenta, García Márquez se instaló en México y allí entró en contacto con la in-

104 El biógrafo Gerald Martin anotaba al respecto que “muchos críticos dejaron la película por los suelos sin clemencia, pero contaba con destacables virtudes y sería más apropiado considerla un fracaso heroico: hacía llegar la complejidad y parte del horror del atolladero colombiano, y Triana se las arregló para evitar que los motivos míticos socavaran el relato político”. (V. Martin, Gerald. *Gabriel García Márquez. Una vida*. Debate, 2009. Pág. 522).

mensa industria cinematográfica del país azteca, donde colaboró (a veces con su firma, a veces no) en distintas producciones de la época, entre las que se destacan la adaptación de la historia de Juan Rulfo denominada *El gallo de oro* o la citada *Tiempo de morir* de Arturo Ripstein. Así mismo, participó en la escritura de los guiones de *En este pueblo no hay ladrones*, *Juego peligroso*, *Patsy, mi amor*, *Presagio*, *La viuda de Montiel*, *María de mi corazón*, *El año de la peste* o *Eréndira*. En 1975, la compañía R.T.I. Televisión de Colombia produjo y realizó una adaptación de la novela *La mala hora*, concebida por Bernardo Romero Pereiro. Con el paso de los años, el escritor quiso combinar, de manera continua, su labor literaria con el entusiasmo audiovisual, hasta el punto de ser la punta de lanza del nacimiento de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños en Cuba, de donde salieron muchos guiones y libros sobre el cine apadrinados por su nombre. De igual forma, la gran industria del cine se apoyó en muchas de sus historias, de tal suerte que diversas películas de grandes ambiciones, a partir del universo garciamarquiano, vieron la luz en la década del ochenta. Entre ellas se destacan la *Crónica de una muerte anunciada* de Francesco Rossi, *Un señor muy viejo con unas alas enormes* de Fernando Birri, o la serie denominada *Amores difíciles*, compuesta por *Milagro en Roma* de Lisandro Duque, *Fábula de la bella palomera* de Ruy Guerra, *El verano de la señora Forbes* de Jaime Humberto Hermosillo, *Yo soy el que tú buscas* de Jaime Chavarri, *Un domingo feliz* de Olegario Barrera, o *Cartas del parque* de Tomás Gutiérrez Alea. En 1991 la televisión colombiana produjo *María*, la novela decimonónica de Jorge Isaacs, paradigma de la literatura del Romanticismo en Colombia, adaptada por García Márquez junto con Lisandro Duque Naranjo y Manuel Arias (Hay más, por supuesto: después de *Edipo alcalde* siguieron, en su orden, la versión de *El coronel no tiene quien le escriba* de Arturo Ripstein, *El amor en los tiempos del cólera* del inglés Mike Newell, *Del amor y otros demonios* de la costarricense Hilda Hidalgo, sumándole a todas ellas la polémica versión de su novela senil *Memoria de mis putas tristes*, realizada por el director danés Henning Carlsen en 2011).

A comienzos de la década del noventa, García Márquez decidió correr el riesgo de adaptar el *Edipo rey* de Sofocles, un viejo divertimento que tenía entre pecho y espalda desde los tiempos gloriosos del llamado *boom* de la literatura latinoamericana. La idea venía rondando desde tiempo atrás, tal como se lo manifestó a la periodista Rita Guibert, en 1974, para

la revista *Life*: “Si mañana tuviese que escribir *Romeo y Julieta* lo haría, y creo que sería estupendo poder volverlo a escribir. *Edipo rey* de Sófocles, un libro del que he hablado mucho y pienso que es el fundamental de mi vida, desde que lo leí por primera vez me ha asombrado por su absoluta perfección. En una oportunidad encontré en un lugar de la costa de Colombia una situación muy cercana a lo que es el drama del *Edipo rey*, y estuve pensando en escribir algo que se llamara *Edipo alcalde*. En ese caso no me hubieran dicho que era plagio porque empezaba por decir que era un edipo. Me parece que este concepto de plagio ya se acabó”¹⁰⁵.

Para transformar *Edipo rey* en *Edipo alcalde*, pasarían casi veinte años¹⁰⁶. El autor de *El amor en los tiempos del cólera* se apoyaría en dos de sus colaboradores de la Escuela de Cine de Cuba y, junto al director Jorge Alí Triana, el proyecto se consolidó como un largometraje de grandes ambiciones. Coproducción internacional, respaldo de la industria cinematográfica colombiana que, en ese momento, se balanceaba entre la reconstrucción y la incertidumbre, casting de grandes nombres (la estrella cubana Jorge Perugorría, los españoles Ángela Molina y Francisco Rabal...), seguidos de un buen número de destacadas figuras de la escena colombiana y mexicana. El resultado es un viaje de múltiples caras: por un lado, está la historia de Sófocles. Esto es, la saga de Edipo de Tebas narrada en *Edipo rey* (y la imagen final del film que pertenece a *Edipo en Colono*: Edipo ciego deambulando sin rumbo por las calles de una gran ciudad). De otro lado, está la metaforización de la realidad colombiana (un conflicto sin resolución aparente donde la violencia se nutre de los intereses de las guerrillas, los paramilitares, los narcotraficantes y el Estado mismo). García Márquez convierte al rey Edipo en alcalde de un pueblo de un país latinoamericano (al escribir en francés el título, *Œdipe Maire*, el complejo freudiano pareciera que saltase a la vista: *Œdipe Mai-re/ Œdipe Mère*, Edipo alcalde / Edipo Madre...). No se sabe de qué lugar se trata, pero es evidente que estamos en Colombia: al principio, el actor Jorge Perugorría (Edipo) cruza las columnas “griegas” del Capitolio Nacional, en la Plaza de Bolívar en Bogotá (no lo dicen, pero para el

105 Guibert, Rita. *Siete voces*. Organización Editorial Novaro S. A. México, 1974.

106 Mientras tanto, en 1982, García Márquez escribió, en su tradicional columna para distintos diarios del mundo, un texto titulado “Lo que no adivinó el oráculo”, donde cuenta las impresiones que tuvo en un viaje a Delfos. (V. García Márquez, Gabriel. *Notas de prensa 1980-1984*. Grupo Editorial Norma, 1995. Pág. 351.)

espectador local es más que evidente) y se dirige a un auto con guardaespaldas de la policía nacional (colombiana) que lo protegen al alejarse por las autopistas de una ciudad (Bogotá). Es allí donde empieza el gran desafío del film: ¿cómo combinar la realidad con la fábula? La realidad no es el universo conflictivo de este hombre (del que no se sabe su nombre), sino la de un país que rebasa la anécdota misma que propone el film. *Edipo alcalde* está soportada, por consiguiente, en los siguientes cimientos:

- La saga de Sófocles.
- La realidad colombiana.
- La fábula de un alcalde que trata de mantener el orden en un pueblo donde ha sido secuestrado su antiguo alcalde y se imponen los oscuros poderes locales.

Ahora bien: siguiendo con la afirmación de Herbert Muller, « *these stories* (las de la tragedia) *were history, not poetry, for the Greeks* »¹⁰⁷. Pero con el correr de los siglos, ni siquiera para los griegos mismos, *Edipo rey* podría tener las connotaciones “documentales” que le atribuye el escritor inglés. Cuando se ve, por ejemplo, el montaje que, en el año 2010, hiciese el director Spyros Evangelatos en Epidauro de un *Œdipus Rex* que pretendía reproducir *tal cual*, la representación clásica, el ejercicio, a pesar de su eficacia, se entiende que no va más allá de un apasionado homenaje¹⁰⁸. El *Edipo rey* de Epidauro en el 2010 sólo funciona como fábula, por un lado, o como reconstrucción más o menos arqueológica, no como testimonio. Y el carácter catártico que aseguraba Aristóteles para todas las tragedias sobrevive, en todo caso, a través de mecanismos (vestuario, escenografía, incluso luces) distintos a los que podían tal vez operar entre los habitantes del Ática en el siglo V antes de Cristo. Ahora bien: incluso en el texto clásico, hay convenciones que apartan de un posible realismo los propósitos de la tragedia. En primer lugar, tiempo-lugar-acción coexisten en la obra de Sófocles pero, necesariamente, en todas las adaptaciones cinematográficas de la misma tragedia, se rompen. Sin ir más lejos: en el drama original, al inicio de la obra, Edipo es Rey de Tebas y, frente

¹⁰⁷ Muller, Herbert. *The Spirit of Tragedy*. Alfred A. Knopf, 1956. Pág. 2.

¹⁰⁸ Ver: Romero Rey, Sandro. “*Edipo rey* en Epidauro” en: <http://sandroromero.com/enaccion/?p=381>. Consultado en mayo de 2014.

a su palacio, discute con el Coro de ancianos sobre la peste que asola la ciudad. Edipo ya es rey, hay un Coro (una voz colectiva, irrepetible en un cine de pretensiones realistas) y hay un objetivo: tomar decisiones para solucionar el asunto de la peste. En el film de Triana/García Márquez, un hombre del siglo XX sale de un Capitolio, toma un coche y, minutos después, se enfrenta a tiros, en un cruce de caminos, con un carro que viene en sentido contrario.

Aquí llegamos a un nuevo desafío: *Edipo alcalde* funciona de una manera para quien conoce su referente (cómplice, explicativo, plural) y de otra muy distinta para quien observa el film prescindiendo de Sófocles, de Aristóteles, de Freud, de todos sus antecedentes. Y lo que podría ser su gran ventaja se convierte, sin proponérselo, en su principal obstáculo. Porque la tragedia clásica riñe continuamente con los guiños del film, en la medida en que lo real y lo *teatral* (no es otra la palabra) parecen convivir con dificultad creciente. En primer término, está la idea del Destino y, de la mano, la idea de la Catarsis. El destino atávico de la obra de Sófocles (la advertencia del oráculo en la que se le dictamina a Edipo que asesinará a su padre y fornicará con su madre) no se manifiesta en el film como conflicto central, sino como planteamiento (el asesinato del padre) o como desenlace (el coito con la madre). Al contrario, Edipo-alcalde, el personaje, parece “condenado” a los desastres de la vida por un condicionamiento que desconocemos pero del que, paradójicamente, termina siendo cómplice. El detonante de la película es el “accidente” del cruce de caminos. Un auto cierra al auto de Edipo, quien está próximo a ser alcalde. Hay una discusión, no muy acalorada. Hay un intercambio de disparos. Edipo se convierte en pistolero y dispara sus balas hacia el auto fantasma. El auto fantasma huye. Muchos años después (para continuar con las frases garciamarquianas), se sabrá que, al interior del coche, iba el mismísimo Layo, el marido de Yocasta, y Edipo ha sido su inocente asesino. ¿Edipo, mensajero de la paz, convertido en adalid de la violencia? ¿Es un ejemplo de la *hybris*, del exagerado orgullo que hace creer a los mortales que son seres superiores? Puede ser, por qué no. Pero en Sófocles aceptamos que Edipo haya asesinado a Layo (sucedió hace mucho tiempo, no lo vemos, está en el recuerdo de los personajes) porque en la sociedad bárbara, en la que habitan los hombres, las batallas forman parte del honor de vivir. Mas Edipo, modelo siglo XX, es una paloma de la paz que dispara para protegerse. Como en Sófocles. De manera paradójica,

los dos personajes, el de la tragedia antigua y el del film garciamarquiano riñen, porque ni el tiempo, ni el espacio, ni las convenciones internas son las mismas.

De otro lado, está el tema de la catarsis. O “el efecto catártico” de la conmoción a través “del terror y la piedad” (*eleos* y *phobos*), según los postulados aristotélicos. No se sabe si se daba una íntima identificación del espectador del siglo V antes de Cristo con las representaciones de los personajes trágicos, concebidos, al parecer, como figuras fenomenales, enmascaradas, danzantes y cantantes, que hablaban en grupos corales y aullaban sus desgracias con lamentos operáticos. Así lo han intuido muchos a partir de la reflexión aristotélica, a propósito de la tragedia clásica (y de *Edipo rey* en particular). Pero el efecto catártico, la *sanación* del espectador al identificarse con el horror no se conoce, salvo por las pasiones extremas que los textos escritos sugieren. Es posible que la idea del melodrama (llegar a las lágrimas para que el público se sienta en una burbuja de emociones alteradas) sea una herencia furtiva de los sentimientos catárticos. Sin embargo, en *Edipo alcalde*, el tono se confunde. En primera instancia, estamos ante un recurso mucho más cercano a los postulados de Brecht que a los de la tragedia antigua. *Edipo alcalde* es un *film* (es decir, un *medio*, un lenguaje *mediatizado*) que metaforiza un problema real. Así como Antígona se convierte, para el dramaturgo alemán, en una fábula que evoca los horrores de la Segunda Guerra Mundial, así mismo *Edipo alcalde* es una historia que se transforma en parábola de una realidad desbordada la cual, por su desmesura, pareciese superar con creces la estilizada violencia que atraviesa sus imágenes. ¿Catarsis? No lo parece. Como tampoco parece que ése fuera el propósito de sus gestores. *Edipo alcalde* utiliza la fábula de Sófocles para inventarse un tipo de reflexión particular con respecto a la violencia de un país de la América del Sur (Colombia), cuyo destino, al parecer, no está dictaminado por los dioses, sino por los horrores de los hombres.

Pero, ¿es el destino, o mejor, la violencia atávica, lo que provoca el desastre en los propósitos del noble Edipo-alcalde? ¿El parricidio, el incesto, son producto del horror irracional que todo lo altera? Al intuirlo, Edipo lo aúlla ante una adivina indígena y lo que persigue conmover, se convierte en discurso desencajado para el espectador. Edipo se transforma en impotente denunciante que le grita a un dios inexistente los

horrores de su fatalidad. Es en este momento cuando cuesta trabajo atar los cabos sueltos de la historia. Porque esa realidad, más que evidente, tan colombiana, tan rural, se combina con unos extraños seres que visiten trajes del siglo XX, pero que dicen llamarse Tiresias, Layo, Yocasta, Creonte. Además, no hay dioses. Estos arquetipos tebanos nacieron y murieron bajo la égida del cielo, así su materialización no lo parezca. En el conjunto, los personajes parecen prestados a otro universo, llegan como maquetas emocionales que cumplen su función a dentelladas literarias, pero cuesta trabajo aceptar su materialidad, en medio del fuego cruzado de las emociones y de las denuncias.

Ahora bien: los personajes de *Edipo rey* pertenecen al universo de la escena. Son seres teatrales. ¿Qué implicaciones tiene esta afirmación, en apariencia evidente? Significa, en primer lugar, que la fábula de la estirpe de los Labdácidas (presente en tragedias emblemáticas como *Siete contra Tebas* de Esquilo, *Las Fenicias* de Eurípides y las citadas *Antígona*, *Edipo rey* y *Edipo en Colono* de Sófocles) está construida a través de recursos propios del drama antiguo (diálogos, versos, coros...) y las características de sus protagonistas están determinadas por lo que dicen, como consecuencia de lo que hacen. No hay subtextos en la tragedia griega. No hay verdades escondidas. Los personajes no mienten. Desconocen. Por esta razón, cuando pasamos del lenguaje de la escena (con su ingrediente de la representación tan cercano aún al ritual) a los parámetros del cine, los conflictos “de formato” se hacen evidentes. De alguna manera, *Edipo alcalde* se enfrenta a los mismos tropiezos que sus antecesoras filmicas, a saber, *Oedipus Rex* de Tyrone Guthrie (1957), *Oedipus The King* de Philip Saville (1968), *Edipo Re* de Pier Paolo Pasolini (1967). La diferencia radica en que, cada una de ellas, está armada dentro de un esquema harto diferente: la primera es una reconstrucción de una puesta en escena teatral. La segunda, una adaptación “realista” del drama y la tercera un punto de partida (Sófocles) cuyo punto de llegada (las preocupaciones éticas y estéticas de Pasolini) presenta notables especificidades. En todas ellas, el obstáculo principal es la teatralidad del texto. Es decir, la combinación de la fábula y su dimensión poética con los elementos específicos del lenguaje cinematográfico. Por un lado, en la versión de Guthrie, al conservar los recursos de la puesta en escena (máscaras, coros, musicalidad), el film se convierte en un registro de la escena, más que en una obra con vuelo propio. En la segunda, la adaptación “sacrifica” los elementos ambiguos y

las evocaciones líricas, para que todo se convierta en un (¿melo?) drama que pretende “imitar” la realidad. En el caso de Pasolini, el asunto es mucho más complejo (y, sin lugar a dudas, mucho más interesante) puesto que el realizador italiano se remonta al nacimiento de Edipo (en Italia, en los años 20: una suerte de lectura sicoanalítica del nacimiento del propio Pier Paolo), nos muestra el asesinato de Layo, la visita a la esfinge (acontecimientos que Sófocles nos narra, pero que el espectador no ve) hasta consagrarse, al *Edipo rey* propiamente dicho, tan sólo los minutos finales (el “tercer acto”) del largometraje.

En el caso de *Edipo alcalde*, las pretensiones son realistas, pero el anacrónico no construye una nueva lectura de la fábula, sino que se presta a toda suerte de malentendidos. ¿Por qué los personajes tienen el nombre de una tragedia más que conocida? ¿Por qué, si estamos en un film en el que se siente a Colombia por cada uno de sus poros, los acontecimientos y los nombres pertenecen a la Grecia antigua? De alguna manera, el tono ritual, de sacrificio, tiene su antecedente en la fábula de las películas *Tiempo de morir*, tanto en la versión de Arturo Ripstein (1965), como en la versión de Jorge Alí Triana (1986). La diferencia radica en que esta suerte de *western* latinoamericano se encuentra mucho más cerca de los parámetros catárticos de la tragedia antigua, que la mismísima *Edipo alcalde*. Ya se ha dicho, en otras circunstancias, que el *western* es el género cinematográfico que más se acerca a la tragedia¹⁰⁹. En el caso de *Tiempo de morir*, la idea del destino está transportada al destino de los hombres, a la terquedad atávica de la venganza. Es el mismo propósito de la novela *Crónica de una muerte anunciada* aunque, al ser transportada al cine por Francesco Rossi, perdió verosimilitud ante el falso *glamour* de su reparto y de su puesta en escena.

Edipo alcalde, por consiguiente, deja de ser una tragedia. Es una obra, si se quiere, didáctica (en el sentido brechtiano del término) donde una fábula se pone al servicio de una realidad socio-política con todas las virtudes y los riesgos que una obra de arte soporta, cuando se zambulle en el territorio de las nobles (y, por ello mismo) peligrosas intenciones moralizantes. Porque el discurso de *Edipo alcalde* es una diatriba contra

109 V. Onaindía, Mario. *La tragedia clásica y el western*. Estudios clásicos 112, 1997; Mitry, Jean, Warshow, Robert. *Movie Chronicle: The Western*. Paris, Lettres Modernes, 1961.

la guerra, tanto de la izquierda como de la derecha. Tanto la de los narcotraficantes, como la de los interesados en cambiar el orden establecido en búsqueda de una sociedad más justa. La película parece insistir en que los personajes, si se empeñan en la violencia, terminarán siendo culpables. Pero todos terminan convirtiéndose en víctimas. Hasta allí, el asunto es comprensible. Mas la estrategia, el dispositivo dramático se diluye, cuando la leyenda del antiguo Edipo pretende acomodarse a la historia de la Colombia contemporánea. Según George Steiner en *La muerte de la tragedia*, es en Grecia cuando, por primera vez, la humanidad traduce en términos teatrales su condición mortal. La idea de la fatalidad se diluye con el advenimiento del cristianismo y, posteriormente, con la instalación del marxismo en la vida de las sociedades. La dimensión trágica de la condición humana se diluye en las aguas mesiánicas o en la esperanza de mundos mejores. La tragedia antigua, tal como ha viajado en el tiempo, es *irreparable*¹¹⁰. El Edipo de Sófocles se saca los ojos para no seguir viendo las evidencias de su pecado. En *Edipo alcalde*, el protagonista camina sin ojos por una autopista bogotana, tras una brusca elipsis después del suicidio de su madre. ¿Qué ha pasado con las cuencas de su mirada? El desenlace es violento y triste. Pero, ¿catártico? ¿Cómo funciona la catarsis en el siglo XX, en el siglo XXI? Si vamos hacia atrás, recurriendo a la leyenda como estrategia, ¿será posible que viajemos a territorios más profundos?

Hay otro tipo de *pathos* en nuestros tiempos. La directora inglesa Deborah Warner se encargó de demostrarlo en su puesta en escena teatral de *Electra*, en la que buscaba conmover al espectador contemporáneo, a través de bruscos signos emocionales que lo sacudieran en su butaca. Lo

110 Es preciso aclarar que no todas las tragedias antiguas “terminaban mal”, pero es cierto que éste es un componente de la tragedia en su recepción posterior. Como dice Steiner, “... toda concepción realista del teatro trágico debe tener como punto de partida el hecho de la catástrofe. Las tragedias terminan mal. El personaje trágico es destruido por fuerzas que no pueden ser entendidas del todo ni derrotadas por la prudencia racional. También esto es de una importancia capital. Cuando las causas del desastre son temporales, cuando el conflicto puede ser resuelto con medios técnicos o sociales, entonces podemos contar con teatro dramático, pero no con la tragedia”, concluye Steiner. (Steiner, George. *La muerte de la tragedia*. Traducción de Enrique Luis Revol. Fondo de Cultura Económica. Ediciones Siruela. México, 2012. Pág. 22). *Edipo alcalde* es un alegato moral en el que se intuye una sentencia: “existiendo la posibilidad de vivir en paz, ¿por qué los hombres se matan?”

consigue, gracias a los recursos específicos de la experiencia teatral. Esto es, de la relación en vivo de espectadores y público. Pero, en el cine, ¿es posible que con los temas propios de la Grecia antigua podamos llegar a esos niveles de identificación? La paradoja de *Edipo alcalde* radica, quizás, en su propio punto de partida. Cómo hacer un film conmovedor tratando de acercarse a una realidad, a partir de un tema lejano. Así como la metáfora freudiana del complejo de Edipo puede ser leída desde diversos ángulos del sicoanálisis (desde la simbólica función paterna en Lacan, hasta la personalidad neurótica de Karen Horney), así mismo una fábula no siempre “casa” con los propósitos de su significado, pues el suceso de un guion como punto de partida, no siempre estará resuelto en la puesta en escena como punto de llegada. Al mismo tiempo, una lectura contemporánea de la leyenda de Edipo pasa, para bien o para mal, por los modelos freudianos. *Edipo alcalde* no parece preocuparse por el asunto, como sí lo evidencia Pasolini en su versión cinematográfica. Si la historia de Triana/García Márquez se hubiera llamado *Roberto alcalde*, el asunto sería a otro precio. Si los personajes no fuesen una tal Yocasta, un ciego Tiresias, un demoníaco Creonte, estaríamos viendo otra historia. Pero la película se empeña en revisitar una leyenda. Y el juego no se arriesga a llegar hasta sus últimas consecuencias. Edipo, a finales del siglo XX, no es sólo un personaje: es un arquetipo. Su drama ya lo conocemos. El qué, depende ahora del cómo. Y la música de Luis Antonio Escobar, la fotografía de Rodrigo Prieto, la puesta en escena de Jorge Alí Triana, las actuaciones de Perugorría, del oscuro objeto del deseo de Ángela Molina, del perverso Francisco Rabal, en fin, apuntan a un blanco de clara distancia, pero todos parecen perderse en un laberinto del que no logran salir, porque el hilo de Ariadna, qué duda cabe, pertenece a otro mito.

2.5.2 “Antígona”, “Destinitos fatales” y *Noche sin fortuna*: el mito de / en Andrés Caicedo

Antígona caminaba ya hacia uno de los extremos.

Andrés Caicedo¹¹¹

¿Qué lugar ocupa la muerte como personaje en la tragedia griega? No hay fantasmas que rondan, como el padre de Hamlet o las alucinaciones fatales de la familia Macbeth¹¹². En las tragedias griegas, los hombres conviven con los dioses y la muerte es el final, el castigo, el acabose. Pero hay un más allá en el que los personajes parecen mantenerse. Hay un tránsito, un viaje, hay un averno y un reino. El horror no se manifiesta porque los muertos atemorizan a los vivos o porque los hombres se llenen de pánico ante la inminencia del final. Todo lo contrario ocurrió durante el Romanticismo. Según Rafael Llopis, en la introducción a *Los mitos del Cthulhu*¹¹³, en el siglo XVIII Madame du Deffand confesaba que no creía en fantasmas, pero le daban miedo. Hay una galería de sombras, de cadáveres insepultos, de castillos aterradores, los cuales comenzarían con *El castillo de Otranto* de Horace Walpole y tendrían su máxima expresión en los relatos de Edgar Allan Poe. Los escritores de literatura fantástica, atormentados y solitarios, se enfrentaban a la muerte a través de sus escritos, persiguiendo producir en el lector la sombra de un horror que los agobiaba y, al no poder evitarlo, decidían compartirlo, de la peor manera, con sus posibles y anónimos cómplices literarios.

A comienzos del siglo XX, las estéticas del miedo fueron cambiando. Con el nacimiento del cine, el horror se visualizó de manera más veemente y el expresionismo alemán, de Robert Wiene a Fritz Lang, de F. W. Murnau a sus secuelas hollywoodenses, comenzaron a construir un lenguaje de gran vehemencia a partir de la gestación de arquitecturas

111 Caicedo, Andrés. *Noche sin fortuna*. Novela acompañada del relato “Antígona”. Prólogo: “Luz al sendero de *Noche sin fortuna*” por Sandro Romero Rey. Grupo Editorial Norma. Bogotá, 2002.

112 Habría excepciones a esta regla si se tiene en cuenta la aparición de la sombra de Clitemnestra en la tercera parte de la *Orestíada* de Esquilo, el fantasma de Darío en *Los persas* del mismo Esquilo o el fantasma de Polidoro en *Hécuba* de Eurípides.

113 H. P. Lovecraft y otros. *Los mitos del Cthulhu*. Selección, estudio preliminar, introducción, bibliografía y notas de Rafael Llopis. Libro de bolsillo. Alianza Editorial, 2008.

temibles, las cuales seguirían desarrollándose e incrementándose, hasta el delirio de los efectos especiales. Pero la literatura del pánico no perdió su rumbo. Por el contrario, mutó, se transformó. Hay muchos ejemplos, pero quizás el que tenga una presencia particular dentro de la historia marginal de las letras del siglo XX sea el de Howard Phillips Lovecraft y su grupo de seguidores, creadores de toda una galería de atrocidades milenarias, perpetradas por monstruos y asquerosos seres escondidos en las alcantarillas de sus respectivos inconscientes. Lovecraft sólo vivió cuarenta y siete años, pero estos fueron suficientes para la construcción de todo un árbol genealógico de engendros, los cuales fueron complementados por otros escritores demoníacos que, antes o después, con su aquiescencia o sin ella, terminaron formando parte de una generación maldita donde se combinaron nombres como los de Lord Dunsany y Ambrose Bierce, el pionero Arthur Machen y el súculo Clark Ashton Smith, Algernon Blackwood y August Derleth.

¿Hay una línea que viene desde Grecia y que llega hasta nuestros días, la cual marca “el terror y la piedad” como una constante para la confrontación entre el bien y el mal, entre la obra de arte y su público, entre el escritor y el lector? Es posible que se esté hablando de procesos distintos, pero el miedo y la muerte seguirán siendo dos constantes que podrían trazar una ruta común. Los mitos griegos no se emparentan con los mitos del Cthulhu (los primeros corresponden a una tradición; los segundos tienen unos creadores con nombres y apellidos). Pero los emparenta una constante: la intimidación espiritual. En el presente estudio, cuando se aborde el tema de la catarsis, se encontrará la forma de ahondar en estos procesos. Pero, por lo pronto, el terror y sus máscaras se deben tener en cuenta, a continuación, para presentar el nombre del director, escritor, dramaturgo, crítico de cine y creador de alto vuelo Andrés Caicedo Estela (Cali, 1951 -1977). Se trata de una figura única en la historia de la cultura de Colombia quien, en muy pocos años, desarrollaría una intensa obra que, hoy por hoy, se ha convertido en un particular *mito* dentro de nuevas generaciones de lectores en distintas partes del mundo. Escritor precoz, desde los doce años comenzó a escribir relatos, obras de teatro y novelas, hasta llegar a construir sus mejores textos, poco antes de su suicidio a los veinticinco años de edad. *El atravesado* y, sobre todo, la novela *¡Que viva la música!* protagonizan la lista de sus principales creaciones literarias. Pero, después de su muerte, gracias a la complicidad de

sus amigos, fueron apareciendo publicadas buena parte de sus creaciones póstumas, las cuales se han convertido en libros esenciales dentro de la historia de las letras colombianas: *Angelitos empantanados o historias para jovencitos*, *Destinitos fatales*, *Ojo al cine*, *El cuento de mi vida*, *Mi cuerpo es una celda*.

Lo que poco se ha estudiado es la relación precoz de Andrés Caicedo con el teatro, disciplina que comenzó a desarrollar, por sus propios medios, actuando, escribiendo y dirigiendo desde los doce hasta los veinte años. Sus textos fueron montados por el autor y han aparecido, en pequeñas ediciones universitarias, muchos años después de su muerte. A comienzos de los años setenta, Caicedo fue actor y asistente de dirección del Teatro Experimental de Cali (TEC) donde participó en la obra *Seis horas en la vida de Frank Kulak*, escrita y dirigida por Enrique Buenaventura. Pero el particular orden del llamado “Método de Creación Colectiva” poco tenía que ver con la manera como Caicedo se interesaba por el desorden del mundo. Así que abandonó el TEC y se concentró en la gestación de, quizás, su obra maestra como dramaturgo: *El mar*, basada lejanamente en *The Caretaker* de Harold Pinter, *The Narrative of Arthur Gordon Pym of Nantucket* de Edgar Allan Poe y *Moby Dick* de Herman Melville. La obra sólo fue representada en tres oportunidades, según el montaje de su autor, quien abandonó el teatro para concentrarse en el mundo del cine y de la literatura, hasta su muerte, acaecida el 4 de marzo de 1977¹¹⁴. Y la muerte de Andrés Caicedo terminó convirtiéndose en parte de su obra. Después de la publicación de su novela *¡Que viva la música!* ha habido toda una particular horda de lectores, especialmente jóvenes, que se dedicaron a mantener viva su memoria, con apasionadas lecturas, las cuales han obligado a reediciones constantes de sus libros, nuevas puestas en escena de sus textos teatrales (así como de importantes adaptaciones escénicas de sus cuentos), documentales y films de ficción, decenas de tesis universitarias, sumándole a esta lista la multiplicación de ediciones internacionales de sus textos, acompañadas de traducciones a distintas lenguas (hasta el momento, hay traducciones al inglés, al fran-

114 *El mar* ha sido montada después por Sandro Romero Rey con el Teatro Cero, con más de doscientas representaciones. De igual forma, fue puesta en escena por estudiantes de la Universidad del Valle, bajo la dirección de Mauricio Domenici. En 1998, fue traducida al francés por Denise Laroutis y publicada por Les Solitaires Intempestifs y el Théâtre Gérard Philipe de Saint-Denis.

cés, al italiano y al alemán). Durante la época en la cual Caicedo gestó sus principales trabajos para la escena, escribió un conjunto de relatos en los que se combinaba la construcción imaginaria de su ciudad (la obra de Caicedo está íntimamente ligada a Cali), con su obsesiva fascinación por el mundo del terror. Comenzando la década del setenta, cuando apenas atravesaba los veintiún años (en aquel tiempo, era la edad para ser “mayor” según la ley en Colombia), viajó a Los Angeles a tratar de vender tres guiones de largometraje en Hollywood. Dos de esos guiones estaban basados en relatos de horror de los creadores de Cthulhu: *The Nameless Offspring* de Clark Ashton Smith y *The Shadow Over Innsmouth* de H. P. Lovecraft. La aventura de Caicedo en Hollywood no tuvo mayor trascendencia y regresaría a Cali a continuar con sus actividades creadoras. Podría considerarse como un fracaso pero, al mismo tiempo, su inmersión creativa en los universos del miedo produjo un conjunto de textos fascinantes donde Cali se transformaba en una burbuja de terror incomparable.

Por supuesto, el objeto del presente estudio no es el de la indagación en la totalidad de la obra de Andrés Caicedo. Pero sí se hace pertinente la presentación de su entorno, para tratar de entender un acertijo escondido en sus escritos y que tiene que ver con la tragedia griega. Se trata de un personaje recurrente en algunos de sus textos de ficción llamado Antígona. Aparentemente, no tiene nada que ver con su homónimo de las tragedias de Sófocles. Porque en Caicedo, Antígona es una temible dama que avanza por las calles de Cali en un pequeño coche (un Simca blanco, para ser más exactos) y cuya pasión fundamental es la antropofagia. Más exactamente, la carne tierna de los adolescentes. El asunto podría quedar allí y se podría prescindir de su paso por las presentes líneas. Sin embargo, hay una ruta por los territorios del miedo que se hace pertinente explorar, no solamente porque se trata de un autor esencial en la historia de la cultura colombiana de la segunda mitad del siglo XX, sino porque nos deja ver de qué manera el universo del teatro griego puede servir como puente para indagar en los paisajes del alma de una manera insólita y, al mismo tiempo, inquietante. La pregunta que asalta, al descubrir a semejante personaje sería: ¿es la Antígona caicediana pariente de la Antígona griega? Y, si no lo es, ¿por qué se llama así, teniendo en cuenta de que en Colombia nadie lleva ese nombre?

Según George Steiner en su estudio sobre Antígona, “los principales mitos griegos están impresos en la evolución de nuestro lenguaje y en particular de nuestras gramáticas”¹¹⁵. En el caso de la aparición de Antígona en la obra del autor que nos ocupa, en apariencia, poco dado a los mitos griegos (más adelante se verá que esto es relativo), se presenta como una suerte de curiosidad o, en el peor de los casos, como una simple coincidencia. Interrogando a algunos de los compañeros de trabajo de Caicedo no se encuentran muchas pistas. El actor Jaime Acosta (protagonista de buena parte de sus montajes teatrales y de la película *Angelita y Miguel Ángel*, codirigida por Andrés Caicedo junto a Carlos Mayolo en 1971) supone que el nombre de Antígona surgió en la época en la que el autor trabajaba con el Teatro Experimental de Cali de Enrique Buenaventura¹¹⁶, colectivo con el cual Caicedo siempre tuvo una relación de atracción y rechazo¹¹⁷. Acosta especula que el personaje de la antropófaga se llama así como una manera de llevarles la contraria a sus compañeros del conjunto teatral, matriculados, en aquel tiempo, en una estricta mirada marxista del mundo. Es posible que el asunto se quede allí. Pero pueden aparecer otras pistas. La antropofagia¹¹⁸ en la obra de Caicedo aparece de distintas maneras. En el libro póstumo titulado *Destinitos fatales*, se incluyó un relato titulado “Calibánismo”, juego de palabras con el nombre de la ciudad (Cali), el canibalismo y el Calibán de Shakespeare que, según cuentas, se llamó así de acuerdo con la mirada que se tenía hacia el hombre salvaje, en el advenimiento del siglo XVII en Inglaterra. Este relato, según la anotación del manuscrito original, se remonta a 1971. Al parecer, sería la referencia más antigua. Pero, tras la publicación

115 Steiner, George. *Antigonas. La travesía de un mito universal por la historia de Occidente*. Traducción: Alberto L. Bixio. Editorial Gedisa S. A. Barcelona, 1987/2013. Pág. 333.

116 Buenaventura escribió una versión de la citada tragedia de Sofocles en 1968, para ser montada por los estudiantes de la Escuela de Teatro de Bellas Artes. Este montaje nunca se concluyó, pero dicha adaptación fue estrenada, tiempo después, por Álvaro Arcos, quien compitió con Caicedo en algunos festivales estudiantiles de teatro de la época (Ver, en el presente estudio, 6.5.2.1.1.)

117 En el libro *Noche sin fortuna*, Caicedo bromea diciendo que las iniciales del T.E.C. significan “Tratamiento Electro Chock” (sic).

118 Sobre la diferencia entre antropofagia y canibalismo, se toma como referencia el estudio *Canibalia. Canibalismo, calibanismo, antropofagia cultural y consumo en América Latina* de Carlos A. Jáuregui. Ensayos de Teoría Cultural. Iberoamericana, Madrid. 2008.

de los *Destinitos*, apareció el relato titulado “Antígona” (a todas luces, una primera versión del “Calibanismo”), el cual tiene como fecha el año 1970 y aquí las pistas varían. Y varían, porque el personaje Antígona del relato homónimo es una nueva versión de los acontecimientos narrados en la novela titulada *Noche sin fortuna*, la cual fue incluida en los *Destinitos fatales*. *Noche sin fortuna* fue escrito entre 1970 y 1976¹¹⁹.

Casi todos los personajes en la obra literaria de Andrés Caicedo son adolescentes. Paradigma de una generación, Caicedo consideraba una vergüenza vivir más de veinticinco años y su obra se construyó a partir de la mirada de unos jovencitos burgueses que terminan hundidos en el pozo sin fondo del horror. Antígona es una curiosa excepción a su regla. Es uno de los pocos seres adultos que cruza por sus páginas, salvo los padres de sus protagonistas que siempre aparecen y desaparecen sin dejar mayores rastros. La Antígona de Andrés Caicedo no tiene edad, porque no tiene prehistoria. Al parecer, fascina a ciertos adolescentes por una equívoca atracción erótica, pero pronto nos daremos cuenta de que su principal deseo, su principal urgencia, es la de devorarse muchachitos vivos. Devorárselos literalmente. En el cuento “Antígona”, unos chicos esperan a la tal Antígona en la esquina de Dari Frost, en la Avenida Sexta de la ciudad de Cali. La Avenida Sexta es uno de los recorridos míticos en la obra de Caicedo, por donde se pasean incesantemente sus personajes adolescentes, desde los niños de su novela de iniciación titulada *La estatua del soldadito de plomo*, hasta los poseídos jovencitos de *Noche sin fortuna*. Es una larga espera, llena de digresiones en la que el narrador nos ubica en el tiempo y en el misterio. Finalmente, aparece Antígona, quien los lleva a su casa. Ella vive con su marido enfermo, llamado don Pedro. Allí, poco a poco, comenzamos a tener pistas de índole claramente lovecraftianas. El narrador le aclara a Lorenzo, uno de los personajes que será devorado por la protagonista: “Antígona es la última descendiente de los llamados Ozuthooools o los Primeros Primordiales, si no me creés a mí podés leer a Lovecraft, o a Abdul Alhazred, aunque a ese man sí no te lo recomiendo. Antes eran muchos, antes poblaban la tierra que era como mundo distinto, ¿ves? No era como es ahora el mundo. Pero vinieron otras gentes y expulsaron a los Ozuthooohlfs de sus tierras y algunos vinieron a caer acá después de mucho tiempo, y Antígona es la última. Eso

¹¹⁹ Sobre las precisiones relativas a las fechas, ver Romero Rey, Sandro. *Andrés Caicedo o la muerte sin sosiego*. Editorial Norma, 2007.

es todo”¹²⁰. Como se ve, Caicedo está más cerca de los mitos del Cthulhu que de Tebas. De hecho, el epígrafe del relato es una frase del *Necronomicon* del citado Abdul Azhazred, autor imaginario creado por Lovecraft para enloquecer a los cazadores de referentes y a los eruditos curiosos.

Para Caicedo, la vida era un paisaje rodeado de monstruos. Su decisión suicida corresponde a un pacto con la muerte que venía aceitado por los ejemplos más oscuros de la literatura y del cine. En ese orden de ideas, necesitaba encontrarse con las peores criaturas porque, para enfrentarse al suicidio, había que estar preparado conviviendo con las fieras de la mente. De hecho, una de sus películas favoritas sería el film *Parásitos asesinos*¹²¹ de David Cronenberg, donde el horror cutre se combina con formas fatales de la destrucción. Pero, al mismo tiempo, mientras Caicedo escandalizaba a los bien pensantes con sus declaraciones de amor loco hacia el cine de los bajos fondos, también escribía extensísimos artículos consagrados, por ejemplo, a la figura de Pier Paolo Pasolini. Allí, se concentra en desenredar los acertijos de su película *Edipo Re*, y procura desentrañar los secretos del *Figlio di la fortuna*, según los tiempos propuestos por el poeta y realizador italiano. Dentro de esas dos vertientes se ubica el conjunto de su obra: Caicedo es una suerte de *auteur* que, al mismo tiempo, se nutre de lo más escabroso de la cultura popular. “La gran tragedia del hombre es sobrellevar la brecha que va entre la pérdida de la inocencia y la adquisición y administración de la cultura. Y el horror del hombre comienza cuando intuye las consecuencias desventajosas que pueden traerle su necesidad de cultura, y cuando busca refugio imposible en una inocencia perdida”¹²². Si donde leemos “hombre” leemos “Caicedo” podemos encontrar claves de su primera persona. Ahora bien, refiriéndose al *Edipo Re* pasoliniano, Caicedo insiste en encontrar que una de las características de la obra del director italiano es que está plagada de antropofagia. Y cita múltiples ejemplos (vale la pena anotar que, cuando se publicó el artículo, aún no se había exhibido en Colombia *Salò o le 120 giornate di Sodoma*, la obra póstuma de Pasolini; de hecho

120 Caicedo, Andrés. “Antígona”. Incluido en *Noche sin fortuna*. Grupo Editorial Norma. 2002. Pág. 274. Sobre los “Primordiales”, ver Lovecraft, *En las montañas de la locura*. La Plata, Altamira, 1998.

121 *Shivers/They Came From Within/The Parasite Murders/Frissions*. Dirección: David Cronenberg, 1975. En España se distribuyó como *Vinieron de dentro de...*

122 Caicedo, Andrés. “Pasolini” en *Ojo al cine* Nos. 3-4. 1976. Pp. 74-96.

Caicedo nunca vio dicho film, lo que no habría hecho otra cosa sino confirmar sus teorías). Al mismo tiempo, considera que toda la obra del creador de *Teorema* está impulsada por un aliento edípico: “La base de su obra se puede encontrar en el anhelo más antiguo del hombre: asesinar al padre y fornicar con la madre”. Y, más adelante, agrega en el artículo citado: “[Edipo] se debate entre la lucha por la inocencia y la obligación de saber. Y una vez que sabe, se resiste a creer. De otro modo, el inmenso placer que ha podido experimentar al asesinar al padre se le frustra por la ignorancia que tiene de las motivaciones más complejas de este acto. Y cuando sabe que la persona con quien fornicó es su madre, la conciencia de este acto centuplica sus ímpetus”¹²³.

¿Se podría encontrar aquí alguna pista para encontrar razones para unir a Antígona con la antropofagia? Es posible, aunque la pista no es aún muy precisa. De todas maneras, si en la obra de un autor el complejo de Edipo es tan importante como la manera como se devoran unos a otros los seres humanos, quizás se encuentre allí, en los entretelones del deseo, un punto de contacto, un albur, un raro instinto de convergencia. Para ello, sería pertinente encontrar algunas pistas en la idea del *Destino* según Caicedo. Si nos remitimos al sorprendente final del artículo sobre Pasolini (sorprendente por lo premonitorio), el escritor caleño anota: “‘Sólo el destino gobierna las vidas’, dice un personaje de *Las mil y una noches*. ‘Ahora todo está claro, es la voluntad y no el destino’, dice Edipo, al conocer la verdad. Pero, como diría André Delvaux: ‘Yo no corro ningún peligro, pues lo que ha de suceder ya está escrito’. Esperemos, eso sí, que Pier Paolo no muera de sed en el desierto”. No sobra agregar que Caicedo concluye su texto anotando algunas fechas: “Septiembre 22, 1975. Pier Paolo murió en Noviembre de 1975”... no precisamente de sed en el desierto, sino asesinado por un supuesto amante en las arenas de las playas de Ostia, en Italia¹²⁴. Para Caicedo, la idea del destino está emparentada directamente con la tragedia. Con la tragedia como condición de vida. *Destinos fatales* era la traducción al título de una película de terror de la serie B de Roger Corman, llamada originalmente *Tales Of*

123 *Ibidem*.

124 Sobre las contradictorias relaciones con la obra de Pasolini, el traductor de *¡Que viva la música!* al francés, Bernard Cohen, encuentra huellas en la novela de Caicedo y las anota en la cita 65 de la edición de Belfond. (*Que viva la música!* Éditions Belfond, París, 2012).

*Terror*¹²⁵. Burla burlando, Caicedo escribió una serie de clips de ficción para los primeros ejemplares de su revista *Ojo al cine* (casi todos con el tema del vampirismo) cuyo título fue *Destinitos fatales*. Esa obsesión por los diminutivos (Angelitos, destinitos, caperucita, Ricardito, soldadito...) tenía una doble función en la que se mezclaba la ironía frente a lo omninoso y, al mismo tiempo, se subrayaba su mirada hacia el mundo desde la perspectiva adolescente (“Nunca dejes de ser niño, aunque tengas los ojos en la nuca y se te empiecen a caer los dientes”, pide la narradora, al final de la novela *¡Que viva la música!*¹²⁶). El Destino es, por consiguiente, una suerte de cruel designio del cual no hay escapatoria. Y, mientras tanto, hay que sobrellevarlo con humor, con travesuras, con juegos terribles, con la invención de gruesas sagas de espanto. El destino es un destinito fatal.

Es allí donde regresa Antígona. Cuando Andrés toma el nombre de la hija de Edipo como encarnación de lo peor (es decir, la mujer que se devora la podrida juventud) está recurriendo a una suerte de metáfora (que no excluye, por supuesto, su inocente agresión a sus compañeros del Teatro Experimental de Cali), en la que se incluye el mundo antiguo, el destino, los complejos ancestrales y, al mismo tiempo, el terror atávico. El nombre Antígona combina el humor con el destino fatal, el horror con el juego, la tumba sin sosiego¹²⁷ con el encuentro de mitologías lejanas. ¿Se podría decir que Caicedo pretendía entrar, a su manera, con el personaje de Antígona, en el santoral lovecraftiano, haciendo eco a “los nombres sonoros y exóticos, el irrealismo onírico, al fondo numinoso de religión arcaica”, según se refiere Rafael Llopis en la introducción a los *Mitos*?¹²⁸ Un anhelo que ya no podría hacerse realidad, pero es bastante probable. En realidad, Antígona, en sus tres versiones (en el relato de 1970, en “Calibanismo”, en *Noche sin fortuna...*) sería una suerte de *pastiche* de distintos relatos, tanto del círculo de Lovecraft, como de algunas narraciones de Edgar Allan Poe. Y, al mismo tiempo, una especie de *signo* de identidad con un pasado remoto donde, sin lugar a dudas, Antígona era heredera directa de primitivas y bárbaras civilizaciones.

125 En España se conoció como *Historias de terror*.

126 Caicedo, Andrés *¡Que viva la música!* Biblioteca Colombiana de Cultura. Bogotá, 1977. Pág. 185.

127 Traducción al español de *The Unquiet Grave* de Cyril Connolly, autor por el que Andrés Caicedo sentía profunda admiración.

128 Llopis, Rafael, *Op. Cit.* Pág. 31.

Ahora bien: la correspondencia existe si nos atenemos a la reflexión hecha por George Steiner en el citado estudio sobre el mito de Antígona. En el libro, Steiner plantea que el personaje de Sófocles se convirtió en un paradigma del siglo XIX. “En ella, el retorno a la morada del idealismo y del romanticismo cobra forma y esa forma alcanza expresión suprema, eterna, en la *Antígona* de Sófocles”. Lovecraft es un autor que se encuentra a caballo entre sus nostalgias del siglo XVIII y la búsqueda del terror en las alcantarillas de su época. Steiner considera que una de las atracciones por las cuales Antígona se emparenta con el espíritu decimonónico es de la siguiente manera: “el tema del entierro de personas vivas sojuzga y domina las imaginaciones de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX. Es un tema que se encuentra casi permanentemente en el teatro y en las obras de ficción góticas”¹²⁹. Al tratarse de una heroína, de una mujer que representa el amor fraternal (“el amor entre hermano y hermana es la quintaesencia de lo erótico”, siguiendo con Steiner¹³⁰), Antígona se había convertido en una suerte de símbolo, de cadáver viviente, que no está muy lejos de la galería de espantos inenarrables en los que se convertirían los personajes del círculo de Lovecraft y, por extensión, los personajes de Caicedo. Porque Caicedo, a pesar de pertenecer a una época muy distinta, a pesar de ser hijo del rock y de la salsa, a pesar de ser hijo del cine y, de cierta manera, del *boom* de la literatura latinoamericana, en el fondo, terminó convirtiéndose en un héroe romántico de los nuevos tiempos. “Una vez muerto Lovecraft, nació su obra” dice Houellebecq en su estudio¹³¹. Lo mismo podríamos decir de Caicedo. Ha sido suficientemente repetida la historia de que el autor caleño se suicidó pocas horas después de haber recibido el primer ejemplar impreso de su novela *¡Que viva la música!* El acontecimiento no vendría a cuento si no es porque, con el paso de los días, la obra de Caicedo terminaría fusionándose con el personaje Caicedo, casi de la misma forma como el hermético Lovecraft se transformaría, después de su muerte, en un particular monstruo que podría ser una rama de cualquiera de los árboles genealógicos de sus podridas estirpes. Ambos, de alguna manera, son héroes románticos.

129 Steiner, George. *Antígonas. La travesía de un mito universal por la historia de Occidente*. Traducción: Alberto L. Bixio. Editorial Gedisa S. A. Barcelona, 1987/2013. Pág. 34.

130 *Ibid.* Pág. 28.

131 Houellebecq, Michel. *H.P. Lovecraft. Contra el mundo, contra la vida*. Traducción de Encarna Castejón. Ediciones Siruela, Madrid. 2006.

En el otro extremo, Antígona forma parte de una dinastía, de un conjunto de personajes, de otro árbol genealógico marcado por la fatalidad, el cual, junto a la estirpe de los Atridas (en el caso de Antígona, estamos ante la estirpe de los Labdácidas), conforman las dos carreteras viscerales de la tragedia griega o, por lo menos, de lo que sabemos de ella. Según Michel Houellebecq en su estudio¹³², uno de los aspectos que atrae del escritor norteamericano (aparte de su desmesura y de su infinita capacidad para sumergirse en las peores cloacas de la mente) es su construcción de toda una inmensa estirpe del desastre. Dice Houellebecq: “En una época que aprecia la originalidad como valor supremo en las artes, el fenómeno no deja de sorprender. De hecho, como subraya oportunamente Francis Lacassin, no había noticias de algo semejante desde Homero y los cantares de gesta medievales. Debemos reconocer con humildad que, en este caso, estamos tratando con lo que se ha dado en llamar ‘mito fundador’”¹³³. Guardadas proporciones (si se tiene en cuenta de que se trata de una obra truncada por el suicidio) la ambición de Andrés Caicedo con su galería de personajes adolescentes, era la de procrear una nueva estirpe de jóvenes que nacieron y se hundieron en la ciudad de Cali. Pero el Cali de Caicedo pertenece más a las profundidades de su propio averno que a la geografía real. De hecho, si algún extranjero acude hoy, con cierta nostalgia, a buscar los lugares emblemáticos de su literatura, se llevará una gran decepción al darse cuenta de que todos estos parajes existen, pero *no son los mismos* de sus textos. La Antígona de Caicedo formaría parte de su propia galería de monstruos, de sus “angelitos empantanados”, acompañada por Solano Patiño, Danielito Bang, María del Carmen Huerta, Ricardito el Miserable, Edgar Piedraíta (sic), el “enfermo-de-literatura” Jacinto (una suerte de personaje extraído de *El mal de Montano* de Enrique Vila-Matas...). Y, para completar dicha lista, debería estar allí otra traviesa coincidencia: el malogrado Héctor Piedrahita Lovecraft, citado por la narradora de la novela *;Que viva la música!*, donde el guiño literario no necesita demasiadas explicaciones.¹³⁴

De otro lado, la antropofagia de Antígona tiene sus raíces en otros relatos de Caicedo. En 1969, se sabe que el obsesivo escritor de diecio-

132 Houellebecq, Michel, *Op. Cit.*

133 *Ibid.* Pág. 24.

134 Sobre las apariciones de Lovecraft en las narraciones de Caicedo, ver la nota 75 de la citada traducción de *;Que viva la música!* al francés hecha por Bernard Cohen.

cho años escribió ocho versiones de un relato que, finalmente, terminaría convirtiéndose en “Los dientes de caperucita”, una de sus pequeñas obras maestras. Allí, a lo largo de catorce páginas sin puntos ni comas, un monólogo sin aliento termina contando una relación alucinada, la cual concluye con la siguiente explosión: “Jimena pasa su lengua por los primeros vellos y sin vacilar le lambe el sexo entonces es cuando él lo siente entonces fue cuando sentí aquel ronquido que no sé de qué parte del cuerpo le salía un ronquido como de perra como de hiena te digo y aquel brillo en los ojos y el mordisco el mordisco y Eduardo que es consciente de la magnitud de su berrido tuvo que oírme el mayordomo y de sus patadas ella tiene ahora un pedazo de carne en la boca Eduardo la ve mascar y relamerse y de pronto una sonrisa carne y sangre y pelos pidiendo más comida Eduardo se lleva las manos al sexo y se pone a llorar diciendo mamá”¹³⁵. Un año después, Caicedo escribiría, en una de las versiones de *Antígona*, un acontecimiento similar: “Y desde aquí yo veo el primer mordisco: los dientes y la nariz de Antígona que se hunden en su muslo, qué verráquera, con pantalón y todo, y a todas esas claro que ya Lorenzo no se está riendo: ahora está gritando, claro, y debajo de Antígona me alza una mano para que lo ayude, para que le coja la mano y lo levante y lo eche a la calle, yo no puedo hacer nada compañero, yo no tengo la culpa, si no la ayudo ella se me muere, ¿y sabe qué pasa si ella se muere?”¹³⁶. Este monstruo, esta degeneración sin nombre, esta vergonzosa mutación de la estirpe de los Labdácidas tiene su nueva visita en la segunda parte de *Noche sin fortuna*¹³⁷. Una novela fascinante en la que el personaje llega a los límites de su altísimo riesgo, gracias a la obtusa mirada con que la observa el narrador, el impredecible joven llamado Solano Patiño. En la citada novela, ¿cuándo aparece Antígona? Cuando los acontecimientos comienzan a descomponerse. Y, lo que era el inocente recorrido de un joven a una fiesta de quince años, termina convirtiéndose en un viaje a los intestinos del desastre. El recorrido es el siguiente:

135 Caicedo, Andrés. “Los dientes de caperucita” en *Destinitos fatales*. Biblioteca de Literatura Colombiana. Editorial Oveja Negra. Bogotá, Colombia. 1986.

136 Caicedo, Andrés. “Antígona”. En *Noche sin fortuna*. Grupo Editorial Norma. Bogotá, 2002. Pág. 276.

137 Caicedo, Andrés. *Noche sin fortuna*. (1970/1976). Colección Narrativa. Editorial Norma S. A. Colombia, 2002.

1. El narrador se presenta: “A mí llamadme Solano. Solano Patiño”, de la misma manera que se presenta el narrador de *Moby Dick*. Y, al mismo tiempo, presenta a Antígona: “la mujer que a mí me mata”. Es decir, el narrador (como el del cuento “El tiempo de la ciénaga”¹³⁸, ya está muerto. El lector se instala, por consiguiente, en las fronteras del “más allá” (no sobra agregar el doble sentido entre el terrorífico “a mí me mata” y la frase “esa mujer me mata”, queriendo decir que ella le fascina).
2. Solano Patiño se prepara para la fiesta de cumpleaños de Angelita. Es la misma fiesta del relato “Angelita y Miguel Ángel”¹³⁹. La novela se instala en la normalidad burguesa. Pero es una normalidad excesiva. El narrador todo lo cuenta, se pierde, se instala en la digresión.
3. El narrador es comparado con un cucarrón.
4. El narrador evoca los domingos con sus papás.
5. El sábado de la fiesta el narrador permanece todo el día en pijama.
6. El narrador sale. “Salí a la noche”. Evoca de nuevo a una tal Antígona y advierte: “lo que es nunca se llegó a imaginar que esa fuera la última noche que me viera en esta vida”.
7. El narrador sale a la calle nocturna. El narrador se dirige al parqueadero de los almacenes Sears. Un lugar que en la noche, lo descubre Solano Patiño, si se para en el centro, nadie lo verá, porque se instala en un auténtico hueco negro.
8. Evocación de Angelita y Miguel Ángel.
9. Solano recuerda a su padre.
10. Solano se debate entre salir o no salir del parqueadero de Sears.
11. El narrador busca a su amigo Danielito Bang.
12. Digresiones del colegio del Pilar.
13. Indecisiones para llegar a la fiesta.
14. Indecisión en Deiri (*sic*) Frost.
15. El narrador se mira sus dientes.
16. El narrador se sorprende al darse cuenta de que no se ha

138 Caicedo, Andrés. “El tiempo de la ciénaga”. Relato que forma parte del libro *Angelitos empantanados o historias para jovencitos. Destinitos fatales*. Editorial Oveja Negra. 1986.

139 *Ibid.*

- movido de la esquina.
17. El narrador compara el centro del colegio Berchmans con el centro del parqueadero de Sears.
 18. Recuerdos del padre de Solano Patiño.
 19. El narrador se sube a un bus Azul Plateada.
 20. En medio de digresiones por el decorado del bus, el narrador se trenza en una absurda pelea por diez centavos. Cae cinematográficamente.
 21. Encuentro con Danielito Bang. Regreso a Deiri Frost.
 22. Danielito y Solano toman un taxi.
 23. Recuerdos del Colegio Berchmans. Danielito y Solano conversan en el taxi.
 24. Evocación de *Moby Dick*. Evocación de diálogos similares a los de la obra de teatro *El mar*.
 25. Unos pobres intentan robarlos. Desde el taxi, Solano y Danielito observan a los que van a la fiesta, al oeste de la ciudad.
 26. Digresiones con los monumentos caleños.
 27. Llegan a la fiesta. La entrada está protegida por un grupo de policías militares “con casco”.
 28. Diálogos filosóficos entre Danielito Bang y Solano Patiño.
 29. Danielito se va. Solano entra a la fiesta. Primeras impresiones.
 30. El narrador come papitas. Encuentro con Lucía Merizalde.
 31. Recuerdos de Lucía Merizalde.
 32. El abismo. El terror. Siguen los recuerdos de Lucía Merizalde.
 33. Lucía pregunta por Danielito Bang.
 34. El narrador va al baño. Tiene conciencia de que está empapando a podrirse.
 35. Encuentro con Angelita. Alguien se ha vomitado en su vestido blanco.
 36. Se oyen ruidos en el segundo piso de la casa. Se supone que es el hermano loco de Angelita, conocido como Carevaca.
 37. La mamá de Angelita confunde al narrador con Miguel Ángel.
 38. El narrador regresa a la fiesta.
 39. Raimundo, un asistente a la fiesta, es puesto contra la pared.
 40. Extenso episodio del despecho de Raimundo por Cristina.

41. Danielito regresa a la fiesta.
42. *Ella* (luego sabremos que es Antígona) entra en contacto visual con Solano Patiño.
43. Episodio del baile. Solano Patiño baila por primera vez en su vida.
44. Reencuentro con Danielito Bang, ardido de fiebre. Poseído.
45. Salida de la fiesta. Encuentro con la mujer del Simca blanco (Antígona).
46. Solano y Danielito se van en el carro de Antígona. En la distancia, ven a Raimundo que corre tras ellos.
47. Presentación de Antígona: “Antigona, fue lo que dijo el muchacho. Yo he debido pensar: ¿así se llama? Pero no recuerdo ninguna intención satírica ni que el nombre me haya parecido raro. Me pareció tremendo, poderoso, como para dejarme más quieto de lo que estaba, ya evitándome pensar, preparándome a ser testigo de acontecimientos sin par. Pero quise, creo, aligerarlos”.
48. Danielito Bang golpea al perseguidor. Antígona arranca. Solano Patiño intenta pasarse a la parte delantera del coche. Antígona se lo impide.
49. Piensan dónde ir. Solano le propone a Antígona que vayan al centro del parqueadero de Sears.
50. Se preparan al viaje al centro del parqueadero de Sears. El carro tiene ruidos marítimos.
51. Antígona se dirige al centro del parqueadero.
52. Todo se va volviendo mar¹⁴⁰.
53. Solano habla de Raimundo. Antígona grita desde el centro del parqueadero.
54. El agua comienza a rodearlos.
55. Los granos en el cuerpo de Solano comienzan a explotar.
56. Arrancan de nuevo.
57. Solano le muerde la nariz a Danielito.

140 Los vasos comunicantes podrían multiplicarse. El escritor y pintor Germán Cuervo (amigo de la infancia de Andrés Caicedo) publicó una novela titulada, justamente, *El mar* (Plaza & Janés, Editores Colombia, 1994) en la que, a su manera, Cali se ve inundada por una extraña invasión acuática (sobra aclarar que Cali no tiene mar...): “La absurda ciudad desprovista de nobleza comenzaba a ser sepultada por las aguas. El agua salada invadía despiadadamente la zona de los cafés cerca de la oficina de correos, las tres empolvadas calles que resumían mi vida...” (Pág. 178).

58. Antígona comienza a morder a Solano.
59. Solano lanza a Danielito a la calle convertida en mar.
60. Antígona lame los ojos de Solano.
61. Antígona se come las pestañas de Solano.
62. Antígona se come el forúnculo de Solano.
63. Danielito avanza en la distancia.
64. Pasan por la Fuente de los Bomberos.
65. Solano vomita.
66. Antígona se baña desnuda en la Fuente de los Bomberos.
67. Solano decide que vayan donde su primo Mariateguito.
68. Antígona come granos de la cara de Solano.
69. Llegan donde Mariátegui, al que sus padres abandonaron al irse de viaje y nunca volver. Suena el bolero del Trío Los Panchos donde se oye la frase: “tú diste luz al sendero / en mi noche sin fortuna...”
70. Antígona se devora a Mariateguito.
71. Regresan a la fiesta.
72. Regresan a la Avenida Sexta. Antígona, Solano Patiño, Danielito Bang, la Avenida Sexta, Cali, la noche, pertenecen ahora a otro mundo¹⁴¹.

Una vez más: ¿Dónde está la conexión entre esta truculenta galería de fantasmas caleños y el personaje de Sófocles? George Steiner inaugura su estudio sobre las Antígonas con la siguiente descripción de *A Classical Dictionary* de J. Lemprière: “la hija de Edipo, rey de Tebas, concebida por la madre de éste, Yocasta. Por la noche, Antígona dio sepultura a su hermano Polinices contra las terminantes órdenes de Creonte, quien al enterarse del hecho dispuso que fuera enterrada viva. Pero Antígona se suicidó antes de que la sentencia fuera ejecutada; y Hemón, hijo del rey, que estaba apasionadamente enamorado de ella y que no había logrado obtener su perdón, también se dio muerte junto a la tumba de Antígona”¹⁴². Hay una evidente transgresión, a través del juego y el negro humor se contrapone de manera concluyente al modelo clásico cuando el desmadre caicediano se enfrenta al texto de Sófocles. Sin embargo, hay

¹⁴¹ El recorrido secuencial de *Noche sin fortuna* está hecho a partir de la edición citada del Grupo Editorial Norma, 2002.

¹⁴² V. George Steiner. *Op. Cit.* Pág. 9.

dos puntos a considerar en el presente contrapunto: en primer término, las múltiples lecturas que presenta el personaje de Antígona a lo largo de la historia de la literatura. Según Luis Gil¹⁴³ el personaje de Sófocles se convirtió, con el correr de los siglos, de ser la protagonista de la tragedia, a ser considerada una suerte de histérica censurable, convirtiéndose en una especie de “instrumento de la venganza de las deidades infernales, la antagonista del drama”. Y agrega: “tiene la violencia de actuación del héroe, en la que Sófocles veía un elemento perturbador de la normalidad humana; de ahí que, aun siendo víctima inocente, merezca hasta cierto punto su castigo por haber ido a estrellarse contra las normas de la conciencia ciudadana”¹⁴⁴. Esta interpretación está inmersa en un conjunto de lecturas diversas y contradictorias sobre el mismo personaje. Lo cual convierte el abanico de posibilidades de *disfrazar* a Antígona con distintas máscaras, casi como un ejercicio de infinitas posibilidades: desde los cuestionamientos de Anouilh en su versión del drama, hasta su nombre convertido en metáfora, según Benjamín Prado en *Los nombres de Antígona*¹⁴⁵.

Por otra parte, sería pertinente explorar de qué manera la idea de la catarsis podría considerarse dentro de esta galería de sombras terroríficas y hasta qué punto la literatura fantástica, desde sus góticos orígenes hasta nuestros días, puede establecer puntos de conexión con el concepto aristotélico. Sobre el tema, habrá un capítulo específico¹⁴⁶. Sin embargo, es posible encontrar una diferencia sustancial: si hay una suerte de relación entre la catarsis y la vía de la “sanación”, en el caso de Lovecraft y sus seguidores (donde se podría ubicar, de una manera muy general, a Andrés Caicedo) el fenómeno sería inverso. Porque “el horror en la literatura”, según los postulados del escritor norteamericano, no pretende liberar a los lectores de sus fantasmas sino, por el contrario, acrecentar sus miedos. La Antígona de Caicedo, por consiguiente, no deberá producir una distancia, a través “de terror y piedad” sino, por el contrario, una suerte de duda. Una sospechosa constatación de que puede haber mundos peores

143 Gil, Luis. Prólogo a *Antígona*. Editorial Labor, 1991.

144 *Ibid.* Pág. 8.

145 Por su parte, el grupo de Teatro Matacandelas de la ciudad de Medellín, en su versión para la escena de *Angelitos empantanados o historias para jovencitos*, convirtió a Antígona en una prostituta.

146 Ver 4.1. del presente estudio.

escondidos en la normalidad circundante. Lovecraft se encargó de fundar una dinastía de lo terrible, donde no existen dioses benévolos y protectores sino insoportables criaturas encargadas de destruir la normalidad humana. Así lo vio Caicedo. Y dentro de esa línea iba su obra, hasta el día de su suicidio.

“La edad adulta es el infierno (...) En muchos casos la verdad puede provocar el suicidio, o al menos determinar una depresión casi suicida”. Las frases son de Howard Phillips Lovecraft. No de Andrés Caicedo. Lovecraft murió de cáncer en el intestino a los cuarenta y siete años de edad. Caicedo se suicidó en Cali, a los veinticinco años, cinco meses y cuatro días, con una sobredosis de Seconal. Valdría la pena, para finalizar este aparte siniestro, preguntarse si Caicedo utilizó el personaje (o mejor, su nombre, su apelativo) aferrándose a los reinos del terror para justificar y consolidar su propia genealogía de lo siniestro. Según Patricia Restrepo, compañera del escritor hasta el día de su muerte, “Andrés vivía en una burbuja de terror”¹⁴⁷. De alguna manera, utilizó el concepto de “canibalismo”, acuñado por Raymond Chandler, para referirse al alimento que un escritor toma de muchas otras literaturas para generar su propia obra. Así, nos encontraremos en la narrativa de Caicedo un personaje como Berenice, homónima de un relato de Edgar Allan Poe. Pero si en Poe Berenice pierde sus treinta y dos dientes marfilinos en manos del narrador, en Caicedo su Berenice, demonio de los bajos fondos, sólo puede entregarle a su amado seis piezas de su boca, porque las demás están cariadas. Esta imagen del sexo, como infecto pozo de la destrucción es recurrente en Caicedo, quien siempre pensó que si un hombre descubre el placer en el erotismo, este mismo placer lo destruiría. Por eso, siguiendo con Patricia Restrepo, Andrés consideraba a Antígona una representación de “la mujer con la vagina en el cerebro”. La imagen, es extraída por Caicedo de la personificación de Lilith, según la película con el mismo nombre del director norteamericano Robert Rossen¹⁴⁸. Esta suerte de continuos pastiches es una constante en la creación literaria del autor en cuestión. Que, por supuesto, es un recurso recurrente en muchas de las creaciones artísticas de todos los tiempos. Antígona, para no ir más lejos, es un personaje

¹⁴⁷ Ver el documental *Andrés Caicedo: unos pocos buenos amigos*. Dirección: Luis Ospina. Colcultura, Colombia. 1986.

¹⁴⁸ *Lilith* (Columbia Pictures, 1964). De: Robert Rossen. Con: Jean Seberg, Warren Beatty y Peter Fonda.

que atraviesa la historia del arte de múltiples maneras y se ha disfrazado de tanto signos, como máscaras ha tenido en los escenarios. Antígona ha navegado, a través del tiempo, en múltiples paisajes y ha servido como metáfora de las dictaduras recientes (vía, por ejemplo, Liliana Cavani en su película de 1970 *I Cannibali*) hasta narraciones de una inmensa ambigüedad poética como “Antígona o la elección” de Marguerite Yourcenar donde “sólo Antígona soporta las flechas que dispara la lámpara del arco de Apolo, como si el dolor le sirviera de gafas oscuras”¹⁴⁹.

En síntesis, los personajes de la tragedia griega han servido, dentro del mundo de las artes en Colombia, como puente para reflexionar, a veces, sobre los instintos fatales de la violencia. El territorio al que tradicionalmente han pertenecido Clitemnestra, Medea, Antígona se transforma. Y ellas viajan, a veces arbitrariamente, como metáforas del dolor. O, como en el caso de Caicedo, como un trampolín para demostrar que el arte no sólo sirve para curar las heridas del alma sino también para acrecentarlas. La Antígona de Caicedo es un ser extraído de la oscuridad del pánico. Y ha llegado a la imaginaria ciudad de Cali a devorarse la carne de sus peores hijos. ¿Resultó siendo un caso excepcional?

2.5.3 *Hijos del tiempo* (1989): los griegos desquiciados en Raúl Gómez Jattin

¿Si no me quejo de tener / un Dios terrible en las entrañas / por qué me dolería / de mi encierro?

Raúl Gómez Jattin¹⁵⁰

Algunos años después del suicidio de Andrés Caicedo, comenzó a hablarse de otro escritor “maldito” que deambulaba dando gritos por las calles bogotanas, cuando podía escaparse de los hospitales siquiátricos donde sus familiares lo escondían. Nacido en Cereté, en el corazón de la costa atlántica colombiana, el desaparecido poeta Raúl Gómez Jattin

149 “Antígona o la elección”. De la colección de relatos *Fuegos*, incluido en Yourcenar, Marguerite. *Cuentos completos*. Alfaguara, 2011.

150 Gómez Jattin, Raúl. “Dios terrible”. *Esplendor de la mariposa* (1993). Incluido en *Amanecer en el Valle del Sinú. Antología Poética*. Selección y Prólogo de Carlos Monsiváis. Fondo de Cultura Económica. Bogotá, 2004. Pág. 146.

(1945-1997), atropellado por un bus del servicio urbano en Cartagena de Indias, se convertiría en otra de las figuras emblemáticas de la poesía colombiana de finales del siglo XX. Sus libros han ido apareciendo en distintas ediciones y el estudio de su aventura literaria continúa multiplicándose. Así como en Andrés Caicedo nació una Antígona de colmillos afilados, en Gómez Jattin hay toda una galería de personajes del mundo antiguo, sobre los que construyó apasionados versos. Estos personajes existen en su libro *Hijos del tiempo* de 1989¹⁵¹. Y no sólo son metáforas de un país sino también de un destino individual y de una tragedia que no cesa.

“Lo siguiente que montó fue una versión de *Los acarnienses* de Aristófanes; una selección de varios pedazos mucho más corta que el texto original griego. Se puso a estudiar a fondo la obra y le entró una obsesión por estudiar la cultura griega, por leer sobre los griegos. Empezó como hacía él con todo: si de pronto le daba una pasión por algo, empezaba a leerse todo lo que había, conseguía los libros, se encerraba en la biblioteca del Externado... Era impresionante. Esa presencia de los clásicos griegos se va a reflejar mucho en su poesía posterior”¹⁵². La belleza improbable, el paraíso perdido, la nostalgia del horror, la estética del desastre. Un punto de partida para explorar su propia destrucción: he ahí el encanto que sintió el poeta Raúl Gómez Jattin (Cartagena de Indias, Colombia, 1945-1997) por los temas de la cultura griega y, en particular, de la tragedia. Convertido en una suerte de poeta maldito (aunque detestaba el calificativo)¹⁵³, Gómez Jattin se iría convirtiendo, poco a poco, en un volcán indomable, habitante de hospitales siquiátricos, indeseado, vulnerado, autodestructivo, homosexual, pantagruélico. A su paso, quedó buena parte del rigor de la poesía colombiana y, luego de nutrirse de los grandes nombres (José Asunción Silva, Porfirio Barba Jacob, Luis Carlos López, Álvaro Mutis, Jaime Jaramillo Escobar), terminaría convirtiéndose en su

151 Gómez Jattin, Raúl. *Hijos del tiempo*. En *Amanecer en el Valle del Sinú. Antología poética*. Selección y prólogo de Carlos Monsiváis. Fondo de Cultura Económica. Colombia, 2004.

152 Testimonio de Carlos José Reyes en: De Ory, José Antonio. *Ángeles clandestinos. Una memoria oral de Raúl Gómez Jattin*. Grupo Editorial Norma. Bogotá, 2004. Pág. 104.

153 “Malditos sean los que creen que soy un poeta maldito”. Citado por Fiorillo, Heriberto. *Arde Raúl. La terrible y asombrosa historia del poeta Raúl Gómez Jattin*. Editorial Heriberto Fiorillo. Bogotá, 2003. Pág. 76.

propio ejemplo, irrepetible, poeta esencial sin tapujos, tierno y asesino, aristócrata y paria, esquizoide y romántico, andino y caribe. A pesar del terror que producía su figura, su obra se fue convirtiendo en un canto demasiado triunfal como para dejarlo en el olvido. Después de su muerte (atropellado por un bus a las siete y cuarenta de una ebria mañana del mes de mayo) sus libros de versos han seguido publicándose y, poco a poco, se ha ido consolidando la valoración de sus escritos, leídos a gritos por nuevas generaciones que lo consideran uno de los poetas más grandes de las letras colombianas de los últimos años.

Criado en el pueblo de Cereté, al norte del país, Raúl Gómez Jattin es un poeta físico, parte esencial de la naturaleza, de los truenos, de las frutas, de los ríos desbordados. Perteneció a su tierra, desde adentro, en la medida en que supo desembarazarse de ella desde muy joven y mantener una relación de amor y odio, con sus ancestros, hasta su muerte. Escupiendo en la playa, caminando descalzo por la ciudad amurallada, fumando bazuco mientras le cantaba canciones aladas a las estrellas, el poeta supo guardar las distancias y, al mismo tiempo declararle su amor a sus orígenes, a su madre¹⁵⁴, a su padre que lo educó en las mejores formas de la cultura. A pesar de haber nacido en Cartagena de Indias, Gómez Jattin se crió en un pueblo de la costa y, desde muy niño, dejó ver su precocidad y su curiosidad desmesurada por el mundo. Casi obligado por su entorno, viajó a Bogotá a mediados de la década del sesenta, con el fin de realizar estudios de derecho, más por recomendación paterna que por una vocación sincera. En aquel tiempo, comenzaba el *boom* del teatro universitario en Colombia. Para su fortuna, el joven director teatral y dramaturgo Carlos José Reyes entró como director del grupo escénico de la Universidad Externado de Colombia, cuando Gómez Jattin comenzaba sus estudios jurídicos. Poco a poco, el teatro ocupó un interés central en su vida. Según Carlos José Reyes¹⁵⁵, el futuro poeta iba como asistente a las primeras sesiones del montaje de la obra *La máquina de sumar* de Elmer Rice. Observaba desde la distancia, pero no se atrevió a ingresar formalmente al grupo, hecho que sólo sucedería un año después, cuando Reyes decidió realizar una versión para la escena de cuatro narraciones de

154 Una mezcla de Yocasta y Clitemnestra sirio-libanesa, quien abandonase a su marido y a sus cinco hijos para irse a vivir con el padre del futuro Raúl y por la que el poeta sintiese obsesiva pasión y celos fatales.

155 De Ory, José Antonio. *Op. Cit.* Pág. 88.

Gabriel García Márquez de su libro *Los funerales de la mamá grande*. El espectáculo se llamó *Cuentos sobre Macondo* y estaba compuesto por los relatos “Un día de estos”, “Un día después del sábado”, “Rosas Artificiales” y “Los funerales de la mamá grande”. Quizás porque se trataba de un escritor de la costa atlántica colombiana, Gómez Jattin decidió pedir una oportunidad y pasó al escenario a hacer una prueba. A partir de ese momento, nunca faltaría a los ensayos del grupo de teatro del Externado de Colombia. Poco tiempo después, una adaptación del cuento titulado “La prodigiosa tarde de Baltazar”, escrita por el mismo Raúl Gómez Jattin a partir del relato homónimo de García Márquez, entraría a complementar el espectáculo creado por Carlos José Reyes.

El trabajo teatral de Raúl Gómez fue muy intenso. Continuó como actor en la obra titulada *Los viejos baúles empolvados que nuestros padres nos prohibieron abrir*, escrita y dirigida por Reyes, basada en un par de cuentos de Julio Cortázar. Luego, continuaría con dos nuevas experiencias de muy diverso corte: *La gran imprecación frente a los muros de la ciudad* de Tankred Dorst y la farsa costumbrista *Las convulsiones* del dramaturgo colombiano Luis Vargas Tejada. En 1970 Raúl Gómez realizaría su experiencia actoral más intensa: la Madre Superiora en la obra *Las monjas* del cubano Eduardo Manet. En esa ocasión interpretó el personaje femenino dentro de una historia esperpética, ubicada en Haití, en la que tres religiosas, escondidas de una revuelta popular, deciden asesinar a una aristócrata para congraciarse con los rebeldes. Pero la nobleza recupera el poder y las monjas deberán disfrazar el cadáver de la difunta para protegerse de los aristócratas. Con este trabajo se consolidaría la actividad escénica de Gómez Jattin. Inaugurándose la década del setenta, parecía que se estuviera definiendo su vocación hacia el oficio de la construcción de personajes sobre la escena. Tras un par de nuevas experiencias, su carrera actoral daría un nuevo paso al participar en un montaje del Teatro La Candelaria: una versión de *Las divinas palabras* de don Ramón del Valle-Inclán, cuya relación con el esperpento, de cierta manera, afectaría la sensibilidad del futuro poeta.

Cuando Carlos José Reyes se retiró del grupo de teatro del Externado de Colombia, Raúl Gómez se encargaría de la dirección. Entre 1971 y 1972 montaría las obras *La requisita* de Enrique Buenaventura y, sobre todo, *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y de su abuela*

desalmada, a partir del relato homónimo de García Márquez. Sería la primera de una serie de adaptaciones escénicas realizadas en Colombia según el conocido relato¹⁵⁶. De acuerdo con el escritor Roberto Burgos, los montajes de Raúl Gómez “...eran una cosa emocionante, esplendorosa, maravillosa, donde uno se metía y sentía que era algo nuevo, diferente de lo que había visto hasta el momento en teatro, que rompía y que iba hacia el futuro”¹⁵⁷. En 1973, Gómez Jattin montó una nueva obra, cuyo texto fue escrito por él mismo y que tituló *Las nupcias de su excelencia*. Aunque el montaje fue muy bien recibido en Bogotá, en el Festival de Teatro de Manizales, por el contrario, fue duramente criticado. Eran los tiempos de la radicalización política y el teatro de Gómez Jattin no fue bien recibido por la ortodoxia de la izquierda. Desde aquella época comenzaría a manifestarse su excesiva sensibilidad hacia los comentarios negativos que suscitase sus trabajos. A su regreso a la capital, continuaría con su labor escénica, pero dejaría de escribir sus propios textos, salvo adaptaciones de autores reconocidos. Es en este momento en el que empieza a interesarse por el teatro griego y monta *Los acarnienses*. La adaptación del texto de Aristófanes parece haber desaparecido, pero aún se cuenta con testimonios de distintos espectadores que disfrutaron de la originalidad de su puesta en escena, lejos de los estereotipos del teatro político de comienzos de los setenta. Por esa misma época, trabaja como actor en una versión de *La boda de los pequeños burgueses* de Bertolt Brecht, dirigida por Carlos José Reyes y, poco tiempo después, se sumerge en una muy interesante adaptación de la *América* de Franz Kafka. Su trabajo como actor y director se mantendría, cada vez con menos ímpetu (una adaptación de un cuento de Álvaro Cepeda Samudio; un sainete colombiano; una versión de *Final de partida* de Beckett...) hasta que desaparece de los escenarios de manera definitiva, porque comienza a tener sus primeros coqueteos con los excesos.

Ante su progresivo incumplimiento, Raúl Gómez Jattin fue remplazado en los personajes que debería representar dentro de sus experiencias teatrales. Esto sería un golpe demasiado contundente para su espíritu en

156 Las otras versiones serían montadas por el Teatro El Local, bajo la dirección de Miguel Torres en 1977 y luego por Jorge Alí Triana en 1991. Hay una versión cinematográfica dirigida por el realizador de origen mozambiqueño Ruy Guerra (1983).

157 Testimonio de Roberto Burgos en: De Ory, José Antonio. *Ángeles clandestinos*. Pág. 226.

extremo sensible. Arrojó los muebles de su apartamento por la ventana y comenzó su largo coqueteo con el desastre, el cual no terminaría sino muchos años después con su muerte. Abandonó el teatro para siempre, regresó a la Costa y descubrió la poesía. Sus poemas comienzan a ser publicados a comienzos de los años ochenta y en el mundo de la lírica nacional se empieza a hablar de este ser excesivo que cuenta con un lenguaje único y que, al mismo tiempo, no se dejaba llevar por las fosforescencias del éxito, sino que parecía destruir todo lo que lo rodease, incluidos los seres que le tendían la mano para darle algún apoyo. De Cartagena de Indias a Bogotá, de hospitales siquiátricos a hoteles de paso, Gómez Jattin vivió intensamente y, en los ratos en los que lograba equilibrar su desenfrenado delirio, escribía versos memorables, los cuales fueron reunidos en distintas ediciones: *Poemas* (1980), *Retratos* (1986), *Amanecer en el Valle del Sinú* (1983-1986), *Del amor* (1982-1987), *Esplendor de la mariposa* (1993). Pero el volumen que directamente se acerca al objeto del presente estudio se titula *Hijos del tiempo*, el cual fue publicado en 1989. El mundo antiguo le servirá al poeta como una manera de regresar a sus orígenes, los cuales disfrazará con nuevos trajes. Grecia representó un viaje sin ataduras hacia lo desconocido. Es el territorio de sus primeras lecturas, el paisaje literario de su infancia, ahora convertido en epicentro de su propia tragedia interior, en sangriento destino que refleja el fuego de la condición humana. Gómez Jattin ha quemado las naves de su buena conducta y opta por los suicidas testimonios de la sinceridad. Cuando, en 1989, aparece *Hijos del tiempo*¹⁵⁸, su nombre ya está ligado a lo irremediable, a lo peligroso, al triste sacrificio de un héroe herido. Pero es allí, cuando su poesía establece un encuentro entre la tradición local y la universalidad, entre el paisaje de su infancia y el de los remotos parajes de la lectura, entre el destino de los héroes trágicos y el voluntarioso tormento de su caída.

Veintidós poemas conforman el conjunto del libro. Como lo reconocen algunos entusiastas comentaristas de la obra de Gómez Jattin, aquí se encuentra lo mejor, lo más profundo, lo más complejo, dentro del conjunto de sus textos. En esta ocasión, no se trata del yo flagelado y feliz, atormentado y exultante de la mayoría de sus versos, sino de la inmersión en los territorios del pasado como punto de partida para encontrarse con

158 Gómez Jattin, Raúl. *Hijos del tiempo*. Ediciones El Catalejo. Cartagena, Colombia. 1989.

el espíritu universal de las pasiones humanas. De esta colección de poemas hay siete cuyo punto de partida son personajes que vienen de Grecia. El primero de ellos, “Teseo”, es un meta-texto que remite abruptamente a otras visiones del personaje, con una referencia para iniciados: “Mary Renault – la noche en el laberinto / tiene un suelo fangoso y hediondo a sangre / de las víctimas que ha matado el monstruo / a través de tantos años de infamia / ...”¹⁵⁹. El poema se inicia con una evocación, aparentemente arbitraria, a Mary Renault, autora de distintos libros inspirados en los mitos griegos. Sin embargo, la escritora inglesa se destaca, en la historia de la literatura, por su novela *The King Must Die*, sobre el personaje que sirve de título al poema. En este caso, estamos ante una evocación de la lucha del enamorado de Ariadna con el minotauro. El héroe según Gómez Jattin no es el rey de Atenas que presenta Eurípides en *Las suplicantes*. En este caso, pareciese que el personaje se desdobra y, poco a poco, en un ambiguo reflejo, se transforma en el poeta: “Pero la fiera es imbécil – Amigo mío / y ayudado por la mujer y la poesía he descifrado / el misterio del camino y la he matado / la he matado – Te he matado amigo mío / al entender el laberinto que tu cuerpo / ha tendido como una trampa a mi deseo / Le he dicho a tu musculatura que es estúpida / He construido una casa de tu cuerpo / donde habita la muerte”¹⁶⁰. El misterio habita en los versos y se alimenta de sus propios secretos: “la he matado / la he matado – Te he matado amigo mío”: en esa transgresión habita la esencia del conjunto. ¿A quién ha matado? El femenino es ambiguo (la fiera, la mujer, la poesía...) pero el lector supone que la víctima es el minotauro, a quien no se nombra sino que se califica. De otro lado, una nueva referencia literaria (“El palacio es una trampa perfecta para el crimen / - Jorge Luis Borges – la entrada es la misma salida”) que remite a los célebres juegos metafísicos del escritor argentino y, en particular, al poema “Laberinto” de su libro *Elogio de la sombra*¹⁶¹. El texto parece perderse en sus propias referencias y en identificaciones andróginas, hasta terminar en el cuerpo “donde habita la muerte”.

En el siguiente poema, titulado “Medea”, una intención de circularidad le sirve de impulso al conjunto. Gómez Jattin comienza directamente

159 *Ibid.* Pág. 15.

160 *Ibidem.*

161 “No habrá nunca una puerta. Está adentro” (Borges, Jorge Luis. “Laberinto”. En *Elogio de la sombra*. Emecé Editores. Argentina, 1969).

con los momentos climáticos de la historia: “Medea afila los cuchillos en la cocina del palacio / con una fiera sonrisa torcida y desenfrenadamente loca”¹⁶². El poeta se protege citando a Eurípides (“Ahora Medea – la de Eurípides la asesina la de siempre”) pero su “versión” de los acontecimientos no es precisamente la del trágico griego. En este caso, el poeta comienza con los preparativos sangrientos de una venganza, nos remite a las evocaciones criminales de Medea y concluye, treinta y dos versos más adelante: “Con movimientos seguros va en busca de los cuchillos / Los toma con rápida destreza Los oculta tras la espalda y espera”¹⁶³. Este círculo criminal tiene en su interior distintas evocaciones del personaje, no precisamente ceñidas al texto del autor de *Las bacantes*: “con una intención implacable y asesina ya puesta / a prueba cuando descuartizó e hirvió en una olla / a su padre el rey de la nativa tierra bárbara”¹⁶⁴. Esa “intención asesina” viene directamente de la interpretación y de la calificación que hace el poeta del perfil del personaje. Porque, más adelante, insiste: “Nada teme la de más allá del Helesponto / Cuando sorprendió dormido al padre / todo lo tenía preparado y nada le falló”¹⁶⁵. De todas maneras, el poema se presenta como una ceremonia de los preparativos de un crimen. No es muy clara la idea de la venganza, sino la ceremonia de la elegancia antes del acontecimiento sangriento, el cual nunca se llevará a cabo, pues el texto se interrumpe en el momento mismo de su materialización. Medea se prepara para sacrificar a sus hijos. La carroza “tirada por dragones de fuego y de viento” la espera en la terraza. Se oyen las voces de los niños. Medea toma los cuchillos “...los oculta tras la espalda / y espera”¹⁶⁶. Al parecer, al poeta le interesa la estética criminal en sí misma, antes que las razones de su venganza. Jasón sólo es citado de manera referencial (“Hace tres días que envenenó los regalos que enviara / a su rival la desdichada princesa prometida a Jasón”). Pero los acontecimientos de Eurípides no son tenidos en cuenta de manera literal. Al contrario, Medea es aquí una figura felina (“los brillantes ojos de pantera se encienden”) que se prepara con placer ante la necesidad primigenia del asesinato.

162 Gómez Jattin, Raúl. *Hijos del tiempo*. Ediciones El Catalejo. Cartagena, Colombia. 1989. Pág. 17.

163 *Ibidem*.

164 *Ibidem*.

165 *Ibidem*.

166 *Ibidem*.

El poema siguiente se titula “Homero” y se concentra en Aquiles quien “mira el cadáver de su amante”. Seis versos más adelante el lector supondrá que cuando Gómez Jattin dice “Los dioses lo han derrotado al matar a Patroclo / La guerra los acercó en un amor más hermoso / pero los separó para siempre jamás”¹⁶⁷, se está hablando de una misma persona, de un mismo héroe. Efectivamente, el epicentro del texto es la ceremonia fúnebre de Patroclo y cómo Aquiles aviva el fuego como un simple gesto para decir adiós. No se tiene en cuenta la llamada “cólera de Aquiles” ante la muerte de Patroclo sino que se da por sentado que el dolor del guerrero se presenta por el asesinato al hombre que ama. El poema concluye con una suerte de distanciamiento: “- A Homero le gustaría narrar otros dolorosos detalles / que ha mezclado con su profunda amargura / pero sabe que tantos jóvenes griegos llorarían al oírlo / y tiene piedad de ellos y lo omite”¹⁶⁸. Pareciera que Gómez Jattin pretendiese “pasar por Homero” en los dieciocho primeros versos del poema. Para luego separarse de la evocación y concentrarse en el epicentro de su asunto: Homero ha escondido detalles en sus narraciones, para no herir las susceptibilidades de sus oyentes. Es decir, sabemos que Homero se ha autocensurado, pero todo el texto que acabamos de leer es un secreto que se ha escapado de su bolsa de historia prohibidas. De nuevo, el amor homosexual en Gómez Jattin hace presencia, pero esta vez evocado a través de las figuras de Aquiles y Patroclo. No se sabe si Gómez Jattin, en su entusiasta relación por los textos de Esquilo durante su periplo universitario, tuviese referencia sobre las obras perdidas del trágico griego relacionadas con el personaje de Aquiles y con los mirmidones¹⁶⁹. De todas formas, en el poema hace alusión a “No volverán unidos a la tierra de los mirmidones” pero, seguramente, la referencia viene de *La Ilíada*, antes que de los perdidos manuscritos del autor de *Prometeo encadenado*.

El siguiente poema está inspirado directamente en el *Agamenón* de *La Orestiada*. Se titula “Casandra” y cuenta, en tercera persona, las premoniciones fatales de la que es “víctima” la troyana. Casandra está condenada a ver el futuro y, sobre todo, a que nadie le crea sus pesadillas. En el texto de

167 *Ibid.* Pág. 19.

168 *Ibidem.*

169 A propósito, ver Michelakis, Pantelis. *Achylles In Greek Tragedy. “The problematic hero: Aeschylus’ Myrmidons”*. Cambridge Classical Studies. University Of Cambridge, 2002. Págs. 22-57.

Gómez, “La muchacha troyana grita voces del alarma” (sic)¹⁷⁰. ¿A quién le grita? A nadie, al vacío. En la tragedia de Esquilo, Casandra está frente al coro de ancianos y lanza sus vaticinios al aire, pero el aire está impregnado por la conciencia del coro. Y el coro la impreca. En el texto de Gómez Jattin hay una mezcla de la tercera persona con la primera: “Agamenón – dice ella – serás muerto al atardecer / Veo un pozo de sangre en tu pecho abierto / Los buitres descienden a devorar tu cuerpo / Huye y llévame lejos de este lugar de crimen / Pero el atrida – como antes los troyanos / no cree las predicciones de la infanta su cautiva”¹⁷¹. El poema es frío, casi periodístico. Narra con una sequedad de hielo los crímenes atroces y concluye describiendo el asesinato de Casandra con cierta ingenuidad, como si los acontecimientos fuesen descritos por el juego perverso de un infante: “y el olor de la sangre le enturbia el sentido / y cae desmayada al piso de dura piedra / de donde nunca más se levantará pues los asesinos / la han visto y con el hacha sangrienta la matan”¹⁷² y así, sin un punto final, termina la fría descripción de la profecía inútil, en unos versos libres, tajantes, sin métrica, extraídos de sus traviesas ruinas mentales. Casandra ha contado el crimen de Agamenón y ahora el poeta lo narra en tercera persona, como si estuviese describiendo las imágenes del film *Electra* de Michael Cacoyannis, antes que evocando los versos de Esquilo: “en el aire la red que cae sobre Agamenón / y aprisiona su cuerpo desnudo en el agua / y ve el hacha que Egisto con furia descarga / una y otra vez y ve el agua manchada de sangre”¹⁷³. Al contrario de los acontecimientos de la tragedia, aquí no sabremos lo que piensa la vidente: se nos describe el hecho externo, con fría sapiencia. El resto es el silencio del horror.

Una página más adelante sigue el poema titulado “Clitemnestra” con un epígrafe de Eurípides: “Agamenón / no hagas de mí una mala mujer”. Verso extraño si se piensa en *Electra*, pues en dicha tragedia Agamenón ya está muerto. En realidad, la frase debería corresponder a los acontecimientos de *Ifigenia en Aulis*, aunque el poeta no lo indique. El presente poema es, de cierta manera, el más poderoso de toda la serie. En esta ocasión, la totalidad del texto está escrito en primera persona, en femenino, donde se trata de recoger la ira incontenible de la protagonista frente a

170 Gómez Jattin, Raúl. *Op. Cit.* Pág. 21.

171 *Ibidem.*

172 *Ibidem.*

173 *Ibidem.*

su marido. En realidad, se recogen aquí las razones de Clitemnestra para odiar a Agamenón, aunque no se entra mucho en los detalles. Hay una evolución en los sentimientos, donde se pasa de la dulzura maternal a la ira y al placer terrible de la venganza. En sus dieciséis versos se recogen distintos acontecimientos que vienen de *La Orestiada* de Esquilo y se extienden a *Electra*, a *Ifigenia en Aulis* e incluso a *Ifigenia en Táuride*. Como bien lo anotase Albert Camus¹⁷⁴, en la tragedia griega no se puede hablar de buenos y malos. Quizás sí de víctimas y victimarios. En el caso de Clitemnestra, el personaje es uno cuando se vuelve víctima (*Electra*, *Ifigenia en Aulis* de Eurípides; *Las coéforas* de Esquilo) y otro muy distinto cuando es victimaria y esgrime sus razones (*Agamenón* de Esquilo). En el breve texto de Gómez Jattin el personaje tiene un arco abrupto, pasando de la sumisión de alguien que dice: “Estaba hilando la lana que yo misma / le había preparado con todo mi cuidado”¹⁷⁵ (¿a quién? No es claro: el personaje está trastornado por su propio infierno, como veremos algunos versos más abajo). Acto seguido, hay una confusión de acontecimientos, si nos atenemos al mapa de ruta trazado por Eurípides, en su “versión” de los hechos (cf. *Electra*): Clitemnestra anuncia una carta de Agamenón en la que éste informa que va a casarla con Aquiles pero, acto seguido, Gómez Jattin-Clitemnestra comenta: “No importa que Artemisa la hubiera llevado / rescatándola de la muerte que tú / su padre le ofrecías escondida en la promesa / de matrimonio – a Táuride como sacerdotisa”¹⁷⁶. Hasta aquí, Clitemnestra narra sus sentimientos con discreta contención. Pero de manera abrupta se lanza a las imprecaciones y, en los cuatro últimos versos, concluye con un ataque despiadado hacia la odiada figura de su antiguo esposo: “Lo que importa son tus intenciones de crimen / Y lo que importa ahora – perro – es que estés / pudriéndote allá en la llanura desolada / y tu cadáver fétido sea devorado por los buitres”¹⁷⁷. De nuevo, el poema se interrumpe sin un punto, como si fuera el fragmento de un texto incunable. ¿A qué presente corresponde el latigazo verbal de Clitemnestra? No puede corresponder al presente de *Ifigenia en Aulis*, porque allí Agamenón aún no está muerto. ¿Corresponde entonces a los deseos de Clitemnestra, a su discurso interior? Poco importa. En el momento en que se lee el poema (o se declama, como hacía Gómez Jattin

174 Camus, Albert. “Sur L'avénir de la tragédie”. *Essais*. Gallimard, Paris. 1981.

175 *Ibid.* Pág. 23.

176 *Ibidem*.

177 *Ibidem*.

en las memorables lecturas públicas que hizo de sus versos), Esquilo o Eurípides han desaparecido. Deberían desaparecer, para dejar el limpio y contundente discurso de una Clitemnestra que insulta (“perro”) para instalarse en el infierno que lleva adentro.

Una página más adelante, en el poema titulado “Electra”, el autor regresa a la tercera persona y las variaciones del mito son aún mucho más libres. El poeta se instala algunas horas después de que los hermanos Electra y Orestes han asesinado a su madre (“...han pasado unas horas / de consumarse lo que ella ansió largamente”) Pero los acontecimientos son confusos y no corresponden a la “realidad” del drama. Porque Electra “... llena un cántaro para que beba Orestes” y, en el verso siguiente, el “narrador” comenta: “Ya ha venido tres veces antes y el hermano / se ha lavado la sangre de Clitemnestra / la madre de ambos matada por los dos”¹⁷⁸. ¿A qué se refiere el poeta cuando dice “ya ha venido tres veces”? ¿A dónde ha ido y vuelto Orestes? De nuevo, como en el texto titulado “Clitemnestra”, es posible que se esté en el territorio de los deseos de los personajes. Pues esas idas y venidas del hermano de Electra corresponden a todo el transcurso del drama de Eurípides. Sí, de Eurípides. Porque el poema inicia: “El agua del pozo está turbia pero refleja / la cabeza rapada de la princesa atrida”¹⁷⁹. Es decir, estamos en la historia de la Electra que vive con el campesino, lejos de su antiguo palacio. El crimen ya ha sido consumado (“Todavía en su memoria resuenan los gritos / de la muerta tratando de inspirar compasión”). Pero la Electra de Gómez Jattin se acerca más a la fiereza del personaje de Sófocles que a la arrepentida y adolorida de Eurípides. De nuevo, el poema tiene una vuelta de tuerca temible. “Mas la nieta de Atreo tiene sangre de crimen”, anuncia, a pesar de que el asesinato ya se ha cumplido. Electra pareciese un felino insaciable. En realidad, es un curioso e irracional vampiro sediento de venganza y de multiplicar el horror: “la matricida sonríe a la imagen del pozo”. Hasta concluir en un desenlace único, en relación a las distintas versiones del drama: “y piensa en el cuerpo esbelto de Pílades / - el amante de Orestes – que el hermano / le ha prometido como esposo y se toca los senos”¹⁸⁰. Electra, en este caso, siente placer por el asesinato, más allá de la obligación de la venganza. Electra desea a Pílades (en la trage-

178 *Ibid.* Pág. 25.

179 *Ibidem.*

180 *Ibidem.*

dia de Eurípides ella permanece virgen y está casada con un campesino, desterrada de sus nobles orígenes) y “se toca los senos” cuando lo piensa. Electra es lasciva y perversa. Además, su hermano Orestes le ha “prometido como esposo” a su supuesto amante. Gómez Jattin se divierte con la transgresión y, al mismo tiempo, la evoca con nostalgia. ¿Hay aquí alguna pista que explique, de alguna manera, el descenso al pozo sin fondo en el que cae el autor? Porque el poeta, poco tiempo después de la publicación de *Hijos del tiempo*, se convertirá en una bestia indomable, insopportable aún para sus mejores amigos y a duras penas podrá ser controlado en algunos hospitales psiquiátricos de Cartagena de Indias, de La Habana, o de Bogotá¹⁸¹. Esta vuelta a sus orígenes más salvajes estará presente en sus uterinas relaciones con el mundo las cuales, al parecer, se remontan a su relación con su madre. Según cuenta Carlos José Reyes, “Tenía una relación emocional y edípica con ella. Yo recuerdo una imagen muy fuerte, durante nuestro viaje de luna de miel a Cereté. Mi esposa fue a entrar al cuarto a preguntarle algo a la Niña Lola y la encontró dándole el pecho a Raúl, que era ya un hombre de 25 años. Y cuando ya nos volvimos a Bogotá ella me dijo: cuida a Raúl que es un niño grande. Nunca me olvidaré de eso. Yo pienso que Raúl se descompuso por completo cuando no le quedó ninguna de las figuras que lo podían cuidar...”¹⁸²

En el último poema consagrado a los mitos griegos, titulado “Penélope y Odiseo”, el autor divide su texto en tres partes: en la primera, Penélope trabaja en el telar con sus esclavas y evoca los veinte años que lleva esperando a su esposo. A través de la ventana, vislumbra una luz en el puerto. Tras un breve salto, el poeta se dirige, aún en tercera persona, al punto de vista de Odiseo: “Atrás quedó la hechicera Circe en su isla encantada”, para luego lanzarse a las evocaciones eróticas: “y Odiseo recuerda en un ramalazo de deseo el color / de sus nalgas y la estrechez y lujuria de su sexo”¹⁸³. Pero rápidamente el héroe se sacude de sus recuerdos “y emprende el camino rumbo a su palacio”. En los cuatro versos finales, el poeta regresa al punto de vista de Penélope. Con un discreto y brusco verso: “Y si fuera Odiseo? Se pregunta la esperanzada” concluye el poema y no

181 A propósito de los últimos días del poeta, ver: Marinovich Posso, Vladimir. *Los últimos pasos del poeta Raúl Gómez Jattin*. Ministerio de Cultura. Colombia, 1998.

182 Testimonio de Carlos José Reyes en: De Ory, José Antonio: *Ángeles Clandestinos*. Grupo Editorial Norma, 2004. Pág. 110.

183 Gómez Jattin, Raúl. *Op. Cit.* Pág. 27.

sabremos más. Es un poema sobre la nostalgia y sobre los recuerdos de los amantes separados. El poeta vuelve a Homero, pero no lo nombra. Son ahora sus personajes los que habitan sus versos. El mundo antiguo se convierte entonces en su máscara, en su juego de suplantaciones. El citado Carlos José Reyes recuerda que, en la adaptación que Gómez Jattin hizo de *Los acarnienses*, le ayudaría a la construcción de las máscaras y los escudos necesarios para la puesta en escena. Aunque las razones por las cuales el poeta de Cereté decidió montar la más antigua comedia de Aristófanes, es probable que haya aquí una conjunción de elementos que lo atraían y que, de alguna manera, podría explicar su curiosidad por el mundo antiguo. Por un lado, como lo anota Xavier Riu en su estudio sobre la comedia, “(...) *defending peace at a hard moment, when probably almost nobody wanted it*”¹⁸⁴. Es decir, es probable que Gómez Jattin quisiese llevar la contraria a la ola existente en su momento, cuando en el teatro colombiano había una suerte de reivindicación de las urgencias políticas a nivel de la izquierda.... Y casi nadie quería la paz “burguesa”. Gómez Jattin no se sentía a gusto al interior de las luchas intestinas de los distintos grupos políticos del momento y, como lo anota Carlos José Reyes, es probable que se interesase más por el trostkismo, si tocaba tomar partido por alguna tendencia. *Los acarnienses* era una comedia que alegaba por la paz y, al mismo tiempo, arremetía contra Eurípides quien, por primera vez, aparece como personaje dentro de la obra (luego regresaría en *Las tesmoforías*).

¿Le interesarían a Gómez Jattin las bromas de Aristófanes hacia el autor trágico? Es muy probable que sí. Al poeta colombiano le llamaba mucho la atención, en ese momento, la altisonancia de Esquilo e, incluso, planeó con Carlos José Reyes un aparatoso montaje del *Prometeo encadenado* que nunca pudo materializarse por limitaciones económicas. *Los acarnienses* era una obra que reflexionaba sobre los temas de la guerra y la paz (y a principios de los años setenta, cuando Gómez Jattin montó la comedia, la urgencia de la izquierda se inclinaba más hacia la revolución – es decir, hacia la guerra – que hacia la paz de los conciliadores). De otro lado, la comedia pensaba en voz alta, de manera procaz, esperpética, sobre el compromiso del artista y sus relaciones con la sociedad. Pero, como lo anota Riu en el texto citado, “*Comedy always plays with space and time*

¹⁸⁴ Riu, Xavier. *Dionysism and Comedy*. Rowman & Littlefield Publishers, Inc. 1999. P. 211.

*in absolutely non-realistic terms*¹⁸⁵. En efecto, el juego de *Los acarnienses* con la realidad es alegórico y la presencia de “lo real” se transforma en un conjunto de revelaciones en clave, donde las sustituciones se combinan con las citas directas a los fenómenos del momento. Gómez Jattin, de alguna manera, utilizó los mitos antiguos, de la misma forma que Aristófanes jugaba con los *coups de théâtre* para sacudir a los espectadores. La triste conclusión a la que se llega con toda esta carga irrefrenable de asociaciones poéticas y de realidades frustradas es que Raúl Gómez Jattin se convirtió en una víctima de sus propias alucinaciones y terminaría, más allá de su muerte, con el disfraz de un personaje mucho más siniestro y fascinante que los mismos demonios de sus versos.

2.5.4 *Orestíada*: el himno nacional según José Alejandro Restrepo

La patria así se forma / termópilas brotando / constelación de cíclopes / su noche iluminó.

Rafael Núñez¹⁸⁶

A diferencia del poeta Gómez Jattin, el video-artista José Alejandro Restrepo nunca había leído ni visto la *Orestíada* de Esquilo, cuando concibió su *Orestíada, Oda a Oreste Sindici*¹⁸⁷. Esta negación *ex profeso* del referente convierte la obra en un objeto de lectura ausente, en un título que se fuga por sustracción de materia pero que lo convierte, al mismo tiempo, en un golpe de dados para estimular el azar. El nombre de la instalación es, en principio, un *jeux de mots* provocado por el nombre de Oreste Sindici, com-

185 Riu, Xavier. *Op. Cit.* P. 192.

186 Núñez, Rafael. *Himno Nacional de la República de Colombia*. Estrofa IX. Ver: http://es.wikipedia.org/wiki/Himno_nacional_de_Colombia. Consultado en abril de 2014.

187 Según conversación sostenida con José Alejandro Restrepo (Bogotá, enero de 2014), *Orestíada* se instaló en el Centro Colombo Americano de Bogotá en 1989, luego en la Segunda Bienal del Museo de Arte Moderno de Bogotá de 1990 y en la retrospectiva del Museo del Banco de la República (Biblioteca Luis Ángel Arango) en 2001. Según la investigadora Natalia Gutiérrez, hay una primera versión de *Orestíada* en video, exhibida en “Nuevas Tendencias”, Galería Ventana de Cali, en 1987. *Orestíada*, en su versión “definitiva”, es una videoinstalación compuesta por ocho monitores, tres cintas y objetos de dimensiones variables.

positor de la música del Himno Nacional de la República de Colombia. Pero va más allá, mucho más allá. En las líneas que siguen se perseguirá el recorrido de las asociaciones libres de Restrepo para la gestación de su obra. De acuerdo con Liliana Gutiérrez, “las obras de arte contemporáneo son un reto para la percepción y el pensamiento. Por qué no pensarlas (únicamente para ver qué sucede), como una estación, como un punto de cruce de múltiples referencias que hacen los artistas: su vida, el conocimiento que tienen de las obras de arte, las imágenes de la cultura, los eventos privados que viven todos los días, las noticias. Este encuentro particular se materializa en el espacio, en obras cada una muy diferente”. Y agrega: “Las obras de arte pueden ser pensamientos que se unen en puntos como las líneas del Metro, que se cruzan tal vez sin proponérselo”¹⁸⁸. Nacido “por casualidad” en París en 1959¹⁸⁹, José Alejandro Restrepo, dueño de una inmensa y profunda cultura dentro de las pesquisas del arte contemporáneo, nunca vio en Colombia, por ejemplo, *La Orestiada* dirigida por Santiago García en 1970. Por otras razones, guardaba serias reservas hacia la versión integral de la trilogía de Esquilo, puesta en escena por el Teatro Libre de Bogotá en el año 1999. Sin embargo, conoció y se entusiasmó muchísimo con los *Appunti per un’Orestiade africana* de Pier Paolo Pasolini. Pero dicho documental lo descubrió años después de la concepción de su propio divertimento. En apariencia, “no hay griegos” en su instalación pero, una vez más, el juego del azar permite tejer extraños y, a veces, más que elocuentes convergencias entre el mundo de la antigüedad y las preocupaciones contemporáneas de un artista.

Conviene, en un principio, describir la geografía de la videoinstalación de José Alejandro Restrepo. Según Gutiérrez, “el visitante entraba a un cuarto pequeño en penumbra y en el centro se encontraba con una cama que servía como marco a un monitor de televisión con la imagen de Sindici, como un prócer, aparentemente muerto. El efecto era conocido, como parecido a la cama de Beatriz González con Bolívar en su lecho de muerte. En el piso, seis receptores más pequeños mostraban simultáneamente el recorrido de la cámara por una casa de paredes de

¹⁸⁸ Gutiérrez, Natalia. *Cruces. Una reflexión sobre la Crítica de Arte y la Obra de José Alejandro Restrepo*. Alcaldía Mayor de Bogotá, 2000. Pág. 49.

¹⁸⁹ Restrepo se considera un artista latinoamericano y le molesta que los dos primeros años de su vida, vividos por accidente en la capital francesa, se presten para incómodos malentendidos con respecto a su nacionalidad colombiana.

adobe abandonada, con el piso cubierto de boñiga, frente a la naturaleza tropical exuberante. Empezaban a aparecer elementos dramáticos, como un hombre joven limpiándose lentamente el sudor con un pañuelo como si sintiera un calor sofocante, y el sonido; primero el canto de los pájaros, luego la voz de dos tenores cantando ‘Una furtiva lagrima’, el aria de *Elíxir de Amor*, la ópera de Donizetti, seguida por un aguacero torrencial sobre un techo de zinc. Había que estar allí un buen tiempo, para completar la experiencia”¹⁹⁰. Como es de suponerse, los referentes a la historia del compositor Oreste Sindici, su gesta colombiana y su memorable recuerdo como creador del principal símbolo patrio a nivel sonoro, no se sienten en la instalación. Están escondidos. Son claves que, quien las conoce, las ubica en su imaginario y las complementa con los recursos del artista. Pero, quien las desconoce, también puede establecer sus propios juegos mentales, de acuerdo con su propia percepción del evento expuesto. Como Esquilo, Oreste Sindici desaparece, camuflado entre las proyecciones y las ruinas. Pero, sin el uno ni el otro, la *Orestiada* de Restrepo no existiría. O, por lo menos, conformaría otro mapa para llevar al testigo a otros ámbitos harto diferentes.

La historia del Himno Nacional de la República de Colombia se remonta al año de 1887, cuando un antiguo tenor italiano, llamado Oreste Sindici, quien se había quedado en el país luego de una larga temporada con una compañía de ópera, fue encomendado para musicalizar unos exaltados versos del presidente Rafael Núñez. Joaquín Atilio Oreste Teopisto Melchor Sindici Topai había nacido en 1828, en la población de Ceccano. En Roma, estudió en la Academia Nacional de Santa Cecilia y, años después, se unió como tenor principal a una prestigiosa compañía de la ciudad. A mediados del siglo XIX, dicha compañía viajó a América en una gira que se fue prolongando por más tiempo del establecido. Tras presentaciones en Nueva York y en La Habana, llegaron a la ciudad de Cartagena de Indias a mediados de 1863. Poco después, remontaron el río Magdalena, hasta llegar a la capital de Colombia, donde se presentaron en varias temporadas en el desaparecido Teatro Maldonado. A mediados de 1864, la compañía se disolvió y el tenor Sindici decidió quedarse en Bogotá. Dos años después, contrajo matrimonio con Justina Jannaut, la hija de un inmigrante francés a quien había conocido en una

190 Gutiérrez, Natalia. *Cruces. Una reflexión sobre la Crítica de Arte y la Obra de José Alejandro Restrepo*. Alcaldía Mayor de Bogotá, 2000. Pág. 47.

representación operática. Tuvieron cuatro hijos y vivieron del trabajo que Sindici consiguió como maestro de capilla y como docente en distintas disciplinas musicales. Gracias al fruto de sus diversos oficios, compró la Hacienda “El Prado”, en el municipio de Nilo, departamento de Cundinamarca, a pocas horas de la capital. En 1879 fue nombrado director de la recientemente fundada Academia de Música de Bogotá. Compuso distintas piezas y musicalizó poemas de algunos de los principales bardos decimonónicos colombianos. Hasta que, en 1887, el director de teatro José Domingo Torres lo instó a musicalizar un fogoso poema patriótico del presidente Rafael Núñez, el cual había escrito en honor a su ciudad natal, Cartagena de Indias. Oreste Sindici decidió concentrarse en su hacienda del municipio de Nilo, llevando con él, según cuenta la leyenda, un armonio marca Dolt Graziano Tubi. En “Tempo di Marcia”, en Mi bemol mayor y compás de cuatro tiempos, terminó la composición de la obra, la cual se pre-estrenó bajo un árbol de tamarindo en el parque central de Nilo, el 24 de julio de 1887, después de celebrarse la misa del domingo. El 11 de noviembre del mismo año, se estrenó el “Himno Nacional” de Sindici, para la celebración de la Independencia de Cartagena de Indias, en el Teatro de Variedades de la escuela pública de Santa Clara, en el centro de Bogotá, interpretado por un coro de alumnos del italiano, proveniente de tres escuelas de educación primaria. El acontecimiento llegó a oídos del presidente Rafael Núñez, quien invitó al compositor para que interpretase la obra, compuesta con el soporte de sus versos. El 6 de diciembre, Sindici dirigió su obra musical ante el presidente y rápidamente se repitió la exitosa representación en distintas ciudades y en distintas capitales latinoamericanas. Oficialmente, la obra musical fue declarada Himno Nacional de la República de Colombia a través de la ley 33 del 28 de octubre de 1920. Sindici continuó con su labor como maestro de música hasta su muerte, ocurrida el 12 de enero de 1904. Con el paso de los años, su figura fue reivindicada ocasionalmente y, su nombre se tiene en cuenta en esporádicos homenajes locales.

El *Himno Nacional* es una pieza musical que identifica todos los acontecimientos relacionados con el fervor patrio. La ley 198 del 17 de julio de 1995 obliga a las emisoras de radio y a los canales nacionales de televisión colombianos a emitir sus notas, todos los días, a las seis de la mañana y a las seis de la tarde. En cada acto oficial, retumban sus versos exaltados cada vez que el Presidente de la República hace su aparición.

Si el Presidente hace un promedio de seis apariciones diarias en público, el primer mandatario de la nación deberá oír cuarenta y dos veces el Himno de Núñez y Sindici por semana. En los eventos deportivos, en las izadas de bandera de los colegios, en las ceremonias militares o en las profundas y clandestinas reuniones guerrilleras de las selvas colombianas, el Himno Nacional es un signo de identidad nacional de poderosa e hipnótica influencia espiritual. En destempladas e histéricas versiones, pareciera que la educación musical del país comienza y termina en las furibundas interpretaciones para exacerbar las pasiones nacionales. Pocas personas saben, a ciencia cierta, qué quieren decir versos como “¡Oh, gloria inmarcesible! / ¡Oh, júbilo inmortal! / En surcos de dolores: / el bien germina ya...”, tal como dice el apasionado coro inicial. Y en sus once estrofas, de ocho versos cada una, se destacan frases apasionadas tales como: “Centauros indomables / descienden de los llanos / y empieza a presentirse / de la epopeya el fin...”¹⁹¹. El Himno Nacional ha sido motivo de periódicas polémicas y, en algunos momentos de la historia de Colombia, se ha intentado cambiar, al considerarse su letra anacrónica y poco representativa de la idiosincrasia del país. Sin embargo, la letra de Rafael Núñez (neoclásica, solemne, rimbombante) y la música de Oreste Sindici forman parte de los mitos nacionales y cada vez es más difícil que se ponga en tela de juicio su presencia en el imaginario de la sociedad. Durante décadas, una leyenda afirmaba que el himno de Colombia es “el segundo himno más bello del mundo, después de *La Marseillesa*”. Por tal razón, un pequeño revuelo local fue ocasionado por el diario inglés *The Telegraph* al considerar la pieza de Núñez y Sindici como “uno de los diez peores himnos del planeta”¹⁹². El comentario no trascendió más allá de sus límites anecdóticos. Pese a todo, el himno sigue allí, “inmarcesible”, envuelto en su “júbilo inmortal”. Pero, con el paso del tiempo, la figura del compositor italiano ha ido esfumándose. Ya pocos relacionan su nombre con el del creador de las notas que identifican sonoramente a la nación suramericana. Mucho menos se recuerda la población de Nilo como el lugar que sirvió para que Sindici se inspirase y compusiera su pieza sonora. El himno sobrevive más allá de sus propios creadores y,

191 <http://web.presidencia.gov.co/asiescolombia/himno.htm> Consultado el 29 de enero de 2014.

192 <http://www.elespectador.com/noticias/actualidad/articulo-363180-el-de-colombia-ya-no-el-segundo-himno-mas-bonito-del-mundo> Consultado el 29 de enero de 2014.

como ha sucedido en otras culturas y otros contextos, ha “sufrido” toda suerte de versiones y parodias¹⁹³.

A finales de los años sesenta y comienzos de los años setenta, la influencia del llamado “Arte Pop” hizo su aparición en el mundo de las artes plásticas en Colombia. El escudo, la bandera y los demás “símbolos patrios” (el cóndor, la orquídea, el café...) entraron a formar parte de distintas obras que, con ironía o no, comenzaron a ser fustigadas desde el interior de las vanguardias del momento. Artistas como Beatriz González o Antonio Caro, tomaron la historia de Colombia como materia esencial de sus creaciones. En el caso de la primera, las figuras tutelares de la política nacional, los héroes del siglo XIX, sus formas y sus convenciones se convirtieron en personajes de jocosa decoración en muebles, camas, cortinas o escaparates, los cuales recogían, a través de colores planos o escuetas serigrafías, las figuras emblemáticas de una historia que parecía conservada en alcanfor. Estas lecturas transgresoras habían comenzado con el advenimiento de las ideas del arte moderno en Colombia. Desde distintas coordenadas cronológicas, Carmen María Jaramillo lo analiza de la siguiente forma: “La curiosidad por explorar cómo figuraron ciertas características consideradas modernas en el contexto local, me llevó a revisar los escritos de algunos historiadores que se preocuparon por reflexionar alrededor de los antecedentes y de las primeras manifestaciones de diversas modalidades de arte moderno en Colombia. Gabriel Giraldo Jaramillo calificó de modernos a artistas activos durante el cambio del siglo XIX al XX”¹⁹⁴. Entendiendo, en algunos casos, el modernismo como “una depuración, una transformación, un planteamiento desconocido y original de los eternos problemas del hombre con la naturaleza”¹⁹⁵. En buena parte de la tradición occidental con respecto al arte, el criterio de belleza comienza a fracturarse hasta que, con el paso del tiempo, desa-

193 El himno de Estados Unidos convertido en anti-bélico solo de guitarra eléctrica por Jimi Hendrix (“The Star-Spangled Banner”, 1969); *Aux Armes Et Caetera* (1979) de Serge Gainsbourg, transformando *La Marsellaise* francesa en una pieza de reggae. En Colombia, el cantante pop Juanes realizó una versión, a ritmo de rock, de la obra de Sindici y Núñez.

194 Jaramillo, Carmen María. *Fisuras del arte moderno en Colombia*. Fundación Gilberto Alzate Avendaño. Bogotá, 2011. Pág. 17.

195 Giraldo Jaramillo, Gabriel. *La miniatura, la pintura y el grabado en Colombia*. Biblioteca Básica Colombiana. Instituto Colombiano de Cultura. Bogotá, 1980, página 186. Citado por Carmen María Jaramillo. *Ibíd.* Pág. 18.

parece como fórmula de redención estética. En su *Historia de la Belleza* Umberto Eco, al hablar de “El ideal estético en la antigua Grecia”, considera que “podemos hablar de una primera comprensión de la belleza, aunque está ligada a las diversas artes que la expresan y no tiene un estatuto unitario: en los himnos la belleza se expresa en la armonía del cosmos, en poesía se expresa en el encanto que hace gozar a los hombres, en escultura en la medida proporcionada y en la simetría de las partes, en retórica en el ritmo adecuado”¹⁹⁶. Esta noción del equilibrio entra en crisis en el siglo XIX, hasta el punto de que la fealdad se convierte en un valor *estético* en sí mismo, tan o más importante que la belleza misma. En el caso de Colombia, esta transformación del objeto artístico “bello” se traduce en lecturas e interpretaciones críticas hacia el orden establecido. Aunque ha habido notables excepciones, como la del gran dibujante Luis Caballero (1943-1995) con sus agresivos amantes masculinos, enredados en un coito entre el placer y la violencia, la constante tiende a divisar en el panorama un horizonte de continuas transgresiones.

A propósito de su instalación denominada *Musa paradisiaca*, el video-artista José Alejandro Restrepo lo explica de la siguiente manera: “Mi primer encuentro con la *Musa paradisiaca* fue a través de un pintoresco grabado del siglo XIX: una sugestiva mulata aparecía reclinada bajo una planta del banano. Típica imagen de la visión ideológico-colonial sobre el Nuevo Mundo, donde se mezclan exuberancia sexual y exuberancia natural. Pero para mi sorpresa el título del grabado no se refería a la mujer sino al nombre científico de un tipo de banano: el plátano hartón”. Y agrega: “hoy, debajo de los platanales ya no encontramos musas paradisíacas sino cuerpos aniquilados”¹⁹⁷. En la video-instalación de Restrepo, cuelgan racimos de plátanos y en la obra, “al final de la flor, de la musa, se proyecta la imagen de una de tantas masacres”¹⁹⁸ ocurridas en Colombia en las regiones de extensas plantaciones de banano. La idea de la belleza “paradisíaca” está transformada por el horror de la realidad y el arte fustiga y desnuda las falsas verdades construidas a través de los discursos estéticos.

196 Eco, Umberto (a cargo de). *Historia de la belleza*. Traducción de María Pons Irazazábal. Debolsillo, 2010. Pág. 41.

197 Testimonio de José Alejandro Restrepo, citado por Lucía González Duque, a propósito de *Musa paradisiaca* en la revista *Arcadia 100*. Bogotá, Enero de 2014.

198 *Ibidem*.

Esta desacralización de los grandes símbolos nacionales se va convirtiendo en una tendencia crítica en el conjunto de las artes en Colombia. El himno nacional, en los años ochenta¹⁹⁹, fue materia de ironías escénicas en montajes como *En la raya* del Teatro La Candelaria o, de manera más dramática, por los gestores del grupo Mapa Teatro, quienes realizasen, en la Cárcel La Picota de Bogotá, una conmovedora puesta en escena, con presos de alta peligrosidad, de la obra *Horacio* de Heiner Müller. En dicho montaje, los internos-actores entonaban, antes de iniciar la representación, las primeras estrofas del Himno Nacional, como si estuvieran en la antesala de algún sacrificio. Curiosa coincidencia, puesto que Rolf y Heidi Abderhalden, responsables de la creación del citado *Horacio*, tienen diversas convergencias exploratorias con el trabajo de Restrepo²⁰⁰. Él ha sido, por su parte, desde mediados de la década del ochenta, uno de los “pioneros” en la utilización del video como recurso de las artes visuales. De igual forma, ha establecido la instalación como universo en el que se aglutanán múltiples piezas y diversos lenguajes (imagen analógica, imagen digital, luces, oscuridad, espacios no convencionales, actores, música concreta...) los cuales conviven en cada una de sus originales experiencias artísticas²⁰¹. Formado en los años ochenta en París²⁰², José Alejandro Restrepo pronto entendería que en las obras de Nam June

199 En el año 2013, las notas del Himno Nacional regresaron a una obra de teatro en Colombia en el montaje *El insepulto (o yo veré qué hago con mis muertos)* del Teatro El Trueque de Medellín, adaptación libre de *Antígona*, escrita y dirigida por José Félix Londoño. De igual forma, también en 2013, sus notas sonaron en el montaje *El grito de Antígona vs. La nuda vida* del Teatro La Máscara de Cali.

200 No sobra agregar que, en 1995, los hermanos Abderhalden hicieron una obra-instalación denominada *Oresteia ex Machina* (Ver 6.2.1. del presente estudio).

201 Es preciso tener en cuenta que el video también ha sido una herramienta de exploración de Heidi y Rolf Abderhalden, con su grupo Mapa Teatro. En especial, en la video-instalación titulada *Testigo de las ruinas*. Restrepo y Rolf Abderhalden trabajaron en un proyecto denominado *Teoría del color* (1999), sobre los estudios de los próceres acerca de las mezclas raciales, presentado en el Museo Nacional de Colombia. Por su parte, Heidi Abderhalden trabajó como actriz en una de las experiencias “teatrales” de Restrepo, denominada *Vidas ejemplares* (2008). Ver: <http://sandroromero.com/enaccion/?tag=jose-alejandro-restrepo>. Consultado el 6 de febrero de 2014.

202 Tras estudiar tres años de medicina (1977-1980) y un año de Artes en la Universidad Nacional de Colombia, Restrepo estaría durante tres años realizando estudios de grabado en l’École de Beaux Arts. Es curioso, como anota el crítico José Roca, que “la palabra *grabar* se utiliza tanto para el acto de realizar una imagen sobre una plancha de madera o cobre con la ayuda de un buril, como para captar en cinta electromagnética una serie

Paik o Andy Warhol, de Joseph Beuys o Gary Hill, encontraría el punto de partida para sus interrogantes. Al regresar a Colombia, Restrepo continúa la línea iniciada por investigadores como Gilles Charalambos (de origen francés, pero radicado en el país desde 1973) aunque éste trabajaba más en lo que se denomina el “video monocanal”. De igual forma, el realizador de televisión Rodrigo Castaño (hijo de una célebre presentadora de la televisión nacional y dueño de una exitosa productora audiovisual) comenzaría a experimentar (gracias a las facilidades técnicas de las que gozaba) en distintas aventuras audiovisuales, a principios de la década del ochenta. Pero quien integraría el video como parte de toda una instalación espacial de mayor complejidad sería José Alejandro Restrepo.

Tras algunas experiencias en dibujo y grabado entre 1982 y 1985, sería el mundo del teatro el que le abriría las puertas a Restrepo hacia nuevas formas de indagación artística. Para ello, sería fundamental su encuentro con la actriz María Teresa Hincapié (1956-2008) quien, a mediados de la década del ochenta, “entraría en crisis”, según palabras de Restrepo, con los modos de representación escénica. El futuro video-artista había hecho el sonido (que no la música; o mejor, la música dentro de la tradición de la música concreta) de la obra *Ondina*²⁰³ (dirigida por Juan Monsalve e interpretada por María Teresa Hincapié) y había colaborado con el coreógrafo y bailarín Álvaro Restrepo en algunas de sus experiencias dancísticas. Pero no sería sino hasta el video-performance titulado *Parquedades* cuando, en 1987, María Teresa Hincapié y José Alejandro Restrepo encontraron las primeras pistas de un camino en el que se combinaba la representación en vivo con las imágenes proyectadas en varios monitores de televisión. Ese mismo año, Restrepo presentaría su primera versión de *Orestíada*, instalación que formaría parte de su original repertorio, hasta comienzos del nuevo milenio. Dos trabajos más (*Terebra* en el Museo de Arte de la Universidad Nacional a partir de *La piedra de la locura* de Hieronymus Bosch y *Mundificar la impureza*, ambos en 1988)

de imágenes con la ayuda de una cámara de video”. (Roca, José. *TransHistorias. Historia y mito en la obra de José Alejandro Restrepo*. Banco de la República. Biblioteca Luis Ángel Arango. Bogotá, 2001. Pág. 5).

203 *Ondina* era un collage de textos alrededor de la idea del chamanismo, con un procedimiento de escrituras yuxtapuestas, donde se destacaba la fuerza expresiva de María Teresa Hincapié como actriz.

serían los proyectos previos antes de que *Orestíada* regresase a su universo representacional. La videoinstalación se exhibe en el Centro Colombo Americano de Bogotá, en 1989 y, un año después, participa en la Segunda Bienal del Museo de Arte Moderno de Bogotá. Por aquellos días, tres tendencias se cruzaban en Colombia dentro del reciente mundo del video-arte: el video monocanal, la videoinstalación y el video-performance. Restrepo sería un pionero, al menos, en las dos últimas y María Teresa Hincapié se convertiría en una activa “performera” hasta su muerte.²⁰⁴. Pero la experiencia teatral siempre ha formado parte de la reserva expresiva de Restrepo. El cubo del escenario, el riesgo de lo directo siempre le ha producido especial fascinación. Aunque su paso por L'Ecole de Beaux Arts le brindó algunas herramientas técnicas en el mundo de las llamadas artes plásticas, en realidad en Francia descubrió otros universos, donde las fronteras entre las distintas disciplinas expresivas tendían a borrarse. Restrepo tomó talleres con Karlheinz Stockhausen e Iannis Xenakis y, sobre todo, descubrió lo que se hacía en el video arte, especialmente con los norteamericanos (Bill Viola, Gary Hill...), quienes se convirtieron en una verdadera revelación que le permitió organizar sus propias pesquisas artísticas. Por su parte, Nam June Paik le interesó porque se trataba de un creador que venía del mundo de la música serial y, por ese camino, se había consolidado como una figura emblemática en el campo de las instalaciones. Con estos referentes, José Alejandro Restrepo encontró la manera de profundizar en sus búsquedas alrededor de la temporalidad, la experiencia del sonido y la imagen en movimiento. En la década del ochenta, las facilidades de la tecnología les permitieron a muchos artistas latinoamericanos tener contacto con otro tipo de materiales audiovisuales más económicos. Lo que antes se hacía en celuloide (con caros y complicados procesos en Súper 8 o 16 mm.) se podían simplificar gracias al video y a la electrónica. De todas maneras, los orígenes de las investigaciones de Restrepo no venían alimentados por el mundo del cine sino, fundamentalmente, por las artes plásticas y las artes escénicas. Cuando José Alejandro Restrepo y María Teresa Hincapié estrenaron *Parquedades*, resultó siendo una experiencia muy extraña tanto para los representantes del mundo del teatro, como para los artistas visuales. Este tipo de aventuras estéticas necesitaron un tiempo prolongado para que ambos

204 María Teresa Hincapié ganaría en XXXIII Salón Nacional de Artistas Colombianos en 1990 y participaría, entre otras, en la Bienal de São Paulo y en la Bienal de Venecia.

artistas encontraran el tono preciso de sus indagaciones y, al mismo tiempo, para sentir de qué manera podían llegar a la receptividad del público. Poco a poco, la comprensión de la obra como un fenómeno espacial fue tomando cuerpo y convirtiéndose en uno de sus principales aportes en las artes colombianas de la segunda mitad del siglo XX.

Al llegar a *Orestiada*, Restrepo comienza a construir su propia poética del espacio, hasta el punto de que la obra cambiaba en la medida en que cambiaban los sitios de exhibición/representación/proyección. Este será uno de los motivos por los cuales se puede afirmar que la influencia de los acontecimientos circunstanciales es mucho más determinante en el resultado de *Orestiada* que los referentes literarios o teatrales del pasado. Según Erwin Panofsky “no es el pasado lo que explica el presente, sino que es el presente mismo el que guía una o varias relecturas del pasado”²⁰⁵. Así, el juego de palabras con el nombre del compositor Oreste Sindici y el título de la *Orestiada* le permitió a Restrepo establecer una doble ironía: al tratarse del nombre de una tragedia, se articulaba con “la tragedia” de Sindici y, al mismo tiempo, establecía un juego de extraña amargura el cual no excluía la crítica sino que, por el contrario, la estimulaba. El encuentro con la gesta y la aventura americana de Oreste Sindici se complementa con las investigaciones que Restrepo comenzó a realizar sobre los viajeros europeos en América. Pero Sindici le pareció mucho más particular por su trasfondo melodramático. Mientras los otros viajeros tenían un entorno épico en sus gestas, la historia del compositor italiano se le hacía mucho más operática y, en última instancia, la sentía salpicada por el desarraigo y el olvido. Por lo demás, el hecho de descubrir que Sindici había muerto en un pueblo que se llama Nilo (de nuevo la antigüedad, de nuevo la leyenda, ahora las geografías transmutadas...) llevó a Restrepo a visitar el sitio, perdido en los campos del departamento de Cundinamarca. Tras sortear los obstáculos naturales, descubrió las ruinas de la casa donde había vivido y muerto el compositor. Sabía que había pasado los últimos años de su existencia dedicado al cultivo de la quina (que lo llevó a la ruina), otro enlace “mítico” en la colección de utopías que rodearon su periplo suramericano. Restrepo recuerda su visita a la finca: lo primero que lo sorprendió fue un improvisado techo de zinc, para que el lugar no terminara de desbaratarse. Todo el piso es-

205 Panofsky, Erwin. *La perspectiva como forma simbólica*. Tusquets, Barcelona, 1995. Citado por Natalia Gutiérrez, *op. cit.*, pág. 50.

taba alfombrado por plistas de boñiga de vaca y las paredes permanecían marcadas con evidencias de disparos pues, al parecer, los lugareños iban a practicar el tiro al blanco en medio de las ruinas. El día de la grabación, de repente, se desprendió un aguacero tropical temible, el cual producía en el techo de zinc un sonido más que intenso. Restrepo registró todas estas imágenes y estos sonidos, los cuales formarían parte de los elementos a proyectar en su futura *Orestíada*. Por aquellos días, asistió a una conferencia en ocasión del aniversario de la composición del Himno Nacional. Allí, entre el público, había un joven que le llamó profundamente la atención, pues era una presencia que se ajustaba a su intuición de cómo debería ser el “personaje” que aparecería en los videos de su instalación. Así que viajó con él a Nilo y lo puso a deambular entre las ruinas. En el resultado final, en una cama, dispuso un monitor de video acostado, el cual proyectaba el primer plano del rostro del joven, como si fuese la figura de un héroe en agonía. De esta manera, con el sonido ensordecedor de la lluvia sobre el techo de zinc, con los monitores en el piso de las distintas galerías o museos donde se exhibió la obra y con la complicitud de la penumbra, se organizó la atmósfera de *Orestíada*. Por supuesto, Restrepo no estaba interesado en una narrativa cinematográfica, ni mucho menos en contar la historia de Oreste Sindici. En este tipo de experiencias hay un sinfín de imágenes que se repiten ad infinitum y que crean una sensación de temporalidad caótica. El espectador entra y sale del lugar a su antojo y puede vivir el acontecimiento de acuerdo a sus propios ritmos interiores. *Orestíada* se convirtió en una gran alegoría de la derrota, como una suerte de ilustración del fracaso espiritual de un héroe en desgracia, punto de partida de algunas de las obras posteriores de Restrepo, en las que se evoca la figura de los viajeros americanos que mueren de enfermedades tropicales o de tristeza, en medio del misterio y la hostilidad del entorno²⁰⁶.

Por otra parte, Restrepo se cuidó de no utilizar la música del himno nacional y mucho menos la letra del mismo. Estaba más interesado en el *bel canto*, en la prosodia de la ópera italiana, en la manera de cómo la prosopopeya y la elocuencia de las composiciones militares europeas se han convertido en una constante para la identidad de las naciones ameri-

206 Para la descripción del proceso, se cuenta con las citadas declaraciones de José Alejandro Restrepo, especiales para el presente estudio, realizadas en Bogotá en el mes de enero de 2014.

canas. Le parecía muy interesante tener en cuenta que estas formas musicales, creadas para el rigor de las milicias, habían mutado en modelos de educación para los jóvenes de los países del llamado “nuevo mundo” (a través de las “bandas de guerra” de los colegios de educación secundaria)²⁰⁷. Estos referentes no participan de manera ilustrativa en la videoinstalación. Sirvieron como detonantes para lanzarse a la aventura de evocar los rastros de Oreste Sindici. Pero las señales descubiertas pronto son borradas a propósito, para que la obra se instale en el territorio del misterio. Por lo demás, a Restrepo le ha parecido muy curioso que, hasta en los pueblos más perdidos de la geografía americana, haya vestigios de arquitecturas europeas, signos de dioses o de héroes que viajaron desde el otro lado del mundo para instalarse en las edificaciones o en los parques de paisajes ajenos. Estos contrapuntos se vuelven material de exploración en el desorden de sus producciones artísticas y trabajos como la citada *Musa paradisíaca*, u otros más elocuentes como *El cocodrilo de Humboldt no es el cocodrilo de Hegel*, *Fragmentos de un video amoroso* o *Atrio y nave central*, tienen dichos contrapuntos como parte de la sustancia interior de sus resultados²⁰⁸. Por ejemplo: ¿Por qué el banano fue denominado por Linneo “Musa paradisíaca”? La pregunta es el detonante de Restrepo para sumergirse en universos inexplorados a través de los elementos que componen su instalación. De la misma manera, la *Orestiada* no es la gesta del hijo de Clitemnestra y Agamenón, sino la “Oda a Oreste Sindici”, es decir, es un homenaje y, al mismo tiempo, es un juego, una triste ironía de imágenes electrónicas y de espacios intervenidos que, al yuxtaponerse, provocan en el asistente a la experiencia una sobrecogedora sensación de desconcierto.

En este orden de ideas, a José Alejandro Restrepo no le ha interesado “el problema” de la Belleza. No forma parte de su partitura creativa. Su material de guerra son los viajeros, la geopolítica, la transculturación,

207 “Además, es aterrador darse cuenta que en todos los colegios de Colombia, en cualquier rincón olvidado de nuestro país, las bandas de guerra son la única forma de aprender música”, consideraba Restrepo en la entrevista a Natalia Gutiérrez. (Gutiérrez, Natalia. *Cruces. Una reflexión sobre la Crítica de Arte y la Obra de José Alejandro Restrepo*. Alcaldía Mayor de Bogotá, 2000. Pág. 83).

208 Como complemento, en el Monumento a los Héroes, al norte de Bogotá. Restrepo realizó una inmensa *Maqueta para el Dante* (2014) donde la construcción se transforma en una acrofóbica instalación rodeada de andamios, neones e imágenes en video que ponen en evidencia los galantes escombros.

los signos del neocolonialismo, Al decir de Carlos Granés, “sus trabajos analizan las imágenes que han circulado durante décadas en las sociedades colombianas para descifrar el modelo de realidad que están legitimando”²⁰⁹. Su cambio radical al interior de las convenciones estéticas se manifiesta de manera elocuente en el entorno de la creación artística del nuevo milenio en Latinoamérica. Cada vez más, los festivales de teatro reciben el trabajo de video-artistas y de *performers*, de la misma manera que los salones de artes plásticas o artes visuales admiten actores y directores escénicos al interior de sus espacios. Las fronteras entre las artes cada vez son más relativas y músicos, bailarines, cineastas, actores, arquitectos o pintores mezclan sus propuestas en un nuevo y estimulante ejercicio de libertad. Restrepo ha seguido con atención experiencias como la de Robert Wilson, que viene de la arquitectura o la de Romeo Castellucci que comenzó su camino en el universo de las artes plásticas. De hecho, en el año 2001, Restrepo continuó sus exploraciones con un curioso regreso a los escenarios, tomando como punto de partida de *Humboldt y Bonpland taxidermistas*, obra de teatro escrita por el venezolano Ibsen Martínez. En realidad, el texto teatral era un pre-texto para darle la vuelta y tomar nuevos rumbos creativos. Esta experiencia le permitió explorar acerca de sus ideas sobre el tiempo, donde ha considerado la dicotomía entre la obra de arte concebida para la efímera presencia del espectador y el trabajo diseñado para una sala, donde el público se sienta durante un lapso prolongado a presenciar una sucesión de acontecimientos escénicos. Tanto *Humboldt y Bonpland taxidermistas* como su obra-instalación denominada *Vidas ejemplares* (2008) apuntan hacia una reflexión sobre la imagen artística concebida para dimensiones temporales totalmente diferentes.

El encuentro entre América y Europa se ha dado de manera conflictiva. Para Restrepo, hay un conjunto de miradas ideológicas que, desde la perspectiva de su exploración artística y, por qué no, política, es necesario revisar. Según José Roca, “parte de la tragedia de esta ‘nueva conquista’ fue que se hizo entrar a América a la fuerza, por la vía de la mirada científica (...) en un molde que había sido concebido para albergar una realidad distinta”. Y agrega más adelante: “... los indígenas representa-

209 Granés, Carlos. *La revancha de la imaginación. Antropología de los procesos de creación: Mario Vargas Llosa y José Alejandro Restrepo*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 2008. Pág. 121.

dos por el doctor Saffray nos son presentados con cuerpos musculosos que corresponden más al ideal griego que al fenotipo americano, y que los cielos y la vegetación que servían de fondo a las pinturas religiosas de Gregorio Vásquez corresponden por completo a un paisaje y a una luz europeos”²¹⁰. La travesura escondida en el trabajo de José Alejandro Restrepo tiene que ver con el juego entre fidelidades e infidelidades de la imagen con la realidad. Porque sus videoinstalaciones no pretenden ser miradas especulares del mundo sino, por el contrario, son trampas al orden establecido. Quizás por ello, la idea del mito aparece, de manera constante, en las reflexiones de Restrepo con respecto a su trabajo. Así, Caronte, Diana, Acteón, las musas (y, por qué no, *Orestiada*) se cuelan en sus declaraciones porque, para el video-artista colombiano, “el mito es un aparato de visión. Una manera de ver bajo otra luz o desde otra perspectiva, de tal manera que las cosas adquieran una significación distinta”. Y complementa: “el mito elude la trampa racionalista y se convierte en una alternativa para la historia”²¹¹. Es muy probable que esa aparente desatención por la leyenda de Orestes sea tan sólo una nueva trampa del inquieto José Alejandro Restrepo para no casarse con las convenciones establecidas por la tradición de la historia del arte en Occidente. De esta manera, prefiere una nueva regla de juego donde el territorio del azar impone sus enigmas. Quizás no se sepa por qué Joaquín Atilio Oreste Teopisto Melchor Sindici Topai tuvo entre sus sonoros nombres al del hijo de los Atridas. Sus connotaciones dramáticas, literarias e incluso operáticas remiten a la olvidada y legendaria figura a unos tiempos que terminaron inmersos en América Latina por otro tipo de accidentes de la representación. El Himno Nacional de la República de Colombia, con su estruendo marcial de redoblantes y trompetas, terminará borrando sus oscuras evocaciones hasta terminar, por otra de las crueles ironías del presente implacable, en un guiño perdido: en la penumbra cacofónica de una videoinstalación de José Alejandro Restrepo.

Hasta aquí, cine (*Edipo alcalde*), narrativa (Andrés Caicedo), poesía (Gómez Jattin), artes visuales (Restrepo), trazan un primer recorrido a través de los destinos de la tragedia griega en Colombia. Estos destinos

210 Roca, José. *TransHistorias. Historia y Mito en la Obra de José Alejandro Restrepo*. Banco de la República. Biblioteca Luis Ángel Arango. Bogotá, 2001. Pág. 5.

211 Gutiérrez, Natalia. *Cruces. Una reflexión sobre la Crítica de Arte y la Obra de José Alejandro Restrepo*. Alcaldía Mayor de Bogotá. 2000. Págs. 75-76.

2. LA TRAGEDIA, LO TRÁGICO

tienen, por otra parte, tres rutas que se desprenden de un viaje, el cual se extravió en nuevos y calculados laberintos.

3. ESTÁSIMO I. MODELOS / DESTINO(S)



Electra, Escuela Nacional de Arte Dramático de Bogotá / Nordisk Teaterskole, Aarhus, 1993,
Colombia / Dinamarca. Dirección: Sandro Romero Rey. Foto: Karen Lamassonne

Es el momento en el que nuestros cuerpos comienzan a ser ruinas.

*Veremos si lograremos conservar vivos en estas ruinas
a los fantasmas de nuestra juventud.*

Eugenio Barba²¹²

212 Barba, Eugenio. “La sombra de Antígona”. En *Teatro. Soledad, oficio, rebeldía*. Colección Escenología. México, 1998. Pág. 289.

3.1 Destino 1: la muerte como condición (el Yo trágico. La pulsión tanática)

Cuando se pone en escena una tragedia griega en el siglo XX (o, por extensión, en el siglo XXI) se está buscando un asidero para explicar paisajes fatales. El creador (el grupo, el director, el adaptador) se nutre de una idea particular del dolor, del sufrimiento, del sacrificio o de la condición mortal del ser humano. En Colombia, los artistas que se han enfrentado a la tragedia antigua la utilizan, en la mayoría de los casos, como un pre-texto. O mejor, como una manera de explicar lo inexplicable. Porque nadie sabe, salvo quien lo experimenta, qué puede suceder en el camino de traducir los versos de Esquilo, Sófocles o Eurípides a la comodidad multicolor de un escenario de los nuevos milenios. No hay un interés inicial porque el resultado sea masivo o se conecte de manera directa con grandes grupos de espectadores. Sin embargo, es preciso tener en cuenta que la tragedia griega, desde sus orígenes, tuvo un carácter eminentemente popular. Se hacía por mucha gente para muchísima gente (entre 14.000 y 17.000 espectadores, según la citada cifra que da Zimmermann)²¹³. Siendo así, es entendible que la tragedia pueda ser un punto de partida para un conflicto de amplias dimensiones sociales y sus grandes temas colectivos (la guerra, el poder, el honor, la traición) pueden

213 Zimmermann, Bernhard. *Europa y la tragedia griega*. Traducción: José Antonio Padilla Villate. Siglo XXI, España, 2012. Pág. 137.

dialogar sin problemas con los conflictos inmediatos que un conjunto teatral quiera o deba plantearse en cualquier período de la historia. Por el contrario, parecería difícil considerar que, a partir de la tragedia griega, un director teatral y su equipo quieran plantearse problemas individuales o existenciales desde la perspectiva de los textos antiguos²¹⁴. Los temas de los tres grandes poetas dramáticos no corresponden, *stricto sensu*, a los de la dramaturgia del siglo XX. Sus preocupaciones no son las de Miller, Ionesco, Koltès, Bond. Ni siquiera las de Kafka o Pessoa (si consideramos que las memorables adaptaciones de los libros de los dos últimos puedan ser consideradas *teatrales*). Tampoco las de Sartre o Camus (aunque estos dos últimos se nutrieron de los griegos en más de una ocasión, como ya se ha visto²¹⁵). Sin embargo, está el tema de la muerte, avasallante, neutralizador, concluyente. La muerte que envuelve las grandes preguntas de la condición humana y que convierte la colección de acertijos dramáticos en una sola pregunta. En el fondo, toda gran reflexión artística, filosófica, estética, apunta, en última instancia, a convertirse en una velada indagatoria alrededor del sueño eterno. Pero la muerte se presenta con múltiples máscaras. Según Vernant y Frontisi-Ducroux, “al reunir todos los contrarios, al confundir categorías normalmente diferenciadas, esta faz desorganizada provoca el espanto, evoca la muerte”²¹⁶. En otras palabras, la

214 Segundo Patrice Pavis, es una tendencia, que viene de la filosofía, el hecho de utilizar a la tragedia griega como metáfora de “la desazón suprema” del ser humano. Se trataría de “una concepción antropológica, metafísica y existencial de lo trágico, que vincula el arte trágico a la situación trágica de la existencia humana, concepción que se impone a partir del siglo XIX (HEGEL, SCHOPENHAUER, NIETZSCHE, SCHELER, LUKÁCS, UNAMUNO)”. (Esta reflexión no se encuentra en la primera edición de su *Dictionnaire du théâtre*, sino en la edición revisada y ampliada. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Traducción al español de la tercera edición francesa por Jaume Melendres. Ediciones Paidós Ibérica, S.A. 1998. Pág. 488.) Dicha idea se puede ampliar en los comentarios de Peter Szondi “a textos tomados de escritos filosóficos y estéticos de doce pensadores y escritores, redactados entre 1795 y 1915”, todos ellos de origen germánico. (V. Szondi, Peter. *Tentativa sobre lo trágico*. Traducción del alemán: Javier Orduña. Colección Clásicos Dykinson. Madrid, 2011. Págs. 245-366.)

215 Steiner considera que las obras de Sartre y Camus están “fuera del dominio y de la autoridad del drama (...) no son fundamentalmente teatro sino, más bien, utilizaciones del escenario” (Steiner, George. *La muerte de la tragedia*. Traducción: Enrique Luis Revol. Fondo de Cultura Económica. Ediciones Siruela, 2012. Pág. 272).

216 Vernant, Jean-Pierre y Frontisi-Ducroux, F.: “Figuras de la máscara en la antigua Grecia”. En: Vernant, Jean-Pierre y Vidal-Naquet, Pierre. *Mito y tragedia en la Grecia antigua. Tomo II*. Traducción: Ana Iriarte. Ediciones Paidós, 2002. Pág. 34.

intimidación por la vía de lo horripilante (como en Lovecraft o Caicedo) se puede convertir en una manera de reflexionar acerca de las posibles figuras que habitan lo desconocido. En el presente capítulo, el tema de la muerte en el teatro colombiano se abordará desde la individualidad, desde la soledad del hombre acosado por la idea de su desaparición. Y de qué manera las posibles sombras aterradoras que lo esperan en el más allá, son enunciadas a través de las máscaras de la tragedia griega.

Cierta idea de lo trágico está construida sobre la base de las distintas experiencias relacionadas con el dolor. Desde una mirada general, se considera que el desenlace de la tragedia será siempre el de la desaparición violenta, así este mecanismo no sea del todo cierto, puesto que, en la antigüedad, hubo considerables ejemplos de tragedias sin muertos o, al menos, sin desenlace fatal²¹⁷. Hay tragedias con “final feliz”, de la misma forma que se puede considerar que hay secretas presencias del humor en algunos textos trágicos. Sin embargo, cuando Steiner habla de “la muerte *de la tragedia*” está considerando, a su vez, que el tema de “la muerte *en la tragedia*” se manifiesta, incluso desde los tiempos de Shakespeare, de maneras muy diversas. Pero la muerte pareciera seguir siendo una sola así, en el mundo de los mitos y las religiones, se le considere un tránsito, a partir del cual se llegará a niveles insospechados de continuación del ser. El acontecimiento trágico sobre la escena, desde Schiller hasta Brecht, ha terminado convirtiéndose en una suerte de “institución moral” en la que se presentan las situaciones límite de los humanos y el espectador se verá liberado de las leyes del horror de la existencia, gracias a la confrontación inmediata con los acontecimientos (de) mostrados en el drama. Pero, a partir del siglo XX, ya no hay dioses. Los hombres sobre el escenario

²¹⁷ Zimmermann considera que hay dos conceptos distintos en la lengua alemana con respecto a lo trágico: “*tragisch*” (trágico) y “*tragik*” (fatal, funesto). Y agrega: “una discusión sobre ‘Lo funesto y lo trágico en la tragedia griega’, de hacerse entre participantes de distintos países, podría tener lugar con sentido y sin problemas metodológicos si se hicieran constar los presupuestos hermenéuticos de que parten los participantes en sus interpretaciones”. (Zimmermann, Bernhard. *Europa y la tragedia griega. De la representación ritual al teatro actual*. Traducción de José Antonio Padilla Villate. Siglo XXI, 2012. Pág. 145). La idea de una supuesta visión “nacional” del problema, es elaborada por Peter Szondi en su *Tentativa sobre lo trágico* cuando considera que “la noción de *Tragik* [condición trágica] y *Tragisch* [elemento trágico] ha sido eminentemente alemana” (V. Szondi, Peter. *Teoría del drama moderno (1880-1950) / Tentativa sobre lo trágico*. Traducción: Javier Orduña. Clásicos Dykinson. Madrid, 2011. Pág. 246).

están solos. Cuando los dioses aparecen sobre los espacios de la representación contemporánea son simples convidados de piedra, símbolos sin significados, motivos para la burla, lejanas alegorías. O, simplemente, se prescinde de ellos. Lo que atrae, finalmente, de la tragedia antigua, no son los dioses sino la vuelta a los orígenes. Es tener la posibilidad de ir hacia atrás en el tiempo y en la historia, para encontrar el nacimiento de las ideas, de las pulsiones, de los horrores, en una sucesión de acontecimientos donde se permite la violencia como una manera atávica de enfrentar los conflictos. Hay una necesidad de tratar las situaciones del mundo de una manera colectiva. Pero los grupos también se escinden. La manada se aísla. Y, con frecuencia, la tragedia se propone explorar la figura del hombre desde una perspectiva individual. Una individualidad gregaria, es cierto, puesto que los héroes trágicos, como ya se ha visto, nunca están solos. Son vigilados por el coro, por los dioses, por sus semejantes. Los personajes siempre están cuestionando sus propias acciones, pero sus ideas son gritos, son lamentos que se estrellan en el vacío.

Los anti-héroes solitarios del teatro de Beckett, reducidos a su mínima expresión (hasta que su propia voz, incluso, desaparece) podrían ser considerados “héroes trágicos”. Steiner les dedica algunas páginas a dichos personajes en su balance sobre la “desaparición” del género²¹⁸. La “tragedia contemporánea” pareciera resurgir con estos extraños monigotes sin pasado ni presente, vacíos en la soledad de un escenario, donde emergen suspendidos en la nada, esperando la muerte, porque la vida se les fue de un momento a otro, sin que supieran, a ciencia cierta, qué fue lo que hicieron en sus efímeros viajes por la existencia. Pero, ¿son los personajes de Beckett equiparables a los héroes de la antigüedad? A juzgar por su aislamiento, por su ahistoricidad, no hay conexiones inmediatas en la obra del escritor irlandés con Grecia²¹⁹. Sin embargo, el siglo XX ha tendido puentes con el mundo antiguo que, al mismo tiempo, pueden ser interpretados como sutiles obstáculos, en la medida en que no se ahonda

218 “De su asociación personal con las letras irlandesas [Beckett] ha extraído una nítida nota de tristeza cómica. Hay momentos en *Esperando a Godot* que proclaman con dolorosa viveza la fragilidad de nuestra condición moral: la incapacidad de la palabra o del gesto para contrarrestar el abismo y el horror de la época”. (Steiner, George. *Op. Cit.*, Pág. 272).

219 Salvo la primitiva experiencia de *Eleutheria*, obra de teatro escrita en 1947, sobre la cual se tejió una sombra de misterio, hasta que el editor francés de Beckett decidió publicarla en 1995.

en su estudio, sino que se *le utiliza* para lecturas, a veces acomodadas, del presente. Ha habido importantes lazos comunicantes, como los que se tienden a través del teatro de Heiner Müller, en la medida en que los personajes de la Grecia antigua vuelven a ser el epicentro de sus grandes preguntas, personajes ahora convertidos en héroes sin pedestales, inmensas figuras poéticas que mezclan los tiempos y los conflictos en desencajadas rondas del horror y del placer. Por otro lado, la “religiosidad” perdida en el ateísmo de la escena contemporánea, encontró una *deificación* de la figura del actor sobre la escena gracias a nombres emblemáticos como el de Jerzy Grotowski²²⁰. Por ese camino, los vientos que llegaron con nuevos ímpetus desde Oriente, ayudaron a configurar una nueva figura sobre la escena que puede sufrir y, al mismo tiempo, enfrentarse a sus demonios, poniendo en tela de juicio los propios límites de su cuerpo. El dolor y la extremaunción física se convierten en nuevas formas de expiar el terror, por las vías de la intensa commoción expresiva de los intérpretes. De nuevo, la máscara del pánico es una forma de interpretar los misterios del caos. Muchos artistas colombianos parecieran habitar ese territorio abismal²²¹.

220 Uno de los montajes emblemáticos del Teatro Laboratorio de Grotowski en 1962 se denominó *Akropolis*, evocación de los campos de exterminio, a partir del drama de Stanislaw Wyspianski. De la misma manera, su compatriota Tadeusz Kantor, en 1944 realizaría una obra titulada *El regreso de Ulises*, de la cual se dará cuenta en su libro titulado, para mayor extensión del tema que ocupa al presente capítulo, *El teatro de la muerte* (Selección y presentación de Denis Bablet. Traducción de Graciela Isnardi. Ediciones de la Flor, Buenos Aires, 1984). Aunque pareciera que la relación estética entre Grotowski y Kantor hubiese podido ser próxima, el director Eugenio Barba comentó la tensa relación que hubo entre ambos, en su libro *La tierra de cenizas y diamantes* (Colección Escenología. México D.F. 2008). La influencia de Kantor en América Latina llegaría muchos años después, cuando su trabajo fue “redescubierto”, en especial por su presencia en el Festival de Teatro de Caracas de 1978 con *La clase muerta y*, en la edición de 1981 del mismo festival, con *Wielopole*, *Wielopole*.

221 El escritor suicida Andrés Caicedo parece explicarlo en uno de sus diálogos lovecraftianos: “-¿Cómo vamos de abismo? (...) – Todavía no toco fondo (...) – Puede que no haya fondo”. (Caicedo, Andrés. “El pretendiente” en *Angelitos empantanados o historias para jovencitos*. La Carreta literaria. Medellín, 1977. Pág. 45). El diálogo es parte esencial en la versión escénica que de dicho texto hiciera el Teatro Matacandelas, estrenada en mayo de 1995. Dicho montaje se encuentra aún en repertorio, convirtiéndose en uno de los grandes triunfos del teatro colombiano contemporáneo.

En casi todos los montajes del teatro colombiano cuyo punto de partida es la tragedia griega, parece un denominador común la idea del sacrificio. Del hombre (a veces, el personaje se confunde aquí con el actor mismo) convertido en un juguete del destino que, al mismo tiempo, pone a prueba sus capacidades de resistencia física. Pero, si se analiza desde los primeros montajes de la tragedia griega en el país, en el *Edipo rey* del Teatro Escuela de Cali (1959) esta idea no está muy presente. El montaje de Enrique Buenaventura, a partir de su propia versión de la tragedia de Sófocles, reproduce ciertos cánones, muy en boga durante la post-guerra europea, de recuperar el espíritu “clásico” de la representación trágica. Desde la creación de Max Reinhardt a partir de la citada obra de Sófocles o de *La Orestiada*, pasando por la versión de Jean-Louis Barrault de *La Orestiada* o la *Antígona* de Jean Vilar, el teatro europeo tendió, una vez más, a devolverle a la tragedia griega su status de “alta cultura”, equiparable a las dimensiones espectaculares de la ópera, las grandes exposiciones de arte, la arquitectura o la danza²²². Dentro de ese espíritu exaltado y exterior podría inscribirse el interés de Buenaventura cuando gestó, en compañía del actor argentino Pedro I. Martínez, su versión a gran escala del *Edipo rey*. No sería sino hasta la versión de la Casa de la Cultura / Teatro La Candelaria de *La Orestiada*, en 1970, cuando otro tipo de búsquedas se instalase sobre los escenarios colombianos. Aunque dicha adaptación de la trilogía se inscribe dentro de las interpretaciones *corales* de la tragedia antigua hay, en este caso, una primera búsqueda que va más allá de las coordenadas convencionales neoclásicas de la puesta en escena. La Casa de la Cultura, bajo la efectiva dirección de Santiago García, había explorado distintas formas del teatro de la post-guerra, en su pequeño escenario del centro de Bogotá. Aunque habían montado con éxito distintas versiones de obras de Bertolt Brecht, así como las de algunos autores colombianos, también había una preocupación evidente, por un lado, hacia la exploración del llamado “teatro del absurdo” y, a finales de la década del sesenta, por descubrir el citado “teatro laboratorio” grotowskiano²²³. Es aquí donde se desprende una indagación por la dimen-

222 A propósito de los montajes de las tragedias griegas en Europa, v. Vasseur-Legagneux, Patricia. *Les tragédies grecques sur la scène moderne. Une utopie théâtrale*. Presses Universitaires du Septentrion. París, 2004.

223 Si se mira el repertorio de La Casa de la Cultura (antes de llamarse Teatro La Candelaria), entre 1965 y 1970 (antes de la puesta en escena de *La Orestiada*), se encuentran montajes de obras como *Play* de Samuel Beckett, la *Historia del zoológico* de Edward

sión mortal del ser humano, por los grandes acertijos de la vida. Cuando el escenario se convierte en un gabinete de sombras, en un espacio que rompe diametralmente con la ilustración de la realidad para ubicarse en el territorio de lo extraño, de la desolación, de la caricatura melancólica, de la gestualidad extrema, en fin, de la duda, se instala en quienes lo representan, muy en el fondo, una gran pregunta, una inquietud alrededor del ser humano frente al universo y a las infinitas variaciones del caos. Desde que, en 1948, se escribiese *En attendant Godot* de Samuel Beckett, el juego de la representación teatral y los niveles del sinsentido de la vida logran tal nivel de ambigüedad, que el dolor termina confundiéndose con la risa y la muerte con la celebración. Cuando La Candelaria decide poner en escena *La Orestiada*, han atravesado poco más de cinco años de experimentaciones alrededor de los juegos contemporáneos de la escena, han realizado experiencias de teatro pánico (con influencias tan disímiles que van de Anton Chejov a Fernando Arrabal, de Peter Weiss a Kateb Yacine), han pasado por Arnold Wesker y John Millington Synge y, al mismo tiempo, inquietan al público con un tipo de representación para nada complaciente sino, por el contrario, instalada en lo extraño, en lo inquietante, en las tinieblas de la vida. Así como Brecht inauguró su aventura como dramaturgo escribiendo, a los 20 años, su obra, nihilista y provocadora, titulada *Baal*, en la que un joven poeta, alcohólico y asesino, termina convertido en una suerte de santo de las profundidades, así mismo, en las búsquedas de los jóvenes actores de La Casa de la Cultura, había una necesidad profunda de romper con el orden establecido a través de la provocación. Y una manera de mantenerse en la acera contraria era la vuelta a los orígenes, evitando las complacencias al “gusto medio” del público. Hay, en el trasfondo de las vanguardias artísticas del siglo XX, una desesperada búsqueda por encontrar explicaciones al desastre de la realidad. Al no poder aferrarse a respuestas claras, el arte se beneficia del desorden, para construir sus propias reglas de la creación. La irreverencia y la pируeta agresiva se convierten en las primeras herramientas

Albee, *La manzana* de Jack Gelber (que había sido montada por el Living Theatre de New York), *El matrimonio* de Witold Gombrowicz, versiones de vanguardia de *La patente* de Luigi Pirandello o de *La metamorfosis* de Franz Kafka, junto a textos únicos como *El objeto amado* de Alfred Jarry, *El duío* del uruguayo Jorge Blanco, *El triciclo* o *Fando y Lis* del entonces joven Fernando Arrabal, sumándole a todo ello la representación de *happenings* irrationales y provocadores, conocidos como los *Mágicos*. En todos ellos hay un tácito denominador común por mostrar el sinsentido de la vida, desde una perspectiva, si se quiere, *existencial*.

para la gestación juvenil de un nuevo espíritu de las formas. Ya Nietzsche lo decía en su “Ensayo de autocrítica” a *El nacimiento de la tragedia*: “Vosotros deberíais aprender a reír, mis jóvenes amigos, si es que, por otro lado, queréis continuar siendo completamente pesimistas; quizás, a consecuencia de ello, como reidores, mandéis alguna vez al diablo, todo el consuelismo metafísico”²²⁴. Pero pronto, después de la fiesta de la libertad, pareciera que ésta tuviese como consecuencia un inevitable viaje hacia las primeras preguntas. Es en este momento que Santiago García y sus actores (apoyados en el dramaturgo Carlos José Reyes, quien realizaría la adaptación de la trilogía de Esquilo) deciden sumergirse en “los griegos” por una necesidad de organizar las ideas remontándose a los orígenes. Pero, ¿cuáles son esas “grandes preguntas” que parecen subyacer en el espíritu de los trágicos? Según Jacqueline de Romilly, “*c'est celle en vertu de laquelle, dans cet univers libéré, ce qu'il voit, lui, avant tout, c'est la souffrance et l'impuissance humaines: l'homme jouet du hasard ou des dieux, l'homme jouet de ses passions, l'homme jouet de ses semblables*”²²⁵. Aunque se refiere, en concreto, al “*univers libéré*” de Eurípides, hay en su afirmación un elemento aplicable a la búsqueda de García y su equipo cuando se enfrentaron a su particular versión de *La Orestiada*. Había, por supuesto, un alegato acerca de la idea de la guerra (que, como ya se ha visto, será un tema siempre al orden del día al interior de la realidad colombiana). Pero, al mismo tiempo, La Casa de la Cultura pareciera “cerrar” su primera etapa con el montaje de un texto de extrema antigüedad, en el que se quiere, se necesita mirar al ser humano como “juguete del azar o de los dioses” (en este caso, más del azar que de los dioses), para encontrar respuestas acerca del “sufriimiento y de la impotencia humanas”, del hombre, despojado de sus arabescos y sus lentejuelas, desnudo, “juguete de sus pasiones”, “juguete de sus semejantes”.

Las vanguardias artísticas, cuando se remiten a la antigüedad, buscan en sus fuentes un apoyo histórico ante los grandes temas del individuo o, mejor, se apoyan en ellos para darles una dimensión más universal. Pero, ¿en qué medida son “individuales” los temas de la tragedia griega? Cuando se habla del destino, ¿se está hablando de “todos los hombres”,

224 Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Introducción, traducción y notas: Andrés Sánchez Pascual. Alianza Editorial. Madrid, 1973. Pág. 36.

225 De Romilly, Jacqueline. *L'évolution du pathétique d'Eschyle à Euripide*. Presses Universitaires de France. Paris, 1963. P. 137.

de grupos sociales específicos, prescindiendo del hombre en abstracto, del ser humano de dimensión metafísica, del dolor de su condición mortal, solitaria? Clément Rosset considera que “*Séparer la vie et la mort, faire une différence, pourrait-on presque dire, entre la vie et la mort revient à nier l'idée de la mort: tout au moins ce qu'il y a de tragique dans l'idée de la mort*”²²⁶. Ahora bien, la idea de la muerte es harto distinta en el siglo XX, en relación a la idea de la muerte entre los griegos. De la misma forma, la idea de la tragedia, o mejor, de lo trágico, no es la misma entre los griegos a la idea de lo trágico atravesada por la tradición judeo-cristiana o por el romanticismo. Como lo considera Szondi, la idea de lo trágico equiparada con lo funesto es una “invención” romántica y dista, de manera considerable, con lo que se puede deducir de las tragedias griegas sobrevivientes. De la misma forma (y guardando las debidas proporciones), cuando La Casa de la Cultura / La Candelaria pone en escena *La Orestiada*, está intentando *inventarse* una lectura de lo griego, pensarse a través de ellos, como si la obra hubiese sido escrita para mirar el futuro, antes que para interpretar los intersticios de su desaparecido presente.

Ahora bien, entender el destino individual como una marca definitiva de la condición de la tragedia es también una “traducción” contemporánea de los grandes temas de la antigüedad. El destino de Orestes, en las versiones de *La Orestiada*, en grupos como La Candelaria o, muchos años después, como el Teatro Libre de Bogotá²²⁷, no es el de la mirada inexorable de los dioses. Orestes obra desde su propia concepción de la venganza y los dioses que lo juzgan parecen monigotes farsescos que bromean con el personaje como si aquellos fuesen dictadores, alegorías del poder terrenal. Por otra parte, la condición mortal del ser humano, continuando con el ejemplo de la trilogía de Esquilo, pareciera escindirse y no corresponde a lo que Sánchez Pascual indica en el “introito” a su traducción de *El nacimiento de la tragedia*: “Lo que Nietzsche expone en este escrito es su intuición y su experiencia de la vida y de la muerte. Todo es uno, nos dice. La vida es como una fuente eterna que constantemente produce individuaciones y que, produciéndolas, se desgarra a sí misma. Por ello es la vida dolor y sufrimiento: el dolor y sufrimiento

²²⁶ Rosset, Clément. *La philosophie tragique*. Presses Universitaires de France. Paris, 1960. P. 11.

²²⁷ El montaje de La Candelaria es de 1970. El del Teatro Libre de Bogotá, del año 1999.

de quedar despedazado lo Uno primordial. Pero a la vez la vida tiende a reintegrarse, a salir de su dolor y reconcentrarse en su unidad primera. Y esa reunificación se produce con la muerte, con la aniquilación de las individualidades”²²⁸. El teatro, por consiguiente, se convierte en una manera de evidenciar la falsedad de los distintos órdenes establecidos²²⁹, de recordar con creces la condición mortal del ser humano, a través de formas escénicas que, en lugar de ser complacientes, se tornan inquietantes, agresivas y convueven a través del desequilibrio.

Según el filósofo y sicoanalista colombiano Estanislao Zuleta (1935-1990), “si consideramos la tragedia de ‘Antígona’, encontramos que ella defiende un principio subjetivo”²³⁰. Ese “principio subjetivo”, el de su rebeldía, se contrapone a las leyes sociales y su mirada individual pareciera chocar con el orden colectivo. Sin embargo, cuando el Teatro La Candelaria pone en escena su propia versión del drama de Sófocles (que, en realidad, es una *Antígona* original, escrita por Patricia Ariza: es una *lectura* de los griegos), la protagonista se convierte en una voz colectiva y pareciese que “el principio subjetivo” tendiera a esfumarse. Sucede que, después del montaje de *La Orestiada*, el grupo se interna en sus exploraciones como conjunto creador y pareciera alejarse de una mirada solitaria frente al mundo. 36 años después del montaje de la obra de Esquilo, Antígona ya no será para ellos una heroína aislada, sino una “fuerza rebelde”, que habla en coro: su “debo regresar a la oscura tierra”²³¹ es dicho por varias intérpretes, de manera simultánea. Así que si Antígona afirma: “no estoy llorando”²³², lo hace desde la perspectiva de su comunidad, no de su destino particular. Sin embargo, ese destino individual no se pierde en su totalidad. En el fondo, en el montaje realizado por el Tea-

228 Sanchez Pascual, Andrés. “Introducción” a la edición de *El nacimiento de la tragedia*. Alianza Editorial. Madrid, 1973. Pág. 18.

229 Como el sastre de *El nuevo traje del emperador* de Hans Christian Andersen, relato que, para ahondar en las coincidencias, fue puesto en escena por La Casa de la Cultura en 1967.

230 Zuleta, Estanislao. “Grecia, la doctrina de la demostración y la tragedia”. En *Arte y filosofía*. Hombre Nuevo Editores. Fundación Estanislao Zuleta. Medellín, 2007. Pág. 16.

231 Ariza, Patricia. “Antígona”. En *Teatro La Candelaria 45 años*. Ministerio de la Cultura de Colombia, 2011. Pág. 236.

232 *Ibid.* Pág. 235.

tro La Candelaria en el año 2006 se esconde, de alguna manera, lo que considera Steiner con respecto a la relación de la obra de Sófocles con la fatalidad: “Muchos, además de Kierkegaard, han observado que esta obra está totalmente penetrada por la noción de la muerte”²³³. Pero la versión de Patricia Ariza pareciera ser, antes que un acto de rebelión ante el destino, un alegato ante la indiferencia de los vivos. Tiresias, al final de la tragedia, regaña a los ciudadanos de Tebas porque “su silencio ha sido el mayor cómplice de la tragedia”²³⁴. En medio de la borrasca de los acontecimientos, la culpa de los caminos individuales está determinada por la participación de una sociedad que mira y se esconde detrás de unos plásticos protectores. Ante la debilidad colectiva, pareciera que el suicidio se convirtiese en una forma de rebelión. En la Escena XVII, una de las Antígonas corales confiesa: “Díganle a los que pregunten por Antígona que busqué refugio en la muerte”²³⁵. Y, más adelante, El Guardia informa: “Hemón tu hijo se ha quitado la vida y tu esposa / Eurídice, al verlo se ha quitado la suya”²³⁶. En el primer capítulo de *El mito de Sísifo* de Camus, titulado “Lo absurdo y el suicidio”, el escritor francés inaugura sus reflexiones de una manera contundente: “No hay sino un problema filosófico realmente serio: el suicidio. Juzgar que la vida vale o no la pena de ser vivida equivale a responder a la cuestión fundamental de la filosofía”²³⁷. Pero, ¿es el suicidio “la cuestión fundamental” de la tragedia griega? No parece serlo, si nos atenemos a que la desaparición voluntaria no se encuentra sino en algunos casos puntuales. Sin embargo, en ciertas formas de las representaciones artísticas contemporáneas, el acto creativo recurre a una suerte de inmolación profana, de sacrificio urgente ante la

233 Steiner, George. *Antígonas. La travesía de un mito universal por la historia de Occidente*. Traducción: Alberto L. Bixio. Editorial Gedisa S. A. Barcelona, 1987/2013. Pág. 292.

234 Ariza, Patricia. “Antígona”. En *Teatro La Candelaria 45 años*. Ministerio de Cultura de Colombia, 2011. Pág. 273.

235 *Ibid.* Pág. 270.

236 *Ibid.* Pág. 273.

237 Camus, Albert. *El mito de Sísifo*. Traducción: Esther Benítez. Biblioteca Camus. Alianza Editorial, 2008. Pág. 13. Por lo demás, la frase citada es el epígrafe de la novela *Con el puchero de la vida* (Alfaguara, 2004) del escritor colombiano León Valencia, antiguo militante del Ejército de Liberación Nacional (ELN). El libro es una reflexión sobre el tema del suicidio en Colombia.

impotencia²³⁸. En el caso de la *Antígona* de La Candelaria, hay un desgarramiento en la representación que se manifiesta de manera elocuente a través del actor César “Coco” Badillo y su personaje de Tiresias. Apoyado en el esfuerzo interpretativo que representa construir su rol a través de los modelos del teatro *buto*, el contrapunto formal convierte al conjunto en una gruesa mueca donde las parodias (en especial, la del personaje de Creonte, interpretado por Santiago García), forman parte de un paisaje de desolación y de misterio, el cual trasciende la idea de “la denuncia” social, para ingresar en los territorios del inexplicable juego de las formas.

De alguna manera, la *Antígona* que puso en escena en Bogotá Paolo Magelli, para el Festival Iberoamericano de Teatro del año 2000, apunta a esa concordancia entre el misterio y la muerte. Pero ahonda en la idea de un personaje que finalmente, su rebeldía la materializa en el aislamiento. Steiner considera que “Sófocles es un maestro de la soledad. Antes del Timón de Shakespeare (...), no encontramos estudios del aislamiento humano que puedan rivalizar con *Ajax*, *Electra*, *Filoctetes* o *Edipo en Colono* de Sófocles. En ninguna parte de la literatura o del pensamiento moral está más agudamente expresado el terror existencial de la soledad, de la separación de la *communitas*, que en la ‘Oda sobre el hombre’ de *Antígona*”²³⁹. En el caso del montaje realizado en Bogotá para el Festival Iberoamericano de Teatro, el director italiano, al enfrentarse a un elenco y a una lengua desconocidas, utiliza la gran metáfora de la rebelión femenina como un punto de partida pero, quizás, lo que más llama la atención de la puesta en escena es la fractura emocional en la que se encuentran los personajes, el anacronismo voluntario en el que viven, hasta el punto de que reine y se imponga en cada uno de los habitantes de la escena la voluntad del sinsentido. Cuando Antígona muere, hundiéndose en el foso del consueta, pareciera consolidar su propia patología emocional: la de una figura femenina completamente perdida en la soledad de su derrota, donde su fuerza máxima termina siendo su sacrificio. Es decir, el reconocimiento de su pérdida. La *Antígona* de Magelli es

238 Cinco años después del estreno de la *Antígona* del Teatro La Candelaria, el actor Fernando Peñuela, uno de los principales miembros de la gran aventura creativa del grupo, se suicidaría en Bogotá. Tenía 57 años.

239 Steiner, George. *Antígonas. La travesía de un mito universal por la historia de Occidente*. Traducción: Alberto L. Bixio. Editorial Gedisa S. A. Barcelona, 1987/2013. Pág. 307.

una guerrera, sí, pero es una guerrera vencida en su propio aislamiento. Incluso, cuando el erotismo parece acercarse a su piel, lo hace de manera violenta, desencajada, como una forma galante de decir adiós. En uno de los afiches promocionales del montaje, se destacaba la foto de Antígona (Nube Sandoval) e Ismene (Adriana Romero) besándose sensualmente en los labios. En la puesta en escena, dicho beso es brutal, no hay amor en él sino una necesidad urgente de protección, dos seres que tratan de aferrarse el uno al otro, cuando ambos saben que están irremediablemente perdidos. Antígona enterra a su hermano, paga las consecuencias de su acto rebelde y, al mismo tiempo, es protagonista (demasiado tarde) de una temible evidencia: las ceremonias no sirven para remediar el dolor de la muerte. Toda su gran batalla por el honor fraternal, en el fondo, ha sido inútil. El triunfo es el de la desaparición irremediable. La puesta en escena contemporánea de una obra como la *Antígona* de Sófocles convierte a su heroína en una suerte de personaje del teatro del absurdo, en la medida en que lo entendió Camus en el ya citado *Le Mythe de Sisyphe* cuando dice: “Se habrá comprendido ya que Sísifo es el héroe absurdo. Lo es tanto por sus pasiones como por su tormento. Su desprecio de los dioses, su odio a la muerte y su pasión por la vida le valieron ese suplicio indecible en el cual todo el ser se dedica a no rematar nada. Es el precio que hay que pagar por las pasiones de esta tierra”²⁴⁰. La tragedia de un personaje como Sísifo es el de su terrible conciencia. Para Antígona, el equivalente de la roca que sube de abajo hacia arriba y otra vez, tras todos los esfuerzos posibles, vuelta abajo, es su lucha, a sabiendas de que ella está dando una batalla perdida. Y el problema, al parecer, es genealógico, puesto que el mismo Camus se sirve del padre de la joven: se sirve de Edipo para demostrar que el acontecimiento trágico comienza con el reconocimiento: “Edipo, por ejemplo, obedece primero al destino sin saberlo. A partir del momento en que sabe, su tragedia comienza”²⁴¹. La misma conclusión puede aplicarse a su hija. Así, tanto la *Antígona* de Paolo Magelli como, en su momento, las distintas representaciones de su padre en *Acotaciones a pie de página para el ‘Edipo rey’ de Sófocles*, dirigido por Pawel Nowicki, los directores recurren al desconcierto (de nuevo, al *absurdo*, como lo lla-

240 Camus, Albert. *El mito de Sísifo*. Traducción: Esther Benítez. Biblioteca Camus. Alianza Editorial, 2008. Pág. 156.

241 *Ibid.* Pág. 158.

ma Camus²⁴², seis años antes de Godot, ocho años antes de *La cantatrice chauve...*) para encontrar un nuevo tipo de sensibilidad (y, por qué no, una nueva manera de ser felices) a través de los enigmas de la representación teatral. El escenario, por consiguiente, se convierte en un acertijo, en una nueva manifestación de la esfinge: el escenario lanza preguntas al viento que, en la mayoría de los casos, no tienen respuesta. “Hay que imaginarse a Sísifo feliz”, concluye Camus en su texto. Y, en el fondo, estas despiadadas sombras de la escena, provistas de las máscaras de la tragedia griega, se convierten en otras maneras de brindarle al espectador la tranquilidad, por las vías del golpe certero, de “la cachetada metafísica”, como dijera Luis Harss acerca de los escritos de Julio Cortázar. Pareciera que la tragedia antigua cumple, veinticinco siglos más tarde, la función de estilizar los dolores irremediables del alma, demostrando que el paso del tiempo no cicatriza las heridas del misterio sino que las consolida.

No es extraño encontrar, por otra parte, en las evocaciones de los dramas griegos montados en la ciudad de Medellín, a grupos, como el Teatro Matacandelas, en cuyo repertorio ha existido la constante de autores que desgarraron sus individualidades hasta extremos mortales. De Fernando Pessoa a Andrés Caicedo, de Sylvia Plath a Fernando González, de Alfred Jarry a Jorge Holguín, los textos que han servido de punto de partida para sus búsquedas escénicas no provienen necesariamente de la literatura dramática, sino de la condición *trágica* de sus creadores. O si aquello sucede (como en el caso de *Los ciegos* de Maurice Maeterlinck o de los llamados *Juegos nocturnos*), se trata de dramaturgos que han entrado por la trastienda del mundo a la inmortalidad del arte contemporáneo. En ese paisaje de fantasmas literarios, se inscribe la versión que realizaron de la *Medea* de Séneca (otro suicida) en la que la ceremonia colectiva de su montaje, lleno de cantos, de percusiones y de desdoblamientos, termina cerrándose sobre la figura de la protagonista, heroína solitaria que descubre, en el acto de su venganza, la mejor manera de luchar contra el dragón de su propia tristeza. Para ello, los miembros del grupo, apoyados en las ideas del “especialista”, el director italiano Luigi Maria Musati, tomaron distintas imágenes de la hechicería. La superstición como consuelo y

242 *Un razonamiento absurdo*, “Lo absurdo y el suicidio”, “Los muros absurdos”, “La libertad absurda”, *El hombre absurdo*, “La esperanza y lo absurdo en la obra de Franz Kafka”, son algunos de los títulos de algunos capítulos y ciertos apartes de *El mito de Sísifo*.

sus manifestaciones rituales como formas de estilización estética. Dichas imágenes sirvieron de entorno para mostrar un personaje que, en última instancia, terminará solo en el escenario, aislado del mundo: porque “la extranjera” Medea no sólo es una mujer víctima de los celos, sino el signo desquiciado de una condición vencida. Ni siquiera cuando sale “volando” por los aires, o cuando se la ve asesinando a sus hijos (imagen representada a través de grandes velones encendidos, los cuales son apagados en una suerte de ceremonia de la destrucción con objetos que se podrían denominar, como el mismo grupo, *matacandelas*), se puede evitar la evidencia de una mujer atrapada entre todos los fuegos. De todas maneras, es curioso que, a pesar de las intenciones “individualistas” que hay en esta concepción del montaje de *Medea*, el resultado no es tan intimidante, en su relación con el público, como lo conseguido por el mismo grupo en otros trabajos: sus versiones de los cuentos de Edgar Allan Poe (*La caída de la casa Usher*, *Cuatro mujeres*), *Los ciegos* de Maeterlinck o, sobre todo, *O Marinheiro* de Fernando Pessoa. En este último, se puede evidenciar el mejor ejemplo de una puesta en escena fundamentada en la idea física del terror. El espectador (las experiencias son distintas en cada asistente, pero la tendencia aquí descrita puede ser, de alguna manera, general) vive la muerte, durante una hora de representación. La oscuridad es casi total²⁴³. En el escenario, se alcanzan a distinguir tres actrices, a las que sólo se les ven sus caras muy blancas. Representan tres veladoras/hermanas que, poco a poco, nos daremos cuenta, evocan un sueño. Estas veladoras, que hablan sin cesar para adiestrar el pánico, rodean la figura de una doncella difunta y, todas en conjunto, a su vez, forman parte del sueño de un marinero que las evoca desde las profundidades de una pesadilla sin explicación²⁴⁴. Por tratarse de textos para ser representados a la luz

243 Al respecto, Ruth Padel en su libro *A quien los dioses destruyen*, desarrolla todo un capítulo acerca de las relaciones entre la oscuridad y la locura en Grecia: “la pérdida de la conciencia también es oscura. El desmayo y el sueño son una noche torrencial como la muerte. La oscuridad de la mente viva y apasionada refleja la del mundo subterráneo, el mundo de los muertos” (V. Padel, Ruth. *A quien los dioses destruyen. Elementos de la locura griega y trágica*. Traducción de Gladys Rosemberg. Sexto Piso Editorial, México, 2005. Pág. 109). En este orden de ideas, la oscuridad se balancea entre la figura del sabio ciego, que ve desde sus propias tinieblas, hasta la oscuridad como destino, como castigo final.

244 Sobre la historia de la puesta en escena de *O Marinheiro* de Fernando Pessoa, según el Teatro Matacandelas, se hace pertinente el texto: <http://www.mediavueltadigital.com/2012/06/sueno-ante-la-nada-sobre-o-marinheiro.html> (Tomado el 28 de diciembre de 2013).

del día, la oscuridad no es un “recurso” de la tragedia antigua, pero sí es un “tema” recurrente en muchas de las lecturas artísticas sobre lo trágico. Doce años después de *O Marinheiro*, las veladoras que representan los hijos de Medea, guardadas proporciones, pueden ser a su vez, las mismas luces que se extinguen en el drama de Pessoa. En ambas, el horror del tránsito de la luz a la oscuridad, se convierte en una manera física de experimentar el paso de la vida al horror de lo desconocido.

El escenario teatral como territorio de la muerte, como parábola del final irremediable, también se encuentra en dos versiones colombianas de *Las bacantes* de Eurípides. Antes de abordar de qué manera el *destino fatal* se instala no sólo en el texto sino en la forma como se asume sobre las tablas, es preciso recordar a Karl Kerényi quien planteaba que “las experiencias del ser humano no siempre ni enseguida generan pensamientos. De ellas pueden surgir imágenes y pueden surgir palabras precedidas de pensamientos. El ser humano ya era elaborador de sus experiencias antes de ser pensador”²⁴⁵. Estas *experiencias* primarias, pulsiones salvajes donde el horror es posible más allá de la razón, parecieran ser el tácito denominador común en las dos puestas en escena de la tragedia de Eurípides. Dos montajes, en apariencia disímiles, pero que encuentran sus secretas correspondencias gracias a la materia misma de la obra escogida. Tanto Theodoros Terzopoulos con sus *Bacantes* colombianas de 1998, como Omar Porras con sus *Bakkantes* europeas de 1996, parten de un instinto de destrucción poética que se materializa en el escenario con la violencia formal como telón de fondo. Los personajes no sólo se aniquilan entre ellos sino que, al mismo tiempo, los actores que los representan se ponen a prueba en sus resistencias físicas y emocionales. Pero mientras el terror en Terzopoulos es un ejercicio de estilo que termina sumergiendo a los actores en un desafío espiritual de grandes repercusiones energéticas, en Porras el sacrificio y la fiesta terminan yendo tomadas de la mano, porque la ceremonia del dolor pareciera ser, al mismo tiempo, la antesala del placer. Y esta fusión entre el sufrimiento y la dicha, la ebriedad y la resaca, la agonía y el éxtasis, están presente a través de la figura de Dioniso. Según Ruth Padel, “...las obras que fijaron el lugar de la locura en el imaginario occidental fueron producidas para el recinto de un dios ‘loco’. Un dios real, realmente presente en ‘su’ teatro. El personaje de Dioniso conectaba

245 Kerényi, Karl. *Dionisios. Raíz de la vida indestructible*. Traducción de Adán Kovacksics. Herder, Barcelona, 1994. Pág. 13.

la violencia interior, la violencia de la mente y la percepción distorsionadas, con la violencia exterior: la violencia de la acción de la tragedia, su música, sus danzas y sus crímenes”²⁴⁶. En el caso de *Las Bacantes* de Terzopoulos es importante precisar que, a pesar de haber realizado tres versiones de la misma tragedia²⁴⁷, en tres lenguas distintas (aunque a veces el griego antiguo aparecía, de manera directa, para acentuar el carácter ritual de cada puesta en escena), a pesar, en fin, de tratarse de una obra en la que la dimensión religiosa pareciera relativizar los latidos individuales de la misma, hay en *Las Bacantes* de Terzopoulos una constante: la de mostrar que los hombres nunca podrán vencer a los dioses, entendiendo a “los hombres” como “la condición humana” y a “los dioses” como el azote irreprimible de la vida. En medio de toda la gran parafernalia interpretativa de la que se rodea el director griego para insuflar a sus criaturas, hay un discurso siniestro, una necesidad de enfrentarse al desencanto y de ver cómo el ser humano, en última instancia, es devorado incluso por los seres más nobles o por quienes los pasaron de la mano por el mundo. En el caso de Omar Porras y sus *Bakkantes*, la fiesta es plural y sus referentes visuales van desde los orígenes caóticos del universo hasta la bacanal suicida de las sociedades contemporáneas. Sin embargo, el punto de partida del director (entendiendo que, en el fondo, la esencia del Grupo Malandro está cimentada en la sensibilidad de su fundador y creador) es muy íntimo, corresponde a su mirada adolescente del teatro y al descubrimiento del arte como la única forma de salvarse de la catástrofe de la realidad. A pesar de tratarse de un hombre de gran dinamismo, de capacidades creadoras inagotables y a veces sobrenaturales, hay en la interpretación de la tragedia de Eurípides según Omar Porras una especie de “instinto de protección”: el horror del mundo está allí, es irremediable pero, al mismo tiempo, hay en el teatro una manera de liberarse de la soledad. Representar el horror es también combatirlo. El arte puede permitirse las peores cimas del desastre porque, bajo sus reglas, se puede proteger quien lo representa y, al mismo tiempo, desde la trastienda, quien lo ve. Por otra parte, hay una conexión secreta con

246 Padel, Ruth. *A quien los dioses destruyen. Elementos de la locura griega y trágica*. Traducción de Gladys Rosemberg. Sexto Piso Editorial, México, 2005. Pág. 30.

247 En 1986 en Grecia; en 1998 en Colombia; en 2001 en Alemania. Sobre la evolución de *Las Bacantes* en Terzopoulos, V. McDonald, Marianne. “Theodoros Terzopoulos, A director for the ages: theatre of the body, mind and memory” en *Journey With Dionysos: The Theatre of Theodoros Terzopoulos*. Theater der Zeit, Germany (Sin fecha.) Pág. 16.

la mirada de Terzopoulos: para la temporada de estreno de *Bakkhantes*, en 1996, Porras se reservó la interpretación del personaje de Penthée (se conservan aquí los nombres de la versión francesa). Es decir, había en él, a pesar de su desaforado optimismo, una necesidad de expiar, por las vías del teatro, la ineluctable condición de víctima de la existencia. Hay una necesidad de un punto de vista en su teatro y, a través de *Bakkhantes*, el director colombiano ofrece una ardiente parábola de cómo el ser humano no puede salvarse de lo insalvable, a no ser que se arriesgue a representar lo desconocido. A atravesar los límites prohibidos. Por caminos opuestos, desde tonalidades distintas, pareciera que hay una secreta comunión de expiaciones en las lecturas respectivas de Eurípides hechas tanto por el Terzopoulos-director, como por el Omar Porras-actor/*metteur en scène*.

En el caso del director Enrique Vargas y su Teatro de los Sentidos, da la impresión de que el dolor no existiese. Tanto en *El hilo de Ariadna* como en *Oráculos*, sus dos experiencias más cercanas al espíritu de los griegos, el juego se convierte en un mecanismo de sanación el cual domina al solitario espectador que asiste a la experiencia. Es allí, justamente, donde el Yo cobra protagonismo. Porque los actores/habitantes de ambas instalaciones están “al servicio” de un solo visitante. En ninguna de las dos obras existe la idea de congregar una gran cantidad de público, sino de aislar al visitante, de uno en uno, para que su experiencia sea lo más íntima posible. Por un lado, el viaje de *El hilo de Ariadna* es el viaje que va del nacimiento a la muerte. Pero no de una manera demostrativa, como en las célebres pantomimas alegóricas del actor francés Marcel Marceau (“La creación del mundo”, “Muerte antes del amanecer”, “Las manos”...). Hay, en este caso, un *destino físico* en el tránsito del espectador. Pero la palabra *destino* cumple sus dos acepciones: por un lado, el visitante deberá seguir una ruta con un punto de llegada y, por el otro, su condición mortal se pone en evidencia sin decirlo. El juego que propone el Teatro de los Sentidos al espectador es el de autoformularse una pregunta en silencio y viajar, al interior de cualquiera de los dos laberintos, apoyados en dicho cuestionamiento interior. La pregunta será el detonante de otro tipo de convenciones, a partir de las cuales el viajero encontrará vínculos entre su propia vida y las imágenes que la experiencia escénica le propone. El espectador, de manera física, recorre un camino. Y el protagonista de ambas experiencias no será quien realice la representación sino, en última instancia, quien asiste a la misma. Por otra parte,

dicho protagonismo está determinado por una sucesión de imágenes que no son las mismas de la realidad. Al contrario, hay una nueva representación del mundo, muy diferente a la que pudiera imaginar cualquiera de los visitantes. La experiencia teatral servirá entonces como detonante de un trabajo interior muy intenso. Pero el visitante no es forzado, no se le obliga a vivir la experiencia. El visitante simplemente es guiado, para que no pierda el camino y para que, en la tranquilidad de las asociaciones libres, sepa descubrir e internarse en lo desconocido. En este tipo de aventuras escénicas, la palabra pasa a un segundo lugar. Los actores casi no hablan y su comunicación con los espectadores, en los distintos países donde han realizado sus experiencias, se da, como lo indica el nombre del grupo, a través de los sentidos, no de las palabras. Pareciera, por consiguiente, que la palabra “tragedia” debería desaparecer de este diseño de representación. Sin embargo, no se trata de una experiencia totalmente “positiva” la que propone Enrique Vargas con sus actores. No existe la necesidad de obnubilar al espectador en una suerte de felicidad de parque de atracciones. Al contrario, la aventura se torna en un viaje de gran profundidad, en la medida en que la belleza se confunde con lo siniestro (de nuevo el contrapunto constante entre la luz y la oscuridad). De todas maneras, cuando se sale del interior de *El hilo de Ariadna* o de los *Oráculos* del Teatro de los Sentidos, se tiene la evidencia de haber vivido una especie de ensayo general de la muerte. Las dos obras son recorridos a través de la vida y ambas se convierten en extraños juegos donde sus estructuras, sus dispositivos escénicos, en fin, sus dramaturgias *in situ* son, a no dudarlo, viajes donde se revela la inexorable batalla entre los placeres del mundo y sus desaforados misterios. En síntesis, el destino trazado por *El hilo de Ariadna* es una guía que, al mismo tiempo, es cómplice del desconocimiento. Por su parte, el destino impuesto por *Oráculos* es el de la reivindicación del azar. El espíritu de la tragedia está en ellas, en la medida en que sus fichas esenciales (la mimesis, la catarsis, el *pathos*, la anagnórisis...) parecieran colarse, sin versos ni protagonistas, en la oscuridad de sus caminos.

Si se mira desde la distancia, no hay un discurso del Yo a lo largo de la historia del teatro colombiano. A diferencia de la literatura, las artes

plásticas o el cine²⁴⁸, donde el autor, en muchas ocasiones, se convierte en el protagonista directo de sus creaciones artísticas, en el caso de las artes escénicas hay una suerte de pudor en la representación. El individuo sólo se manifiesta si forma parte de un grupo o si se sepulta en la anónima discreción de las alegorías. Sólo en las llamadas formas post-dramáticas, donde el lenguaje de las artes visuales se confunde con el de las formas representacionales, el artista se convierte, en sí mismo, en parte de la creación. En cuanto a su relación con la tragedia griega, no son muchos los ejemplos que podrían evidenciar esta tendencia, con excepción del trabajo del grupo Mapa Teatro y sus diversas visitas a los mitos antiguos. Para comenzar, es preciso recordar que, el grupo, compuesto por los hermanos Heidi y Rolf Abderhalden (con la colaboración plástica de una tercera hermana, Elizabeth Abderhalden), dieron la largada de sus pesquisas teatrales con una singular versión del cuento *Casa tomada* de Julio Cortázar. En dicho relato, dos hermanos, con lejanas connotaciones incestuosas, son desplazados poco a poco de la vivienda de sus antepasados, por algo que nunca se sabe qué es, hasta que deben salir de la casa para siempre. La idea de que los dos hermanos actores representasen los roles de los dos hermanos del relato, presentaba un primer guiño de proximidad entre el universo de la escena y el mundo privado de sus intérpretes. La versión, sin diálogos ni voces explicativas, se convertía en una nueva manera de traducir el mundo, apoyados en el juego de las formas actoriales. Algunos años después, Mapa Teatro se sumergió en un intenso homenaje al teatro de Samuel Beckett, denominado *De mortibus*, el cual coincidió con la muerte del dramaturgo irlandés. Allí, el Yo del escritor se confundía con el Yo de los intérpretes, hasta el punto de que Malone, Molloy, Hamm, Clov, Vladimiro, Estragón y demás figuras del paisaje beckettiano, se convertían en un coro unificado de grises sombras sobre un escenario desolado, el cual parecía evocar el desarraigamiento y la desolación de sus propios intérpretes. Poco tiempo después, Mapa Teatro se enfrentó, por primera vez, al mundo de Heiner Müller y sus reflexiones alrededor de la antigüedad, a través de la puesta en escena de *Medeamaterial*.

248 Novelas como *El olvido que seremos* de Héctor Abad Faciolince (Planeta, 2006), la obra plástica del artista caleño Oscar Muñoz, recogida en la retrospectiva *Protografías* (Museo de Arte del Banco de la República, Bogotá, 2012) o la filmografía “en primera persona” del realizador Luis Ospina (Cali, 1949) son ejemplos, entre muchos, de dicha tendencia autorreferencial. A partir de la obra del escritor Fernando Vallejo (Medellín, 1942, en cuyos libros se funde la voz del narrador en primera persona con la del propio novelista) se habla, desde la perspectiva de lo literario, de la “autoficción”.

Y, en 1995, ahondan en el descubrimiento de la tragedia griega, gracias a la puesta en escena de *Oreste ex machina*. En este caso, hay muchos elementos personales que se funden con la trilogía de Esquilo. Para comenzar, en dicha creación no existe la intención de reproducir los textos de la tragedia original. Los pasos esenciales del drama sirven simplemente como “puertos”, como puntos de llegada en las indagaciones en las que se sumergen los hermanos Abderhalden y su grupo de colaboradores. Allí confluyen tanto los actores, como quien diseña las luces, los responsables de la logística en el espacio escénico y los dispositivos plásticos. *Oreste ex machina* era una gran instalación, en las ruinas de los estudios de la antigua y derruida televisora nacional colombiana. En medio de dicho paisaje del desastre, parecían aflorar las figuras de los actores que, entre juegos de cuchillos y de ceremonias culinarias, entre viajes en penumbra e inquietantes soledades de algunos intérpretes, se construía una singular manera de evocar el caos exterior y, al mismo tiempo, convertirlo en fuente de explicaciones para el dolor de un alma fatigada. Aunque, en trabajos posteriores, Mapa Teatro se ha preocupado por la violenta realidad colombiana (en especial en sus montajes *Los santos inocentes* del 2010, *Discurso de un hombre decente* del 2011 o *Los incontados* de 2014), la indagación propuesta en *Oreste ex machina* es un doble viaje entre la violencia del mundo y la triste claudicación ante lo inexplicable. El grupo lo aclaraba de la siguiente manera: “Mapa Teatro presenta una obra donde los dioses no descienden a solucionar los conflictos y las contradicciones de los humanos: su espacio, en la tragedia contemporánea, está vacío, y es desde esa ausencia que se interroga la obra de Esquilo. Hemos querido instalar las máquinas simbólicas de la muerte, la venganza y la justicia que ya los mitos y los poetas trágicos habían visionado para hablarnos a los hombres, en cualquier tiempo y en cualquier lugar, sobre la dinámica de la vida y de la historia”²⁴⁹. Justamente allí, en ese “espacio vacío”, es donde se instala la mirada de quien representa la tragedia. El grupo opta por “interrogar la obra de Esquilo” porque sus personajes y sus acciones fatales se pueden traducir, sobre la escena, en objetos plásticos, en “máquinas simbólicas de la muerte”. Pero la muerte, en este caso, no es la de las masacres y la violencia sociales, sino la muerte del individuo, del ser humano que termina solo, en medio de figuras y formas que evocan las borrascas de un mundo sin respuestas.

249 <http://www.mapateatro.org/orestea%20sa.html> (Consultado el 3 de enero de 2014).

En esta primera tendencia, el destino individual se pierde en medio de su propia impotencia. La tragedia griega sirve, en este caso, como motor para la reflexión acerca del (equivalente del) héroe enfrentado a su derrota. No hay un *deus ex machina* posible, porque las personas/personajes ya saben, de antemano, que tienen trazada una cita, cuyo punto de fuga es el vacío. Y, se adivina, está atravesado por un desenlace luctuoso. No hay redención posible ante las indagaciones de un artista que no encuentra un escape al sinsentido. Para ello, la tragedia se presenta como un detonante formal con el cual se lanzan gritos al aire, a sabiendas de que es muy poco probable encontrar respuestas. Si se tiene en cuenta la definición del concepto del destino, a través de una lectura de *lo trágico* (que no de *la tragedia*), es pertinente apoyarse en la precisión de Patrice Pavis cuando dice: “*le divin prend parfois la forme d'une fatalité ou d'un destin qui écrase l'homme et réduit à néant son action*”²⁵⁰. Y agrega: “*L'action tragique en effet comporte un série d'épisodes dont l'enchaînement nécessaire ne peut que conduire à la catastrophe*”²⁵¹. De todas maneras, no es una constante, en las versiones de la tragedia griega en el teatro colombiano, que el individuo fracturado sea su protagonista. Como un telón de fondo, el pasado se convierte en un recurso para hablar del presente. Y el extraño dolor de los extranjeros del tiempo sirve para interrogar, a quemarropa, la violencia atávica de un país flagelado. La tragedia en el escenario puede ser la manera de acercarse a la tragedia de una sociedad, la cual se resiste a convertir el dolor en su destino.

3.2 DESTINO 2: LA MUERTE COMO RENDICIÓN (LA TRAGEDIA SOCIAL)

En enero de 2005, el investigador y sociólogo Orlando Fals Borda (Barranquilla, 1925 – Bogotá, 2008) escribió, para el “Prólogo” de la nueva edición en dos tomos del libro *La violencia en Colombia*: “Este libro tormentoso y atormentado que llega a sus manos luego de cuarenta años de su primera aparición recoge *la tragedia del pueblo colombiano*²⁵² desgarra-

250 Pavis, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Messidor / Éditions sociales. Paris, 1987. P. 425.

251 *Ibidem*.

252 El destacado es del presente estudio.

do por una política nociva de carácter nacional y regional y diseñado por una oligarquía que se ha perpetuado en el poder a toda costa, desatando el terror y la violencia”²⁵³. Ya se ha convertido en un lugar común el hecho de equiparar los grandes conflictos de la sociedad colombiana con la idea de la tragedia. Se habla, sin mayores diferencias de “la Violencia en Colombia”, “El conflicto armado” o “La tragedia nacional” como si se tratase de un solo fenómeno que describe la fatalidad de los acontecimientos. Convertida en una nación polarizada por la intolerancia y la irracionalesidad en sus más extremas manifestaciones, Colombia ha sido un país suramericano que se debate, a lo largo de su historia, entre las esperanzas de una paz duradera y el recrudecimiento de una guerra que parece no cesar nunca. Desde las ya legendarias batallas por la Independencia de la Nueva Granada, entre 1810 y 1819, han sido mucho más breves los momentos de reconciliación entre los habitantes de la sociedad que conforman la vasta geografía nacional, antes que la polarización de los múltiples enfrentamientos locales. A lo largo del siglo XIX, se intensificaron las guerras civiles que fueron consolidando la nación, balanceándose entre las ideas de corte conservador y las fuerzas progresistas que representaban las posiciones liberales. Unos años antes de la pérdida del otrora departamento de Panamá (ocurrida en el año 1903), con la clara injerencia de los Estados Unidos de América, la llamada “Guerra de los Mil Días”, entre 1899 y 1902, dejó regados en los campos a más de cien mil cadáveres de colombianos, hundiendo al país en la ruina. Poco a poco, la nación se reconstruyó sobre los cuerpos de sus víctimas hasta que, en 1928, la llamada “Masacre de las bananeras” se convierte en un nuevo hecho de violencia oficial de dramáticas consecuencias²⁵⁴.

Según el citado libro *La violencia en Colombia*, los “Antecedentes históricos de la Violencia” se enmarcan en la década del treinta, agudizan sus tensiones con el cambio de Gobierno de 1946, hasta “El año aciago de 1948” cuando es asesinado, el 9 de abril, el líder liberal Jorge Eliécer Gaitán, en una céntrica calle de Bogotá. Gaitán se había convertido en un político de honda aceptación popular, hasta el punto de que se daba por sentado su seguro triunfo en las próximas elecciones presidenciales. Pero

²⁵³ Fals Borda, “Prólogo” en: Guzmán Campos, Germán; Fals Borda, Orlando; Umaña Luna, Eduardo. *La violencia en Colombia*, Tomo I. Prisa Ediciones. Bogotá, Colombia, 2010. Pág. 13.

²⁵⁴ Ver pie de página No. 40.

su asesinato (cuyos móviles y responsables nunca fueron establecidos) desató una guerra civil no declarada entre Conservadores y Liberales, en todo el país, de casi diez años. Hasta que, a partir del llamado “Pacto de Benidorm” (firmado en 1956 en dicho municipio español, entre los dirigentes Alberto Lleras Camargo del partido liberal y Laureano Gómez del Partido Conservador), se configuró el llamado “Frente Nacional”, en el que, durante cuatro períodos de cuatro años cada uno, ambos partidos alternarían el gobierno del país. De esta manera, entre 1958 y 1974, liberales y conservadores elegían, por voto popular, a sus representantes para las más altas responsabilidades del Estado, lo cual puso fin a la violencia partidista pero, al mismo tiempo, excluyó de las decisiones nacionales a amplios sectores en nuevos modelos de oposición. Ejemplo notable fue el de las llamadas “Guerrillas Liberales de los Llanos Orientales” quienes fueron víctimas, luego de su desmovilización, del asesinato de sus principales líderes²⁵⁵. Los distintos focos de insurgencia campesina terminaron radicalizándose hasta que, en 1964, el Ejército Nacional atacó a sangre y fuego el Municipio de Marquetalia, donde se protegían reductos rebeldes de clara orientación comunista. Liderados por el jefe guerrillero Manuel Marulanda Vélez (conocido con el temible remoquete de “Tirofijo”), los campesinos lograron resistir y, como consecuencia nacieron las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), uno de los grupos insurgentes con mayor fuerza en el país. Poco tiempo después, inspirados en la gesta rebelde de Fidel Castro, el Che Guevara y demás líderes de la Revolución Cubana, nació el Ejército de Liberación Nacional (ELN), entre cuyos militantes se encontraba el sacerdote Camilo Torres Restrepo (quien perdió la vida en un choque con el Ejército en 1966, convirtiéndose en un nuevo mártir de los movimientos de izquierda latinoamericanos). Tras la creciente polarización de los distintos bloques socialistas

255 La revista *Semana*, en su balance de los acontecimientos más importantes del milenio en Colombia, consideró que la obra de teatro decisiva en la historia de las artes escénicas en el país era *Guadalupe: años sin cuenta*, Creación Colectiva del Teatro La Candelaria de 1975, con dramaturgia de Arturo Alape y dirección de Santiago García. La obra relata los acontecimientos que llevaron al asesinato de Guadalupe Salcedo, líder de las guerrillas liberales de los Llanos Orientales, con un montaje lleno de saltos en el tiempo, efectivos toques de humor y el extraordinario apoyo de la música llanera, interpretada por los mismos miembros del grupo. El Teatro La Candelaria alcanzaría a realizar casi 2000 representaciones de la citada pieza. El grupo Rapsoda Teatro, de la Corporación Colombiana de Teatro, ha mantenido *Guadalupe: años sin cuenta* en su repertorio desde el año 1999.

en el mundo (y, en particular, motivados por el enfrentamiento entre la URSS y la República Popular China), nació en Colombia una nueva escisión guerrillera, con el llamado Ejército Popular de Liberación (EPL) de clara influencia maoísta.

A partir de la década del setenta, la radicalización del conflicto, con múltiples protagonistas (donde se puede destacar la defensa del orden establecido enfrentado a la insurrección de izquierda), generó otro tipo de tensiones sociales, aunque el Establecimiento se mantuvo con todos los esfuerzos por consolidar un orden político coherente que, a pesar de las violencias instaladas a lo largo y ancho del país, se vanagloriaba de representar “la democracia más estable de América Latina”. Mientras en Argentina, Chile, Brasil, Ecuador, Perú, Uruguay, Paraguay, Bolivia y buena parte de los países centroamericanos se instalaban las fuerzas militares y los golpes y la represión se convertían en tema de constante discusión a nivel mundial, en Colombia la democracia sabía sostenerse, pasando del polémico Frente Nacional a cuatrienios de tensa organización social. Sin embargo, en 1974, tras la denuncia de fraude en las últimas elecciones, nace el llamado “Movimiento 19 de Abril” (M-19), inspirado en las ideas de la Alianza Nacional Popular (ANAPO), del líder populista Gustavo Rojas Pinilla. Pronto, el M-19 se convertiría en una fuerza insurgente de gran influencia en el país, con audaces golpes urbanos de efectiva popularidad (robo de la espada del Libertador Simón Bolívar; construcción de un túnel a través del cual sacaron más de cinco mil armas del Ejército Nacional; toma de la Embajada de la República Dominicana, entre otros golpes audaces).

Pero no solo la confrontación política se encargaría de consolidar “la tragedia colombiana”. Aparece un nuevo detonante que servirá de gasolina para terminar de incendiar el paisaje nacional: las drogas. A lo largo de la década del sesenta, los movimientos estudiantiles en Occidente consolidan la música pop como gran fondo sonoro de la rebelión juvenil. Al mismo tiempo, las drogas tendrán una presencia definitiva en el cuerpo y el alma de toda una generación que necesitaba romper las barreras de una sociedad que, atravesada por lejanas guerras inaceptables (en especial la del sudeste asiático), se convertía en la responsable de una rebelión que cambiaría los rumbos generacionales para siempre. Pero el “nuevo orden mundial” no estaba dispuesto a soportar la revolución de los excesos. Las

sustancias psicotrópicas se convertirían en un nuevo demonio a combatir, al igual que “el comunismo”. Pero la ilegalidad de las mismas, en vez de reducirlas a su mínima expresión, dio como resultado la creación de un monstruoso y lucrativo negocio de insospechadas consecuencias. En un principio, las drogas más temidas llegaban a Europa y Norteamérica desde el continente asiático. Pero, poco a poco, el trópico descubrió sus posibilidades alucinógenas y tanto la marihuana colombiana como la coca del Perú y de Bolivia se transformarían en apetecidos negocios delincuenciales.

A finales de la década del setenta, los traficantes de droga comenzaron a crecer en Colombia. Pero no solo la *Cannabis sativa* sería la hierba de exportación criminal. Al mismo tiempo, la cocaína colombiana comenzó a revelarse como el gran tesoro de los futuros *carteles* nacionales, los cuales se irían convirtiendo, gracias a los lucrativos beneficios de la ilegalidad, en los protagonistas del mejor negocio del mundo. Ante el alud de capitales desenfrenados (y la persecución oficial a los mismos), los narcotraficantes se empeñaron en defender su imperio: como posibles víctimas de la naciente industria del secuestro, el joven Pablo Escobar, junto a los futuros miembros del llamado “*Cartel de Medellín*”, organizaron el escuadrón “Muerte A Secuestradores” (MAS), para combatir a las guerrillas de izquierda. El espiral de la violencia crece en Colombia hasta que “la tragedia colombiana” vuelve a tener un nuevo clímax de desastre: entre el 6 y el 7 de noviembre de 1985, el movimiento guerrillero M-19 se toma el Palacio de Justicia, en plena Plaza Central de Bogotá. El Gobierno Nacional se resiste a negociar. El Ejército se toma a sangre y fuego el edificio. Más de cien muertos, entre rehenes y guerrilleros, es el resultado de dicha nefasta jornada. Se rumora, sin que se confirme, que los narcotraficantes apoyaron la toma del grupo guerrillero para que borraran todos sus expedientes guardados en el templo de la jurisprudencia nacional. La nueva hojarasca colombiana está determinada, de una manera cada vez más evidente, por los grandes *carteles* de la droga y, en particular por los *carteles* de Medellín y Cali que, para completar los enfrentamientos, se odian entre sí. Obnubilado por el poder, Pablo Escobar, la cabeza visible de los traficantes de cocaína, se lanza a la política pero, poco tiempo después, es desenmascarado. Escobar y los suyos se hunden en la clandestinidad y, entre 1984 y 1993, le declaran una guerra sangrienta al estado colombiano, con escalofriantes actos de intimidación. Durante dichos

años de horror absoluto, asesinan a 4 candidatos presidenciales, hacen explotar un avión comercial, destrozan con una bomba de alto poder el edificio del Departamento Administrativo de Seguridad (DAS), ejecutan cientos de policías, organizan sofisticados comandos paramilitares con asesoría extranjera, construyen una cárcel para sus propias necesidades y se fugan a su antojo cuando el gobierno desenmascara sus delirantes abusos. Finalmente, Escobar es abaleado por la policía colombiana, cuando trataba de huir por los techos de uno de sus refugios clandestinos en la ciudad de Medellín.

El látigo sangriento del narcotráfico en Colombia obligó a que la sociedad civil se levantara, para convocar a una gran Asamblea Nacional Constituyente, la cual cambia la antigua Constitución Política de 1886 por una nueva que pronto será conocida como “La Constitución del 91”. Algunos grupos guerrilleros se desmovilizan (en especial, el M-19 y el EPL), pero “la tragedia nacional” no cesa: los grupos paramilitares de extrema derecha se consolidan y la batalla entre el Ejército Nacional, las guerrillas de izquierda (FARC y ELN) y las llamadas “Autodefensas” (Autodefensas Unidas de Colombia, AUC)²⁵⁶ multiplican la irracionalesidad del conflicto, llenando de masacres y de atentados las zonas rurales del país. En el año 2000, el gobierno del Presidente Andrés Pastrana firma el llamado “Plan Colombia” con los Estados Unidos, por 6.000 millones de dólares en 10 años, con el cual se fortifica la infraestructura de la defensa en el país. Pero, en lugar de debilitar el negocio de la droga, su creciente represión la convierte en un generador de lucro cada vez mayor. Al mismo tiempo, el Presidente Pastrana intenta, durante su gobierno (1998-2002) adelantar diálogos de paz con las FARC. Se desmilitariza una zona (del tamaño de Suiza) en el Caguán. Pero, luego de dos años de conversaciones, el proceso se rompe ante la persistencia de las guerrillas por continuar con el secuestro “como arma de lucha”²⁵⁷.

256 Las Autodefensas Unidas de Colombia (AUC), creadas en 1997, “marcan el inicio de una campaña nacional de matanzas con la masacre de Mapiripán” (V. Ferry, Stephen. *Violentología. Un manual del conflicto colombiano*. Icono Editores. Bogotá, 2012. Pág. 173.)

257 A propósito del tema, el expresidente Andrés Pastrana Arango publicó el libro *Memorias olvidadas* (Penguin Random House, Grupo Editorial, 2013), donde da su versión de los hechos, con algunas anécdotas desconocidas por la opinión pública.

En el año 2002, se elige como Presidente al polémico y carismático Álvaro Uribe Vélez quien, con las banderas de la guerra, desmonta los grupos paramilitares y se lanza a combatir con vehemencia a los ejércitos insurgentes de izquierda. Apoyado en su creciente apoyo popular, Uribe lidera una reforma constitucional para reelegirse y su gobierno se extiende por cuatro años más²⁵⁸. Su polémica administración tuvo muy buen respaldo en amplias zonas del país pero, al mismo tiempo, fue cuestionada por la oposición y defensores de los derechos humanos ante constantes atropellos a la población civil y, en particular, por los llamados “falsos positivos” en los que se ejecutaba a inocentes para luego hacerlos pasar como trofeos de guerra. En el año 2010, al no poder Uribe participar en la contienda electoral, se lanza como candidato de su partido Juan Manuel Santos, quien fuese su exitoso Ministro de Defensa²⁵⁹. Una vez en el gobierno, tras algunos golpes exitosos contra la guerrilla (el ejército dio de baja a los líderes conocidos como “El Mono Jojoy” y “Alfonso Cano”), Santos da un giro radical en las políticas represivas del Estado y sorprende al mundo con una propuesta de diálogos de paz que generan una nueva esperanza nacional para terminar con la salvaje violencia que parece no tener fin. Mientras estos diálogos se adelantan, los reductos paramilitares se han convertido en temibles BaCrim (Bandas Criminales) y los grandes *carteles* de la droga se han transformado en pequeños grupos de narcotraficantes, quizás más sangrientos que los legendarios de Medellín y Cali. La tragedia colombiana pareciera tener un permanente conflicto sin un claro desenlace a la vista.

En este tenso paisaje, entre el desastre y la esperanza, las artes escénicas se han desarrollado con su dosis de reflexión, diversión, denuncia o sublimación. En los dos tomos publicados por el Ministerio de Cultura de Colombia denominados *Luchando contra el olvido. Investigación sobre la dramaturgia del conflicto* (Bogotá, 2012-2013)²⁶⁰, se establece un mapa posible de las principales manifestaciones escénicas que dan cuenta del

258 Álvaro Uribe Vélez fue presidente de Colombia durante dos períodos consecutivos: 2002-2006 y 2006-2010. Aunque se intentó que fuese elegido para un tercer mandato, la Corte Constitucional negó dicha posibilidad.

259 Durante el período de Santos como Ministro de Defensa se consiguió, entre otros triunfos estratégicos, la liberación de la excandidata Ingrid Betancourt, secuestrada durante 6 años por las FARC.

260 Ver Pie de página No. 47.

panorama de la fatalidad nacional. Articulado a las urgencias sociales, necesitado de las explicaciones ante una realidad que se ha tornado cada vez más injusta y delirante, los dramaturgos, actores, directores, bailarines, artistas plásticos, técnicos de luces, de sonido o video artistas, se han visto en la necesidad de encontrar mecanismos para inscribir sus procesos creativos en el maremágnus social en el cual les ha tocado vivir. Si bien es cierto que el teatro colombiano nació como un apéndice de las formas más convencionales del teatro español (sainetes, zarzuelas, teatro costumbrista, farsas, comedias de enredo, melodramas), pronto los creadores criollos comenzaron a sentir la necesidad de expresarse acerca del desconcertante entorno social que los envolvía. Pero ha sido muy difícil escribir (y sobre todo representar) “la realidad inmediata”, según la expresión del director Santiago García. El teatro colombiano ha ido, poco a poco, inventándose sus metáforas para desentrañar, desde el fondo, las arbitrariedades nacionales. A veces, cuando el teatro quiso ilustrar, de la manera más directa posible, los acontecimientos cotidianos o, en el peor de los casos, la violencia y las injusticias sociales, los resultados han sido decepcionantes. En un movimiento teatral que nació sin raíces potentes para poder sustentarse, los creadores escénicos han recurrido a distintos modelos clásicos, poco explorados en el pasado, como una paradójica forma de inventarse viejas vanguardias. En este violento panorama de continuas tensiones, se instalan los montajes de la tragedia griega en Colombia. Como ya se comentó en el apartado anterior, muchos de los trabajos basados en las obras emblemáticas de Esquilo, Sófocles o Eurípides han tenido preocupaciones esenciales, profundas, de naturaleza casi metafísica, donde el actor/persona/personaje se interroga sobre sí mismo y su lugar frente a la vida y la muerte²⁶¹. Hay una segunda tendencia, quizás la más fuerte, donde se utiliza la tragedia griega como un recurso para que el público establezca relaciones con el entorno social y lo político del presente. Y esta nueva manifestación representacional se nutre de la idea de considerar el conflicto colombiano como la *tragedia* de una sociedad, entendiendo el término como un fenómeno sin resolución, cuyo desenlace siempre conducirá a sus protagonistas a callejones sin salida²⁶².

261 V. 3.1. del presente estudio.

262 Otra lectura posible (mucho más esperanzadora, por cierto) es la de considerar la tragedia como una expresión de libertad. Dos ejemplos, uno en español: Eduardo Huertas, *La tragedia como liberación*, Editorial Zero, Algorta 1969; y otro en catalán: Josep Palau i Fabra, *La tragèdia o el llenguatge de la llibertat*, Dalmau Ed., Barcelona 1961.

No es muy claro si las tragedias griegas puestas en escena entre 1954 y 1970 tenían una intención reflexiva con respecto a la sociedad colombiana. Tanto el *Prometeo encadenado* y el *Edipo rey* de la Radio Nacional de Colombia, como el *Edipo rey* del TEC o la *Electra* dirigida por el argentino Roberto Arcelux en Cali no perseguían, al menos de manera consciente, establecer un diálogo con la realidad nacional, en esos últimos años del llamado período “de la Violencia” y los primeros tiempos de reconciliación del Frente Nacional. No sería sino hasta 1970 cuando la Casa de la Cultura, en su tránsito para convertirse en Teatro La Candelaria, comenzase a establecer diálogos políticos a través de sus obras. Aunque *La Orestíada*, en la versión escrita por Carlos José Reyes, no es una obra que toque la realidad colombiana de manera directa, sí será un punto de partida para establecer alegatos con respecto al mundo del poder, al tránsito de una sociedad salvaje al mundo del estado de derecho. De otro lado, *La Orestíada*, dirigida por Santiago García, tiene una intención política en la manera como se asume su puesta en escena: no se trata de un montaje de complicadas escenografías y de ambiciosos vestuarios, sino de un dispositivo escénico inscrito en lo que Grotowski llamaba “el teatro pobre”. Es decir, un teatro desprovisto de arandelas, donde el epicentro de la representación es el cuerpo del actor. Desde la década del sesenta, el llamado “Nuevo Teatro Colombiano” comienza a pelear por desmarcarse de los grandes artificios de la representación. Poco a poco, se establece como un movimiento que quiere dirigirse hacia un público distinto al “spectador ilustrado”. De allí que *La Orestíada* sea concebida como una suerte de “teatro didáctico”, dentro de los parámetros brechtianos, dirigido al sacrosanto público popular, nuevo protagonista de los acontecimientos escénicos nacionales. En esta misma época, el joven director Álvaro Arcos estrena una exitosa versión estudiantil de *Antígona*, en el departamento del Valle del Cauca. Es curioso que, tan-

O de Jean-Paul Sartre: “*J'ai voulu, à propos des Mouches, traiter de la tragédie de la liberté en opposition à la tragédie de la fatalité.*». Y, en otro momento, complementa: “*Ce que j'ai voulu démontrer dans Les Mouches, c'est qu'il faut être lucide pour pouvoir déprendre la liberté individuelle des comédies où elle se perd. Et le seul outil possible dans ce cas, c'est la responsabilité. Il faut savoir juger du degré de responsabilité individuelle que nous mettons dans nos actes. C'est ce que vivra d'ailleurs Oreste. Oreste ne prendra pas conscience qu'il peut être libre, mais qu'il l'est. Si j'ai utilisé un cadre mythique, c'est pour montrer l'absolu de la liberté, à travers le temps et l'espace. La liberté n'est pas une invention du XXe siècle. Elle est là depuis que l'homme est homme. Il ne faut qu'en prendre conscience...*»

to La Candelaria como Arcos (quienes, con el tiempo, se concentrarían en hacer obras de alto compromiso político), hubiesen recurrido a los griegos, para establecer sus primeras herramientas de reflexión filosófica acerca del mundo que los rodeaba. En el caso de Arcos, su trabajo derivaría en diversas obras claramente influidas por el realismo socialista de influencia china (son los años en los que las célebres polémicas del llamado “Foro de Yenán” están a la orden del día) y su teatro se convierte en un espacio para ondear rojas banderas sobre la escena. Su *Antígona*²⁶³ por consiguiente, se concentraba en el carácter rebelde del personaje y en su lucha por ir en contra del poder establecido. Este trabajo ejemplifica una tendencia muy generalizada en Colombia con respecto al teatro que tiene su epicentro de acción en las escuelas, las universidades e incluso los colegios de secundaria: el hecho de recurrir a los clásicos como una tabla de salvación para hablar del presente con la didáctica comodidad del pasado. Y, por supuesto, *Antígona* es un excelente punto de partida para hablar de la realidad, de la joven que se rebela contra sus mayores, del sacrificio en pos de un ideal, hasta el punto de convertir a la protagonista de la tragedia de Sófocles en una suerte de Che Guevara de la antigüedad. En una película colombiana de 1986, titulada *A la salida nos vemos* y dirigida por el realizador vallecaucano Carlos Palau, se puede ver toda una larga secuencia en la que un grupo de estudiantes de un colegio de provincia ensaya una versión naïf de los acontecimientos del drama²⁶⁴. La historia de la hija de Edipo ha dado muchas vueltas académicas y ha terminado por convertir a la heroína en una líder juvenil de más de diez versiones realizadas en Colombia a lo largo de sesenta años de historia reciente. Ya George Steiner lo sospechaba en su estudio sobre el personaje, cuando se hacía una pregunta pertinente: “¿en qué medida la experiencia personal que tiene uno de la *Antígona* de Sófocles es un producto del palimpsesto de comentarios y juicios que ahora cubren el ‘original’?”²⁶⁵. En efecto, si se hace un recorrido a través de las distintas

263 En los archivos del Teatro Experimental de Cali, se encuentra la versión montada por Alvaro Arcos. La copia mecanografiada dice: “*Antígona* (Sófocles). Adaptación: Bertholt (sic) Brecht. Traducción: Buenaventura-González”.

264 *A la salida nos vemos*. Dirección: Carlos Palau. Guion: Carlos Palau y Sandro Romero Rey. Focine. Colombia, 1986.

265 Steiner, George. *Antígonas. La travesía de un mito universal por la historia de Occidente*. Traducción: Alberto L. Bixio. Editorial Gedisa S. A. Barcelona, 2013. Pág. 325.

versiones realizadas en Colombia a partir de la historia citada, son pocas las que parten directamente del texto original en griego (por no decir ninguna): hay versiones de Griselda Gambaro y de Janusz Glowacki, dramaturgias “originales” de Patricia Ariza, de Carlos Satizábal, de Carlos Araque. En el nuevo milenio, el historiador sueco Roland Anrup ha tomado el mito de Antígona para hablar de la realidad colombiana, en los extensos estudios titulados *Una tragedia a la colombiana* (Debate, 2008) y *Antígona y Creonte. Rebeldía y Estado en Colombia* (Ediciones B., 2011). En todos estos ejemplos, Antígona se instala en el país suramericano o, por lo menos, su rebeldía contra el poder sirve de ejemplo, desde las inmensidades del pasado, para hablar de las dementes arbitrariedades de los gobernantes contemporáneos. En todos ellos, es probable que la Antígona de Sófocles salga triunfante, en la medida en que su supervivencia se mantiene intacta, atravesando los mares de la tierra y los océanos del tiempo. Sin embargo, los riesgos de la representación de los textos clásicos siguen siendo los mismos que anotaba el citado George Steiner en 1961: “la leyenda antigua es como oro maleable batido por el arte previo. Para el poeta la mitad del trabajo ya está hecha antes de que se levante el telón. El público está familiarizado con la historia y no le es necesario elaborar una intriga creíble. Puede proceder a idear variaciones siniestras o burlonas sobre temas que ya tiene a su alcance y cuya mera presencia deja oír la nota trágica. El resultado puede ser momentáneamente cautivador; puede solazar o excitar nuestros nervios estragados. Pero no puede eludir esa sensación de cosa rancia que invade cualquier baile de máscaras cuando rompe el día”²⁶⁶. Este problema será una constante no sólo en la representación (o reescritura) de *Antígona* sino en la manera como se asumen los mitos clásicos desde la contemporaneidad.

En el caso específico de Colombia, el hecho de instrumentalizar la tragedia griega para que sirva como detonante reflexivo de su realidad conflictiva, conlleva distintos desafíos, más allá de la consolación ideológica que el recurso permite. Si se miran los tiempos, entre 1954 y 1970 se inauguran las representaciones de algunas tragedias griegas “en estado puro”, tratando de traducir sobre la escena suramericana la gran tradición universal, en una especie de neo-neoclasicismo en el “nuevo” mundo. Entre 1970 y 1982 prácticamente no hay referencias de montajes significa-

266 Steiner, George. *La muerte de la tragedia*. Traducción: Enrique Luis Revol. Fondo de Cultura Económica, Ediciones Siruela. México, 2011. Pág. 257.

tivos de la tragedia griega. Hasta que, comenzando la década del ochenta, regresan a Colombia las versiones y los acercamientos a los grandes mitos. Si se analiza lo que sucedía con el teatro local en la década del setenta, se puede ver que, casi todos los grupos de importancia, se lanzaron a la búsqueda de preocupaciones temáticas y dramatúrgicas que tuviesen que ver con *La Historia*. La militancia teatral es evidente y proliferan las puestas en escena que quieren establecer diálogos directos con una época en la que estaba terminando el Frente Nacional y los nuevos sectores de la izquierda pedían a gritos un espacio político en la sociedad. El teatro forma parte activa de dichos debates y, apoyados en los movimientos estudiantiles y populares, se opta porque las formas artísticas estuviesen al servicio de la búsqueda de una *nueva* sociedad (no en vano el movimiento teatral del momento se llamó el “*Nuevo Teatro Colombiano*”). En la década del ochenta, empieza a cobrar gran importancia el llamado “teatro comercial” en las grandes ciudades de Colombia (en particular, en Bogotá), alrededor del Teatro Nacional y sus obras apoyadas en el estrellato de los actores de la televisión. La crisis de la izquierda parecía tocar fondo y, con ella, el teatro debía encontrar nuevas maneras de acercarse al público, puesto que el llamado “teatro panfletario” o “de pancarta” satura y aleja a toda una generación de espectadores, la cual considera que las artes escénicas se han convertido en una maquinaria de propaganda política, antes que de exploración estética, o de simple diversión. Es en este momento que vuelve a hacer su aparición la tragedia sobre los escenarios locales²⁶⁷. Y el regreso a los orígenes conlleva una necesidad por encontrar una manera de ritualizar, de crear grandes cantos de difuntos, una suerte de elegías inmemoriales para recuperar recursos formales que aspiran a la profundidad y al mismo tiempo a hablar del presente, alejándose de las concesiones del mercado. Pero de nuevo, el gran problema de la representación de los textos clásicos salta a la vista. Tanto en las versiones académicas de las tragedias (*Las troyanas* de Gustavo Cañas o *Fatum* de Sandro Romero Rey) o los trabajos de corte profesional (*Edipo rey* del Teatro de la Memoria o *Edipo rey* del Pequeño Teatro de Mede-

267 No solo la tragedia griega: el Teatro Libre de Bogotá, que durante los años setenta fuese un grupo de tendencias estéticas radicalmente maoístas, da un vuelco y pone en escena destacados montajes de Shakespeare, entre los que se destacan sus versiones de *El rey Lear* (1978) o *Macbeth* (1985), junto a distintos títulos del gran repertorio universal. Por su parte, el Teatro La Candelaria estrenaría su obra *Corre, corre, chasqui Carigüeta* (1985), inspirada en una “tragedia” inca sobre la muerte de Atahualpa (Ver 6.1.3.2. del presente estudio).

llín), todas ellas aspiraban encontrar una “nueva espiritualidad” en sus propuestas, alimentados, quizás, por el impulso de tendencias como la del Odin Teatret y la llamada Antropología Teatral, en la que la recuperación del pasado se convierte en una nueva manera de asumir la vanguardia.

Representar una tragedia griega en Colombia implica poner en tela de juicio distintos modelos de percepción: por un lado, es una manera abierta de enfrentar el realismo²⁶⁸. Aunque el teatro colombiano no ha tenido como característica constante el hecho de ser una forma de entretenimiento de amplias masas, de todas maneras ha existido en el país una batalla contra el fantasma del llamado “teatro burgués”, combatiéndolo desde las vanguardias de la segunda mitad del siglo XX, a través de la búsqueda de una dramaturgia nacional o, cómo no, desde la recuperación de una tradición casi inexistente. La tragedia griega, por consiguiente, puede dar un parte de novedad sobre los escenarios pero, al mismo tiempo, en un público acostumbrado a la diversión mediática o a los inmediatismos políticos, su representación ha implicado un desafío de múltiples consecuencias. No hay duda de que, desde el punto de vista del análisis (semiológico, sociológico, filosófico, sicoanalítico), la interpretación de la tragedia griega pueda dar resultados interesantes. La prueba de ello está en los estudios citados de Roland Anrup, donde las ropas ideológicas de Antígona pueden casar, de manera efectiva, en el análisis de la temible situación política colombiana. El problema se presenta cuando se observan los montajes y se analizan sus resultados teatrales. Una vez más, apoyados en Steiner, “cada vez que los dioses muertos han sido convocados ante las candilejas modernas, han traído consigo el olor de la putrefacción”²⁶⁹. Y se apoya en un recuerdo de T. S. Eliot, acerca de la puesta en escena de su obra *Reunión de familia* (basada en los acontecimientos esenciales de *La Orestiada* de Esquilo), donde los recursos que pretendían estar resueltos en el papel (en particular, la entrada física de las Furias al escenario) se

268 Steiner, desde la perspectiva del teatro europeo de los años cincuenta, asume un planteamiento similar al irse lanza en ristre contra el llamado “teatro comercial”: “La perspectiva del teatro comercial realista es ciega como una cámara fotográfica y cada año se acerca más al corazón mismo de la monotonía”. (Steiner, *La muerte de la tragedia*. Ed. Cit. Pág. 242).

269 *Ibid.* Pág. 260.

desbarataban en la imagen²⁷⁰. Volviendo a las distintas Antígonas colombianas, las intenciones políticas y sociales pueden ser más que evidentes. Pero, ¿qué se pretende con estas representaciones? Alejados del tema de la catarsis, ¿será posible que la rebeldía de la hija de Edipo “le hable” a los escépticos y desencantados espectadores del siglo XX, del siglo XXI? No hay, por el momento, respuestas generales. Habría que analizar los casos específicos (como se hará en el presente estudio, a partir del capítulo 6), puesto que cada montaje presenta recursos expresivos específicos, los cuales cambian, de manera definitiva, el tipo de acercamiento con los espectadores. De todas maneras, los desafíos escénicos son evidentes y los problemas de directores y actores locales no son muy distintos a los que aludía Eliot en su reflexión sobre los frustrados acercamientos a las fantasmagorías antiguas. Desde la perspectiva del análisis sociológico, los textos clásicos son grandes parábolas que saben convivir con los distintos presentes en los que les ha tocado batallar. Una vez más, Steiner: “la total autoridad del clásico es de tal condición que puede absorber sin perder su identidad las milenarias incursiones que se hagan en él...”²⁷¹. Cuando Roland Anrup habla de la “Colombiantígona” o de la “Colombiacreonte” y establece comparaciones entre la resistencia civil y la heroína griega o entre el presidente Álvaro Uribe y el dictador de Tebas, la lectura es factible, porque los elementos referenciales son pertinentes de establecer desde el mundo de las ideas, sin que la hoja en blanco salte en pedazos. De la misma manera, los extensos estudios de la investigadora colombiana Marta Cecilia Vélez Saldarriaga sobre los mitos griegos y su conexión con la idea de lo femenino, permiten acercamientos que van desde la dimensión científica hasta los artificios de la poesía, sin mayores problemas con el texto del cual provienen²⁷² (“La *Antígona* de Sófocles no sufrirá a causa de Lacan”, diría el citadísimo Steiner). El gran dilema se presenta en el momento en el que los textos antiguos pasan del papel al escenario. Ya no son las palabras escritas las que bailan de un modelo teórico a otro, sino que son las formas de representación las que se ponen en cuestión, junto a la verosimilitud misma del texto fuente. En ese momento, parafraseando la anterior frase de Steiner, la *Antígona* de Sófocles sí sufrirá

270 “Pero este fracaso es sólo un síntoma de la incapacidad para ensamblar lo antiguo con lo moderno” (Eliot, citado por Steiner. *Ibid.* Pág. 259).

271 Steiner, George. *Antígonas*. *Op. cit.* Pág. 326.

272 Vélez Saldarriaga, Marta Cecilia. *Las vírgenes energúmenas* (Universidad de Antioquia, 2004) y *El errar del padre* (Universidad de Antioquia, 2007).

a causa de los directores que se sirven de ella. Porque, así se recurra a las mejores traducciones y los versos del poeta sean repetidos palabra por palabra en un tortuoso ejercicio de fidelidad, la lectura escénica puede proporcionar nefastos complementos que, en lugar de enriquecer el modelo, se encarga de traicionarlo y, en últimas, de acabar con él, al menos para los sufridos espectadores a quienes les toca vivir la experiencia.

Cada uno de los pasos de la tragedia es una figura retórica que determina la dimensión de los mitos que narra. Cuando los personajes se descontextualizan, se convierten en metatextos o simplemente se los “agiliza”, se corre el riesgo de la trampa, de tomar los elementos de las tragedias antiguas como puntos de partida, pero los puntos de llegada serán harto distintos. Aquí podría saltar la pregunta evidente: pero, ¿no ha sido siempre así? Representar una obra de teatro fuera de su entorno, desafiando el paso de los años o de los siglos o de las barreras culturales, ¿no es un inevitable ejercicio de reacomodamiento? Una puesta en escena es similar a una traducción. Cuando *Antígona* pasa a sus distintas versiones en español, en inglés, en mandarín, aparece un nuevo acto de interpretación, el cual consiste en poner sobre nuevas capas de piel un piélago de palabras prestadas. De la misma forma, el discurso político para el siglo XX, el cual proviene de un texto escrito y puesto en escena en el siglo V antes de Cristo, se convierte en un homenaje del presente hacia el pasado pero, al mismo tiempo, en una manera de jugar con lo desconocido. El gran reto de un director de escena contemporáneo es el de encontrar las herramientas adecuadas para que el coro, el *deus ex machina*, los versos y los lamentos, los asesinatos en la tras-escena o las batallas narradas, cobren potencia para el espectador de los nuevos tiempos y que éste no se sienta *obligado* a soportar la cultura, sino que el conjunto de elementos de la puesta en escena convierta a Esquilo, Sófocles o Eurípides en sus efectivos contemporáneos.

A partir de 1990, la tragedia griega en Colombia tiene un significativo renacimiento. Como si hubiera llegado una orden desde el más allá, no ha habido un solo año en el país en el que no se monte, al menos, una tragedia griega. Compañías estables, escuelas de teatro, grupos universitarios, grupos experimentales, colectivos efímeros, o proyectos interdisciplinarios, en algún momento, recurren a los modelos del teatro antiguo para hablarle al presente con otros ritmos y otras sensaciones. Si cuarenta

años atrás era difícil contar con uno u otro montaje circunstancial relacionado con el tema, ahora los esfuerzos se multiplican y, al mismo tiempo, la posibilidad de agrupar dichas experiencias en un solo bloque creativo se hace más palpable. Pero no es posible encontrar denominadores comunes, como no es posible trazar “ismos” o categorizar por géneros las artes escénicas en el mundo, a finales del siglo XX y comienzos del siglo XXI. Lo que sucede con los montajes de la tragedia griega en Colombia, a partir de 1990, tiene que ver con la manera como el teatro encuentra nuevas identidades sobre el escenario, su territorio natural. No es objeto del presente capítulo establecer posibles rutas en una cartografía que está en proceso de construcción. Pero sí es pertinente encontrar de qué manera la tragedia griega puede servir, en un país como Colombia, para establecer modelos de reflexión política, gracias a las distintas lecturas que se pueden realizar de ella sobre las tablas.

En primer término, es preciso aclarar que, a partir de la década del 90, el teatro colombiano comenzó a establecer otro tipo de relaciones con los grandes conflictos nacionales. Las figuras maniqueas (buenos – malos, explotadores – explotados) en la representación teatral entraron en crisis y la pluralidad de arquetipos se hizo presente con múltiples tendencias. Por un lado, se puede establecer un nuevo tipo de ritualidad sobre la escena. Desde obras como *O Marinheiro*, pasando por *El hilo de Ariadna*, *Oráculos* u *Oreste ex machina*, se puede notar que, en estas experiencias, se permiten otros modelos de emocionalidad y la relación entre el público y la creación teatral se acerca a la mirada interior, liberándose de las equivocadas interpretaciones locales del distanciamiento brechtiano. Pero, al mismo tiempo, estas inquietantes ceremonias del desgarramiento permiten encontrar un tipo de lectura de la realidad mucho más profunda y compleja, exigiéndole al espectador conexiones con la vida que no son inmediatas, sino que se encargan de confrontar el sinsentido del mundo real a través de otras formas expresivas. Si se revisa el listado de puestas en escena que, a partir de 1990, se basaron en tragedias griegas, se puede señalar que, un buen número de ellas, se ha preocupado por la reflexión política, la denuncia social o el lamento ante las injusticias, utilizando *tan solo* los personajes, las estructuras o simplemente los nombres de algunas tragedias emblemáticas. Entre estos montajes se pueden destacar: *Anotaciones a pie de página de 'Edipo rey' de Sófocles* de Pawel Nowicki, *Medea húngara* de Arpad Goncz/Patricia Ariza, *Antígona furio-*

sa de Griselda Gambaro/Jairo Santa, *Las troyanas* de Eurípides/Sartre/Pere Planella, *La Orestiada* de Esquilo/Ricardo Camacho, *Antígona* de Sófocles/Paolo Magelli, *El viaje de Orestes* de Dubián Gallego, *Antígona y actriz* de Carlos Satizábal, *Antígona* de Patricia Ariza, *Medea* de Luis Daniel Abril, *Las troyanas* de Eurípides/Sartre/Juan Carlos Moyano, *El insepulto (o yo veré qué hago con mis muertos)* del Teatro El Trueque, *El grito de Antígona vs. La nuda vida* del Teatro La Máscara, o *Antígona en New York* de Janusz Glowacki/Luz Marina Gil, entre otros. Cada uno de ellos tiene una preocupación con el presente de sus intérpretes. ¿A qué se debe esta “necesidad” de hablar de la realidad a través de los clásicos? O, de manera inversa, ¿por qué se quiere “contaminar” los textos fundamentales de la historia del teatro en Occidente con realidades que, en apariencia, no les pertenecen? La investigadora Marina Lamus Obregón intenta un seguimiento del fenómeno: “... los integrantes de los colectivos que escogen las obras comienzan con la lectura de un grupo de ellas, y la elección final recae sobre aquella que responde a las preguntas que se han formulado, con antelación, o está motivada en un mandato interno crítico. Esta posición no es individual sino colectiva. Así mismo, hay un ejercicio de selección al adaptar la dramaturgia, los diálogos, las palabras, al redactar giros lingüísticos y poner los énfasis, que posiblemente serán reforzados en los montajes. Por lo cual, toda esta labor no se queda solamente en una reconstrucción poética, en donde prima lo bello o la práctica arqueológica teatral”²⁷³. Este conjunto de montajes se inscriben en un necesario balance establecido por los investigadores teatrales, quienes han empezado a encontrar todo un “género” o, mejor, una tendencia, dentro de las artes escénicas nacionales. Estudiosos del tema como la citada Marina Lamus Obregón, Enrique Pulecio, Hernando Parra, Ana María Vallejo o, en particular, Carlos José Reyes, han encontrado en la Violencia colombiana una manera de unificar las múltiples dramaturgias de la segunda mitad del siglo XX en Colombia y los primeros años del nuevo milenio. Las versiones de la tragedia griega representarían una parte importante en dicha tendencia.

A partir de 1990, la historia de Colombia comienza a fracturarse. La puesta en marcha de todo un proceso de reescritura de la Constitución

273 Lamus Obregón, Marina. “Escenarios de la memoria”. En *Luchando contra el olvido. Investigación sobre la dramaturgia del conflicto. Segunda parte*. Ministerio de Cultura de Colombia. Bogotá, 2013. Pág. 27.

Política implicó que la sociedad se sacudiese desde sus propios cimientos y se diera paso a la utopía de un nuevo orden social. Tras dos décadas bajo la égida de la nueva Carta, los resultados son ambivalentes y no se puede decir que dicho acontecimiento haya marcado el tránsito hacia la consolidación de una efectiva convivencia social. En este proceso, el teatro colombiano coincidió, con sus profundas reformas, en lo que Hans-Thies Lehmann denominaría “el teatro posdramático”, en el que desaparece la “tiranía” del texto y el acontecimiento escénico está regido por otros lenguajes que, en la mayoría de los casos, van a contracorriente de la palabra. Las representaciones políticas de la tragedia griega no se inscriben, de manera estricta, en dicha denominación, sino que se mantienen, en la mayoría de los casos, dentro de las coordenadas originales. A veces, se conservan las grandes fuerzas en conflicto (víctimas –victimarios: de allí que *Antígona* tenga un protagonismo especial en el número de adaptaciones realizadas al interior del teatro colombiano). Pero las alternativas de representación se diversifican, como lo anota Enrique Pulecio en su estudio sobre las dramaturgias del conflicto: “Teatro ceremonial, de creación colectiva, documental y testimonial, teatro dramático, posdramático, de performance. O según sus estilos, como teatro posmoderno, restaurativo tradicionalizante, posdramático, pluridimensional e intraespectacular”²⁷⁴. De otra parte, el hecho de recurrir a la tragedia griega como punto de partida, complementa una tendencia que se hizo muy común desde finales de la década del ochenta y es el hecho de regresar a los orígenes para hablar del presente. El mismo Pulecio se hace la pregunta en su texto: “¿Por qué la experimentación teatral, las actividades de los laboratorios y la investigación se han dirigido hacia la creación de una obra mítica y ritualista?”²⁷⁵. La respuesta tiene tanto de largo como de ancho pero, en lo que respecta a la tragedia griega, el asunto habría que plantearlo de manera inversa: ¿Por qué las obras de inspiración religiosa han servido como punto de partida para la experimentación teatral? Es muy probable que la necesidad de una metatextualidad puesta al día ayude a entender esta multiplicación de lenguajes, en los que el rock se funde con Eurípides, las violentas comunas populares de Medellín sirven de telón de fondo para la caída de Troya, o las videoinstalaciones nos muestran los cuerpos

274 Pulecio, Enrique. “Expresiones teatrales del conflicto”. En *Luchando contra el olvido. Investigación sobre la dramaturgia del conflicto. Segunda parte*. Ministerio de Cultura de Colombia. Bogotá, 2013. Pág. 36.

275 *Ibid.* Pág. 60.

frágiles de una Electra amamantada por una serpiente. Así mismo, la fusión de lenguajes ayuda a crear el conjunto de interpretaciones de unos textos, en apariencia inamovibles, los cuales son transformados al antojo de los colectivos teatrales.

En esta colección de Bacantes y de Orestíadas, de Electras y de Antígonas, de Edipos y de Troyanas, ¿hay posibilidad de encontrar una suerte de catarsis social, en la que se puedan develar los misterios de las atrocidades de un país en guerra? Es muy difícil que ello suceda. Las experiencias con la tragedia griega en el teatro colombiano no son acontecimientos masivos, no son cubiertas mediáticamente, ni tienen una resonancia social evidente. Es muy probable que ni víctimas ni victimarios se hayan dado cuenta de que se habla de ellos a través de extrañas formas representacionales y que un país (confundido entre la postmodernidad y el génesis) a duras penas si logra entender que, en alguna cataumba escénica, se representan sus dramas. Sin embargo, se recurre a ella porque se considera que, al abrigo de la palabra “tragedia”, se está recurriendo a una suerte de vehículo del dolor que puede servir de consuelo, puede ser un instrumento de denuncia o, si se quiere, representa el trasfondo salvaje en el que se encuentran todas las tensiones de la condición humana. Elizabeth Vandiver recuerda las definiciones que la palabra tiene en lengua inglesa (que no son muy distintas a sus equivalentes en otros idiomas incluido, por supuesto, el español): por un lado, la tragedia “*as a theatrical term, the modern dictionary definition is ‘a drama in verse or prose and of serious and dignified character that typically describes the development of a conflict between the protagonist and a superior force (as destiny, circumstance, society) and reaches a sorrowful or disastrous conclusion’ (Webster’s Third New International Dictionary, Unabridged. 1961)*”²⁷⁶. Al mismo tiempo, Vandiver recuerda que “*In every speech, tragedy is often used non-theatrically to mean merely ‘something very sad’. This definition is reflected in two of the other meanings given by Webster’s: ‘- 1. A disastrous, often fatal, event or series of events. -2. An unfortunate, sad, or discouraging occurrence or situation’. The link is clearly the idea of disaster and /or sadness*”²⁷⁷. Y recuerda finalmente: “*In ancient Athens (...) Plays were categorized as tragedies by their form and their time and place of performance, not by the ‘sadness’ of their*

276 Vandiver, Elizabeth. *Greek Tragedy*. University of Maryland, 2000. P. 5.

277 *Ibidem*.

*plots*²⁷⁸. Esta ambigüedad implícita en los términos, a la que se regresará en el numeral siguiente del presente capítulo, está presente, de manera continua, en casi todas las puestas en escena que quieren convertir a la tragedia griega en una suerte de bandera libertaria, donde grandes héroes o grandes víctimas regresan desde el pasado para iluminar la farragosa oscuridad del presente. La poesía, las artes visuales, la novela, el cine, las artes escénicas, todas a una, se encuentran ante la disyuntiva de ser testigos de su tiempo o de pensar en que la mejor manera de ser subversivos con la realidad es alejándose al máximo de ella. Al parecer, por lo menos en los mejores ejemplos aquí consignados, la tragedia griega pareciera brindar un elegante equilibrio entre el horror inmediato y la utopía de otros tiempos peores.

3.3 DESTINO 3: LA MUERTE COMO SIGNO (LA ESCRITURA DE LO TRÁGICO)

“El texto (...) es como el viento soplando en una dirección. El espectáculo navega contra el viento, pero a pesar de avanzar en dirección contraria, se mueve por la fuerza del viento”²⁷⁹. Este movimiento de resistencia y avance pareciera ser una progresiva constante en las representaciones de la tragedia griega en Colombia. Los actores, el director, el grupo, utilizan los temas de las tragedias antiguas, pero las tragedias antiguas, a pesar de ellos mismos, se convierten en obstáculos de la creación. Hay que luchar contra ellas, contra el tiempo, contra sus enigmas, contra su densidad, contra su rigor. ¿Por qué recurrir a la tragedia, por qué se necesita de la mano de los lejanos dioses para reflexionar sobre el presente? ¿Por qué se recurre al género trágico para construir una ceremonia de las formas? Tanto el artista que utiliza los textos trágicos para hablar del sinsentido de la existencia (capítulo 3.1), como el artista que los adapta para hablar de la realidad y la violencia de un país como Colombia (capítulo 3.2), no sólo se está apoyando en las fábulas reconocibles sino, en un plano más amplio, está necesitando de *la idea* de la tragedia. En los dos capí-

278 *Ibidem.*

279 Barba, Eugenio. “Tebas de las siete puertas”. En Barba Eugenio / Savarese, Nicola: *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. Colección Escenología. México, 2009. Pág. 62.

tulos anteriores se puede inferir una relación con los conceptos de “condición trágica” (*Tragik*) y “elemento trágico” (*Tragisch*), citados por Peter Szondi en su *Tentativa sobre lo trágico*²⁸⁰. Pero la tragedia, como género dramático, presenta características en su representación que afectan las determinaciones del texto y, en la gran mayoría de los casos, el viento de la palabra termina vencido por la dinámica voracidad del espectáculo. Según el crítico mexicano Virgilio Ariel Rivera, en su estudio sobre *La composición dramática*, “la tragedia cumple su función mediante el método más común dentro del drama: presenta ejemplos de agresiones a los valores –en su caso a los reconocidos como superiores– y las consecuencias –trágicas– de dichas agresiones”²⁸¹. De nuevo, la mirada desde el texto pareciera prescindir o, por lo menos, dejar en un segundo plano, las determinaciones de su materialización escénica. Rivera habla de siete géneros dramáticos, entre los cuales la tragedia ocupa el lugar de “las agresiones” y “las consecuencias” de las mismas. Pero ni el género trágico ni ninguno de los géneros del texto dramático son inamovibles. Si se tienen en cuenta únicamente los valores de la palabra, es muy probable que, en su lectura escénica, ésta transforme los objetivos originales del drama y, de acuerdo a la lectura del director, se convierta en “un nuevo género”, que no necesariamente tiene que ver con la parodia. En su *Dictionnaire du théâtre*, Patrice Pavis repite la definición de Aristóteles en su *Poética* sobre el género trágico, pero agrega una “fórmula mínima” que describe como: “le *mythos* est la *mimésis* de la *praxis* à travers le *pathos* jusqu'à l'*anagnorisis*. Ce qui signifie en clair: l'*histoire tragique* imite les actions humaines placées sous le signe des souffrances des personnages et de la *pitié* jusqu'au moment de la *reconnaissance* des personnages entre eux ou de la prise de conscience de la source du mal”²⁸². Sin embargo, si se tienen en cuenta las versiones escénicas de los textos trágicos, no necesariamente los acontecimientos están “placées sous le signe des souffrances des personnages”, sino que el arco interpretativo multiplica las lecturas y el espectador no experimentará, en sentido estricto, “la compasión y temor”

280 Szondi, Peter. “Tentativa sobre lo trágico” en *Teoría del drama moderno (1880-1950) / Tentativa sobre lo trágico*. Traducción de Javier Orduña. Colección Clásicos Dykinson. Madrid, 2011. Pág. 246.

281 Rivera, Virgilio Ariel. *La composición dramática*. Colección Escenología. México, 2004. Pág. 99.

282 Pavis, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Messidor / Éditions Sociales. París, 1987. Pág. 422.

con el que se purgaban las afecciones, al decir de Aristóteles. El género trágico²⁸³ explota más allá de sus propios límites, en sus lecturas a partir del siglo XX. Desde las miradas etéreas de Isadora Duncan al reinventar “una forma” de recuperar “lo griego”²⁸⁴, la tragedia ha tenido múltiples interpretaciones y cada país, cada tiempo, cada circunstancia, lo adapta a sus necesidades. En el caso colombiano, ya se han visto sus respectivas transformaciones. Pero, una vez más, ¿en dónde queda el género trágico? O, mejor, ¿en qué consiste la tragedia como género dramático una vez que se le reconstruye sobre un escenario con nuevos signos, propios de la representación contemporánea? Pavis, en su reflexión sobre el problema de lo trágico, establece tres modelos de “Dépassements de la conception classique”, a partir de los cuales se pueden considerar algunos caminos para analizar lo que ha sucedido con las “traducciones” escénicas en Colombia. Dichos modelos serían: “A. Désamorçage du tragique” (...) “B. Vision tragique, vision ironique” (...) y “C. Vision tragique, vision absurde”²⁸⁵. En estas tres definiciones, se encuentra una suerte de recuperación de la tragedia desde otras perspectivas que nunca fueron consideradas ni por Aristóteles ni por los poetas trágicos de la antigüedad. En la primera categoría se pueden ubicar las puestas en escena en las que se quieren “historizar” las fábulas trágicas. En apariencia, esta tendencia se inclina a darle cierta orientación realista o, mejor, a tratar de crear una ilusión de realidad sobre la escena. Hija directa de las versiones cinematográficas (en especial, las que realizase el citado director Michael Cacoyannis a partir de algunas obras de Eurípides), esta manera de reinterpretar las tragedias pareciera estar tratando de unir a dos contrarios: porque la tragedia griega, por su naturaleza, no es “histórica” ni su intención es la de contar acontecimientos supuestamente reales. Hay en la concepción misma de la tragedia una gran parábola que riñe con la intención de imponer, por ejemplo, “la lucha de clases” a partir de los mitos trágicos. Si se quiere, hay una ilusión realista en las primeras versiones de la tragedia en Colombia que, aunque pretendían ser reconstrucciones arqueológicas

283 Como los demás géneros dramáticos. Pero es de la tragedia que se ocupa el presente estudio.

284 “Usted es un artista supremo del teatro; pero hay una cosa que falta en su teatro, una cosa que dio grandeza al viejo teatro griego: el arte de la danza, el coro trágico” (Isadora Duncan al director Agustín Daly. En *Mi vida*. Versión castellana de Luis Calvo Andaluz. Debate. Madrid, 1993. Pág. 47.)

285 V. Pavis, *Op. Cit.*, Pp. 422-423.

de un modelo de representación, también se acercaban a una ilusión de realidad para establecer equivalencias con el mundo y su convulsionado entorno. En esta “desactivación” de los procedimientos trágicos (en aras de una inmersión más acorde con las tensiones sociales del presente de quienes la interpretan) estarían montajes colombianos como: *Edipo rey* (TEC, 1959), *Antígona* (Arcos, 1970), *Edipo rey* (Pequeño Teatro de Medellín, 1985), *Medea húngara* (Trama Luna Teatro, 1992), *Antígona furiosa* (Teatro Aquelarre, 1997), *Las Troyanas* (ASAB/Pere Planella, 1998), *Medea* (Anouilh, Pequeño Teatro de Medellín, 2000), *Antígona y actriz* (Rapsoda Teatro, 2004), *Medea* (Luis Daniel Abril, 2006), *El insepulto (o yo veré qué hago con mis muertos)* (Teatro El Trueque, 2013), *Antígona en New York* (Universidad del Valle, 2013).

En la segunda tendencia, donde la “visión trágica” se confunde con la “visión irónica” del mundo, se encuentran las puestas en escena que prescinden del objeto religioso y tienden a encontrarse ante una mirada amarga de la realidad. La ironía, en muchos casos, se emparenta con lo inexplicable y muchas veces la amargura metafísica convierte el dolor en una mueca de desencanto. En este grupo, Pavis ubica las llamadas *Schicksalsdrama*, o “tragedia del destino”, de finales del siglo XIX y comienzos del XX en Europa, en la que los hombres se retrotraen en el vacío y su amargura proviene de la derrota, de la inexplicable derrota a la que se encuentran expuestos. Esta tendencia tiene que ver con los nuevos héroes del romanticismo y es el destino, en sí mismo, el protagonista de los dramas. La fatalidad remplaza al héroe como eje central de los acontecimientos y en ella se encuentra un feroz escepticismo del cual es víctima y artífice. La fatalidad misma termina siendo el motor de las historias. Aunque en Colombia no se puede hablar de una tendencia “romántica” en su teatro, es posible que una lejana herencia melodramática se pueda filtrar en este segundo grupo. De todas maneras, esta amarga ironía se encuentra en muchas de las versiones en las que los acontecimientos terminan siendo grandes frescos de la decadencia, como podría serlo, en otro contexto y en otras circunstancias, la película *Phaedra* de Jules Dassin. En este segundo grupo podrían ubicarse montajes como *Electra* (Arcelux, 1965), *Edipo* (Ricardo Sarmiento / Teatro Libre de Bogotá, 1990), *Antígona* (Magelli, 2000), *Medea* (Matacandela/Musati, 2000), *Fedra y otras griegas* (ASAB/Pimentel, 2012), u *Odiseo Irredento* (Sebastián Ospina, 2012). En realidad, esta tendencia puede confundirse con

la tercera, en la medida en que el llamado “teatro del absurdo”, si se le equipara con el género *farsa* (o, más específicamente, siguiendo con las categorías de Virgilio Ariel Rivera, con la *farsa trágica*) ha acaparado buena parte del teatro de finales del siglo XX y comienzos del XXI. Como ya se ha planteado, no hay un teatro realista en Colombia, salvo episódicos y excepcionales ejemplos del teatro comercial. La mayoría de montajes son grandes alegorías, por no decir frescos rituales de lejanas equivalencias con la ilusión especular. En esta última tendencia cabrían, aunque parezca paradójico, las adaptaciones que tienen que ver con la articulación de la tragedia con el ritual y, de manera extrema, las versiones post-dramáticas en las que los mitos clásicos sirven como detonantes (o simplemente como ironías desconcertantes) para desarrollar los acontecimientos. En esta última tendencia se ubicarían montajes como: *Fatum* (ENAD, 1988), *Anotaciones de pie de página de 'Edipo rey' de Sófocles* (Nowicki, 1990), *Medeamaterial* (Mapa Teatro, 1991), *El hilo de Ariadna* (Teatro de los Sentidos, 1992), *Electra o la caída de las máscaras* (Umbral Teatro, 1994), *Elektra* (ENAD/Nordisk Teaterskole, 1993), *Diálogos de Platón* (ENAD / González Puche, 1994), *Oreste ex machina* (Mapa Teatro, 1995), *Oráculos* (Teatro de los Sentidos, 1996), *Bakkhantes* (Teatro Malandro, 1996), *Las bacantes* (Terzopoulos, 1998), *El viaje de Orestes* (Polymnia, 2001), *Las suplicantes* (Theoterrenus Laboratorio, 2002), *Rutas* (ASAB / Mapa Teatro, 2002), *Las troyanas* (Teatro Tierra, 2007), o las versiones de la tragedia griega de La Hora 25 de Medellín.

Los años pasan y, como si se tratase de un acicate continuo, cada cierto tiempo los creadores escénicos se formulan la misma pregunta: ¿para qué hacer teatro? Ante la avalancha de posibilidades mediáticas, la sobredosis de imágenes de todo tipo, la facilidad para recibir historias, tanto de la realidad como de la ficción, ¿es necesario el teatro? Según Eugenio Barba, uno de los grandes aportes de Grotowski para la escena del siglo XX radicaba en el reconocimiento de que el teatro no es necesario. Al convertirse, por consiguiente, en una actividad “prescindible”, vuelve y salta la pregunta, sobre todo cuando el teatro consigue su extraña y profunda comunión con los espectadores del nuevo milenio. Y, circunscribiendo la pregunta en el objeto del presente estudio, ésta se divide en dos ramas, con desafíos y problemas específicos: ¿Para qué el género trágico, en un país saturado de *tragedias* reales? Y, en segundo lugar: ¿Para qué la tragedia griega, si lo que, en apariencia se necesita, es un espejo lo suficiente-

mente cruel y directo que sacuda, en una nueva catarsis, la irracionalidad del presente? En el fondo, las tres preguntas confluyen hacia una sola respuesta: el teatro, la tragedia, la representación de dramas antiguos, buscan *conmover*, de manera profunda y viva, a los espectadores. Después de Bertolt Brecht, con la consolidación del cine, la televisión, el video casero o la reproducción de historias a través del Internet, el objeto del teatro ha dejado de ser la reproducción de una fábula. Existe aún, por supuesto, el teatro realista, el melodrama, la cuarta pared. En el caso de la tragedia griega, en los siglos XX y XXI, no se puede perseguir una “ilusión” de realidad, porque simplemente los modelos originales no la buscaban. Por consiguiente, la puesta en escena de la tragedia, en un país como Colombia, se aferra al género para encontrar algunos ingredientes específicos que no se parezcan a otras formas de representación. Porque si lo que se quiere es *conmover* desde las tablas, la comedia, la farsa o el melodrama también lo han buscado y lo consiguen con creces (de hecho, en los teatros comerciales colombianos se insiste en la representación de obras cómicas, antes que cualquier otro género porque, se supone, el público que va al teatro lo que quiere es “distraerse”, es decir, huir de la realidad). De igual manera, el cine o la televisión *conmueven* de una forma más seductora (gran infraestructura en su realización, parque de atracciones, cuerpos bien torneados y factibles, emociones inmediatas). ¿En qué consiste entonces la *conmoción* del teatro? En primera instancia, la única, insustituible y siempre (en tiempo) presente representación en vivo. La experiencia escénica puede ser buena o mala, satisfactoria o decepcionante, pero siempre será *real* (que no realista). Así se proyecten imágenes sobre una pantalla durante una obra de teatro, una coreografía de danza o una ópera de grandes artificios mediáticos, lo que importa es lo que se vive, antes que lo que se proyecta. O, mejor, lo mediatizado existe como tal, no como un fin. Si se tienen en cuenta la gran mayoría de las versiones de las tragedias griegas citadas (en particular, las de los dos últimos grupos), se podrían encontrar algunos elementos específicos que los definen:

- Los dramas no se cuentan: se intuyen. El espectador deberá asociar las ideas que se esconden como acertijos en su interior.
- Las imágenes son tanto o más importantes que las palabras.

- Los actores no se transforman, no se identifican con un solo personaje. Los actores representan roles, o se convierten en figuras significantes sobre la escena.
- No hay una progresión en el tiempo. Las obras pueden empezar con la muerte de un personaje y terminar con el nacimiento del mismo. El “viaje a la semilla” es posible, así como la simultaneidad o la construcción de un presente en el que conviven el pasado y el futuro.
- No hay un orden en el espacio: el escenario es, en sí mismo, el protagonista de los acontecimientos. Así como “muchos objetos hay en un objeto”, puede haber muchos espacios en el espacio escénico. Lo que los franceses denominan *mise en abyme*.
- La escenografía puede ser el vestuario. El vestuario puede ser la utería. En otras palabras, los lenguajes de las otras llamadas “artes plásticas” confunden y amplían sus fronteras.
- El cuerpo del actor es el signo central de la escena.
- Lo que importa es el acontecimiento, la representación misma, no la historia que se cuenta.
- Las obras escritas no se representan: se interpretan.

Al mismo tiempo, habría dos grandes tendencias en los modelos de puesta en escena de la llamada “posmodernidad”: o los espectáculos de gran parafernalia técnica, plenos de recursos, adobados con atractivos efectos especiales y actores que dominan a la perfección sus recursos expresivos, o las puestas en escena de corte “minimalista”²⁸⁶, en los que se le da prioridad a los elementos rituales, al actor como centro sagrado de la

286 No confundir el término con la pintura, la escultura, la arquitectura o la música *minimalista* que, con el correr del tiempo, se ha convertido casi en una escuela con características y estilos específicos.

representación y a la economía profunda de los artificios escénicos. Las tragedias griegas en Colombia se han representado de ambas maneras. Aunque no existen “superproducciones” trágicas, sí se puede decir que haya habido versiones de las mismas cuyos presupuestos son más holgados, mientras que los pequeños trabajos de cámara o algunos montajes de las escuelas de formación escénica prescinden de los recursos no por razones de principios sino por limitaciones económicas. De todas maneras, el género trágico se hace necesario (o, mejor, se recurre a él) porque el teatro requiere de emociones profundas que confronten al espectador con sus temores esenciales. Porque el público requiere, a su vez, de su propia “commoción interior”²⁸⁷. No solo la hilaridad condescendiente y vulgar es necesaria para tapar los huecos del desasosiego. También, la representación del dolor, la confrontación de los miedos, el ejercicio de la violencia, la estilización del sufrimiento o la valoración del pánico, se convierten en recursos temáticos necesarios para la existencia de una dimensión sagrada de la escena. La tragedia griega, por su antigüedad, por sus connotaciones religiosas, por su injusticia ineluctable, por su violencia despiadada, por su tierno desastre, por su poética del dolor, permite que los grupos de teatro recurran a ella como un manto de protección con el cual se protegen y, al mismo tiempo, se liberan del mismo. Quienes representan la tragedia griega en el siglo XXI la reproducen sobre la escena pero, al mismo tiempo, la matan sobre el escenario. Despedazan sus reglas. Y la tragedia lo permite pero, en el fondo, no lo perdona. Con mucha frecuencia, las consecuencias de las falsas profundidades, de los montajes a medias o de la protección en la posmodernidad se pagan caras. De alguna manera, encontrar el *tono* de la representación trágica para el siglo XX o el siglo XXI, es el desafío de un lenguaje que todos los días se pone en tela de juicio. Porque el espectador de teatro, de manera inconsciente, acude a las representaciones protegiéndose. En el fondo, el

287 Como dato curioso, el “estado de commoción interior” existe en la Constitución Política Colombiana, en su Artículo 213: “En caso de grave perturbación del orden público que atente de manera inminente contra la estabilidad institucional, la seguridad del Estado, o la convivencia ciudadana, y que no pueda ser conjurada mediante el uso de las atribuciones ordinarias de las autoridades de Policía, el Presidente de la República, con la firma de todos los ministros, podrá declarar el Estado de *Conmoción Interior*, en toda la República o parte de ella, por término no mayor de noventa días, prorrogable hasta por dos períodos iguales, el segundo de los cuales requiere concepto previo y favorable del Senado de la República...” (<http://blogjus.wordpress.com/2008/10/17/colombia-%C2%BFque-es-el-estado-de-conmocion-interior-segun-nuestra-constitucion-politica/>) Cita tomada el 14 de enero de 2014.

espectador de teatro sabe que sobre la escena no morirá Casandra o que Medea no matará a sus hijos. Son “actores”. Están “haciendo teatro”²⁸⁸. La experiencia teatral debe encontrar los mecanismos para crear la ilusión de la muerte, la convención del dolor, o la elegancia de la violencia, para que el acto representativo no trate de ser *verosímil* sino que se vuelva *verdad*. Y el desafío de la tragedia sobre la escena es el de la construcción de nichos emocionales donde el espectador se encuentra, se protege y, al mismo tiempo, se sobrecoge. Los ejemplos del Teatro de los Sentidos (*El hilo de Ariadna, Oráculos*) son más que elocuentes.

Una vez más, al hablar de la tragedia como género, de sus condicionamientos y de sus necesidades para su representación contemporánea, surge de nuevo la pregunta de la catarsis y de su pertinente adaptación a los nuevos tiempos. ¿Qué buscan los actores trágicos del siglo XX, del siglo XXI? La comunión del público con la experiencia trágica no se da a un solo nivel, simplemente porque la representación de la misma no es unívoca. Hay muchas tragedias griegas, como hay muchos modelos de representación trágica. Por eso, las relaciones con el público varían. El espectador que acude a una puesta en escena de *Edipo rey* para “escuchar” los textos de Sófocles, prescindiendo de los artificios de la puesta en escena²⁸⁹, busca un tipo de relación de sensualidad con la palabra, muy distinto de aquel que persigue una reproducción nostálgica de “lo que pudo ser” la puesta en escena de una tragedia antigua. Cuando el TEC representó la citada *Edipo rey* en las escalinatas del Congreso de la República en Bogotá, estaba creando un paisaje emocional para “conmover” a los espectadores que no pagaban un boleto sino que asistían a un acontecimiento “popular”, emulando lo que sería la representación al aire libre en los tiempos antiguos. La diferencia es que aquí las convenciones variaban de manera significativa (la representación era nocturna; había luces artificiales, música pregrabada,

288 Son considerables las expresiones en Colombia donde el teatro es símbolo de falsedad: “los políticos son una farsa”, “ese procedimiento es una pantomima”, “no armes un melodrama”, entre otros. La palabra “tragedia”, por supuesto, no es una excepción en esta colección de epítetos escénicos.

289 En eso consistió, por ejemplo, la puesta en escena de la tragedia de Sófocles, realizada por Adriana Romero Henríquez, reproduciendo el montaje radial que su abuelo había dirigido cincuenta años atrás en la Radiodifusora Nacional de Colombia. O la lectura de la misma obra, con Orquesta Sinfónica en vivo como acompañamiento, según la puesta en escena del Pequeño Teatro de Medellín, reproduciendo la partitura del compositor Roberto Pineda Duque.

coreografías neoclásicas...) y la emoción del espectáculo se confundía con el acontecimiento social, con el hecho, en última instancia político, de su puesta en escena callejera. Todo lo contrario sucede con montajes de intensa intimidad como las *Acotaciones a pie de página al 'Edipo rey' de Sófocles*, dirigido por Paweł Nowicki. En este caso, la proximidad del público a los actores, en un pequeño salón de clase, es esencial. La proyección de la voz no es a gran escala, sino entre susurros, mezclados con juegos y recursos de la puesta en escena en los que el público está involucrado físicamente con los acontecimientos. En este caso, hay una primera parte muy lúdica que, poco a poco, se va transformando en una ceremonia siniestra, donde los símbolos puntuales (actores vestidos de carniceros, sangre sobre grandes espejos, silencios intimidantes...) convierten la representación, en sí misma, más allá de la fábula que representan, en un acontecimiento de profunda intimidación para quien es testigo de los hechos. En este caso, el testigo (los pocos espectadores dispuestos para la ocasión, como en las representaciones grotowskianas de los años sesenta) accede al juego, sabe que se encuentra ante una colección de artificios, pero no puede evitar moverse, ante el conjunto de extraños signos en los que hay una suerte de verdad en medio del absurdo. El público puede pasar, en este tipo de montajes, de las carcajadas a las lágrimas y, al mismo tiempo, reflexionar sobre las arbitrariedades de los seres humanos, como en cualquiera de las obras didácticas de Bertolt Brecht. Por otra parte, hay un tipo de montajes donde se mezclan los tiempos y en su anacrónico desequilibrio se produce la extraña comunión con el público. Es el caso de la *Antígona* dirigida por Paolo Magelli en el año 2000. En este caso, el escenario rompe sus límites y el palacio de Creonte se convierte en el lugar donde habita el Coro que, en este montaje, imita a un grupo de prostitutas bogotanas recitando, en coqueta ebriedad, los textos de Sófocles. Los personajes, a pesar de que repiten los versos originales de la tragedia, están ataviados con trajes de noche, como aristócratas tropicales en alguna fiesta galante. Al mismo tiempo, Tiresias lleva un sombrero con velas encendidas en sus bordes, mientras el corifeo aparece en gruesos zancos por el fondo de la escena, emulando extrañas figuras de otros planetas. De nuevo, el conjunto persigue la conmoción de los espectadores, a partir de la acumulación de lo inesperado. La diferencia de este montaje con el trabajo de Paweł Nowicki radica en el espacio: la *Antígona* de Magelli se representa en un teatro frontal, para muchos espectadores, mientras que el del polaco no admitía más de veinte testigos. Estas distinciones espaciales, por supuesto, determinan los resultados y, a

su vez, afectan la manera como el texto se desplaza del espacio escénico a la conciencia de quien lo ve. En ese sentido, el Teatro Libre de Bogotá buscaba, con la representación completa de la trilogía de *La Orestiada*, un nivel de expansión de la energía (trágica, no hay otra palabra), la cual se desplaza, sin temor a la densidad, en las casi seis horas de representación. Se trata del único montaje en el que la extensión ha trascendido la hora y media casi convencional de las representaciones teatrales en Colombia. No hay muchos ejemplos en la escena nacional de montajes a gran escala en el tiempo exceptuando, quizás, los montajes de ópera. Guardadas proporciones, el Teatro Libre se emparentaba con experiencias como la ya citada *Les Atrides* del Théâtre du Soleil, en el que representaban la trilogía completa o, incluso, hacían veladas (desde el mediodía hasta la medianoche) con cuatro tragedias incluyendo, en la primera parte, la *Iphigénie à Aulis* de Eurípides. Este tipo de representaciones-rio le confieren al acontecimiento trágico un nivel de rigor extremo y obliga al espectador a realizar un viaje interior de gran ambición espiritual. A no dudarlo, este tipo de experiencias ayudan al ahondamiento necesario que se requiere al interior del sentimiento trágico y se acercan, al menos en su densidad, a sus primitivos modelos griegos.

Si se observan en conjunto todas las tendencias arriba analizadas, la pregunta que salta a la vista tiene que ver con ciertas convenciones que vienen desde la antigüedad y que, con los embates del tiempo, parecen desdibujarse. Sin embargo, la idea de un destino inexorable pareciera colarse, como una incómoda confesión aceptada por todos los grupos que se arriesgan con la tragedia. El género implica que, quien regresa al pasado, decide enfrentarse en una ciega batalla con un viaje en el que se van a gritar grandes preguntas. En el fondo, los grupos que deciden montar *Antígona*, *Edipo rey* o *Electra*, están persiguiendo una reflexión acerca de lo inexorable. El teatro se convierte en un alegato ante lo desconocido, una protesta frente a las imposiciones de la muerte, un inútil acto de rebeldía contra las arbitrariedades del mundo. Ese mundo puede ser el que los dioses imponen o el siniestro desastre en el que se debate la irracionalidad de los hombres. El género trágico persigue decirle a los espectadores que el universo ha impuesto sus reglas pero que los artistas se resisten a aceptarlas. Enfrentarse, por consiguiente, a las obras de Esquilo, Sófocles o Eurípides es un acto de rebelión, una manera de correr grandes riesgos estéticos y de enfrentarse al fracaso, como una forma solemne de interrogar al vacío.

4. EPISODIO I. ELEMENTOS / ESTRUCTURAS / PROBLEMAS



Electra, Escuela Nacional de Arte Dramático de Bogotá / Nordisk Teaterskole, Aarhus, 1993,
Colombia / Dinamarca. Dirección: Sandro Romero Rey. Foto: Karen Lamassonne.

*En la tragedia griega no existen personajes que sufran una enfermedad incurable,
ni aún la agonía, ni las curas médicas: nada de eso.*

La enfermedad y la muerte parecen ser hechos masivos, jamás terrores hipocondríacos...

Marcos Rosenzvaig²⁹⁰

290 Rosenzvaig, Marcos. *El teatro de la enfermedad*. Editorial Biblos. Buenos Aires, 2009. Pág. 23.

4.1 LA CATARSIS: ELEOS Y PHOBOS EN EL TRÓPICO

4.1.1 Antecedentes. El enigma sin fin

La interpretación del concepto aristotélico de *Catarsis* (κάθαρσις) en el teatro colombiano se ha asumido, con mucha frecuencia, sobre la base de distintos malentendidos. Pero dichas interpretaciones ligeras o circunstanciales (dependiendo de las necesidades específicas de cada puesta en escena) no solamente se han presentado en Colombia por una suerte de desinterés o de incomprendimiento del concepto, sino que también se encuentra en muchos otros creadores de otras nacionalidades que, en distintos tiempos, acomodan la idea de la catarsis de acuerdo con lo que, según sus urgentes criterios, debiera entenderse como tal. A pesar de lo planteado por los estudiosos del tema²⁹¹, ha existido siempre la idea de considerar que la profundización de Aristóteles con respecto a la catar-

291 Para el presente estudio se han consultado los textos *L'éigme de la catharsis tragique dans Aristote* de Alexandre Nicev. Académie Bulgare des Sciences, 1970. *Catharsis in Healing, Ritual and Drama* de T.J. Scheff. University of California Press, 1979. *Aristotle on Tragic and Comic Mimesis* de Leon Golden, Scholars Press, Atlanta, Georgia, 1979. Sophie Klimis, *Le statut du mythe dans la Poétique d'Aristote*. Éditions Ousia, Bruxelles. 1997. Y *Essays On Aristotle's Poetics*, Edited by Amélie Oksenberg Rorty, Princeton University Press, 1992.

sis desapareció con el tiempo. Y que las promesas consignadas en la *Política* (VIII 7, 134lb32-1342b28) quedaron irremediablemente perdidas²⁹². De esta forma, así como las reinterpretaciones de la tragedia antigua sobre los escenarios modernos y posmodernos se convierten cada vez más en ejercicios de acercamiento a la contemporaneidad antes que a la fidelidad con la historia, así mismo la interpretación de la catarsis tiende a ser, sobre la escena, un juego (terrible, a veces doloroso) con la identificación o con los miedos de los mismos actores, antes que un “procedimiento” entre el espectador y la tragedia. Mucho menos se ha tenido en cuenta lo que la filosofía y la filología han considerado al respecto. Esto no es ni bueno ni malo. Simplemente se consigna aquí como una característica de la ambigüedad o del desinterés con que el tema de la catarsis aparece en las versiones escénicas contemporáneas a partir de la tragedia antigua²⁹³.

Siguiendo la idea de H.C. Baldry²⁹⁴, los poetas trágicos crearon sus obras para los espectadores. No para los lectores. Por consiguiente, dice Baldry, la puesta en escena, el juego de los actores, todos ellos en armonía con los textos, constituyan los distintos niveles, solidarios entre ellos, del proyecto global del autor. Por consiguiente: inclinarse al estudio del texto, cualquiera que fuese el punto de vista adoptado, sería privilegiar solamente una parte de la creación del dramaturgo. Así se corre el riesgo de faltar o de deformar la intención del autor y no comprender lo que su público, en sus orígenes, percibía de la obra. “Así que no serían sólo los arqueólogos y los especialistas de los aspectos técnicos del teatro griego quienes podrían confundirse con los resultados de un viaje en la máquina del tiempo para remontarse al pasado: muchos de los que han escrito sobre los aspectos menos materiales de la tragedia podrían engañarse de

292 Nicev, en el texto citado, va en contravía de esta tendencia y todo su libro pretende demostrar que la idea de la catarsis sí es muy clara en Aristóteles y está perfectamente sustentada, tanto en su obra, como en la de sus contemporáneos.

293 En el presente estudio no se tendrán en cuenta las referencias biológicas del término que hace el mismo Aristóteles en sus reflexiones sobre la ciencia, sino que el concepto de catarsis se valorará dentro del mundo de la escena. A ese respecto, v. Sophie Klimis. *Le statut du mythe dans la Poétique d'Aristote*. Éditions Ousia, Bruxelles. 1997. Pág. 129.

294 Baldry, H.C. *Le Théâtre tragique des grecs*, trad. de l'anglais par Jean-Pierre Darmon. Paris, François Maspero, La Découverte. 1975. A propósito, ésta es una idea perfectamente asentada en la crítica actual sobre el teatro antiguo.

igual manera”²⁹⁵. Las reflexiones de Aristóteles, por consiguiente, deberían estar conectadas directamente con el juego de la representación de la tragedia. Esta lectura, al carecer de los elementos “de primera mano” para juzgar los montajes de la época, dado el carácter sustancialmente efímero del teatro, tiende a ser, de cierta forma, especulativa. Y el texto de la tragedia griega, casi en su totalidad, reinterpretado, por ejemplo, en puestas en escena realizadas en países como Colombia, convertidas en una suerte de traducción pragmática, de acuerdo con las distintas estéticas de quienes las abordan.

Para poder ahondar en una lectura del concepto de la catarsis al interior del teatro colombiano, hay que comenzar por precisar lo que dice Aristóteles. Partiendo de la definición de la tragedia en la *Poética*²⁹⁶, se podría empezar considerando la catarsis como el mecanismo por el cual el espectador hace una purga o eliminación de sus pasiones a través del “terror” y la “piedad”. Según Scheff, la catarsis se ha aplicado a tres tópicos diferentes: la sicoterapia, el ritual y el drama²⁹⁷. En lo que se refiere a la tragedia, las principales interpretaciones sobre el tema se concentran en las referencias que hace Aristóteles en la *Poética* y en la *Política*. Según Nicev, “la catarsis representa una evidente objeción a la condena que hace Platón de la tragedia”²⁹⁸. Aristóteles sería, de esta manera, un defensor

295 Baldry, H. C. *Op. cit.* Traducción de la cita, según la versión francesa: “*Ce ne seraient pas seulement les archéologues et les spécialistes des aspects techniques du théâtre grec qui seraient confondus par les résultats d'un voyage en machine à remonter le temps: plusieurs de ceux qui ont écrit sur les aspects les moins matériels de la tragédie pourraient bien s'être trompés aussi*”. (Citado por Romero Rey, Sandro. *L'objectif et le masque. La tragédie grecque à l'écran*. Université de Paris VIII. París, 1992. P.17.)

296 “Es, pues, la tragedia imitación de una acción esforzada y completa, de cierta amplitud, en lenguaje sazonado, separada cada una de las especies [de aderezos] en las distintas partes, actuando los personajes y no mediante relato, y que mediante compasión y temor lleva a cabo la purgación de tales aficiones”. (Aristóteles, *Poética*. Edición trilingüe por Valentín García Yebra. Biblioteca Románica Hispánica. Editorial Gredos. Madrid, 1974. 6 1449b 24 – 28. Pág. 145). Nicev propone, en francés: “*La tragédie est une imitation d'une action accomplie, d'une étendue déterminée, au moyen d'un discours embelli différent suivant les différentes parties, laquelle (imitation), faite par des personnages en action et non au moyen d'un récit, opère, au moyen de la pitié et de la peur, l'expurgation de pareilles émotions*”. *Op. cit.* Pág. 34.

297 T.J. Scheff. *Catharsis in Healing, Ritual and Drama*. University of California Press, 1979. Pág. 13.

298 Nicev, Alexandre. *L'énigme de la catharsis tragique dans Aristote*. Académie Bulgare des Sciences, Sofía, 1970. Pág. 228.

de la idea de que el poeta trágico pudiese entrar a la “república ideal” de la cual Platón pretendió expulsarlo (al poeta, se entiende). Porque, según Platón, el héroe trágico sería una especie de portador de sentimientos nocivos e injustos para el espectador y lo convertiría en un modelo negativo a seguir. Aristóteles, por su parte, contraataca diciendo que el público sabrá conmoverse a través del miedo o la commiseración, de tal suerte que no se identificará con las pulsiones negativas de los personajes sino que, por el contrario, al sentir piedad, sabrá que el héroe se ha convertido en una víctima de los acontecimientos o, al sentir terror, entenderá los comportamientos equivocados del o los protagonistas.

Ahora bien, para Aristóteles (siguiendo, a su vez, con Niceron) “la excitación de estos sentimientos no es un fin en sí mismo”. Al contrario, la piedad o el terror son la manera de alejarse de los comportamientos fatales que el hecho trágico le pone ante los ojos. En este orden de ideas, se articularía con la reflexión de Baldry, en la medida en que Aristóteles considera que estos mecanismos deben operar en el espectador siempre y cuando se esté sobre opiniones conocidas, extraídas de las probadas conductas del héroe trágico. Es decir, la obra dramática le propone al espectador una idea ya conocida de antemano desde la tradición y que el mismo espectador reconoce como errónea. Pero no puede ser así de sencillo, en la medida en que la tragedia se convertiría en una suerte de *déjà vu* al que el público asistiría simplemente como constatación, como si fuese un niño al que le gusta que le cuenten una y otra vez la misma historia. En este momento, vendría la versión del poeta. El poeta aportaría una mirada sobre los acontecimientos. Y el héroe tendría un comportamiento particular sobre su destino²⁹⁹. De la misma forma, cuando aparece un antagonista (o simplemente uno o varios interlocutores), habría una doble reflexión sobre los acontecimientos y quien observa entrará no en el *qué* de la historia sino en el *cómo* se desenvuelve la misma.

Con mucha frecuencia se ha discutido acerca de si la catarsis es un mecanismo que opera en los espectadores o si es una estrategia de purgación al interior del drama mismo. De hecho, cuando Aristóteles en 141453b dice: “...el temor y la compasión pueden nacer del espectáculo,

299 Las tres Electras (la de Esquilo en *Las coéforas*; La de Sófocles y Eurípides en sus respectivas tragedias) serían un buen ejemplo de dichos comportamientos específicos a cada drama.

pero también de la estructura misma de los hechos, lo cual es mejor y de mejor poeta”, pareciera no aclarar sustancialmente su primera definición de tragedia. Sin embargo, inmediatamente agrega: “...la fábula, en efecto, debe estar constituida de tal modo que, aun sin verlos, el que oiga el desarrollo de los hechos se horrorice y se compadezca por lo que acontece”³⁰⁰. Es decir, Aristóteles aclara que los hechos deben afectar al espectador y el efecto catártico (entendido aquí como “purificación espiritual”) operaría directamente en quien lo ve, a través de la palabra. No necesariamente a través del juego de los actores. Todo esto, pareciera una suerte de exorcismo interior que debe generar el texto trágico en quien lo presencia. Y, al mismo tiempo, reivindica la figura de quien ha creado los versos (es decir, el autor trágico). Directamente, Aristóteles dice que la responsabilidad de las sensaciones está presente en el texto y no en el dispositivo escénico. “Es menos artístico y conlleva la organización del espectáculo”, precisa, pragmáticamente. Y agrega: “Y los que mediante el espectáculo no producen el temor, sino tan sólo lo portentoso, nada tienen que ver con la tragedia; pues no hay que pretender de la tragedia cualquier placer, sino el que le es propio.”³⁰¹ Esta explicación estaría a medio camino entre las peripecias del drama y la conmoción interna de los espectadores. Entre una suerte de mecanismo para la construcción de la trama y otro, de índole “sicológica” que operaría en la conciencia de quien observa. Ahora bien: la idea de la catarsis no solamente está en Aristóteles referida al efecto que se produce en el poema trágico sino también en la música, según lo que se desprende de la lectura de algunos fragmentos de su *Política*. ¿Se estaría hablando de lo mismo? “Afirmamos que la música no debe estudiarse – dice Aristóteles – con vistas a un beneficio único, sino a varios, pues puede usarse para la educación y para la purificación”³⁰² (y qué es lo que entendemos por ‘purificación’, que ahora empleamos sin más, ya lo explicaremos más claramente en nuestro escrito sobre *Poética*), y en tercer lugar, en la diversión para relajamiento y descanso, tras la tensión del trabajo”³⁰³ Como se anotaba más arriba, esta relación de la catarsis con la música apunta a la “polémica” con Platón y

300 Aristóteles, *Poética* 14 1453b 1-10. Pág. 173.

301 Aristóteles, *Ibíd.* Pág. 174.

302 Las cursivas pertenecen al presente texto.

303 Aristóteles, *Política* VII 1341b. Introducción, traducción y notas de Carlos García Gual y Aurelio Pérez Jiménez. El libro de bolsillo. Clásicos de Grecia y Roma. Alianza Editorial, 1986. Pág. 321.

su destierro de las artes de su república ideal³⁰⁴. Al referirse a los efectos que debe producir la música, agrega Aristóteles: “Está claro que debemos servirnos de todas las melodías, pero no de todas en el mismo sentido, sino que en la educación sólo de las más éticas, y en la audición, como espectáculo, tocando otros, también de las prácticas y los entusiastas. Pues la emoción, que afecta, intensamente a algunas almas, la producen todas, pero con diferencias de intensidad, es decir, tanto en la compasión y el terror como también el entusiasmo”³⁰⁵.

Como se ve, es el mismo Aristóteles quien establece la conexión entre sus dos objetos de estudio (*Poética* y *Política*) y tiende el puente para relacionar la idea de la purificación espiritual en la tragedia con la música. De hecho, si Platón “expulsa” a los artistas de la república sería por razones similares tanto para los poetas como para los músicos y los artistas en general. Pero, ¿de qué manera funciona dicha *purificación*? En el caso de la tragedia, Nicev arguye que parte de la defensa de Aristóteles se cimenta en el carácter reflexivo del texto dramático, en la medida en que la permanente oposición de ideas entre los protagonistas del drama generaría en el espectador un modelo dialéctico de pensamiento.³⁰⁶ En otras palabras, habría una suerte de “salud espiritual” al entrar el espectador de una manera reflexiva dentro del drama. Pero, ¿operaría de la misma forma en la música? No precisamente. Los materiales de la música no están cimentados en la palabra. Sin embargo, el término es el mismo y, de alguna manera, esa emocionalidad que el filósofo establece frente a la música debería funcionar de manera similar para la tragedia. Al mismo tiempo, desde una perspectiva moral, la pregunta a hacerse, si se cuestionan los valores morales de la tragedia sería: ¿se están reivindicando aquellos sentimientos negativos que el arte despierta en los seres humanos? Aristóteles argumenta que, al mostrar conductas viciosas y criminales, la tragedia no les está haciendo una apología sino que, al contrario, las muestra para que el espectador se aleje de ellas.

304 V. Platón. “La república o de lo justo”, Libro Décimo. En *Diálogos*. Estudio preliminar de Francisco Arroyo. Editorial Porrúa. México, 1973. Págs. 602-ss.

305 Aristóteles, *Política* VII 1342a. Introducción, traducción y notas de Carlos García Gual y Aurelio Pérez Jiménez. El libro de bolsillo. Clásicos de Grecia y Roma. Alianza Editorial, 1986. Pág. 321.

306 Nicev, *Op.Cit.* Pág. 229.

Volviendo a la definición de catarsis en la tragedia, Sophie Klimis amplía la reflexión de la siguiente manera: “*Il est en effet nécessaire d'étudier en parallèle les concepts de mimèsis et de katharsis si l'on veut tenter d'articuler les deux plans sur lesquels la tragédie 'joue' simultanément: le plan 'interne' au texte de la rédaction du mythe, et le plan 'externe' des émotions suscitées chez le public*”³⁰⁷. Quiere decir que una forma de asumir la catarsis tiene que ver con el desarrollo interno del drama, con las relaciones con los personajes y la otra con la manera como el público se relaciona con la representación. Pero habría una tercera acepción que es la que se plantea en relación con la música, la cual se acercaría más al “plano externo” al que se refiere Klimis, puesto que en la música no tendríamos ese “plano interno” mimético, en la medida en que no se plantean conflictos racionales entre quienes interpretan una o varias melodías. En este caso, Klimis tiende a pensar que Aristóteles utiliza el concepto sólo en términos metafóricos para explicar *otro tipo* de catarsis, propio de la música. Una idea de catarsis que no estaría ligada directamente ni a la tragedia ni a la sanación biológica.

Con frecuencia se aceptan los tres contextos en los cuales se ha movido la interpretación de la catarsis: el de la purgación médica, la purificación religiosa y la purificación moral. Pero habría un cuarto nivel, que es el que interesa al objeto del presente estudio, que se concentraría en un nivel de *sublimación* que podría denominarse (a la luz de las *interpretaciones* que se han hecho de Aristóteles) *estético*³⁰⁸. Allí se pueden contemplar conjuntamente los dos niveles de la catarsis que Aristóteles establece tanto en la *Poética* como en la *Política*. Y estos niveles trascienden las explicaciones de tipo moral del término (es decir, considerar a la catarsis como una especie de rechazo por parte de quien experimenta el fenómeno *estético*, ante los errores – u horrores – del acontecimiento artístico, ciertamente simplifica el problema). Obviando las explicaciones biológicas que se derivan de Bernays y sus seguidores, una definición *estética* de la catarsis debería estar más allá de los condicionamientos maniqueos hacia el objeto de estudio. En ese orden de ideas, una de las tendencias más frecuentes sería la de considerar el análisis en paralelo del concepto de catarsis tanto en la poesía (y, por extensión, en la tragedia) como en

307 *Op. Cit.* Nota 74.

308 No se trata de interpretar aquí lo que pudo entender Aristóteles por la catarsis, sino el modo como ha sido utilizado el concepto.

la música. Siguiendo los planteamientos de T. J. Scheff en *Catharsis in Healing, Ritual and Drama*³⁰⁹, se considera la catarsis como una manera de sustituir la conmoción por el placer al interior de quien observa (¿o escucha, o lee?) una tragedia. Pero para que esto suceda, debe haber, al mismo tiempo, una armonía interior, en la manera como el drama ha sido construido. No podría existir un efecto catártico en quien es testigo del poema trágico, si antes no existiese una correcta construcción dramatúrgica que invite al impacto emocional. Se habla aquí, por consiguiente, de un tejido en el que la emoción está ligada directamente a la precisión en la estructura de la tragedia.

Ahora bien: si algunos consideran que la catarsis trágica debería analizarse independientemente de la catarsis en la música, hay que recordar que el mismo Aristóteles admite en la *Política* que habrá que remitirse a la *Poética* para la explicación de la idea misma de catarsis. Es decir, Aristóteles invita a que el análisis sea conjunto. Así que no se debería separar la idea de la catarsis musical para ver de qué manera ésta puede alimentar la catarsis trágica. Aristóteles parecería establecer una relación directa entre la catarsis en la tragedia y en la música, pero con el tiempo, vistas las innumerables lecturas al respecto, probablemente no se podría reconstruir esa relación de un modo comprensible para la contemporaneidad. Sin embargo, sí está claro que, en el teatro posterior, la catarsis ha tenido a menudo un papel y tanto autores como directores se han planteado la cuestión y han querido darle una respuesta en sus obras. En el presente estudio se verá de qué manera la música establece vínculos con los textos trágicos, partiendo de ejemplos específicos en el teatro colombiano.

De otro lado, si se quiere hacer una síntesis del gran volumen de textos que se ha producido durante siglos con respecto a la catarsis, se podría decir que hay una tendencia, la cual establece una suerte de interpretación “cognoscitiva” frente a una interpretación “emotiva” del fenómeno catártico. Tanto en Francia como en el mundo anglosajón se han combinado las dos lecturas, las cuales se podrían resumir de la siguiente manera: el héroe trágico sufre una serie de acontecimientos fatales, construidos de manera efectiva; el personaje sufre una transformación y, a su vez,

309 Scheff, T. J. *Catharsis in Healing, Ritual and Drama*. The Regents of University of California. Berkeley, 1979.

esta transformación debería afectar la conciencia misma del espectador, el cual aprende algo gracias a esta experiencia. De otro lado, existiría una tendencia a considerar (siguiendo las explicaciones médicas de Bernays) que el impacto provocado por la tragedia no puede desligarse del impulso ritual que lo ha generado. Al mismo tiempo, (y aquí volvemos a una idea ya planteada por Nicev) hay explicaciones más pragmáticas que consideran a la catarsis como un simple fenómeno emotivo, frente al reconocimiento que el espectador tiene ante un acontecimiento escénico ya conocido de antemano. No hay sorpresas: el *qué* está directamente relacionado con el *cómo* se muestra. Y debe fundamentarse en producir en el público el terror y la piedad. La tragedia debería explorar los territorios oscuros del espectador y afectaría sus laberintos morales, con frecuencia escondidos en prejuicios racionales. Ahora bien: hay una nueva tendencia que combina la relación entre la ética y la estética, al considerar que la visión de la representación y el hecho de responder a ella emocionalmente podrían enseñar a los ciudadanos a sentirse afectados por cada contexto.³¹⁰ Para contribuir a la reflexión, Klimis recomienda que el paso de la catarsis intratextual (es decir, la que se da al interior de la acción dramática) a la catarsis de las emociones del público, necesita de la intermediación de un razonamiento que venga desde esta segunda parte (El efecto sobre el espectador)³¹¹.

¿De qué manera? En primer término, se debería partir “del esqueleto de la acción” para producir el terror y la piedad en quien observa. Para ello, se remite al ejemplo que el mismo Aristóteles proporciona, contando la fábula de Ifigenia (en Táuride) (V. Aristóteles, *Poética*, 17 1445b, 3-12). Sería entonces el correcto encadenamiento de los hechos, su progresión dramática, lo que produciría el efecto catártico en el espectador. Lo que, en su momento, llegó a llamarse “la tensión progresiva de la acción”. Ahora bien: ¿el espectador experimentará una identificación con el acontecimiento trágico sólo por la eficacia de los procedimientos en la construcción dramática? No es suficiente. Para ello, la pregunta siguiente giraría en torno a qué es lo que busca el espectador cuando se enfrenta a un acontecimiento trágico. Si se acepta que el campo de acción de la catarsis se mueve en tres niveles diferenciables: el cuerpo físico, el cuerpo de las emociones y el cuerpo del texto, tendríamos que ver de qué manera

310 V. Klimis. *Op. Cit.* Págs.129-141.

311 *Ibid.* Pág. 141.

ese cuerpo emocional participa en la recepción de quien observa. Porque es evidente que, en la música, el cuerpo emocional funciona directamente sin que se tenga que contar con el cuerpo del texto. El cuerpo físico puede alterarse gracias al cuerpo de las emociones. Sin embargo, el cuerpo de las emociones puede entrar a participar en la consecución del placer (e incluso, puede afectar el cuerpo físico) gracias a la conexión que se establezca con el cuerpo del texto. Se necesita de una parte racional, por parte del público, para alcanzar el efecto catártico a través de la tragedia. El efecto debe pasar por la fábula, si se continúa aceptando la tesis de Aristóteles, no necesariamente por los complementos del discurso escénico. Klimis lo llama un “*processus discursif*” en el que se da una especie de forma sublimada de la catarsis musical, la cual vendría a tocar el pathos del público gracias únicamente a los encadenamientos del discurso. Más adelante, habrá que volver a este punto, cuando se considere la catarsis, ya no dentro del discurso del texto trágico, sino de su traducción a nivel de la puesta en escena en Colombia.

Pero, ¿de qué placer se habla cuando se busca el placer a través de la tragedia? Cuando se habla de las distintas formas de *mimesis*, se está hablando al mismo tiempo del placer que produce dicha búsqueda de imitación frente al mundo real. El reconocimiento de un objeto o de un hecho real y de su manifestación estilizada, produciría la sensación plácentera. En el caso de la tragedia, este nivel de identificación se hace más complejo, en la medida en que no sólo se está imitando la realidad, sino que se está reflexionando sobre ella. Los acontecimientos de la tragedia, además, no deberían ser divertidos, ridículos o grotescos. El objeto de la tragedia, como se ha dicho, estaría concentrado en producir “terror y piedad”. En ello estaría el meollo del asunto: el placer debe aparecer a través del miedo y la commiseración. Aquí se encuentra la paradoja del placer a través de la tragedia, el cual debe ser el resultado directo de la catarsis. En este caso, la catarsis debería ser entendida como una suerte de curación a través de la conmoción. Esta condición particular de la tragedia llevaría el análisis a considerar que si se trata de cambiar la pena en placer, o de producir emoción a través del miedo, querría decir entonces que no se está ante un evento de emociones reales, sino ante una especie de “sustitución simbólica” de un conjunto de emociones, no importa qué tan intensas puedan llegar a ser. Por mucho que el espectador se involucre en el territorio de los acontecimientos, de todas maneras habría un tácito

acuerdo entre el fenómeno escénico y el que recibe el espectador, ya que éste ha aceptado estar siempre dentro del territorio de la ficción.

En otras palabras, el placer, que es una emoción positiva, nace en la tragedia a partir de hechos o de acontecimientos que se consideran negativos, incluso altamente negativos. La particularidad del efecto catártico, en este caso, es que el terror y la piedad, que serían emociones negativas, no son sino emociones que forman parte de una convención, de un simulacro, de un tácito acuerdo. Lo que Stanislavski llamó en sus clases de actuación el “como si”. Hacer de cuenta que. Los actores de la tragedia “hacen de cuenta que” y el público, al mismo tiempo, entra dentro de este territorio simbólico, se sumerge y lo acepta. En otras palabras, entra a operar en el espectador su capacidad de imaginar. El espectador recibe unas herramientas del espectáculo y éstas se potencian con sus propios fantasmas interiores. Pero, al menos por el momento, el presente estudio no tomará el camino de las generalizaciones. Si se continúan explorando los mitos trágicos, se podría establecer un conjunto de características que son propias de ellos, que no serían iguales a otros momentos posteriores en la historia de las artes escénicas. De hecho, si se aborda el tema de la catarsis musical desde la perspectiva de la ópera, los conceptos cambiarían en la medida en que el texto, la trama, el argumento, los personajes, en fin, la puesta en escena, estarían determinando otro tipo de procedimientos catárticos. De igual forma, si se insiste en el tema de Stanislavski, el tipo de procedimiento vivencial entre el actor y el público podría establecerse dentro de procesos similares a los que se vienen analizando con respecto a la tragedia antigua. Pero no es el caso presente.

Regresando a los conceptos específicos relacionados con la catarsis, es preciso tener en cuenta que el ejercicio de la imaginación tiene una presencia definitiva en la manera como ésta se construye dentro del devenir de la tragedia. La imaginación, por supuesto, está inmersa en el cuerpo del texto trágico. Participa a nivel de la fábula, la estimula, la altera, la determina. Participa, igualmente, en el cómo se construye técnicamente dicha fábula. Participa, por último, en la manera como los textos trágicos son transformados en imágenes de la puesta en escena (que para Aristóteles, como ya se vio, no es lo más importante; para una lectura contemporánea de los fenómenos escénicos sería lo contrario). Una vez que este conjunto de procedimientos imaginarios se hacen presentes en

el *corpus* trágico, la imaginación del espectador comienza a trabajar. Y el efecto catártico estaría determinado por dicho procedimiento. Klimis hace referencia al concepto de *Phantasia* estudiado por Aristóteles en *De Anima*, a pesar de que dicha relación nunca se llega a plantear en la *Poética*, ni tampoco la establece como un mecanismo propio de la creación artística³¹².

Volviendo al teatro colombiano, las citadas ideas sobre la catarsis se plantean de manera muy disímil. En primer término, habría que partir de la base de la crisis, de la ruptura de los conceptos aristotélicos dentro de las manifestaciones del teatro colombiano desde los años cincuenta del siglo XX en adelante, teniendo en cuenta la definitiva influencia de las posiciones de Bertolt Brecht con respecto al llamado “teatro aristotélico”³¹³. La distancia planteada por el dramaturgo alemán con respecto a la mirada aristotélica frente al teatro, tiene que ver, principalmente, con la idea de la identificación. Y esta mirada se afecta por la interpretación del efecto catártico según la lectura que hace Brecht del procedimiento. Cuando Brecht contrapone el modelo aristotélico al modelo épico de la representación, pareciera que partiese de un malentendido: ¿de qué tipo de “identificación” se está hablando en un teatro de máscaras, coros, versos y demás artificios no realistas? Pareciera que Brecht fuese lanzado en ristre más hacia la idea del melodrama decimonónico, antes que estar en contra de las formas de la tragedia sobre las que Aristóteles reflexiona en su *Poética*. Al mismo tiempo, toda la recuperación de las obras corales, donde los textos colectivos se vuelven esenciales en los más importantes

312 Al respecto, complementa Xavier Riu: “La phantasia ha un rapporto diretto con la realtà. Essa è un prodotto della percezione della realtà, oppure qualcosa che noi, esseri umani, possiamo produrci per richiamarci alla memoria qualcos'altro. Il suo rapporto con la realtà (con la cosa percepita, con la cosa ricordata) è diretto e il riferimento deve essere quanto più esatto possibile. La mimesi della Poetica aristotelica, invece, ha un rapporto molto speciale con la realtà. Deve rimandare ad essa, sicuramente, ma non per riprodurla o ricordarla con la massima precisione; al contrario, ci deve essere sempre una differenza fra il prodotto della mimesi e la realtà: i personaggi, come le azioni, della tragedia e della commedia devono essere rispettivamente «migliori» e «peggiori» di noi ($\eta\kappa\theta'\eta\mu\alpha\varsigma$), delle persone reali del presente ($\tau\omega\nu$). Questo distacco è necessario ed è quello che definisce, secondo Aristotele, la mimesi prodotta dal poeta”. Ver Riu, Xavier: “Percezione, Phantasia, Mimesis in Aristotele”. *I Quaderni Del Ramo D'oro On-Line* n. 2. 2009. Pp. 18-35.

313 V. Brecht, Bertolt. « Una dramática no aristotélica ». En *Escritos sobre teatro 1*. Selección y traducción de Jorge Hacker. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires, Argentina. 1973. Pág. 119-ss.

escritos del dramaturgo alemán, se diría que tienen una deuda considerable con la tragedia antigua, antes que con sus inmediatos antecesores. En ese orden de ideas, la lectura del concepto de catarsis en Colombia tendría más una secreta deuda con Brecht, antes que con una recuperación práctica de las ideas de Aristóteles. Porque, después del *Edipo rey* del Teatro Escuela de Cali, la idea de la “identificación” del espectador con los acontecimientos que suceden sobre la escena, hace crisis. Podría decirse que, en ninguna de las obras sobre las que se reflexiona en el presente estudio se ha manifestado el recurso de la llamada “cuarta pared”, contra el que pelearía Brecht a lo largo de su vida. Pero, en realidad, en sentido estricto, no puede hablarse de una cuarta pared en la tragedia griega, ni en las representaciones antiguas ni en las contemporáneas, teniendo en cuenta que las situaciones, asumiendo que son “vividas”, nunca suceden al interior de un espacio, sino en los exteriores, en las plazas, frente a los palacios. Asumiéndolo o no, la catarsis (o, al menos, una cierta idea de la misma) se ha manifestado de distintas maneras al interior de los distintos montajes colombianos de la tragedia. La puerta de entrada a los mecanismos de la catarsis debe considerarse de manera independiente. Cada ejemplo pareciera ser una excepción.

4.1.2 ¿Una catarsis colombiana?

Un ejemplo inicial: el grupo La Candelaria, a través de la directora, actriz y dramaturga Patricia Ariza, considera que la idea de una catarsis homogénea, entre el público y los espectadores, es muy difícil en la actualidad. “La gente tiene tantas presiones en el imaginario...” reflexiona en voz alta³¹⁴. “Hay una suerte de catarsis que es como una emoción vacía. Como la del fútbol. Pero hay momentos de manifestación colectiva que suceden más allá de la razón. En determinadas representaciones se consigue y es muy difícil encontrarles una explicación. Como sucede en una danza afro. Son momentos donde hay una comunión, cuando se transforma la razón en sentimiento, en cuerpo. Pero es muy difícil que el teatro de hoy sea catártico”. Ariza lo ha experimentado en una serie de performances políticos, en las plazas públicas, con gran cantidad de actores. Lo

314 Estas ideas están tomadas de la conversación sostenida con Ariza para el presente estudio en Bogotá en el año 2013.

hizo con retratos de las víctimas en la calle: cuarenta fotos de víctimas colgadas a lo largo de la carrera séptima de Bogotá. En ese tipo de riesgos creativos, se producían, según ella, emociones que podrían considerarse “catárticas”. “Cuando se mezcla el teatro con las manifestaciones políticas se logran más esos momentos catárticos. Pero son muy episódicos y muy difíciles de conseguir”³¹⁵. Ahora bien: el concepto de la energía que La Candelaria exploró en su creación del año 2004 titulada *Nayra (la memoria)*, puede ser equivalente a cierta idea de la catarsis. “Si un actor no consigue una energía particular, es imposible que la transmita al público. Estamos formados en la religión así no seamos religiosos. Al recuperar la estética de los altares, fue muy interesante para los actores”, continúa Ariza. Los actores consiguieron momentos sublimes en *Nayra*. Se siente en la historia personal y colectiva tanto de los actores como del público. En algún momento, una frase de una cantante de rap les abrió las puertas a cierto tipo de interpretación del desconocido experimento en el que estaban entrando con *Nayra*: “Mi cuerpo es el mensaje”. Tras esta experiencia, La Candelaria entró en un proceso de liberación. Sintieron que habían ampliado su capacidad de crear. Cuarenta años después, el grupo no consideraba que hubiese abandonado sus “principios” brechtianos, en los que se formaron. Piensan que han multiplicado sus exploraciones. Y una de ellas es la de tratar de encontrar una comunión más estrecha con el público, a través de lo autorreferencial y a través de la exploración de los llamados “mitos” populares. Según Patricia Ariza, una obra como *Nayra* está más cerca de producir efectos catárticos, antes que en sus creaciones propiamente “griegas”, como *La Orestíada* o *Antígona*. Pero no todos los ejemplos son iguales a los del Teatro La Candelaria. Hay que ubicar cada una de las experiencias con la tragedia griega en Colombia, para establecer algunos parámetros que permitan considerar una definición de la catarsis desde la perspectiva de dichos montajes.

A continuación, un recorrido por algunas de las puestas en escena de la tragedia griega en Colombia y la manera como han abordado el recurso catártico:

- *Edipo rey* (Radiodifusora Nacional de Colombia / Bernardo

315 *Ibidem*.

Romero Lozano): Tanto los actores que aún viven y que participaron en la versión original de 1954, como los jóvenes que fueron parte activa en el *remake*, dirigido por Adriana Romero Henríquez en el año 2012³¹⁶, coinciden en considerar la catarsis como el fenómeno de “identificación” del radioescucha con la fábula de Sofocles. Dentro del orden de ideas establecido por la radio hispanoamericana de la primera mitad del siglo XX, dichos parámetros de identificación pertenecen más al territorio del melodrama que a una categoría trágica del concepto de catarsis.

- *Edipo rey* (Teatro Escuela de Cali / Enrique Buenaventura): No hay escritos de Buenaventura con respecto a la idea de la catarsis en su *Edipo rey*. Su extensa reflexión para los actores, reproducida en el programa de la segunda temporada del montaje, se detiene más en el texto que en los procedimientos del montaje³¹⁷. De acuerdo con las conversaciones sostenidas con algunas de las actrices que participaron en el montaje de 1959 (Lucy Martínez, Aída Fernández), la idea de la *catarsis* se estableció de acuerdo a los niveles de “commoción” del público ante el conjunto de elementos artísticos en una puesta en escena al aire libre: música sinfónica (pregrabada), gran escenografía, vestuario de época, textos corales, bailarines neoclásicos, actores de gran registro interpretativo. De igual forma, se planteó el concepto de *catarsis* como uno de los niveles emocionales conseguido por los actores ante un tipo de experiencia, a todas luces, novedosa para todos los miembros del grupo.
- *La Orestiada* (Casa de la Cultura / Teatro La Candelaria / Santiago García): En 1970, cuando comenzaba a darse la transición ideológica y estética del grupo, la versión de la trilogía de Esquilo procuró encontrar correspondencias en las tradiciones rituales de algunos pueblos americanos (sin especificar cuáles)

316 Ver el capítulo 6.1.1. del presente estudio.

317 Programa de mano: “TEC. Sexta Temporada Popular de Teatro. Noviembre 30-Diciembre de 1965. Bellas Artes y Extensión Cultural del Valle”. Págs. 7 a 16. Es preciso aclarar que el presente programa de mano corresponde al remontaje de *Edipo rey*, puesto que la primera versión se hizo en 1959.

y la tragedia griega antigua. Según Carlos José Reyes³¹⁸, la influencia de Jerzy Grotowski fue considerable para dicho montaje. De allí que la idea de “el actor sagrado” ayudó a establecer conexiones con la idea de la catarsis y de los procesos de “sanación espiritual” del público por las vías de la ritualización de la puesta en escena.

- *Corre, corre, chasqui Carigüeta* (Teatro La Candelaria / Santiago García): en 1985 el grupo decidió, tras una serie de experiencias de influencia épica (según el criterio brechtiano), explorar los elementos trágicos del teatro en América Latina durante la llegada de los españoles. Basados en un texto sobre la conquista del Perú, Santiago García propuso en el presente montaje una suerte de ritual (no exento de ironía) en el que se cuenta la tragedia de los incas ante la llegada de los invasores. El rigor de la puesta en escena creaba una profunda conexión con los espectadores gracias al misterio de sus coros, su música de extraña solemnidad y un dispositivo escénico con máscaras, elementos de la naturaleza y desgarramiento espiritual.
- *Antígona* (Teatro La Candelaria / Patricia Ariza): Montaje realizado para celebrar los 40 años del grupo, a partir de un texto original inspirado en la saga de los Labdácidas. El efecto catártico, según el testimonio de la dramaturga y directora, giraba en torno a tratar de establecer conexiones entre la violenta realidad colombiana y la “rebelión” del personaje de Antígona ante el orden establecido. De nuevo, coros, música ritual, simbiosis de culturas, elementos tragicómicos, todos ellos convertían la puesta en escena en una aproximación al dolor por las vías de la metáfora.
- *Medea* (Teatro Matacandelas / Luigi Maria Musati): A pesar de tratarse del texto de un autor latino (Lucio Anneo Séneca), el montaje fue establecido como una suerte de juego ritual donde se consideraba la materia de la tragedia antigua y complementando, de alguna manera, las ideas ya establecidas por el grupo en su exitosa puesta en escena de “teatro estático” de la obra *O*

318 En conversación sostenida especialmente para el presente estudio (Bogotá, 2012).

Marinheiro del escritor portugués Fernando Pessoa. A pesar de arriesgarse con una propuesta distinta, liderada por primera vez por el director italiano Musati, el grupo se internó en un nuevo tipo de acercamiento hipnótico hacia el espectador, utilizando músicas de aliento primitivo. Al menos por parte de Musati (según lo comentó en conversación sostenida para el presente estudio) la idea de explorar ciertos niveles catárticos siempre estuvo presente. Entendiendo la catarsis como una continuación de la idea de la mimesis aristotélica. Es uno de los pocos directores que se planteó con sus actores, desde un principio, la búsqueda de procedimientos catárticos en la relación público-espectáculo.

- Las tragedias griegas según Farley Velásquez (*Hécuba* y *Las troyanas*; *Electra*; *Medea*; *Etéocles*, *Antígona*, *Polinices* y otros hermanos): el director antioqueño Farley Velásquez reflexiona con muchas dudas acerca de la idea de la catarsis. Según lo considera a través de su propio testimonio, el grupo no se planteó trabajar sobre la catarsis como un objeto de exploración esencial. De todas maneras, considera que “lo catártico” se lo plantearon desde la perspectiva de las transformaciones emocionales en los actores y la forma como ello afectaba la recepción del público.
- La tragedia griega según el Pequeño Teatro de Medellín: *Edipo rey*; *Las troyanas* (Rodrigo Saldarriaga): en la versión de la tragedia de Sofocles, la exploración sobre la idea de la catarsis se da a través del rigor, el hieratismo y la búsqueda de una solemnidad ritual. En cuanto a la obra de Eurípides, la idea de la catarsis no se consideró como una prioridad ni dentro del montaje ni en los resultados frente al público.
- Mapa Teatro: los hermanos Heidi, Elizabeth y Rolf Abderhal-den, en sus distintos acercamientos a la tragedia griega (*Medea-material*; *Oresteia ex machina*; *Prometeo*), no se plantean una idea convencional con respecto a la catarsis. Sin embargo, en todos sus trabajos hay un intimidante misterio que conduce al espectador a otro tipo de realidad que lo invita a hacerse preguntas

sobre su propia condición de observador. Sus espectáculos, hijos del performance, de las reflexiones (y de los textos) de Heiner Müller, así como de distintas tradiciones teatrales de oriente y occidente, se convierten en aventuras de la percepción. Son obras que commueven, sin recurrir a los artificios tradicionales de la fábula. No hay historias: hay sensaciones. No hay ritmos complacientes: hay rigor exterior e interior. Los juegos profundos de Mapa Teatro se acercan a una idea contemporánea de la catarsis, en la que *eleos* y *phobos* se encuentran en los espectadores por las vías del susurro, la sugerencia y el desconcierto.

- *La Orestíada* (Teatro Libre de Bogotá / Ricardo Camacho): El director de la primera versión integral de la trilogía de Esquilo no está muy convencido de hablar de la catarsis, ni en nuestra época, “ni en los tiempos de Esquilo”, según lo manifestaba en entrevista para el presente estudio, en el mes de julio del año 2013. Camacho considera que el efecto catártico, tal como se intuye a través de Aristóteles, no era posible en un espacio como el Teatro de Dioniso o el Teatro de Epidauro, con miles de personas, vendedores ambulantes, gritos, máscaras, coturnos y demás elementos constitutivos de la atmósfera representacional de la tragedia. Sin embargo, en su *Orestíada*, Camacho persigue una suerte de *intimidación* en la que coros, música, escenografía, vestuario y protagonistas, buscan crear un nivel de conmoción en los espectadores, de tal suerte que el espectáculo les dispare sus propias emociones y les invente nuevos acertijos.
- *El hilo de Ariadna y Oráculos* (Teatro de los Sentidos / Enrique Vargas): aunque ambos espectáculos (o mejor: experiencias) no parten de textos específicos de la tragedia griega, hay en ambos montajes (o mejor: instalaciones) una profunda búsqueda emocional y, sin lugar a dudas, se consiguen desconcertantes momentos de transformación espiritual gracias al dispositivo escénico en el que la oscuridad, el laberinto, el viaje individual de los espectadores y las atmósferas conseguidas por cada uno de los intérpretes (o mejor: de los habitantes) de ambas experiencias convierten, tanto a *El hilo de Ariadna* como a *Oráculos* en dos aventuras expresivas en las que los espectadores (o me-

jor: los viajeros) viven emociones únicas. Si se trata de encontrar vínculos contemporáneos con la idea de la catarsis, en los trabajos del Teatro de los Sentidos y, en particular, gracias a las búsquedas expresivas de su director, el colombiano Enrique Vargas³¹⁹, se encuentran allí las conexiones más evidentes con esa suerte de liberación espiritual a través del temor o la compasión.

- *Bakkhantes* (Teatro Malandro / Omar Porras): una suerte de comunión espiritual se consideró como una exigencia del Teatro Malandro, para poder sumergirse en la aventura de traducir el canto del cisne de Eurípides a la escena contemporánea. Apoyado en la música y la danza, antes que abordar el texto de *Las Bacantes*, el director Omar Porras sintió la necesidad de encontrar una energía muy profunda al interior del montaje, de tal suerte que ésta se transmitiera, más allá de la palabra, hacia la percepción del espectador. Pero el resultado no es únicamente corporal: *Bakkhantes* es una fiesta, feliz y temible, en la que el juego de los intérpretes se apoya en un complejo diseño de luces, gran cantidad de artificios plásticos (escenografía, telones, vestuarios, desnudos, máscaras, efectos especiales, utilería sugerativa...), actuaciones esperpénticas, sonidos muy elaborados en el estudio y coreografías de alta exigencia física. La catarsis según Malandro está ligada a cierta idea del personaje de Dioniso, como gran máscara creadora del teatro: allí, en sus entrañas, se encuentra la síntesis de un mundo inefable, en el que el placer y la destrucción ocupan el mismo nivel de intimidación.
- *Antígona* ((Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Bogotá / Theatre “Garage” Zagreb / Paolo Magelli): Como se trataba de una coproducción en la que ni los actores se conocían entre ellos, ni el director había trabajado con los intérpretes seleccionados, la experiencia con esta versión de la tragedia de Sófocles partió del mutuo reconocimiento. Inaugurando el nuevo milenio (el montaje se estrenó en el año 2000), por razones

³¹⁹ El Teatro de los Sentidos está compuesto por intérpretes de todo el mundo y su sede ha viajado de Suramérica a distintos países europeos, hasta instalarse en el Polvorín de Montjuïc, en las afueras de Barcelona.

derivadas del modelo de producción establecido, dicha puesta en escena se concentró en la consecución de unas imágenes y de una atmósfera muy precisas, de acuerdo con la estrecha guía de Magelli. Hubo una fuerte conexión espiritual entre los actores, a pesar de que no habían tenido ninguna experiencia previa en conjunto. El tema de la catarsis, sin embargo, no se consideró como materia de reflexión durante el proceso de creación. Según la experiencia narrada por los actores, la relación con el público se daba a través de la extrañeza y variaba de acuerdo con sus niveles de percepción. Porque no se puede considerar a un público en abstracto. *Antígona*, para seguir con el ejemplo, se presentó para espectadores “de festival” y, en otras ocasiones, para jóvenes estudiantes de secundaria. La relación con la audiencia variaba de manera considerable, dependiendo de sus características específicas y de su disposición a naufragar o no, en los puertos de la tragedia antigua.

- *Las Bacantes* (Attis Theatre / Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá / Theodoros Terzopoulos): gracias a las permanentes búsquedas expresivas a través de la tragedia antigua, la relación del director griego con un grupo de actores masculinos colombianos en 1998, dio como resultado esta versión de la obra de Eurípides, en la que el tema de la catarsis ocupaba un lugar esencial. De acuerdo con el testimonio de algunos actores, muchas veces el concepto de lo catártico planteado por Terzopoulos no coincidía con lo que los intérpretes entendían sobre el mismo efecto. “La catarsis es hacia el espectador, no al interior del actor”, les insistía. De todas maneras, el grupo se concentró, durante varios meses, estableciendo una intensa rutina diaria de varias horas de dinámicas físicas, a través de las cuales debería consolidarse la energía interior del montaje. Dicha energía sería definitiva para construir la comunión, mezcla de belleza y de intimidación, que finalmente se consiguió con el público, a través de la intensa puesta en escena. La catarsis con el público colombiano se manifestaba a través de la extrañeza, la impresión, la commiseración, el miedo y, por qué no, el rechazo.

• *Anotaciones de pie de página al ‘Edipo rey’ de Sófocles* (Escuela Nacional de Arte Dramático, 1990 / Teatro Estudio del Camarín del Carmen, 1999 / Paweł Nowicki): Para el director polaco radicado en Colombia, no sólo la idea de la catarsis es poco probable en una época distinta a la de la edad de oro de la tragedia en Grecia, sino que tampoco considera posible la representación del género trágico en la contemporaneidad. Para Nowicki, la emoción del público con los textos clásicos es una emoción melodramática. No corresponde a una idea que coincida con el profundo contenido religioso de la tragedia. De allí que sus dos versiones del *Edipo rey* de Sófocles sean “anotaciones”, fragmentos, ejercicios de estilo, en los que cada uno de los actores representaba, de manera alternativa, los distintos roles del drama. A pesar de las altas dosis de humor negro y de parodia, de todas maneras, el conjunto de sus espectáculos estaba construido sobre la idea de la sorpresa y del desconcierto, de tal suerte que el público se convertía en cómplice de un juego y, al mismo tiempo, experimentaba cierta sensación de triste reconocimiento ante una historia que, de todas maneras, no dejaba de estar exenta de misterio, de violencia y de desolación. De todas formas, hay una aproximación al efecto catártico (el miedo, la intimidación emocional, la broma macabra...) en ambas experiencias escénicas, pero las dos son distintas, por el dispositivo escénico: mientras en la primera todo estaba concebido para ser representado en un pequeño salón y una veintena de espectadores, en el segundo primaba la frontalidad y una platea de 500 butacas.

En el capítulo 2.5.2. del presente estudio, cuando se hablaba del escritor, dramaturgo y crítico de cine Andrés Caicedo, se pretendía considerar una suerte de “anticatarsis”, en la medida en que la idea del miedo experimentado a través de su escritura no serviría para aliviar los temores sino para multiplicarlos. En los ejemplos del listado anterior, es difícil encontrar esta pulsión autodestructiva salvo, quizás, en el ejemplo del Teatro Matacandelas, aunque de manera indirecta. De hecho, dicho grupo es quizás el que más ha experimentado con la literatura de Caicedo como procedimiento escénico: *Angelitos empantanados o historias para jovencitos*,

Los diplomas o *El atravesado* son montajes que parten de distintos textos del desaparecido escritor caeño. Por otra parte, la persistencia en montar autores suicidas (Desde Caicedo hasta Séneca, pasando por Sylvia Plath y, aunque no sean víctimas de su propia mano, por Pessoa o Fernando González) indica que hay cierta pulsión por los límites en sus experiencias escénicas. El montaje de *Medea* no está exento de dicha atracción autodestructiva. Pero donde más se siente el llamado del pánico es en el montaje de *O marinheiro*, verdadera inmersión “lovecraftiana” en los territorios de la oscuridad y del terror. No se trata, en este caso, de un miedo de parque de atracciones. Al contrario, esta particular anticitarsis es una cachetada espiritual hacia los espectadores, atrapados en las profundas tinieblas de la muerte. El espectador, en este viaje, no se ha curado. Al contrario, sale con la evidencia de que está inmerso en la mitad de la nada y que no debe olvidarse de su destino: la fatalidad, el desastre. Aunque el teatro colombiano se ha soportado, durante muchos años, en las utopías positivas (suponiendo que existan las utopías negativas), a veces el desasosiego ha servido como materia prima para su terca supervivencia.

4.2 DESTINO (FATALIDAD, DESASTRE)

“El trágico destino de la familia Buendía se revela definitivamente en su aniquilación final provocada por un acto de incesto”³²⁰. *Cien años de soledad*, la novela más representativa de la literatura del siglo XX en Colombia, está construida a partir de la idea no de una, sino de una cadena de posibles maldiciones. De hecho, el libro concluye con una frase letal: “...pues estaba previsto que la ciudad de los espejos (o los espejismos) sería arrasada por el viento y desterrada de la memoria de los hombres...”³²¹. Las premoniciones, las maldiciones, las adivinaciones, los atavismos, en fin, el destino, son ideas recurrentes en la obra de García Márquez y, de alguna manera, tienen su génesis en sus lecturas iniciáticas de la tragedia griega (Ver. Capítulo 2.5.1. del presente estudio). Esta co-

320 V. Levine, Suzanne Jill. “La maldición del incesto en *Cien años de soledad*”. <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/download/2880/3063>. Consultado en diciembre de 2013.

321 García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad*. Editorial Sudamericana, 1967. Pág. 351.

lección de signos, de miradas desde el más allá, está empaquetada en una serie de advertencias, de normas, de reglas de juego que, por lo general, al menos en la novela citada, tiene como consecuencia el castigo de “la soledad”. El mismo García Márquez, en uno de sus discursos en Estocolmo al ganar el Premio Nobel de Literatura en 1982, trató de explicarlo desde el título de su charla: “La soledad de América Latina”. En una sociedad como la que representa la cultura caribeña, poblada de grupos gregarios y de estrecha vida en comunidad, *lo peor* podría manifestarse por culpa del aislamiento, en la idea de unos hombres o unas mujeres que no logran comunicarse los unos con los otros. Pero, ¿de cuál destino se está hablando cuando se habla del “trágico destino” provocado por el incesto? Es posible que la idea de lo ineluctable ronde por buena parte de la obra de García Márquez. En un libro posterior, *Crónica de una muerte anunciada*, desde el título mismo se le está advirtiendo al lector un *qué sucederá* de ribetes trágicos. La novela estará construida sobre la idea del *cómo sucederá*. Ese paisaje de la desgracia se manifiesta, desde la primera novela del escritor colombiano, con un epígrafe de una tragedia griega (como ya se comentó, en el capítulo citado, destacando la frase de *Antígona* de Sófocles que inaugura *La hojarasca*). Pero, ¿quién dicta las órdenes que motivan dichas catástrofes? Hay, a no dudarlo, una gruesa dosis de advertencias cristianas y de terrores prestados a la tradición de la Iglesia católica³²². Sin embargo, hay también otro tipo de órdenes, mucho más primitivas, que advierte a los personajes y, de alguna manera, determina su comportamiento social. En el citado discurso del Premio Nobel, García Márquez lo analiza de la siguiente forma: “Poetas y mendigos, músicos y profetas, guerreros y malandines, todas las criaturas de aquella realidad desaforada hemos tenido que pedirle muy poco a la imaginación, porque el desafío mayor para nosotros ha sido la insuficiencia de los recursos convencionales para hacer creíble nuestra vida. Este es, amigos, el nudo de nuestra soledad”. Los personajes de estos mundos recientes donde “muchas cosas carecían de nombre y para nombrarlas había que señalarlas con el dedo”, según la célebre frase inicial de *Cien años de soledad*, se rodean de explicaciones sin forma para tratar de entender el misterio de sus propias reglas y el dolor de sus ruinas cotidianas.

322 Hay una película mexicana, con guion del mismo García Márquez, que lleva un título consecuente con este espíritu premonitorio: *Presagio* (1975) de Luis Alcoriza.

Dichas explicaciones del mundo pertenecen de una manera muy estrecha a los cimientos de la literatura. Pero en el caso de las “traducciones” escénicas de la tragedia griega en Colombia los resultados son ambiguos. Para comenzar, habría que establecer de qué manera los elementos esenciales del espíritu de Esquilo, Sófocles y Eurípides permanece en los distintos montajes realizados en el país. Y, para ello, es preciso aclarar cuáles son los elementos temáticos esenciales de sus textos que han viajado hasta el norte de Suramérica. Según A. J. Festugière, “*Il n'y a qu'une tragédie au monde, c'est la grecque, celle des trois Tragiques grecs, Eschyle, Sophocle, Euripide. C'est la seule en effet qui conserve le sens tragique de la vie, parce qu'elle en maintient les deux éléments. D'une part les catastrophes humaines, qui sont constantes, de tous les temps et de tous les pays. D'autre part le sentiment que ces catastrophes sont dues à des puissances surnaturelles, que se cachent dans le mystère, dont les décisions nous sont inintelligibles, si bien que le misérable insecte humain se sent écrasé sous le poids d'une Fatalité impitoyable, dont il cherche en vain à penser le sens. Supprimez l'un de ces deux facteurs, il n'y a plus de vraie tragédie*”³²³. En los primeros montajes registrados en Colombia de la tragedia griega (en la Radio Nacional en 1954, en el Teatro Escuela de Cali en 1959) hay una intención, de cierta manera “arqueológica”, de recuperación de los textos clásicos y de que estos sean descubiertos, en su posible potencia interpretativa, por un público que no estaba acostumbrado a ver (u oír) dichas representaciones en vivo. Así que esta “fatalidad despiadada” a la que se refiere Festugière estaba presente más desde la perspectiva del texto y su relación con el pasado antes que con una articulación directa con el presente. Había un respeto por la fábula (con énfasis en la palabra, como es obvio, en el caso de las versiones de Romero Lozano para la Radiodifusora Nacional de Colombia) y aún no se caía en esa peligrosa simplificación que advierte José Monleón cuando plantea: “buena parte de sus representaciones contemporáneas constituyen banalizaciones espectaculares que desvirtúan por completo el significado originario; a veces, escudándose en un declarado propósito de ‘modernidad’, en su condición de ‘pretexto’ para la denuncia frontal de episodios de la vida contemporánea, en la sustitución de la poética escénica del teatro antiguo por una espectacularidad

323 Festugière, A. J. *De l'essence de la tragédie grecque*. Aubier-Montaigne. Paris, 1969. P. 11.

gratuita o en la reducción anecdótica del conflicto y el recurso a unas actuaciones puramente declamatorias”³²⁴.

Al parecer, la idea de la representación de la tragedia desprovista de una convicción profunda de respeto y temor hacia lo desconocido hace que la brecha entre sus interpretaciones ulteriores y sus orígenes sea más y más lejana. Festugière habla de un “*daimôn*”, es decir, “*une Force surnaturelle, cette Force qui, pour chaque homme, détermine son destin. Et ce destin est fatal*”³²⁵. Durante años, la definición corriente entre los historiadores y pedagogos del teatro en Colombia con respecto a la tragedia se ha soportado sobre el núcleo de la idea del destino. Los héroes trágicos serían aquellos que luchan por liberarse de unas leyes inexorables y sin embargo sucumben. Es curioso, de todas maneras, que sea *Edipo rey* de Sófocles la obra que inaugura con más fuerza la saga de las representaciones clásicas en Colombia. Y es curioso, en la medida en que se trata de un texto que se ha convertido en símbolo de cómo las leyes inamovibles del más allá (un más allá que no sólo afecta a los hombres sino incluso a los dioses mismos) terminan condenando hasta a sus seres más nobles. Pero, ¿cuál es la mirada de Romero Lozano o de Enrique Buenaventura con respecto a dicha fatalidad edípica? Hay ciertas lecturas, dentro de la crítica teatral en Colombia, que considera que el personaje de Sófocles es “castigado” por los dioses, por culpa de sus equivocaciones: “El ejemplo clásico (...) sería la obra de Sófocles, *Edipo rey*. Esa decisión errada, fallida, es lo que lo conduce a la *peripeteia* o peripecia, es decir un suceso brusco, repentino, imprevisto”, dice Jorge Prada, considerando que Edipo es víctima de sus propias equivocaciones³²⁶. Sin embargo, No parece existir, ni en la versión radial ni en la versión de Buenaventura, una suerte de “prejuzgamiento” de los orígenes de la fatalidad edípica. Tampoco se pretende en ellos dar una lectura más allá de lo dramático (como se da, por el contrario, en la versión cinematográfica de Pasolini de 1967). El único referente al respecto, está en el programa de mano de la Segunda Temporada del

324 Monleón Bennácer, José. “Prólogo: ¿Qué hacemos con los griegos?” en *Clunia II. El actor trágico y el actor cómico en el teatro griego: interpretación coral. El lamento de la tragedia antigua*. Universidad de Burgos, 2006. P. 13.

325 Festugière, *op. cit.* P. 15.

326 Prada, Jorge “A la diestra de los géneros dramáticos: ¿los esquemas teatrales se han vuelto obsoletos?” en Revista Colombiana de las Artes Escénicas. Vol. 4. Enero – Diciembre 2010. Pág. 42.

Edipo rey del TEC, donde se afirma: “la concepción griega del Destino o fatalidad (Moira) en términos generales y el del destino particular de un hombre que nace ya con su vida determinada y que es, además, una continuación del destino de su padre, es compartida por muchas culturas y se mantiene aún hoy latente en un número asombroso de personas de los más diferentes lugares y clases sociales. Tal concepción es opuesta, por ejemplo, a la que produce el poema de Job. Job es probado por una justicia personal y no acepta ser condenado por pecados que desconoce”³²⁷.

Pero el castigo no es un signo necesario en las dos versiones citadas. No hay una necesidad de “advertencia” a los espectadores de los años cincuenta colombianos. Cuando el coro, en la versión de Buenaventura, le comenta a Edipo: “Es mejor analizar las cosas. La ira no es la mejor forma para resolver los oráculos divinos”³²⁸ está, de alguna manera, tomando partido por la prudencia y, de una u otra manera, en sus palabras hay una suerte de “materialización” del drama del personaje. Buenaventura que, en aquellos tiempos, comenzaba a inclinarse hacia las ideas brechtianas con respecto al teatro, “traduce” no sólo el texto de Sófocles sino que “adapta” sus ideas. De todas maneras, el destino es un concepto de múltiples ramificaciones en Grecia y no serán los directores colombianos los que se preocupen por reproducir sus misterios. Sin embargo, es interesante considerar que, desde una mirada contemporánea, se haga énfasis en transgredir la mirada de “infinita bondad” que se tiene de los seres superiores. Los dioses griegos no parecen ser “dioses justos”. Lejos del Dios omnípotente y bueno del cristianismo, en Grecia los personajes se vuelven víctimas de caprichos, de arbitrariedades, de travesuras incluso y se ven condenados al sufrimiento por culpa de los rayos fatales de quienes miran desde arriba. En ese orden de ideas, si se toma al pie de la letra la consideración inicial de Festugière con respecto a la idea de que el espíritu trágico es *exclusivo* de los tres grandes poetas citados, ¿qué es lo que llama la atención en un teatro como el colombiano, más allá de la “labor cultural” de difundir autores del gran patrimonio universal? Es muy probable que la idea del destino, entendido como fatalidad inexo-

327 “Notas sobre ‘Edipo rey’. Una gran experiencia”. En TEC – Sexta Temporada Popular de Teatro. Noviembre 30 – Diciembre 1965. Bellas Artes y Extensión Cultural del Valle. Aunque el texto no está firmado, es muy probable que haya sido escrito por su director, Enrique Buenaventura.

328 Sófocles. *Edipo rey*. Libreto original, versión Enrique Buenaventura. Inédito.

rable, y al mismo tiempo la lucha humana contra él, estén en el centro de muchas interpretaciones modernas de la tragedia. Los hombres que intentan liberarse en vano contra lineamientos trazados desde la eternidad; grandes reyes que siguen los dictámenes de los dioses, a sabiendas de que estos están equivocados; figuras modélicas que son torturadas con variaciones insospechadas de la crueldad, por el simple hecho de no estar de acuerdo con la arbitrariedad de los dioses. Todos estos llamados a las injusticias de la existencia parecieran contener un poderoso atractivo para el hombre contemporáneo. Y esta suerte de rebelión hacia el poder divino se torna harto atractiva para los representantes de un teatro que, como el colombiano, nació y se consolidó en redes contestatarias. Ese “*mystère de la cruauté des dieux*”, según la expresión de Festugière, se convierte en una gran pregunta para resolver sobre la escena. Y es un poderoso punto de partida filosófico para seguir adelante con las indagaciones de un director. Al querer hablar de la fatalidad, un creador de formas teatrales está partiendo de un soporte de harta complejidad y que invita al espectador al territorio de lo desconocido. Así el director (o el adaptador, o el traductor) tome las palabras como simple pretexto, hay aquí una inquietud de fondo que permanecerá intacta (porque, por lo demás, nunca tendrá respuesta). Siguiendo esta línea, una tragedia griega puede servir como gran parábola del mundo político contemporáneo. Sus personajes pueden evocar figuras existentes en otros tiempos y en otros ámbitos. Pero el drama de lo desconocido, la aterradora pregunta de un ser humano que grita a los dioses para que le expliquen por qué será torturado si él es inocente, se transforma en la gran pregunta filosófica de un rebelde existencial³²⁹.

De otro lado, está la mirada del sicoanálisis. Según André Green, “el teatro define su propio espacio, y la representación teatral sólo es posible en tanto se pueden ocupar posiciones en ese espacio. El espectáculo presenta menos una visión global y unívoca a comprender que una serie de puestos que invita al espectador a ocupar, para que éste se sitúe ‘en vista

329 La “gran pregunta”, según el citado Festugière es: “*Pourquoi, que lui ai-je fait? De quoi suis-je coupable, sinon d'exister, minuscule insecte sur la terre, parfaitement incapable d'offenser un dieu?*” (*Ibid*, p. 42). Imposible no pensar en Kafka, ante el reiterado énfasis de Festugière en el hombre entendido como un “minúsculo insecto sobre la tierra”.

de' lo que la representación propone a su participación”³³⁰. Así, cuando la tragedia de Sófocles es concentrada en la voz de unos actores a través de la radio o es representada en una inmensa plaza pública de una capital latinoamericana, el drama se desplaza de distintas maneras. Mientras que en la primera el texto se instala como una suerte de susurro intimidatorio a través del receptor radial, en la segunda los espectadores entran en una inmensa burbuja social donde el horror que vive un personaje es sustraído de su exclusivo entorno tebano para convertirse en el ejemplo de un dolor común. En ninguno de los dos casos se excluye la idea del sufrimiento. Por el contrario, es muy probable que ambos Edipos sean vehículos de aquello que Green denomina “la *alucinación negativa*”. Y agrega: “el espectador se encuentra en un lugar tan metafórico como aquél al cual remitía la aparición de los objetos...”³³¹

Cuando, inaugurando la década del setenta, La Casa de la Cultura / Teatro La Candelaria, montó su versión de *La Orestiada*, existía una consciente apropiación de un mito que luego sirvió para una urgente indagación formal por parte del grupo. El hecho de convertir el drama de los Atridas en un juego de formas rituales primitivas, en la que los textos se desplazaban hacia una extraña arcadia americana, se prestaba para construir signos próximos en los que el dolor de los personajes era el drama de un pueblo no especificado, de un colectivo, de un sufrimiento coral que luego se exemplificaba en la parábola de sus protagonistas. Cuando Green plantea: “La raza de Atreo no atrae solamente la desgracia por el juego de la fatalidad, sino que la suscita y la provoca”³³² se está enunciando que la tragedia, de manera paradójica, sirve como instrumento para propiciar, para ahondar en los dolores. Porque el hecho de que un grupo escoja un texto trágico para ser puesto en escena no se limita al entusiasmo por la reproducción de unas historias que, en la mayoría de los casos, son conocidas, reconocidas. Hay una necesidad, como en el caso de La Candelaria, de construir una incomodidad espiritual en el espectador, de tal manera que el desorden interno le produzca y lo lleve a hacerse preguntas que él mismo no sospechaba. En otro ejemplo de exploración del espíritu trágico, por parte del mismo grupo (a través

330 Green, André. *El complejo de Edipo en la tragedia*. Traducción: Josefina Ludmer. Serie Crítica Analítica. Ediciones Buenos Aires, 1982. P.17.

331 *Ibid.* Pág. 20.

332 *Ibid.* Pág. 67.

de la obra de Santiago García denominada *Corre, corre, chasqui Carigüeta*) el ritual indígena en que se construyó la puesta en escena creaba un desolado ambiente nocturno donde el público debería entender el dolor de un pueblo que, inexorablemente, estaba condenado a la llegada de sus propios verdugos. Por mucho que el héroe/narrador (Carigüeta) se lamentase ante los acontecimientos por venir, nada podrá impedirlo porque, en primer lugar, se trataba de un hecho que sucedió muchos siglos atrás y, en segundo lugar, se advertía que la tragedia de Carigüeta y su pueblo se presentaba a través de los desastres como consecuencia de la conquista de América. De la misma forma, el narrador advierte que las fuerzas que terminarán dominando a su pueblo son demasiado grandes y sólo podrán conducirlos al lamento, a las melodías del dolor³³³.

*“Le sentiment tragique de la vie dépasse toute subjectivité, il touche à un fond de l’être, il découvre l’être en passant par le néant”*³³⁴, dice Léopold Flam. Pero pareciese que, en la mayoría de los ejemplos de la tragedia griega en el teatro colombiano, dicho “sentimiento trágico” estuviese más concentrado en el dolor social, antes que “en el fondo del ser”, según acota el filósofo. Así parece suceder cuando se analizan en conjunto los distintos montajes creados por los principales grupos de la ciudad de Medellín, donde los dramas griegos les sirven de elocuentes refugios espirituales ante los dolores de su sociedad. En la cultura colombiana de finales del siglo XX, tras la escalada sin fin de la violencia, pareciera que se instalase una suerte de desasosiego incontenible. El escritor Fernando Vallejo (Medellín, 1942), a lo largo de su inmensa y polémica obra como novelista y ensayista, se ha ensañado en el desastre del país y lo fustiga y lo repite desde las entrañas mismas de su nostalgia antioqueña: “Colombia es un desastre sin remedio. Máteme a todos los de las FARC, a los paramilitares, los curas, los narcos y los políticos, y el mal sigue: quedan los colombianos”³³⁵. Esa idea de una sociedad “sin remedio” pareciera ser la continuación de la idea de otro novelista colombiano, el bogotano Antonio Caballero, quien publicó un libro en 1984 titulado así, *Sin remedio*,

333 Este tema se desarrollará en el apartado 6.1.3. del presente estudio.

334 Flam, Léopold. *L’homme et la conscience tragique. Problèmes du temps présent*. Presse Universitaire de Bruxelles, 1964. P. 23.

335 Ver Villoro, Juan. “Literatura e infierno. Entrevista a Fernando Vallejo”. En *Babelia Digital*. 2002. La frase también está citada en el documental de Luis Ospina: *Fernando Vallejo: la desazón suprema* (2003).

el cual se convirtió, con el correr de los años, en una de las novelas más representativas de la literatura post-García Márquez. Es posible que en los montajes trágicos del teatro de Medellín sobreviva esta sensación de derrota social. Y el hecho de que escojan obras de Eurípides, por sólo citar un ejemplo, incita a pensar que necesitan de esta lectura esencial de la fatalidad para hablar del desastre de una ciudad, de un país, de una generación. Hay ejemplos, como el del Teatro Matacandelas, que, en versiones como su celebrado montaje de la obra estática *O Marinheiro*, construyen un terror atávico que sirve para ahondar en las profundidades del miedo a la muerte. Es muy probable que la idea de la fatalidad griega pueda convertirse en una manera de explicar lo inexplicable, de encontrar en los horrores de los orígenes del mundo la mejor manera de penetrar en los misterios de una sociedad atravesada por el terror. El Matacandelas lo confirmó, algunos años después del estreno de *O Marinheiro*, cuando puso en escena su versión de *Medea*, según Séneca.

Todo lo contrario sucede con un grupo como Mapa Teatro y sus aproximaciones a los textos antiguos por los encrespados caminos del *performance*. Apoyados en las visitas a los clásicos que realizase el dramaturgo alemán Heiner Müller (1929-1995), el grupo conformado por los hermanos Abderhalden se ha preocupado, en sus cautivadoras esencias, por inquietar al espectador no con los artificios de las fábulas legendarias, sino con la descomposición de sus elementos, hasta el punto de que los dramas quedan convertidos en impactantes episodios visuales donde las grandes preguntas evolucionan en el sinsentido de las respuestas. Entendiendo “las respuestas” como el momento mismo de la representación, el cual se evidencia en los sutiles cambios (descarnados, sinceros, únicos) que se dan en cada una de las representaciones de una temporada. *Oresteia ex machina*, su interpretación de la trilogía de Esquilo, está construida en una inmensa ruina de donde salen los actores a representar una serie de pasos, casi sin textos, en apariencia inconexos, los cuales se articulan los unos a los otros gracias al religioso desconcierto que provocan. La fatalidad, según Mapa Teatro, no se explica. Se vive en una colección casi danástica de imágenes, en las que no es posible sobrevivir sino aceptando su muy elaborado caos. De lo contrario, el espectador se verá en la obligación de huir. Aunque, de acuerdo con la disposición de encierro en que se encuentran las ruinas de la representación, es muy poco probable que el público pueda escapar. Algunos años después, comenzando el nuevo mi-

lenio, el Teatro Libre de Bogotá se internó en el mundo de *La Orestíada*, con una ambiciosa puesta en escena de las tres tragedias que conforman la obra de Esquilo. A través de este montaje es mucho más próximo el ejercicio de tratar de entender la manera como opera la idea del destino en la Colombia del siglo XXI. Si aceptamos que para cualquier público, a más de dos mil años de distancia, es imposible establecer vínculos profundos o equivalentes a los que se pudieron haber vivido en el siglo V a. de C., habría que encontrar de qué manera se establece un nuevo tipo de profundidad a través de la palabra de los griegos. Según declaraciones del director del montaje, Ricardo Camacho, “en los griegos ya está todo”³³⁶. Pero, ¿a dónde conduce ese “todo”? Es muy probable que los montajes de estas experiencias (violentas, desgarradas) se conviertan en mosaicos, en retablos, en estilizaciones del dolor. La fatalidad, el desolado destino de la estirpe de los Atridas se convierte en un instrumento a través del cual el público descubre la belleza de los elementos escenográficos o la dimensión lírica de los textos convertidos en una forma galante, por no decir sublimada, de los acontecimientos más descarnados de la condición humana. Montar *La Orestíada* no es recurrir al escupitajo literario de autores como el citado Fernando Vallejo, en libros estremecedores como *La virgen de los sicarios* o *El desbarrancadero*. Montar *La Orestíada* es una manera distinta de establecer preguntas en los espectadores quienes, de repente, podrán encontrar que el *fatum* del género humano es su convivencia a ultranza con el horror y la violencia. Pero es un destino sin dioses, como el que reclamaba Albert Camus con respecto a la condición humana³³⁷.

Cuando se habla del concepto de destino o de fatalidad al interior del teatro colombiano, hay que establecer, así mismo, distinciones entre los artistas del país que trabajan al interior del mismo, o quienes han atravesado las fronteras suramericanas para adelantar su trabajo. También es distinta la percepción del destino en las puestas en escena de directores de otras nacionalidades que han realizado sus montajes en Colombia, con actores locales. Las preguntas artísticas y sus resultados son distintos.

336 Entrevista realizada para el presente estudio en Bogotá.

337 Con respecto a las reflexiones de Camus en torno a los griegos, es pertinente el estudio de Marie Hélène Boutet de Monvel: http://marenostrumarcadia.org/index.php?option=com_content&view=article&id=5:albert-camus-et-les-mythes-grecs-lacteur&catid=4:philosophie&Itemid=3. Consultado en diciembre de 2013.

En el caso de Enrique Vargas y el Teatro de los Sentidos (en particular, en sus montajes titulados *El hilo de Ariadna y Oráculos*) hay una suerte de secreta religiosidad que está más allá de las explicaciones inmediatas. Como en toda obra de arte sensible, no hay en su trabajo puertas que se abran, sin mayores esfuerzos, hacia la obviedad. En sus dos experiencias laberínticas, se manifiesta la idea del *destino* en el sentido del lugar a donde se dirige quien viaja. Los espectadores de estas experiencias se denominan *viajantes* y avanzan hacia la búsqueda de ellos mismos, a sabiendas de que no hay una ruta interior trazada (¿no hay un destino?) más allá de los juegos mismos del recorrido. De igual forma, si una experiencia artística se denomina *Oráculos*, inmediatamente el viajero o viajante va a relacionar la experiencia con el lugar donde se hacían las consultas existenciales entre los griegos, para esperar una respuesta acerca de lo que va a suceder en el futuro, o a explicaciones ante los acontecimientos pasados. Aunque una de las consignas iniciales de la experiencia de *Oráculos* es la de realizar una pregunta interior (por parte del espectador solitario) para realizar el recorrido, de todas maneras dicha pregunta no es formulada en voz alta a los actores, sino que el espectador viaja con su interrogante en silencio y encontrará respuestas simbólicas que ni siquiera los actores (o *habitantes*) tendrán conciencia de ellas. No se sabrá, por consiguiente, si hay una respuesta fatal o feliz a las preguntas secretas de los espectadores. Pero esas respuestas se intuyen. Porque no hay desgarramientos, ni presiones emocionales, ni dolor en la experiencia. A pesar de que, en determinados momentos, se pueda pasar por situaciones “duras” a lo largo del viaje (vivir la experiencia de la propia muerte, por ejemplo), ni en *El hilo de Ariadna* ni en *Oráculos* se pretende derrotar emocionalmente al espectador. La fatalidad no es evidente en las obras del Teatro de los Sentidos. Existe el misterio.

Para el director colombiano Omar Porras, radicado en Suiza y gestor del célebre Teatro Malandro, su acercamiento a los textos griegos lo hizo a través del montaje titulado *Bakkhantes*, inspirado en la última obra escrita por Eurípides al final de su vida. A pesar de que se trataba de una obra muy cercana a Porras desde sus años juveniles en Colombia, muchas fueron las decisiones que debió tomar en el momento de realizar una versión de la citada tragedia. Porque sobre *Las bacantes*, ha habido múltiples discusiones, que se concentran, en especial, en la interpretación de la figura de Dioniso. Y, para un hombre de teatro, la representación

del dios siempre tendrá una atracción y un desafío muy especiales. *Las bacantes* es una obra hecha de extremos. La insólita violencia de la acción frente a la paz que respiran algunos cantos corales o la tranquilidad que acompaña siempre a la figura de Dioniso en la obra, se contraponen a la残酷 del dios frente a los lamentos y las quejas de los demás personajes, en particular a los de Cadmo, al final de la tragedia. En la crítica sobre la obra estos contrapuntos han producido posiciones a veces extremas. Desde la interpretación como una crítica del dios, e incluso de la religión en general, hasta la lectura del tragedia como un documento de una conversión de última hora por parte de Eurípides³³⁸. En las interpretaciones sobre el dios en la religión griega, ha conllevado a una imagen hecha sobre todo de dicotomías, que se pueden resumir en el Dioniso “wild/mild” de Albert Henrichs³³⁹.

En el caso de las *Bakkhantes* de Omar Porras hay una permanente estilización de la violencia, como si las imágenes creadas por el director colombiano fuesen tras las huellas de una posible reconciliación entre las fuerzas en pugna, en medio de la violencia de las imágenes. Aunque dicho montaje no tiene que ver, al menos en sus propósitos inmediatos, con la realidad de su país de origen, Porras indaga sobre la violencia a través de una gran metáfora escénica, la cual ya había venido labrando desde sus montajes anteriores. Así, a pesar de que sus puestas escenas emblemáticas (*La visite de la vieille dame*, *Othelo*, *Noches de sang...*) tomaban como punto de partida atmósferas dramáticas o abiertamente trágicas, hay en todas ellas (incluidas sus *Bakkhantes*) un espíritu de juego, de teatro de muñecos que, al ser confrontados (o, mejor, contrapunteados) con los textos se convierten en travesuras siniestras, en piruetas de humor negro. Entre todas sus imágenes, se destaca la figura del andrógino personaje de Pentheé (interpretado, en sus inicios, por el mismo Porras), con grandes pechos femeninos prestados y un falo presto para las mejores bacana-

338 Un conjunto de estas posiciones se encuentra consignado en *A different God? Dionysos and ancient polytheism*. Edited by Renate Schlesier. Walter de Gruyter GmbH & Co. Berlin, Boston, 2011.

339 Ver Henrichs, Albert. *Loss of Self, Suffering, Violence: The Modern View of Dionysus from Nietzsche to Girard*. *Harvard Studies in Classical Philology*. Vol. 88, (1984), pp. 205-240 Article Stable URL: <http://www.jstor.org/stable/311453>. Consultado el 14 de febrero de 2014.

les³⁴⁰. Pero el baño de sangre en que termina envuelto es una travesura de los dioses, un divertimento del demiurgo Porras, juez y parte de una ceremonia salvaje que termina convertida en artificio, en *teatro*. El montaje concluye con unas sombras de jóvenes contemporáneos escuchando *hip-hop* y celebrando relajados, a través de una ceremonia nocturna en cualquier gran ciudad. ¿Destino? ¿Fatalidad? Al parecer, en las *Bakkhanthes* del Teatro Malandro, pareciese que la fiesta despiadada de Dioniso no cesase y, en el fondo, se quisiera mostrar que, en esa mezcla de placer y destrucción, terminará siempre triunfando el desencanto.

Pocos años después, cuando los directores Paolo Magelli o Theodoros Terzopoulos pusieron en escena sus respectivas versiones, para el Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá, de la *Antígona* de Sófocles o de *Las Bacantes* de Eurípides iban, interpretando sus testimonios, a la búsqueda de una fatalidad ignorada³⁴¹. Esto es, a la búsqueda de una metáfora que les sirviese para establecer un puente, un diálogo, con un país que los había acogido con gran amabilidad, pero del cual desconocían las raíces de su violencia y su descarnado cinismo. Ninguno de los dos pretendió hacer versiones “colombianas” de las obras antiguas, sino traducir sus propios demonios, sus propias preocupaciones estéticas, con los recién descubiertos actores locales, bajo la protección de los griegos. En ambas obras, desde sus textos originales, está presente la idea del castigo: Antígona se rebela ante el poder y debe asumir las consecuencias. Penteo se niega a adorar a Dioniso y la ira del dios caerá sobre su ser de la manera más cruenta. El destino fatal de los personajes se debate en ambos casos con la idea de la justicia: ¿son justos los designios de los dioses? ¿Puede un dios castigar a un inocente? Antígona es un personaje que, como ya se ha visto, se ha convertido en un símbolo de la libertad y de la rebelión. ¿Es el destino de Antígona *justo*? ¿O será que la raíz de su tragedia está precisamente allí, en el hecho de ser víctima de las decisiones implacables de “los seres superiores”, así éstas no sean las que protejan a los más débiles? Tanto Magelli como Terzopoulos, desde tendencias muy distintas, han construido sus propias catedrales del horror, procurando mostrar, en toda su miserable dimensión, al “*insecte humain*”, pero dándole una oportunidad.

340 Quizás es oportuno recordar que el fallo formaba parte del *vestuario* teatral de los personajes de comedia, no de tragedia, así como de ciertos rituales en honor de Dioniso.

341 *Bakkhanthes* fue creada en Suiza en 1996. *Antígona* en 1998 y *Las Bacantes* en 2000. Las dos últimas, en Bogotá.

dad a través de la oscura belleza escondida en el dolor. Así, el desastre de Antígona se remedia a través de la idea de su sacrificio, de tal suerte que hay una especie de canonización del personaje a través de la figura de la intérprete (la actriz Nube Sandoval). Por su parte, si la *Antígona* de Magelli tiene dimensiones operáticas en sus resultados emocionales, *Las bacantes* de Terzopoulos se transforma en un concierto de figuras del infra-mundo, cuya inmersión en la lejana cuna de los orígenes del hombre convierte la idea del destino en una experiencia propia de unos seres muy lejanos a los del mundo real. Sin embargo, en el último caso, pareciese que los extraños habitantes de la escena se convirtieran en vehículos de un caos mucho más profundo que el de la inmediata identificación realista. Los hombres desnudos que interpretan a Penteo y a Dioniso, a Ágave y a Tiresias, son una suerte de intérpretes del dolor, son las neuronas, la biología interna del cuerpo, que se manifiesta, entre pulsaciones y destellos, como los ejemplos siniestros de la tras-escena del alma humana. Porque las interpretaciones de la tragedia, en la modernidad, parecieran remplazar a los dioses o al destino por una suerte de “inevitabilidad” del comportamiento, la cual se puede manifestar en términos psicológicos o biológicos o, como en el caso de Terzopoulos, en la configuración de una coreografía de extremos que da cuenta del sufrimiento a través de los esfuerzos físicos de los actores.

Por último, a un director como el polaco Paweł Nowicki le interesaba el *Edipo rey* de Sófocles como un instrumento de su escepticismo. La pieza es descompuesta en un rompecabezas de tantas fichas, que la línea de conducta o de castigo del personaje termina dividida en múltiples puntos de fuga. El hecho de que cuatro actores interpreten todos los personajes (el hecho de que todos fuesen Edipo, todos fuesen Yocasta, todos fuesen Creonte, todos fuesen el coro...) convierte el texto original en un “modelo para armar” donde la razón, las moralejas o las advertencias se diluyen en el mar de las libres interpretaciones. No hay un solo camino en la parábola construida por Nowicki y su grupo de jóvenes actores. La miseria del ser humano, su horrorosa mueca de traiciones y castigos, se transforma en meras parodias del miedo, para demostrar que, aún en la más siniestra de las cloacas urbanas, se encuentra la débil luz de esperanza de la creación artística. De todas maneras, el destino, entendido como el plan trazado desde la eternidad y opuesto al libre albedrío de los hombres, no es un tema que se destaque en la mirada de Nowicki. La

hybris del héroe trágico se descompone a tal punto, que hasta su propio castigo se convierte en metáfora. Al final de la puesta en escena, los cuatro actores bañan con sangre sus propios reflejos ante un espejo gigante. Se intuye la ceguera de Edipo, pero no es la palabra la que destapa las vísceras de su desastre, sino la imagen, la silenciosa presencia de los intérpretes que construyen un conjunto de signos para ser observados con la necesaria distancia de la abstracción.

Pero quizás quien más intensamente ha vivido la experiencia de la fatalidad ha sido el director del Teatro Tierra Juan Carlos Moyano, quien siempre había escuchado la advertencia de evitar la puesta en escena de las tragedias griegas, pues los miembros del elenco terminarían siendo víctimas de sus propias imágenes: poco tiempo después de montar su versión de *Las troyanas*, el pequeño hijo de Moyano cayó accidentalmente desde la ventana de un quinto piso de un hotel. En la obra de Eurípides, Astianacte, el hijo de Héctor y Andrómaca, es lanzado por Neoptólemo desde lo alto de una torre de la ciudad de Troya. Más allá de la casualidad siniestra, navegar en las aguas del destino, de acuerdo con las grandes parábolas trágicas, convierte a los textos antiguos en recipientes formales donde se esconde, con discreción o vehemencia, el asfixiante viaje a través del dolor y el bálsamo que representa el esfuerzo de representarlo. Moyano considera que la idea del destino está presente en los griegos de una forma siniestra y, si se está atento a sus signos, termina convirtiéndose en el motor y el castigo de sus propios intérpretes.

Podría seguir trazándose la ruta de la fatalidad en el teatro colombiano. Esa ruta, de cierta manera, viene antecedida por modelos literarios muy precisos que, sin ser muy estrictos, comenzaría con la poesía de Álvaro Mutis (1923 - 2013) y, en particular, con su segundo libro titulado *Los elementos del desastre*, de 1953. En la formación literaria de Mutis, la presencia de los griegos ocupa un lugar especial en el territorio de sus afectos: “Si uno en una época, en una edad en que se está formando, lee a Sófocles, ese sonido y situaciones, ese enfrentamiento de los hombres contra los hombres, si uno lee esta maravilla que es la tragedia griega, le queda como un ejemplo”³⁴². Y el concepto, la idea del desastre, entendi-

342 Posadas, Claudia. “Los paraísos secretos de Álvaro Mutis”. *Espéculos. Revista de Estudios Literarios*. Universidad Complutense de Madrid, 2004: <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/especulo/numero27/amutis.html>. Consultado en diciembre de 2013.

do como una condena irredimible del ser humano, podría considerarse como un soporte local de una mirada escéptica y desolada del mundo. Para Mutis, “al leer historia, ¿qué es lo que se lee? Desastres, brutalidades aterradoras, momentos de la Europa occidental cristiana que son de un salvajismo aterrador como es el caso de las cruzadas. Entonces, ¿qué esperanza le queda al hombre? Ninguna. Las ilusiones que se ha creado éste, y sobre todo a partir del siglo XVIII son ilusiones razonadas. Rousseau crea un hombre ideal para poder aplicar su teoría, sin embargo éste no es como él lo define. Y de ahí en adelante viene el desastre”³⁴³. En el teatro colombiano, sin embargo, no son tan evidentes las reflexiones directas con respecto al horror en los seres humanos. Está camuflada, protegida por los signos, antes que lanzada con descarnada sinceridad. En los años setenta, el teatro colombiano se obsesionó por la reflexión política y sus líneas primarias giraban en torno a las denuncias de las injusticias (*La denuncia* es, justamente, el título de una de las obras emblemáticas del dramaturgo Enrique Buenaventura y su Teatro Experimental de Cali). Con el tiempo, la parábola, la estilización, el símbolo, la máscara, la ceremonia, se convierten en recursos expresivos que dan cuenta, en su conjunto, de un desasosiego generalizado al cual se le calma a través del humor, o de la traviesa ironía. De allí que buena parte de las tragedias griegas puestas en escena en Colombia terminan siendo piezas no exentas de muecas o de abiertas carcajadas. Es muy probable, por consiguiente, que si un país condenado “a cien años de soledad” recurre a los religiosos lamentos de la tragedia griega, se deba a la necesidad de ritualizar, de poetizar o de asesinar, por las vías del arte, los endémicos problemas de una sociedad que, tal como lo indican los hechos, pareciera que no tuviesen una solución posible.

4.3 EL PERSONAJE: *PERSONA NON GRATA*

La idea del personaje teatral como individuo, con características sicológicas precisas, entra en crisis en la segunda mitad del siglo XX. “En el teatro contemporáneo, el personaje parece, a menudo, estar de más. Es como un filtro inoportuno, una pantalla que no termina de interponerse

343 *Ibidem*.

entre el actor y el público”³⁴⁴, dice Jean-Pierre Sarrazac, a propósito de esos seres que ya no tienen una vida, una identidad propias, sino que son instrumentos del conjunto, varían de acuerdo a las necesidades o caprichos de la escena y parecen diluirse en las evocaciones y el pasado. En uno de los principales estudios sobre el tema, Robert Abirached dedica un capítulo completo a analizar ese forzoso desplazamiento de la individualidad actancial³⁴⁵. El capítulo se denomina “El personaje destituido por el actor” y da cuenta de cómo, en el teatro contemporáneo, se prescinde progresivamente de un ser que tiene un universo interior para convertir al actor en un representante de fragmentos que, en su conjunto, definen el alma de una puesta en escena donde, con mucha frecuencia, la idea convencional del personaje ha desaparecido. En esta rebelión de las formas y de las individualizaciones, se inscribe buena parte de la representación de la tragedia griega al interior del teatro colombiano. En la gran mayoría de los ejemplos a analizar (en especial, a partir de la versión de *La Orestiada* del Teatro La Candelaria) hay una mirada grupal, colectiva, casi desprovista de la primera persona. Se podría decir que, en casi todos estos montajes, existe la idea de un coro del cual se desprenden unos actores que “representan” (no “se transforman”, siguiendo los postulados brechtianos) a los diferentes héroes de los dramas. Pero se representan sus roles al interior de las fábulas respectivas, antes que su “espíritu esencial”. Incluso se dan casos de puestas en escena como la *Antígona* del citado Teatro La Candelaria, en el que cuatro actrices interpretan el rol protagónico, de manera simultánea, como si se tratase de un coro. De la misma manera, en *Anotaciones a pie de página de ‘Edipo rey’ de Sófocles* según Paweł Nowicki, los cuatro actores de la puesta en escena representan, de manera alternativa, todos los personajes de la tragedia original. Parecería que existiese un afán por romper la individualidad, por un lado y de acabar con la pre-historia, por el otro. En el caso de Mapa Teatro, como buenos hijos de Heiner Müller, los personajes de *La Orestiada* de Esquilo han desaparecido en su *Oresteia ex machina*, para dar paso a unas figuras (las de los mismos actores) que realizan una serie de acciones en escena, tan abstractas y misteriosas, que la referencia al mundo griego podría o

344 Sarrazac, Jean-Pierre. “El impersonaje: una relectura de La crisis del personaje”. Traducción: Víctor Viviescas. En *Literatura: teoría, historia, crítica 8*. Universidad Nacional de Colombia. 2006. Pág. 353.

345 Abirached, Robert. *La crise du personnage dans le théâtre moderne*. Paris: Gallimard, 1994.

no estar presente sin que se transformase la esencia de la representación. Es posible que los textos griegos (sobre todo en el último caso citado) sirvan aquí como detonantes, como puntos de partida para la exploración estética. Pero, poco a poco, Orestes, Clitemnestra, Egisto o Agamenón (por no decir los dioses mismos) terminan siendo herramientas, modelos para armar y sus roles, tarde o temprano, desaparecen.

Abirached establece tres dimensiones para el análisis del personaje sobre la escena: la *persona* (su rol, ese tercero incluido del actor y del personaje), el *kharacter* (su singularidad, su huella personal) y el *typus* (su valor simbólico, su ejemplaridad). Y es justamente contra el segundo que, según el autor, se han rebelado las dramaturgias de la contemporaneidad. Esta masacre de la idea del personaje coincide, por un lado, con lo que el citado Abirached denomina “el fin del imperio de la fábula” y, por otro lado, se amplía con lo que se ha dado a llamar “la crisis de la representación”, donde se habla del advenimiento de *la presentación* (el actor que parte de sí mismo y no de la idea del otro) en contravía de la tradicional “*re-presentación*” en la cual el actor debería convertirse, simular, asumir las veces de alguien que no le pertenece. Como se sabe, la idea del personaje en Occidente se consolida con los griegos y se podría decir que los primeros arquetipos del teatro europeo están en las tragedias que se conservan aún en la debacle de los siglos. Pero el personaje, aún en las reproducciones de los textos clásicos, se convierte más en una alegoría que en un ser con identidad propia. Es una figura portadora de unas ideas, en lugar de representar fragmentos de vida. De todas formas, no se puede confundir el lugar del personaje dentro de la tragedia griega, de la misma manera que se da su existencia a partir del realismo del siglo XIX. El hecho de que buena parte de la historia del teatro, hasta la segunda mitad del siglo XVIII fuese escrito en verso, implica que la construcción “realista” de un personaje se distancie de manera evidente. El personaje trágico es evocador, se lamenta, implora, piensa en voz alta. No realiza acciones o, por lo menos, dichas acciones no se manifiestan dentro del texto³⁴⁶, ya que no existen acotaciones o didascalías que lo constaten. Los acontecimientos climáticos suceden fuera de escena y lo que se ve en el escenario (al menos por lo que se intuye a través de los versos escritos) está delimitado por lo que se dice. Es difícil considerar que, en este tipo

346 Aunque también puede considerarse que las acciones que han sucedido (por dentro o por fuera de la escena) son “también dichas” por los personajes.

de representaciones, se hable de sub-texto, de lo no dicho o de todas las ideas que luego desarrollaría Stanislavski en sus estudios para la construcción de un personaje.

En este orden de ideas, hay que separar al personaje, *del texto* del personaje representado. O mejor, hay que tener en cuenta que la manera como se interpreta sobre el escenario implica, necesariamente, una transformación e, incluso, una “traición” de lo que sucede a través de la palabra escrita. Esta idea está muy presente en las versiones colombianas de la tragedia griega, empezando por las traducciones. No hay una preocupación muy clara por el hecho de mantener la “fidelidad” a los modelos clásicos. Los textos antiguos son meros puntos de partida y se toman sus palabras en español de aquí y de allá (o incluso se los “reescribe” de acuerdo con las necesidades de las distintas puestas en escena), para conseguir resultados que pertenecen más al territorio de las interpretaciones (entendiendo el término como “nuevas lecturas”) antes que a la reproducción respetuosa del modelo clásico. De otro lado, es preciso tener en cuenta que los personajes de la tragedia griega han devenido, en muchos casos, en “paradigmas” que van más allá de sus funciones dramáticas. Después de Freud, Edipo o Electra se han convertido en vehículos de unas ideas que van más allá de lo que se encuentra en Esquilo, Sófocles o Eurípides. Estas transformaciones de los personajes no se presentan únicamente a partir del sicoanálisis, sino que se van a encontrar desde el neoclasicismo en todos los órdenes del pensamiento (religión, pintura, filosofía, ciencia)³⁴⁷. Así, cuando Edipo aparece en Colombia (en la radio, en el Teatro Experimental de Cali, en el Teatro de la Memoria, en el cine...) no solamente responde a la evocación respetuosa de los textos de Sófocles, sino que el poeta es desprovisto de sus versos, hasta convertirse en un ejemplo, más que en un hilo conductor. El personaje no está “viviendo” los acontecimientos del drama, sino haciendo un doble viaje entre la trama y el

347 Abirached se centra en las reflexiones de Nietzsche alrededor de Aristóteles y considera que: “Por primera vez, en 1872, Nietzsche arremete con una crítica radical contra la problemática completa de Aristóteles y lanza el descrédito sobre la mimesis, su principio fundador. Nietzsche considera como una verdadera aberración colectiva el uso europeo del teatro desde Eurípides y, en particular, la costumbre adquirida por el espectador de ver y escuchar a ‘su doble en la escena’, de buscar en la escena prioritariamente ‘la dialéctica de los personajes y su melodía individual’ y de esperar de la escena un conocimiento discursivo del mundo y de sí mismo”. (Citado por Sarrazac, en “El impersonaje. Una relectura de *La crisis del personaje*”. Ed. Cit.)

mundo real, de tal suerte que se aceptaría lo que propone Sarrazac en su estudio, con respecto a la comprensión contemporánea de la mimesis³⁴⁸.

En las distintas representaciones de los personajes de la tragedia griega en Colombia, se podrían encontrar las siguientes categorías:

- El personaje como ilustración de un texto.
- El personaje como parte de un coro.
- El personaje atmosférico.

Dentro de estos tres niveles, se pueden ubicar sus distintas representaciones. No hay que olvidar que se está tomando como punto de partida lo que el personaje significa en el conjunto de una puesta en escena. No en el papel. No en la palabra. Y la palabra, entendida como la reproducción más o menos fiel de los textos clásicos, está presente en la primera categoría, donde el personaje “ilustra” la fábula. Hay un respeto por los acontecimientos de su modelo antiguo y, aunque *la mise en scène* se tome distintas “licencias” en su representación, el propósito del montaje y de la construcción de sus distintos roles es consecuente con los versos del drama. En ese rango estarían montajes como los dos Edipos “fundacionales” (el de la Radio Nacional y el del Teatro Escuela de Cali), así como la versión de *La Orestíada* del Teatro Libre de Bogotá o *Edipo rey* del Pequeño Teatro de Medellín.

En el segundo nivel, se pueden ubicar montajes como *La Orestíada* y *Antígona* del Teatro La Candelaria, *Bakkhantes* del Teatro Malandro, *Medea* del Teatro Matacandelas o *Las Bacantes* de Theodoros Terzopoulos. Aunque podría confundirse con los propósitos del personaje “atmosférico”, es importante distinguir que, en estas propuestas, el personaje forma parte de un conjunto, donde los actores son una masa que representa un grupo humano (o una fuerza de la naturaleza, como en el caso

348 “Ahora bien, podemos escoger, para la actividad de la mimesis, esta otra traducción, más abierta, a la que nos invitan en particular los trabajos de Lacoue-Labarthe (1986), traducción que no sería *imitar*, tampoco *representar*, término demasiado vago y demasiado ambiguo, sino *volver presente*”. (Sarrazac, *Ibid.* Pág. 356). Y no estaría de más recordar la traducción de *mimesis* de Ricoeur como “*mise en intrigue*” (Ricoeur, Paul. *La métaphore vive*, Paris, 1975).

de *Las Bacantes* de Terzopoulos). Pero los textos procura ser los mismos de los autores clásicos y las puestas en escena giran en torno a la palabra.

En la tercera categoría, el personaje forma parte del espíritu, de las convenciones de la puesta en escena y se puede decir que está al servicio de ellas. Los actores llevan los nombres de los modelos griegos, pero dichos modelos se desprenden de las interpretaciones inmediatas, para entrar en permanentes anacronismos, juegos de estilo, contrapuntos de interpretación y diálogos directos con el presente de los espectadores. En este grupo, podrían considerarse montajes como *Antígona* de Paolo Mazzelli, *Edipo rey (Anotaciones a pie de página)* de Paweł Nowicki, *Oresteia ex machina* de Mapa Teatro o *Electra* del Teatro La Hora 25.

En el primer grupo, el “*kharacter*” del que hablaba Abirached tiende a conservarse, en la medida en que se está tratando de guardar el conjunto de convenciones esenciales de los textos. Pero en los dos grupos restantes, pareciera que la idea de una ruptura con la línea lógica de los acontecimientos se convierte en una “necesidad” de las distintas puestas en escena. Cada montaje reescribe las tragedias y, de alguna manera, las vuelve un acontecimiento “reciente”. Para estos modelos de puesta en escena, se puede considerar lo planteado por Sarrazac cuando dice: “Pues es cierto que el impersonaje –llámese Desconocido, esté reducido a una inicial, o incluso desprovisto de toda marca personal– actúa el mundo saltando de un rol a otro, de una máscara a otra, fustigado por Dioniso, ese dios de lo impersonal... En esta encrucijada él es Edipo, en esta otra es Saúl o bien el Judío Errante; cualquiera sea su sexo, él se vuelve Adán o se vuelve Eva, quizá Pandora, Hamlet y Ofelia, Fausto y Margarita, etc., etc. El proceso es infinito, puesto que aquí coinciden – el “mismo instante”, diría Beckett– el comienzo y el fin...”³⁴⁹. En el *Edipo rey* de Nowicki, el actor que representa a Edipo en el primer cuadro, será Tiresias en el segundo, luego Yocasta en el tercero, hasta convertirse en el coro que, al mismo tiempo, será Edipo. No hay una regla ni una lógica. Se responde más a lo que José Sanchís Sinisterra denomina en sus cursos de dramaturgia los “sistemas minimalistas repetitivos” en los que, a través de una dramaturgia sistémica, se establecen convenciones que el espectador aceptará como propias, por una suerte de verosimilitud interna dentro de las lógicas de la puesta en escena. El personaje trágico entra entonces en los territorios de la

349 Sarrazac, *Ibid.* Pág. 368.

pluralidad, de la dispersión, de la discontinuidad. No existe, en este tipo de montajes, una tendencia a la concentración del drama o a la progresión de las emociones. Al contrario, el personaje (o, mejor, su intérprete) tiende a romper la causalidad lineal (esto es, el modelo causa-efecto) y se impone la noción de fractura, de interrupción, una suerte de inacabamiento provocado, de tal suerte que empuje al espectador a “trabajar”, a completar las fichas de un rompecabezas que muchas veces ni siquiera los personajes o el dispositivo escénico lo tienen claro.

El riesgo que se corre es muy grande porque, al decir de Georges Pérec, “es preferible escribir una tragedia sometidos a unas reglas conocidas, antes que ser un poeta que escribe cualquier cosa y es esclavo de unas reglas que desconoce”³⁵⁰. Los límites entre el éxtasis y el aburrimiento son muy estrechos y, en no pocos ejemplos, los resultados son con frecuencia vistos con reticencia en amplios sectores del público. “Hay que decir que la tragedia griega es poco y mal representada en todo el teatro de Occidente”, reconocía José Monleón. “Propone una confrontación que para las ideologías dogmáticas es siempre desagradable. Ciento que la interpelación de la tragedia a los dioses de la mitología – que se colocan al nivel de los humanos – no puede darse en los mismos términos en las sociedades modernas, con otras religiones o simplemente laicas. Pero queda en pie la rebelión contra las desdichas humanas provocadas por factores que escapan a nuestras decisiones. Hoy no utilizamos el término ‘destino’ pero, a su vez, es obvio que millones de seres se preguntan por qué y por quién ‘han sido elegidos’ para el sacrificio”³⁵¹. El personaje, por consiguiente, se adapta y adopta las necesidades que el dispositivo escénico le impone, hasta el punto de que se convierte, no en el héroe, sino en una ficha más de la reflexión del montaje. Así como, a finales de los años cincuenta, se comenzó a hablar de un “cinéma d'auteur”, soportado en la figura del director de cine, en el mundo del teatro cada vez más se habla del universo del creador de formas sobre la escena, antes que del mundo del dramaturgo (como sucede con el reconocimiento del guionista, siguiendo con

350 Citado por José Sanchís Sinisterra en su *Taller de Dramaturgia* (Villa de Leyva, Colombia. Julio de 2013).

351 Monleón, José. “Los clásicos griegos en la escena española contemporánea”. En *Clunia II. El actor trágico y el actor cómico en el teatro griego. Interpretación coral. El lamento de la tragedia antigua*. Colección “La Tarasca. Estudios Teatrales”. Universidad de Burgos, 2006. Pág. 52.

el ejemplo cinematográfico). El *metteur en scène* será quien imponga su criterio, su sensibilidad y, en última instancia, su dramaturgia y su diseño de los actores/personajes será el que defina las relaciones entre los distintos elementos que dialogan en el respectivo montaje.

Ahora bien: ¿De qué manera funcionan los personajes de la tragedia griega en el teatro colombiano? Los nombres pueden organizar las rutas. A continuación, a partir de los personajes Edipo – Orestes – Antígona - Dioniso, se establecerán los distintos modelos de construcción de los mismos:

- **Edipo:** No hay ejemplos en el teatro colombiano en el que el mito de Οἰδίποντς, (“el de los pies hinchados”), haya sido tomado como referencia más allá de la tragedia de Sófocles. En todos los casos (Radio Nacional, Teatro Escuela de Cali, Pawel Nowicki, Pequeño Teatro de Medellín, Teatro Estudio del Camarín del Carmen, Teatro de la Memoria...), la historia, es decir, la fábula de la tragedia sofóclea, ha sido respetada en su estructura básica, comenzando por el momento en el que Edipo interroga a los ancianos de Tebas en el umbral del palacio. Sin embargo, a pesar de tener el común denominador de los versos del poeta de Colono, es evidente que cada uno de dichos edipos presenta características muy particulares, por no decir antagónicas, incluso con el texto base³⁵².

• *Edipo rey* (Radiodifusora Nacional de Colombia, 1954). El llamado “Radioteatro” llegó a Colombia, gracias a la influencia de la radio cubana que, en los años cincuenta, tuvo una fuerte influencia en la América Latina. Si bien es cierto que existe toda una tradición específica de la representación de textos teatrales para radio (Orson Welles, Brecht, Beckett, entre otros), la tendencia por la que optase Bernardo Romero Lozano en su montaje para los micrófonos establece conexiones directas con el melodrama. La radio, por lo demás, era el medio por el cual se extendió de manera amplia el género por

352 En el presente capítulo se analizarán los citados montajes desde la perspectiva del personaje. Una reflexión integral sobre sus respectivas puestas en escena tendrá lugar en el Capítulo 6.

América Latina, siguiendo postulados que venían de los parámetros del cine mexicano (adaptaciones y/o simplificaciones cuyo origen es el de la industria del cine en Hollywood). A través de efectos sonoros “realistas” (pasos, viento, golpes), la versión pretende acercarse más a una ilusión de acontecimiento vivido, antes que a las convenciones de la tragedia. En esta versión, Edipo es un vehículo para enfatizar el histriónismo declamatorio del intérprete, la “belleza del texto” y la emocionalidad manifiesta de la palabra. De todas maneras, al haber un contrapunto con el coro, se rompe la supuesta dependencia de la realidad y se entra en territorios de mayor estilización. En este caso, Edipo es un héroe verbal. O, mejor, de la impostación verbal. Según André Green, “los personajes, héroes y heraldos, sólo existen a través de sus enunciados. Sus enunciados no pueden decirse en su ausencia; nadie puede emitirlos fuera de ellos. Se nos remite al texto. Pero hasta la destrucción del texto es aún un texto”³⁵³. Nunca como en este caso, los “enunciados” dependen tanto de quien los dice, como en el caso presente. Sin embargo, no hay en el Edipo radial una necesidad de “demostrar” ideas como, de repente, sí se planteó como una necesidad en el montaje que Enrique Buenaventura realizase cinco años después.

- *Edipo rey* (Teatro Escuela de Cali / Teatro Experimental de Cali, 1959 / 1965). Tanto Pedro I. Martínez (el actor argentino que protagonizó la primera versión) como Helios Fernández (el actor de origen catalán que protagonizó la segunda) controlaban amplios registros interpretativos. El vestuario, del pintor colombiano Enrique Grau, invitaba a los dos Edipos a convertirse en una suerte de “esculturas vivientes”, que reproducían los dibujos o las piezas tradicionales del arte griego de la antigüedad. En 1959, comenzaban a llegar los estudios sicoanalíticos a Colombia. Buenaventura había regresado de Argentina y es muy probable que, junto con Pedro I. Martínez, estuviesen interesados por el desarrollo de las interpretaciones freudianas con respecto a la tragedia de Sófocles. Lo

353 Green, André. *El complejo de Edipo en la tragedia*. Traducción: Josefina Ludmer. Serie Crítica Analítica. Ediciones Buenos Aires, 1982. Pág. 21.

que sí es evidente es que, en la presente versión, la puesta en escena está concebida para grandes espacios, *à la manière* de las representaciones antiguas³⁵⁴. Aunque el montaje se presentó en algunos escenarios a la italiana, su verdadero impacto se dio en sus funciones al aire libre y, en particular, en la Plaza de Bolívar de Bogotá³⁵⁵. Volviendo a Monleón, “las salas cerradas sugieren intimidad, cercanía, y la función del coro les es ajena. En cambio, desde la distancia que imponen los teatros antiguos, encuadrado el Coro por su arquitectura y la proporción de sus espacios en mitad de la naturaleza, el lenguaje y la percepción han de ser completamente distintos, en la medida en que tanto el Coro como cada uno de los personajes están siempre referidos – más allá del supuesto lugar de la acción – a un espacio total e integrador”³⁵⁶. Aunque el montaje de Buenaventura no se hizo “en mitad de la naturaleza”, de todas maneras sí está determinado por sus intenciones de haber sido concebido como un espectáculo al aire libre, no como una obra intimista. Edipo, por consiguiente, es una figura extraída de un libro de la historia del arte y de la historia del teatro que “cobra vida” para materializar los versos de un autor clásico. Edipo es entonces aquí, por consiguiente, un fenómeno literario, un objeto de las artes plásticas y un sujeto, tanto de la Historia (la adaptación y la “concentración” de la acción así lo sugieren), como del Psicoanálisis. De alguna manera, el hecho de que se trate de un montaje “fundacional” en la historia del teatro colombiano, determina que el personaje-Edipo se convierta, así mismo, en el símbolo-Edipo.

- *Edipo rey* (Pequeño Teatro de Medellín, 1985/2013). Aunque las intenciones del director Rodrigo Saldarriaga y su grupo

354 Una extensa reflexión sobre el montaje y la concepción de sus personajes sobre la escena está en: “Notas sobre ‘Edipo rey’. Una gran experiencia”. *TEC – Sexta Temporada Popular de Teatro. Noviembre 30 – Dicembre 1965*. Bellas Artes y Extensión Cultural del Valle. Aunque el texto no está firmado, es muy probable que haya sido escrito por su director, Enrique Buenaventura.

355 El montaje de *Edipo rey* también se presentaría en Cali, Medellín y Cartagena de Indias. Hay referencias precisas de una representación al aire libre, en el atrio de una iglesia, en esta última ciudad citada.

356 Monleón, José. *Ibid.* Pág. 49.

eran similares a las del TEC de Enrique Buenaventura, la diferencia central entre ambos montajes gira en torno a dos elementos esenciales: por un lado, la formación de los intérpretes y, por el otro, el paso del tiempo. No es lo mismo concebir un *Edipo rey*, con parámetros museológicos o “de interés cultural” en 1959, a hacerlo en 1985. En efecto, Saldarriaga montó, por primera vez, su *Concierto experimental basado en la tragedia de Sófocles y en la música de Roberto Pineda Duque*, 26 años después del montaje de Buenaventura. La música citada en el título del espectáculo no es otra que la que compuso Pineda Duque para la citada puesta en escena del TEC. La diferencia es que Saldarriaga hizo una versión donde se privilegiaba lo musical sobre la puesta en escena, quizás aprovechando el hecho de contar con una orquesta sinfónica para sus experimentos teatrales. 28 años después, Saldarriaga “revisita” el *Edipo rey* de Sófocles, pero esta vez sus intenciones de puesta en escena son más claras. Aunque hay, de nuevo, una tendencia estatuaría en la manera como se conciben los personajes en el montaje, en este caso no se pretende reproducir las figuras de los vasos o las esculturas griegas, sino una suerte de tablero de ajedrez de actores-fichas en blanco y negro, hieráticos, fantasmales. Tanto Edipo como sus compañeros de drama son aquí unos héroes de piedra, llenos de emoción entre ellos, pero de difícil comunión con el alma de los espectadores. De todas maneras, los personajes del presente montaje no huyen de sus raíces antiguas. Procuran ser vehículos de sus propias palabras y, aunque el conjunto se torne a veces “prestado”, sus intenciones son de una sincera fidelidad por el objeto literario que se declama.

- *Edipo rey (Anotaciones a pie de página)* (Escuela Nacional de Arte Dramático / Teatro Estudio del Camarín del Carmen, 1990 / 1999). El director polaco Pawel Nowicki rompe con todos los modelos de representación para la puesta en marcha de su propio Edipo. Como ya se ha dicho³⁵⁷, los cuatro actores (cinco, en la segunda versión realizada en el Teatro del Ca-

357 Ver 4.1 del presente estudio. A propósito del montaje de Nowicki, ver 6.4.1.

marín del Carmen) representan todos los personajes del drama. De esta manera, no existe un dispositivo convencional de construcción de los roles. Volviendo a las ideas de Sarrazac, se podría decir que “el impersonaje” se impone en el presente montaje y es el conjunto el que lanzará luces, con sus contrapuntos y sus anacronismos, sobre el misterio de su a-puesta en escena. Hay, en el conjunto, una necesidad por “aterrizar” a Edipo y su estirpe como si fueran personajes extraídos de la realidad urbana de Colombia y, en particular, de la ciudad de Bogotá. La idea que circunda es que “Edipo puede ser cualquiera”, pero no de una manera simplista, sino encontrando una desconcertante profundidad, aún en los elementos más simples, más grotescos o más mundanos. Si bien es cierto que hay una permanente ironía, con gruesas gotas de humor negro, el montaje va creciendo en sus intenciones dramáticas, hasta el punto de que encuentra recursos commovedores, hacia el final del montaje, donde se prescinde de los textos y se llega a desconcertantes imágenes de intimidación emocional, donde el espectador puede sentirse “atrapado” en una broma que resulta ser muy seria y, en últimas, no tan alejada de juegos interpretativos que esconden la profundidad desde la broma, como en los espectáculos de cabaret o en ciertas modalidades del clown. Hay una suerte de “Anti-Edipo” en el conjunto, como la célebre expresión de Guattari y Deleuze³⁵⁸, en la medida en que los actores “juegan” a la representación, no desde el lamento, desde los territorios del sufrimiento o de los atavismos, sino desde el travestismo, las caricaturas o el esperpento. Sin embargo, el resultado es ambivalente, en la medida en que, en medio de la risa, la eufórica ebriedad o la travesura, se esconde allí también un terror vital que convierte estas “anotaciones” en una obra que construye sus propios interrogantes. Edipo, en este caso, es un príncipe y un mendigo, un dictador y un niño, un seductor y un signo. Aunque Nowicki se siente lejano de los estudios sicoanalíticos, no es exagerado entender este montaje desde la perspectiva de los sueños.

358 Deleuze, Gilles; Guattari, Félix. *L'Anti-OEdipe: Capitalisme et Schizophrénie*. Les Éditions de Minuit, 1972.

• *Edipo rey*. (Teatro de la Memoria): El director bogotano Juan Monsalve realizó, en 1984, su versión de la obra de Sófocles, apoyado en un Premio del Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura). Monsalve había sido fundador del ya legendario grupo Acto Latino y su fuente esencial de búsqueda se ha concentrado en la llamada “Antropología Teatral”. Participó en varios encuentros del ISTA (International School of Theatre Anthropology) con distintos maestros de las grandes tradiciones escénicas (de India, Bali, Japón, China, entre otros), donde se destaca la efectiva coordinación de Eugenio Barba y su grupo, el Odin Teatret de Dinamarca. Al representar el mismo Monsalve el doble rol de director y protagonista, hay una clara intención de tomar el *Edipo rey* de Sófocles como un texto fundacional, el cual sirve para desarrollar distintas técnicas interpretativas, donde se combinan los cantos, las danzas y las exploraciones de la voz como una herramienta esencial del juego escénico. Hijos indirectos de la gran tradición grotowskiana, los trabajos del Teatro de la Memoria (al igual que otras experiencias nacionales, como las del Teatro Varasanta o el Teatro Itinerante del Sol, entre otros), funde los rituales americanos y de otras culturas ancestrales con los textos clásicos. Edipo, por consiguiente, se convierte, en este caso, en una suerte de figura tutelar, atemporal, hija de la tierra, donde el cuerpo y la voz del actor se funden en una sola experiencia de celebración ritual.

- **Orestes:** Ὀρέστης (que habita en las tragedias griegas conservadas *La Orestíada* de Esquilo, *Electra* de Sófocles, *Electra*, *Ifigenia en Táuride* y *Orestes* de Eurípides) no existe en Colombia sino como personaje de las versiones realizadas a partir de la citada trilogía de Esquilo. Hay algunas referencias a *Les mouches* de Jean-Paul Sartre en la versión de *Electra* que se pusiera en escena en la Escuela Nacional de Arte Dramático y la Noridsk Teaterskole de Aarhus (Dinamarca) en 1993. Orestes es un personaje que debe agenciar una venganza, para mantener intactos los lazos y los respetos familiares. Pero Orestes se convierte en una víctima de los designios de

los dioses y su venganza (como la de Hamlet, como la de Treplev) termina volviéndose contra su propia identidad. Según el teatro colombiano:

- *La Orestiada* (Casa de la Cultura / Teatro La Candelaria). Inaugurando la década del 70, Santiago García y su grupo comienzan a explorar, a partir de esta puesta en escena, la idea (estética, procedimental) de *un colectivo* que genera las imágenes teatrales. En este caso, muy influidos por las ideas de Grotowski (la traducción de su compilación de escritos titulada en español, *Hacia un teatro pobre*, comenzaba a ser leída con avidez entre los estudiosos de la escena), el montaje de la trilogía priorizaba esta tendencia. Es decir, todos los actores, como una masa compacta que evocaba antiguas tribus primitivas no identificadas, se encargaban de “contar” la historia de los Atridas. Así, los personajes no se identifican, en este caso, como entidades autónomas, independientes, con universos individualizados. Frente a esta tendencia, mezcla de marxismo, por un lado y de antropología teatral, por el otro, la versión resumida de *La Orestiada* (realizada por el dramaturgo Carlos José Reyes) se concentra en un grupo de personajes que, dentro de una partitura coral, *narra* corporal y gestualmente la historia, antes que *representarla*. De repente, del grupo se desprenden Orestes, Electra, Clitemnestra o Egisto. Pero luego regresan al grupo y se pierden en la masa. Ahora bien: según André Green, “la realización del deseo ante nuestros ojos, a través de la comunicación de un estilo casi carnal, de un verbo que parece surgir de las entrañas, nos hace vivir toda la *Orestiada* como una larga pesadilla³⁵⁹” Y, acto seguido, elabora toda su reflexión a partir del sueño de Clitemnestra en el que amamanta un dragón o serpiente y la leche se confunde con la sangre. Esta lectura podría aplicarse al modelo planteado por Santiago García en su puesta en escena. Si bien es cierto que las relaciones entre el teatro y el psicoanálisis no estaban muy desarrolladas en aquel momento en Colombia, de todas maneras, el *tempo* del montaje pretendía construirse desde una perspectiva de inmensa alegoría,

359 Green, André. *Op. Cit.* Pág. 79.

de gran fresco del origen del mundo, en el que la historia y sus personajes se construían alrededor de una parábola. Y la burbuja de la representación podría asumirse como un juego en el que todo cabe, de acuerdo a secretas reglas de interpretación que, a la postre, terminan siendo establecidas dentro de la lógica de los sueños. Como en los montajes de Grotowski, los actores están desnudos en la escena (esto es, desprovistos de decorados o de vestuarios innecesarios) y, con sus propios cuerpos, construyen las imágenes que los textos van generando. En muchas ocasiones, se prescinde de la palabra, para que sean los recursos expresivos de los actores los que terminan representando las situaciones de la tragedia. En realidad, el montaje, en un sentido estricto, no es una “*Orestíada*”, no es una obra cuyo centro es el personaje de Orestes. El hijo de Agamenón y Clitemnestra es una pieza más que construye y destruye los acontecimientos del drama, de tal suerte que su presencia varía de acuerdo con las coreografías y las dinámicas internas de la puesta en escena. Igual sucede con los otros protagonistas del drama original de Esquilo. Podría decirse que, en el presente montaje, el verdadero héroe del drama es el Coro.

- *La Orestíada* (Teatro Libre de Bogotá): Todo lo contrario sucede con la ambiciosa puesta en escena del grupo dirigido por Ricardo Camacho. Inaugurando el nuevo milenio, el Teatro Libre de Bogotá se propuso realizar una nueva traducción (encargada al actor del grupo Jorge Plata) de la trilogía y se lanzaron a la aventura de poner en escena las tres tragedias que componen el gran drama de Esquilo. En este caso, se buscaba que Orestes fuese un personaje con unas características individuales muy marcadas, independiente del resto de los protagonistas de la tragedia. El mismo actor interpreta el rol del hermano de Electra en las dos tragedias (*Coéforas* y *Euménides*³⁶⁰) en las que aparece y, al igual que los demás personajes esenciales (hombres y dioses), se le da una dimensión individual muy marcada. En este caso, Orestes es un hombre

360 El reparto original cambió para la reposición que el Teatro Libre de Bogotá hiciese en el 2014.

que regresa, realiza su venganza y luego huye, acosado por las Furias. Está cubierto por una larga túnica, encapuchado, y su indumentaria (como las largas faldas del resto de sus compañeros de escena) no evocan ningún lugar específico. A pesar de que el montaje respeta todas las convenciones, nombres y lugares citados en el drama, no hay un interés particular por hacer una versión “a la griega”. Se enfatiza en Orestes, en primera instancia, la idea de la esperanza, del regreso, combinado con el dolor que representa para él ser artífice de una venganza. Orestes es un héroe obligado, víctima de los dioses. Su encuentro con Electra es emotivo, casi melodramático. No se le verá el acto de su desencajada venganza, sino su reacción: el pánico infinito ante la consolidación del crimen. Por último, en la tercera parte de la trilogía, Orestes aúlla sus lamentos. Su sufrimiento es exterior, hacia el aire, hacia los dioses. Suplica. El actor busca que sus niveles expresivos sean “hacia afuera”, aunque busca, al mismo tiempo, que su dolor venga desde su interior, como si no se olvidase de que Orestes, en última instancia, es un ser humano. Poco a poco, Orestes se calma ante el imperio de la razón. *Las Euménides* es una obra sobre la Justicia y el perdón hacia el héroe se convierte en el eje central de la historia. El personaje se integra al mundo, gracias a la “segunda oportunidad” por parte de los dioses.

- *Oresteia ex machina* (Mapa Teatro): en este montaje se hace más evidente la idea del “impersonaje” de Sarrazac, pero desde el punto de vista del dispositivo escénico. Ya no se está frente al texto de Esquilo. Se está ante una versión “*ex machina*”, es decir, es la puesta de todo un dispositivo escénico ambicioso, en los que los personajes se mueven como piezas de un mecanismo de relojería, en medio de un paisaje en demolición. Como se verá más adelante, la puesta en escena de *Oresteia ex machina* fue concebida especialmente para las ruinas de los antiguos estudios de la televisión colombiana, que acababan de ser destruidos para extender allí una nueva ala de la Biblioteca Nacional en Bogotá. La expresión latina (*deus ex machina*) que ha remplazado ampliamente en castellano a la acepción griega (ἀπὸ μηχανῆς θεός), tiene, en el mundo de

la dramaturgia, un doble significado: por un lado, se entiende por *deux ex machina* el recurso de las obras teatrales en la que los dioses, apoyados por un recurso mecánico de la primitiva tramoya escénica, descendían a la tierra para dirimir los asuntos irresolubles de los hombres. Con el tiempo, *deus ex machina* se ha convertido en un término, de cierta manera, despectivo, para referirse a los errores en la escritura de un texto, cuando se recurre a soluciones “caídas del cielo” para resolver los problemas internos de una historia. En el caso de *Oresteia ex machina*, el juego de palabras corresponde más a su significado literal, antes que a las ironías de la dramaturgia. Porque no hay una fábula clara en la intensa representación de Mapa Teatro. Hay aquí otros códigos que trascienden los de la puesta en escena convencional. La *Oresteia* (*Ὀρέστεια*) no es otra cosa que un guiño, un soporte dentro de las ruinas de Inravisión³⁶¹ para la exploración de distintas imágenes del “ser humano tasajeado”, con puntuales ítems temáticos que remiten a la tragedia. Orestes, por consiguiente, no es aquí un *personaje*. Es una pieza de la pieza principal, de “la máquina Orestes”, así como una de las obras del dramaturgo alemán Heiner Müller se denomina la “Máquina Hamlet” (*Die Hamletmaschine*). No se trata de un texto dramático convencional (no hay un “libreto” de *Oresteia ex machina*): se trata más bien de una sucesión de imágenes, muy físicas (preparación de comidas reales, escaleras de avión donde se sienta el público, combinados con desplazamientos laberinticos por parte de intérpretes y asistentes), en las que se construye una sensación de misterioso desasosiego. En la última parte, el actor-director Rolf Abderhalden evoca la figura de Orestes en un aullante monólogo desolado donde pareciera emerger una brizna de individualidad (el hombre solitario que se lamenta en la mitad de las ruinas del mundo). Pero, en el conjunto, no existe una intención didáctica ni se quiere que el espectador “entienda” los acontecimientos del drama. Quien conoce la trilogía de Esquilo podrá establecer una lectura específica del montaje. Pero quien no tiene el referente directo, podrá sumergirse sin

361 Instituto Nacional de Radio y Televisión de Colombia en cuyas ruinas, donde quedaban sus antiguas instalaciones, se concibió la puesta en escena de Mapa Teatro.

problemas en un viaje de hondas dimensiones estéticas, donde predominará la experiencia sensible y la apasionada visión de un universo que nace y muere entre las ruinas.

- *Electra* (Teatro La Hora 25). En esta versión, el personaje de Orestes es interpretado por su director. En 2007, Farley Velásquez gana el premio a la mejor dirección por la puesta en escena de la *Electra* de Eurípides. Entusiasta seguidor de los mitos griegos como punto de partida estético para hablar de los conflictos de su región, Velásquez no sólo se encarga de la puesta en escena de la tragedia, sino que se reserva la interpretación de uno de los roles protagónicos. En un espacio circular, los espectadores observan un lugar cuyo piso está cubierto totalmente por sal. La blanca superficie se mezclará con la sangre del drama y Orestes se convierte en una figura significativa dentro del conjunto del drama. Todo el montaje apunta a la reivindicación de los elementos, por un lado (sangre, vegetación, sal, animales...), y a combinar la intimidad (la obra se presentaba en espacios cerrados, oscuros, para no más de doscientos espectadores) con la violencia. En un afán por “desencarnar” los crímenes trágicos, Velásquez se encarga, en sus montajes, por conmover a través de las vías de la violencia. Y Orestes, el personaje, se convierte en la presencia física de una expiación. El director/actor funciona como un oficiante, de la misma manera que lo hacía en otro de sus célebres montajes, *La mujer de las rosas*. Hay, en sus representaciones (y su interpretación de Orestes no es una excepción) una invitación al sacrificio, a la inmolación, a poner en evidencia las raíces físicas del dolor, no desde el punto de vista de la metáfora, sino de la representación *in situ* de sus efectos. Así, Orestes se convierte en un héroe-víctima, en un personaje que debe “sufrir” con el actor. De tal suerte que la evidencia de su venganza es, al mismo tiempo, un acto de desgarriamiento, una obligación casi suicida. Los personajes de Farley Velásquez se convierten en anti-héroes, fichas sanguíneas en un blanco paisaje de emotivos declamadores de los versos de Eurípides.

- **Antígona:** Según Martha C. Nussbaum, “*Antígona* versa sobre la razón práctica y la manera en que ésta ve el mundo y lo organiza. A diferencia de la mayoría de las obras de su tipo, se halla repleta de expresiones referidas a la deliberación, al razonamiento, al conocimiento y a la visión de las cosas”³⁶². Esa “razón práctica” no parece ser el eje sobre el cual se han estructurado las versiones más destacadas de la *Antígona* de Sófocles en el teatro colombiano. El personaje central favorito ha sido convertido, en la mayoría de sus más destacados ejemplos, en varios paradigmas: el de la muerte como signo de rebelión, el de la mujer que se emancipa, el de los débiles que se enfrentan a los poderosos. En un país sin héroes de la escena, pareciera como si *Antígona* se erigiese como una especie de Jeanne d’Arc de otros tiempos, la cual se encarga, con su sacrificio, de representar el mundo de los oprimidos que se levantan, ponen la cara y gritan, con sus actos, las arbitrariedades de los poderosos. Con frecuencia, el levantamiento de Antígona es mirado desde su perspectiva y las razones de Creonte, la lucha entre Etéocles y Polinices, no parecen estar dentro de las prioridades de su representación. Hay, al menos, dos fuerzas (es una obra “de deliberación”, siguiendo con la terminología de Nussbaum) que se contraponen y, según Camus, como ya se ha visto³⁶³, una de las características esenciales de la tragedia es que no haya buenos ni malos en su universo, sino dos razones que se enfrentan y entran en tela de juicio. En el teatro colombiano pareciese que Antígona, con su sacrificio rebelde, sería la vencedora en un duelo de nuevas formas y nuevas ambigüedades.

• *Antígona* (Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Bogotá / Theatre “Garage” Zagreb): La actriz Nube Sandoval interpretaba el rol protagónico, en la versión dirigida por el italiano Paolo Magelli, la cual fue estrenada en el Festival Iberoamericano de Bogotá del año 2000. Es muy distinto re-

362 Nussbaum, Martha C.. *La fragilidad del bien. Fortuna y ética en la tragedia y la filosofía griega*. Traducción de Antonio Ballesteros. La balsa de la Medusa. A. Machado Libros, S.A. 2003, Madrid, España. Págs. 90-91.

363 Ver Capítulo 2.1. Nota 18.

flexionar sobre un personaje desde la palabra (desde el texto escrito, imaginado por un poeta) a hacerlo desde la presencia física de un actor o de una actriz. En el caso de Nube Sandoval impactaba, desde un principio, el contrapunto entre su intimidante belleza y la fuerza de su cuerpo. Aun sin las palabras, con sus simples ropas de ningún tiempo, su presencia llamaba siempre a considerar que ella estaba al borde del sacrificio, Antígona se convertía en una figura que buscaba encontrar la belleza en medio de la decadencia. Pero se trataba de una decadencia galante, un tanto viscontiana, en la que los personajes se convertían en figuras estáticas que, de repente cobraban vida y se descomponían en violentas alegorías corporales. Lo interesante con la actriz era la manera como articulaba su experiencia artística con la propuesta de Magelli. Ella, representante de una suerte de teatro antropológico de ondas raíces expresivas, ha desarrollado, junto al director Bernardo Rey, un tipo de teatro que se nutre de las grandes tradiciones rituales y escénicas del mundo. Tras su experiencia con Magelli, Sandoval se instaló por varios años en Italia, donde ha desarrollado un importante trabajo teatral con inmigrantes y con víctimas de la tortura de distintos países del mundo. El universo de la escena le ha servido, por consiguiente, como una herramienta de reflexión y, por qué no, de expiación, ante los grandes dramas humanos de la contemporaneidad. De alguna manera, su relación con el teatro no era la misma que proponía Magelli. Sin embargo, es justamente en ese contrapunto donde se crean niveles importantes de construcción de la escena. Porque *Antígona* según Magelli era un diálogo entre Sófocles, el mundo antiguo, Colombia, la ópera, las razas, el teatro antropológico, el realismo, la provocación, los símbolos, el desgarramiento. El personaje Antígona se inscribe en dicho conjunto y los niveles expresivos de la actriz transforman los textos de Sófocles y los convierten en lamentos, en gritos, en puntos de partida rítmicos para establecer coreografías de amplios arcos alegóricos. Al final, la aventura de Nube Sandoval sobre la escena no está, no puede estar aislada. Ella es un personaje construido a través de los fragmentos de convivencia entre lenguajes, en apariencia, antagónicos.

• *Antígona* (Teatro La Candelaria / Patricia Ariza): celebrando cuarenta años de actividad ininterrumpida, el grupo liderado por Santiago García se sumergió en una nueva experiencia de alto riesgo, abordando una versión teatral del personaje Antígona, pero desde la mirada de la actriz, dramaturga y directora Patricia Ariza. Más allá del punto de partida de la escritura del texto (un grupo de mujeres del Urabá antioqueño que enterraban a sus seres queridos, asesinados y dejados a la intemperie por sus verdugos), la experiencia del montaje presenta elementos únicos en la historia del teatro colombiano y, en particular, se concentra en la manera como los personajes de Antígona e Ismene son representados coralmente por distintas actrices. Las tres actrices que interpretan a Antígona (Nohora Ayala, Fanny Baena, Shirley Martínez) no pretenden construir tres facetas distintas de un mismo personaje. Al contrario, su interpretación es *coral*, como si quisieran hacer énfasis en que el personaje representa un conjunto de individualidades, no un tipo de rebeldía que nace desde la soledad. Para el Teatro La Candelaria es esencial la existencia de “el otro”. No podríamos hablar de unas características sicológicas del personaje. No hay un mundo interior. Las tres Antígonas coreografían sus parlamentos, de tal suerte que los textos funcionan casi como partituras emocionales, las cuales se combinan con los cantos y un curioso vestuario donde se mezclan todo tipo de referente culturales. Está ausente una inmediata identificación con lo griego o con lo colombiano. La obra, por lo demás, es una abstracción. Se habla de Tebas y los personajes conservan los nombres del mito, pero se rompen las unidades, los vivos y los muertos conviven con el presente y el pasado, con la individualidad y el sentimiento comunitario, de tal suerte que Antígona ya no es una heroína solitaria sino una voz, un impulso, un paradigma. Desde muchos años atrás, la dramaturga Patricia Ariza se ha convertido en una líder de las reivindicaciones de los oprimidos en Colombia. Participante de proyectos artísticos nacionales e internacionales donde la voz de la mujer es una constante, quizás por ello ha querido que, con su Antígona, la figura femenina se convierta en una voz de corte épico, antes que la representante del dolor o del

seco sacrificio. Es posible que, en medio de estas intenciones corales, donde la individualidad de los héroes parece desdibujarse, el conjunto de la pieza se afecte, en la medida en que se enfrián las emociones y la comprensión profunda de los versos se diluye en cierto formalismo urgente. La mecánica de las voces simultáneas requiere de una precisión a toda prueba y muchas veces, quizás acostumbrados a un tipo de montajes mucho más libre, las actrices del Teatro La Candelaria pierden la íntima comunicación con el público, a la búsqueda de una destreza que tiende a perderse en obligadas marcaciones. De todas maneras, el personaje Antígona tiene aquí, en esta propuesta, la posibilidad de multiplicar su ímpetu y, en última instancia de acrecentar su misterio.

- Otras visiones de *Antígona* en el teatro colombiano: “Veo tanto Colombiacreonte como Colombiantígona”³⁶⁴, dice Roland Anrup en sus reflexiones sobre las raíces de la violencia en el país. En distintos momentos de la historia de las puestas en escena de las tragedias griegas, a partir de los años setenta, se ha considerado *Antígona* la obra más “militante”, uno de los textos a partir del cual se han establecido más equivalencias políticas, del cual se podrían extraer lecturas para la reflexión sobre los conflictos sociales del país, como ha ocurrido en muchos otros lugares del mundo. De otro lado, es destacable el hecho de que se realicen diversas versiones de *Antígona* en distintas escuelas de formación escénica nacionales³⁶⁵. A veces, Antígona es una heroína griega, a veces es un personaje contemporáneo. Siempre, es una rebelde que se sacrifica. Por lo demás, el hecho de que sea una rebelde *mujer* (“rebeldes” como las de Prometeo han sido menos frecuentes en el teatro colombiano) enfatiza su triple condición (mujer, joven, víctima del poder...) de enfrentamiento al orden estableci-

364 Anrup, Roland. *Antígona y Creonte. Rebeldía y Estado en Colombia*. Crónica. Ediciones B. 2011. Pág. 180.

365 Los directores Álvaro Arcos, Farley Velásquez, Ma Zhenghong, Jairo Santa, Carlos Araque, Diego Fernando Montoya, Carlos Satizábal, Adela Donadío, José Félix Londoño, Luz Marina Gil o Gabriel Uribe, entre otros, han trabajado, con sus grupos o en las escuelas de teatro, a partir del personaje Antígona.

do. Aunque Eurípides es un autor que se ha considerado, con frecuencia, “más cercano” a nuestros tiempos (como lo dice Farley Velásquez, quien se ha basado en algunas de sus tragedias para sus puestas en escena), la *Antígona* de Sófocles es el personaje que mejor interpreta la insatisfacción social que tanto ha interesado al teatro colombiano de finales del siglo XX. Por lo general, el interés esencial de la escena del país (al menos hasta finales de la década del ochenta) se centraba en convertir los fenómenos artísticos en un espacio de reflexión social. De allí que otro tipo de obras donde la dimensión filosófica o religiosa es mucho más preponderante no hayan sido los textos escogidos para su traducción colombiana. Por lo demás, no ha habido (salvo la excepción del TEC de Cali a finales de la década del cincuenta) un teatro nacional o grupos encargados de montar los autores clásicos de una forma convencional, donde se priorice el texto o se valore la puesta en escena “de museo”. Ni siquiera el Teatro Libre De Bogotá, con sus continuos trabajos sobre los clásicos (Shakespeare, Molière, Chejov, Pinter, Esquilo...) se interesan por intentar el montaje de unos textos según los parámetros europeos. Por lo general, hay un interés en utilizar las obras clásicas como instrumentos que son transformados de acuerdo a necesidades estéticas, sociales o políticas. El caso de *Antígona* es un ejemplo de dicha tendencia. El personaje protagónico dialoga con los nuevos tiempos como una cómplice trágica de los acontecimientos reales. Y su dolor se convierte en el dolor de un pueblo, en la ira femenina y, por qué no, en la rebelión juvenil.

- **Dioniso:** no son muy frecuentes las representaciones de Dioniso como personaje en las distintas versiones colombianas de la tragedia griega. Sin embargo se podría considerar que la idea de emparentar el ritual con el teatro tiene como tácita protagonista la figura de Dioniso. De igual forma, la idea del ditirambo se cita con mucha frecuencia dentro de dichas emulaciones rituales contemporáneas, con frecuencia no exentas de acomodadas lecturas. De hecho, hay un grupo establecido

en Bogotá que se llama, justamente, “Ditirambo”³⁶⁶ el cual, después de 25 años de historia, sólo ha puesto en escena una versión de *Las suplicantes* según las tragedias homónimas de Esquilo y Eurípides, puesto que su repertorio se concentra en otro tipo de urgencias escénicas (las adaptaciones literarias, por un lado, y la difusión de los textos de su director, Rodrigo Rodríguez, por el otro). Sin embargo, Dioniso es una figura simbólica que representa una tendencia dentro de la escena nacional, la cual se concentra en la búsqueda de las raíces esenciales del cuerpo como objeto y sujeto de la escena. Es muy probable que esta fusión del teatro y la corporeidad comience con la llegada de las teorías de Jerzy Grotowski a Colombia y la lectura particular de sus escritos. De otro lado, ha sido definitiva la influencia de Eugenio Barba (como ya se ha dicho, asistente de Grotowski durante varios años en Polonia) y el Odin Teatret quienes, desde su primera visita al país en los años ochenta, trazaron hermandades muy precisas con los distintos colectivos escénicos locales. Desde el Teatro La Candelaria, pasando por grupos como Acto Latino, Teatro de la Memoria, Teatro Varasanta, el Teatro Itinerante del Sol, Vendimia Teatro, entre otros, ha sido considerable el número de colectivos escénicos que han buscado en la tierra, en las raíces, en los oscuros orígenes, una religiosidad apoyada en los valores esenciales de la materia. Y, en muchos casos, los mitos griegos les han servido como soporte para desarrollar sus experiencias de religiosidad escénica. Dioniso es un dios que campea, de manera secreta, en estas aventuras telúricas de la creación. No obstante, según Bernhard Zimmermann, “no está clara, en última instancia, la razón por la cual el drama se desarrolla a partir del culto a Dioniso, y no a partir de ritos sacrificiales en honor de otra divinidad”³⁶⁷. Sin embar-

366 Ditirambo Teatro es un grupo estable de la ciudad de Bogotá, dirigido por Rodrigo Rodríguez. Su fundación se remonta al año 1988. Ha puesto en escena distintos textos del repertorio universal, pero su principal actividad se concentra en la dramaturgia de su director y actor principal. Rodríguez publicó el libro *Tetralogía ditirámica*. Universidad Nacional de Colombia, Grupo Penta. Bogotá, 2011.

367 Zimmermann, Bernhard. *Europa y la tragedia griega. De la representación ritual al teatro actual*. Traducción: José Antonio Padilla Villate. Siglo XXI España. 2012. Pág. 13.

go, se da por sentado que el hijo de Zeus, desde un más allá establecido como símbolo inobjetable, es el representante del mundo de la escena, del éxtasis y de la transgresión. De allí que, para los defensores del carácter ritual del teatro (un teatro hecho a partir de los cuatro elementos, de la sangre, de la participación física del público...) consideren a Dioniso como el personaje que se esconde detrás de sus búsquedas estéticas y, por qué no, místicas. Porque un selecto grupo del teatro colombiano, a pesar de sus hondos vínculos con una sociedad de tradición católica, ha roto su dependencia con las creencias dictadas desde la oficialidad, para sumergirse en otro tipo de profundidades, donde se mezcla la tradición indígena, los rituales de los afro-descendientes y, recuperando los orígenes del teatro, volviendo la cara hacia las convenciones más primitivas de Grecia³⁶⁸. A continuación, algunos ejemplos del personaje Dioniso en los creadores escénicos colombianos:

- *Bakkhantes* (Omar Porras / Teatro Malandro): Cuando el futuro director de teatro Omar Porras, siendo un adolescente, se sintió “tocado” por *Geburt der Tragödie* de Friedrich Nietzsche, soñó con rendirle un homenaje que partiese de la escena. Muchos años después, tras convertirse en un reconocido *metteur en scène* radicado en Suiza, pudo materializar este sueño con el montaje de la última obra escrita por Eurípides al final de su vida. Pero, una vez más, la representación de la tragedia dista mucho de su modelo original. Consolidado dentro de un estilo que ya lo identifica dentro de los grandes escenarios

368 De todas maneras, hay estudios como los de Martin Hengel (*The 'Hellenization' of Judea in the First Century after Christ*. London: SCM Press, 1989, entre otros) o Barry Powell (*The Greeks: History, Culture, Society*, [with Ian Morris], Prentice-Hall, 2009) los cuales establecen una relación directa entre el culto a Dionisos y ciertas nociones cristianas (comer y beber la carne y la sangre, por ejemplo). Algunos directores de teatro colombiano (como Rodrigo Saldarriaga, del Pequeño Teatro de Medellín) reconocen tener como referencia la ceremonia de la misa para sus puestas en escena a partir de tragedias griegas. La historia de esta relación en las interpretaciones modernas es larga y arranca, en el s. XIX, de las teorías que señalaban al totemismo como el origen de la religión. El uso de esta relación para explicar el dionisismo se encuentra en la escuela llamada de los “ritualistas de Cambridge”, a caballo entre el XIX y el XX. A propósito, ver capítulo 6.4.2. del presente estudio.

europeos (en especial, por sus puestas en escena, hasta ese momento, de *La visite de la vieille dame* de Friedrich Dürrenmatt y, muy especialmente, de *Noces de sang* de Federico García Lorca) Porras, apoyado en su dramaturgo habitual, Marco Sabbatini, concentró su adaptación en una reflexión acerca de la convivencia entre la civilización y la barbarie, entre el placer y el horror. En primer término, hay que destacar el hecho de que sea una actriz y no un actor quien represente el rol de Dioniso. Su figura, por lo demás, es andrógina, con estilizaciones dancísticas, grandes rayos en el lugar de sus cabellos y una voz desprovista de todo tipo de connotación realista. Lo curioso es que el personaje del dios se articula visualmente al resto de los personajes de la puesta en escena, de tal suerte que su figura no se diferencia en tanto su divinidad sino que, por el contrario, forma parte del conjunto. Hay, es de suponerse, un dios más allá de la representación, que ha “dispuesto” las fichas sobre la escena. Así, tanto el coro de las Bacantes, como Penthée o Agavé, son representados por actores que configuran un cuadro de imágenes complementarias las unas con las otras y Dioniso entra a formar parte de la galería compositonal de *Bakkhantes*. Los versos de Eurípides están allí, forman parte de su memoria, pero pronto la actriz/personaje se desprende de ellos para traducirlos en movimientos. Según declaraciones de Omar Porras para el presente estudio, todos los ensayos previos a la puesta en escena se caracterizaron por una fuerte preparación física, donde prescindieron de la palabra, hasta encontrar una corporeidad propia de los acontecimientos narrados en la tragedia. De esta manera, Dioniso se convertía en un dios que, al mismo tiempo, formaba parte de una masa, de un conjunto que nace entre las luces y las sombras (los telones transparentes y las proyecciones de las figuras de los actores sobre los mismos eran una constante de la puesta en escena). Cuando la actriz Anne-Cécile Moser construye su personaje, ella no prescinde de su belleza física, sino que la articula a las monstruosidades de los acontecimientos, de tal suerte que los hechos de la tragedia son una mezcla de horror y de sensibilidad, como si la materia misma del teatro estuviese compuesta de este doble juego de extre-

mos que terminan juntándose. Por lo demás, un delicado erotismo se esconde en esa ambivalencia entre el falo y los pechos enhiestos, hasta el punto de que, cuando Penthée se disfraza de mujer para camuflarse en el Citerón, hay una suerte de reflejo dionisíaco, de cruel y trámposa identificación, donde el rey termina siendo víctima de su propia imagen. En apariencia, la aventura griega de Omar Porras no corresponde a *una tendencia* de las artes escénicas colombianas, toda vez que su director ha desarrollado su obra por fuera de sus fronteras de origen. Sin embargo, su Dioniso está articulado, de manera secreta, con ese Dioniso nietzscheano del cual han bebido muchos de los creadores nacionales a lo largo de muchos años y es allí donde las corrientes, que parecían lejanas, terminan confundiéndose, en su afán por encontrar explicación a las grandes preguntas que no tienen respuesta.

- *Las Bacantes* (Attis Theatre /Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá): En 1998, el director griego Theodoros Terzopoulos consiguió reunir un grupo de actores con el cual hizo una versión de la obra de Eurípides, de acuerdo a sus estrictos y arriesgados parámetros de exigencia física y espiritual. Los intérpretes consiguieron llegar a unos niveles de transformación de gran intensidad y *Las Bacantes* de Terzopoulos, con el tiempo, se puede considerar como el ejemplo de una puesta en escena de la tragedia donde la palabra y el cuerpo se convierten en una sola voz, desprovista de artificios y cargada de profundas evocaciones primitivas. Hay, de todas maneras, una cierta tendencia a reinterpretar lo dionisíaco y lo ditirámrico, a partir de las lecturas alemanas de la literatura griega y, en particular, siguiendo los trazos de Nietzsche. Siguiendo las ideas de Bernhard Zimmermann en el capítulo final de su ensayo *Europa y la tragedia griega* se plantea que: “Lo dionisíaco en la tragedia no es sólo enfatizado, a veces brutalmente, en las escenificaciones modernas de tragedias griegas, sino que domina cada vez más en los últimos años también los debates de la filología, la ciencia de las religiones y la antropología”. Todo ello como conclusión al capítulo final que denomina: *Lo ditirámico y lo dionisíaco, o un error de vas-*

*tas consecuencias en la interpretación posterior*³⁶⁹. Este supuesto “error” podría tenerse presente cuando se analiza la figura de Dioniso en la puesta en escena de Terzopoulos (quien, por lo demás, buena parte de su formación artística la desarrolló en Alemania). En el ejemplo presente, Dioniso forma parte del coro. Esta vez, al interior de un círculo, se desprende el actor Jorge Iván Grisales, que interpreta el personaje del dios, con un conjunto de voces guturales, movimientos extremos y consiguiendo con su cuerpo figuras casi animales. Pero, ¿hay un “error de vastas consecuencias” en este Dioniso gimiente, babeante, articulado a un grupo de actores que repite con él un conjunto de gestos primitivos, como si se estuvieran acabando de inventar el mundo? En el Curso de Verano 2004 de la Universidad de Burgos, en una ponencia sobre el tema de *El actor trágico*, Terzopoulos se acercó al problema de la siguiente manera: “Entendemos poco cuando interpretamos y hay muchas veces que no entendemos nada; esto es lo que hace a un actor excepcional en escena, y a un director. Cuando lo entendemos todo, hacemos un arte fácil; en realidad, cuando el arte existe, siempre hay algo que nos supera, algo a lo que no podemos llegar, y este material nos lo da de forma general la tragedia y todos los grandes autores teatrales”³⁷⁰. Este *salto al vacío* es necesario cuando se asumen los montajes de textos antiguos. Se pierde, si se quiere, el respeto al modelo, porque el modelo simplemente no existe: existe el referente del texto, pero el texto es una mínima parte de un conjunto, del cual ha desaparecido el resto de sus piezas. Terzopoulos reorganiza el laberinto de *Las Bacantes* a su manera y, si se analizan las distintas versiones que ha realizado de la pieza (Grecia, Alemania, Colombia), no son muchas las diferencias de concepción entre unas y otras. El Dioniso colombiano de Jorge Iván Grisales, en apariencia, no tiene ningún guiño

369 Zimmermann, Bernhard. *Europa y la tragedia griega. De la representación ritual al teatro actual*. Traducción: José Antonio Padilla Villate. Siglo XXI, España, 2012. Págs. 153-161).

370 Terzopoulos, Theodoros. “El actor trágico”. En: *Clunia II. El actor trágico y el actor cómico en el teatro griego. Interpretación coral. El lamento de la tragedia antigua*. Burgos, 2006. Págs 26-27.

“nacional”, salvo la utilización de la lengua española. El resto, corresponde a la iconografía que su director ha concebido para la tragedia de Eurípides, de tal suerte que se funden en el personaje todos los elementos de una geografía teatral que ya se identifica, a todas luces, con la estética particular de su gestor. Sin embargo, Terzopoulos utilizó distintos elementos de las culturas indígenas tradicionales colombianas y el mito de Yuruparí se convierte en una presencia significativa dentro del conjunto.

De todas maneras, Dioniso, como el resto de los actores-personajes-figuras de *Las Bacantes* del director del ATTIS Theatre es una composición que va de afuera hacia adentro: el director guía los movimientos y los actores les dan organicidad. Pero, por mucho que se considere que son ellos quienes “fabrican las emociones”, éstas son diseñadas desde el exterior por la estrategia cinésica que el director les impone. El juego, sin embargo, es asumido por todos y, durante el tiempo que dura el proceso, hasta la culminación de sus presentaciones al público, este concierto de emociones intensas, de gemidos extremos y de misteriosas danzas del horror, se mantienen vivas gracias al tácito acuerdo de un conjunto de creadores en permanente estado de alerta.

Cuatro roles, cuatro ejemplos, cuatro modelos de cómo son tratados los personajes en algunos de los montajes teatrales realizados por colombianos a partir de la tragedia griega. Como puede verse, pareciera que el impulso individual de los protagonistas y/o antagonistas de cada una de las obras traducidas sobre el escenario tuviesen, como una manta protectora, la figura del coro. Seguramente, por las urgencias colectivas en las que se refugió buena parte del teatro latinoamericano desde la década del sesenta, los modelos de representación de la tragedia se han aferrado a considerar el conjunto como un elemento que determina los comportamientos individuales. Incluso los dioses han sido considerados como parte del grupo que reflexiona sobre la historia, antes que como figuras independientes. Pero esta idea del coro es más cercana, una vez más, a herencias de las vanguardias teatrales alemanas del siglo XX (Brecht, Weiss, Müller...) antes que a una reproducción de lo que dicha figura

representaba en la antigüedad. El coro, esa mezcla de entidad individual y colectiva, se convierte en el protagonista latente de casi todos los montajes griegos realizados en Colombia. Para bien o para mal, este modelo de organización colectiva de las distintas puestas en escena establece una tendencia común que, a pesar de ser desarrollada por caleños o bogotanos, por antioqueños o en coproducciones internacionales, se convierte en una característica de significativa recurrencia. El coro griego en Colombia: una curiosa paradoja entre la supresión y el protagonismo.

4.4 CORO: ESPEJOS Y SILENCIOS

...todo crecer y evolucionar en el reino del arte tienen que producirse
dentro de una noche profunda.

Friedrich Nietzsche.³⁷¹

En el principio era el Caos, según la *Teogonía* de Hesíodo. El caos, veintiocho siglos después, es el desorden total, el exceso descontrolado, la antesala de la Nada. Para los creadores del siglo XX o del siglo XXI, representar la tragedia griega antigua es una suerte de organización del caos, de construir un orden posible que permita establecer un equilibrio entre la tradición y las necesidades espirituales de la contemporaneidad. “El teatro griego”, decía Jaume Pòrtulas, “es una experiencia homeopática del caos”³⁷², entendiendo aquí que la tragedia antigua servía como elemento ritual que invitaba a una suerte de revuelta de las fichas del mundo, para que luego la sociedad regresase al orden de la vida comunitaria. Para el teatro colombiano, el Coro se ha convertido en un principio organizador de las reglas del juego de *la representación* de la tragedia, de unas reglas que, por lo demás, se consideran casi perdidas en su totalidad y no ha habido una mayor preocupación por recuperarlas de sus ya lejanísimos sarcófagos, al interior de un movimiento teatral dominado

371 Nietzsche, Friedrich. “El drama musical griego”. En “Escritos preparatorios” de *El nacimiento de la tragedia*. Traducción: Andrés Sánchez Pascual. Alianza Editorial, 1973. Pág. 197.

372 Pòrtulas, Jaume. “Lamento ritual y tragedia” en *Clunia II. El actor trágico y el actor cómico en el teatro griego. Interpretación coral. El lamento de la tragedia griega antigua*. Universidad de Burgos, 2006. Pág. 139.

por las urgencias sociales. En la mayoría de las puestas en escena de las tragedias antiguas, los directores han optado por perder el respeto y establecer su propia dinámica de los acontecimientos representacionales porque, de lo contrario, las obras se convertirían en densos e incomprensibles lamentos, aislados del mundo. Y en el teatro colombiano, como ya se ha visto, ha sido muy importante el imperio de la razón, el hecho de poder “decir cosas”, transmitir ideas, reflexiones, a través de los acontecimientos escénicos. Para ello, en la gran mayoría de los casos, la figura del Coro (esto es: de “la voz colectiva”), ha servido como un primer elemento aglutinante para los distintos montajes. Pareciese que los directores se plantearan “en el principio, era el Coro”. A partir de esa primera figura, de ese primer recurso, se han desprendido los diferentes acontecimientos de la historia que piensa contarse. Pero la figura del Coro no se entiende, en este caso, como una pieza que forma parte del conjunto de la tragedia, como si fuese un personaje, o la representación de una comunidad, sino como si todos los seres que aparecen sobre el escenario se comportaran dentro de parámetros colectivos. De manera paradójica, con mucha frecuencia, la lectura de los textos originales del Coro trágico se siente como un obstáculo para la representación y los versos del mismo son reducidos, convertidos en melodías aleatorias o, simplemente, se ha prescindido de ellos. El obstáculo coral, por lo demás, no es nuevo. Ya desde Aristóteles, en el capítulo XVIII de la *Poética*, se recomienda que el Coro deba ser tratado como un personaje dentro del conjunto de la trama y que éste no debería obstaculizar la progresión de los acontecimientos con cantos o apariciones que rompiesen la línea central de la trama. Por lo general, dichas apariciones del Coro no se sienten necesarias para el desarrollo de la acción y se toman como “añadidos” líricos que ni le quitan ni le ponen a la evolución del conflicto central.

En buena parte de los montajes colombianos, el Coro se convierte en el protagonista de las puestas en escena de las tragedias griegas. Pero no el Coro-personaje, tal como lo concibieron sus autores, sino el Coro entendido como una *convención* de la escena. En muchas ocasiones, ese Coro no existe en el texto original. Es una presencia añadida, un elemento adicional que se hace necesario para que un conjunto de versos que tiende a convertirse en una abstracción, cobre verosimilitud interna de acuerdo a las necesidades mismas de la acción dramática. Es muy probable que, en algunos montajes (*Edipo rey* de Enrique Buenaventura, *La Orestiada* de

Ricardo Camacho) la figura del Coro tienda a mantenerse dentro de los parámetros tradicionales. Ambas puestas en escena (la primera, de 1959; la segunda, del año 1999) se concibieron, en su trasfondo, como montajes “fundacionales”, que querían inaugurar una tradición y, por consiguiente, sus objetivos fueron didácticos, procuraron acercarse a la antigüedad, para que el espectador del presente entendiese y “viviese” los modelos teatrales del pasado. Para ello, recurrieron al Coro como una figura muy dinámica, pero sus textos se “redujeron”, se “sintetizaron”, para que su presencia escénica hablase más que las palabras. Incluso, en el montaje del Teatro Escuela de Cali, el Coro de los actores estaba apoyado en un grupo de bailarines clásicos que interpretaban coreografías complementarias a una música orquestal, la cual confirmaba el espíritu neoclásico del conjunto. Por su parte, el Teatro Libre de Bogotá, le dejaba a los coreutas las principales responsabilidades proxémicas de las tres tragedias de Esquilo, de tal manera que la figura colectiva (en la cual no estaban involucrados los personajes protagonistas) cantaba, bailaba y decía los textos traducidos del drama. Por último, en ambos montajes las máscaras se redujeron al mínimo y, cuando aparecen, son medias máscaras que dejan libre la parte inferior del rostro, para facilitar la vocalización de los actores. De todas maneras, en esta primera tendencia de representación coral, hay un interés, así no lo parezca, *literario*. En la medida en que la puesta en escena está en función de la palabra, le da prioridad a la fábula y los recursos del montaje se acogen a las exigencias de la historia. Dentro de esta misma tendencia, el Coro en el *Edipo rey* del Pequeño Teatro de Medellín, podría tener características similares. Pero, en este caso, el número de intérpretes es mucho más reducido y los resultados no tienen intenciones de “gran espectáculo”, sino de ser una respetuosa y discreta traducción escénica de la obra de Sófocles.

La idea del Coro convertido en protagonista de los montajes colombianos nace, una vez más, con Santiago García y su grupo, en su transición de La Casa de la Cultura al Teatro La Candelaria en 1970. La versión de *La Orestíada*, desde su concepción, escrita por Carlos José Reyes, pretendía que el Coro se convirtiese en el impulso inicial del montaje. Si “el principio era el Caos”, ese caos debería estar representado por el vacío de la escena y por los hombres que la habitan. Pero esos hombres que la habitan son una masa que estalla en distintos pedazos, a veces se desprende, toma un báculo, una espada, una máscara y se encarga de representar

fragmentos de una historia, como si estas figuras estuviesen tratando de inventarse a sí mismas en un escenario sin dioses. En una suerte de religiosidad donde no se le canta a seres superiores sino al vacío, los actores de La Candelaria se convertían en una extraña raza de hombres en el primer día del mundo moderno, con la urgencia de explicarse a ellos mismos, convertidos en Atridas de ninguna parte, en habitantes de una Micenas sin tiempo, figuras casi abstractas donde reina el mundo del juego, de la recomposición de los cuerpos en aras de la construcción de una geografía imaginaria sobre el escenario. Es casi un signo de transición el hecho de que *La Orestíada* (ya no como trilogía, sino como una sola obra compacta) sirva de puente, en la historia del Teatro La Candelaria, para pasar del teatro “de texto” a todo su período de la llamada “Creación Colectiva”, que comienza en 1972 y se extiende hasta las experiencias del grupo en el nuevo milenio. De la misma manera, La Candelaria concibió una *Antígona*, para la celebración de sus cuarenta años (en el año 2006), en la que se rompen las barreras entre lo individual y lo coral, hasta el punto de que los roles femeninos protagónicos (*Antígona*, Ismene) son representados por grupos de actrices y no por figuras individuales. De manera curiosa, tras la temporada de *Antígona*, el citado grupo se concentró en experiencias performáticas donde comienza a dársele importancia, dentro de la Creación Colectiva, a las experiencias individuales, casi sicoanalíticas. No obstante, son puestas en escena muy grupales, de donde las voces particulares se desprenden como recitativos dentro de una gran partitura coral. Sin proponérselo, el grupo, más de cuarenta años después, volvió sobre los pasos que había comenzado a explorar desde la experiencia de *La Orestíada*. De nuevo, el Coro es entendido como un recurso del trabajo en grupo. No es muy difícil suponer que, en la obra *Corre, corre, chasqui Carigüeta*, de 1985, donde La Candelaria explora los parámetros de la tragedia antigua a partir de un texto sobre la conquista del Perú, el Coro ocupe un lugar prioritario dentro del conjunto de la puesta en escena. Sin embargo, de manera paradójica, no es el Coro quien narra la historia, sino un personaje individual (Carigüeta, un chasqui inca), el cual se encarga de guiar a los espectadores, de manera poética, por las trochas del pasado.

Como ya se ha planteado en el presente estudio, buena parte de los grandes momentos fundacionales del teatro colombiano se deben a las experiencias de Santiago García con su Teatro La Candelaria. Siguiendo

las huellas de la tragedia griega en Colombia, se puede decir que muchas de sus manifestaciones posteriores están marcadas por la tácita influencia del grupo bogotano. Y, en lo que se refiere a la presencia del Coro en la escena del país que nos ocupa, no sólo se manifiesta en los montajes basados en textos antiguos, sino en muchas de las experiencias memorables de la dramaturgia nacional de la segunda mitad del siglo XX. Si el Coro ha sido una figura que representa a un pueblo (como en *Las suplicantes* o en *Los persas* de Esquilo) o a las “fuerzas vivas” de una comunidad (*Edipo rey*, *Antígona*, *Edipo en Colono* de Sófocles), de manera similar, en el teatro colombiano se ha utilizado dicho recurso teatral para que “las masas” se conviertan en las protagonistas de muchas puestas en escena. Sólo mirando los títulos de algunas obras posteriores, se manifiesta dicho sentimiento colectivo (*Soldados*, *Nosotros los comunes*, *Los inquilinos de la ira*, entre muchos otros títulos de puestas en escena creadas en el país). En distintos momentos de la historia del teatro moderno, pareciera que las voces individuales desaparecieran, para dar paso a una suerte de impulso coral, de cantata dramatúrgica, en la que el grupo remplaza el juego de las individualidades. De nuevo, el recurso es heredado de Bertolt Brecht y de sus teorías sobre la “Forma Épica del Teatro”, en contraposición a la “Forma Dramática del Teatro” que, erróneamente, se equipara ésta última a las reflexiones aristotélicas sobre el texto para la escena. Pero no sólo Brecht es el padre de esta tendencia a la reivindicación de lo “épico”, de lo “narrativo” (tanto del coro como de los personajes). El mismo teatro colombiano fue descubriendo, en su evolución natural, que sus herramientas escénicas no podían ser las de un tipo de representación ligada a la valoración del individuo. Pero tampoco, por razones prácticas, concebida dentro de los parámetros del gran espectáculo. Buena parte del teatro experimental en América Latina es hija de las corrientes “off-off Broadway” del New York de los sesenta y de los grupos europeos que, como el Odin Teatret, el Théâtre du Soleil o Els Joglars, se encaminaron por una aventura formal que desarticulara al mundo de la escena de “la dictadura” del dramaturgo y le confiriera una identidad específica a los recursos expresivos de la representación en su conjunto. Todas estas manifestaciones tienen un aliento colectivo, al convertir al llamado “teatro dentro del teatro” en el epicentro del juego de la escena. Los actores van al escenario y, a la vista del público, se transforman en los personajes, los cuales van a *contar* una historia o, mucho más adelante, a reflexionar, a crear sensaciones sobre algún acontecimiento.

La figura del Coro, por consiguiente, ha servido para articularse a esta serie de formas y reformas de la puesta en escena. En la antigüedad, el Coro narraba, evocaba, cantaba, sufrió, se hacía preguntas, filosofaba. Le daba una dimensión “reflexiva” a los acontecimientos del drama. Pero, al mismo tiempo, el Coro era un personaje³⁷³. Hablaba en primera persona y, como partícipe de la acción, no estaba más allá de los hechos, sino que los vivía en el mismo “aquí y ahora” del resto de los protagonistas de la tragedia. Al mismo tiempo, su presencia y sus cantos servían como un recurso elíptico para que los acontecimientos avanzasen de manera dinámica. En las tragedias de Esquilo, el Coro tenía una función narrativa y reflexiva de gran significación en el conjunto del drama. En Eurípides, el Coro reduce su participación y la acción se concentra más en los personajes individuales. En Sófocles, por su parte, hay un equilibrio de estas dos tendencias y, de hecho, Aristóteles pone como ejemplo sus principales tragedias para considerar de qué manera el Coro debe manifestarse al interior de los acontecimientos del drama. La idea de un “Coro filosófico” se extiende a Roma (en especial con Séneca) hasta que su presencia, con el correr de los siglos, desaparece. Durante la Edad Media, se imponen los personajes alegóricos individuales (la Muerte, la Envidia, la Vanidad, el Universo...) antes que las figuras colectivas. Sólo desde el advenimiento de la ópera el coro vuelve a ser protagonista de los escenarios y, de alguna manera, la estructura del *dramma per musica* se apoya en el conjunto de cantantes como un recurso tanto sonoro como dramático. Según Bernhard Zimmermann, no sería sino hasta Schiller que el Coro trágico volvería a ocupar un lugar de consideración en las representaciones teatrales: “La idea de que el coro es el medio apropiado para hacer del teatro una ‘institución moral’ que mueva al espectador a la reflexión está en el centro de la teoría del drama de Friedrich Schiller y habría de alcanzar su culminación en Bertolt Brecht”³⁷⁴. Y agrega una cita del mismo Schiller con respecto “al reposo bello y elevado” que proporciona la presencia del Coro en el conjunto del drama: “El coro, al distinguir entre las partes

373 David Wiles lo aclara de la siguiente manera: “*The only hard information we have about theatre before Aeschylus is Aristotle's statement that the leader of the chorus entered into dialogue with his fellow-dancers, and there was thus in the beginning only a single actor*”. (V. David Wiles. *Greek Theatre Performance. An Introduction*. Cambridge University, 2000. P. 105.

374 Zimmermann, Bernhard. *Europa y la tragedia griega. De la representación ritual al teatro actual*. Traducción: José Antonio Padilla Villate. Siglo XXI, España, 2012. Pág. 127.

y al intervenir en las pasiones con sus consideraciones apaciguadoras, nos devuelve la libertad que amenazaba perderse en la tempestad de las emociones”³⁷⁵.

El Coro tendría la obligación de trascender la realidad. De ir más allá del mero reflejo de los acontecimientos y cumplir el doble rol de poetizar el mundo y de reflexionar acerca del mismo. Una de las razones por las cuales se regresa, durante el siglo XVIII (en especial, en Alemania), a los modelos de la tragedia griega, tiene que ver, de alguna manera, con la reivindicación de la figura del Coro, desaparecida de los modelos neoclásicos franceses del siglo XVII. El Coro estiliza el drama, le confiere un valor trascendente y, por otro lado, filosofa sobre los acontecimientos. La figura del Coro estaría por encima de lo inmediato. Sin perder, al mismo tiempo su función narrativa, su capacidad de contar la historia, de ser juez y parte, de ser *story teller* y, a la vez, actuante. En el célebre prólogo a *Mahagonny*, de 1929, Brecht establece su distancia con la ya citada “forma dramática del teatro”, considerando un nuevo modelo, la “forma épica del teatro”, sobre la cual se basarían sus teorías acerca de la representación sobre la escena y que consolidaría en su *Pequeño organón para el teatro o Breviario de estética teatral*. Mientras en la primera se priorizaba la acción, la vivencia, la sugestión, la preservación de los sentimientos, la concatenación de las escenas, la evolución de los acontecimientos y la primacía de los sentimientos sobre la razón³⁷⁶, en la “forma épica” se prioriza la narración, la imagen del mundo, la argumentación, los sentimientos se vuelven acontecimientos, las escenas son autónomas, hay saltos en el curso de la acción, hay equilibrio entre las fuerzas en pugna³⁷⁷. Aunque Brecht, en el *Pequeño Organón* considera que su teatro es “no-aristotélico”, es casi evidente que no se está hablando de los postulados de la *Poética* de Aristóteles o de su objeto de análisis, la tragedia ática. Cuando Brecht “adapta” la *Antígona* de Sófocles, vía Höl-

375 Schiller, Friedrich. “Die Braut von Messina: Über den Gebrauch des Chors in der Tragödie” (citado por Zimmermann, *Ibidem*). Una visión detallada de la relación de Schiller con el teatro griego se encuentra en el extenso estudio de la profesora colombiana María del Rosario Acosta titulado *La tragedia como conjuro: el problema de lo sublime en Friedrich Schiller*. Prólogo de José Luis Villacañas. Universidad Nacional de Colombia / Universidad de los Andes. Bogotá, 2008.

376 Según la síntesis planteada por José S. Lasso de la Vega en *De Sófocles a Brecht*. Editorial Planeta S. A., 1979. Pág. 335.

377 *Ibidem*.

derlin, más allá de las transformaciones de contenido que constituyen el cuerpo mismo de la versión, se mantiene buena parte de los elementos constitutivos del drama y su modelo estructural. Antes que alejarse de las formas características del teatro brechtiano, se podría decir que las convenciones de la tragedia nutren su dramaturgia, la complementan. Y uno de los elementos esenciales en muchas de las obras del autor de *Die Dreigroschenoper* es el Coro. El Coro está presente en las obras del dramaturgo alemán desde sus primeros escritos (la citada *Mahagonny* es una ópera, es una farsa coral), hasta sus obras inconclusas al final de su vida, como *Der brotladen* (*La panadería*) o sus célebres piezas didácticas tipo *Der Jasager und der Neinsager* (*El que dice sí y el que dice no*). Brecht, en realidad, cuestiona al llamado “drama burgués” que se desarrolla a partir del romanticismo alemán y campea por Europa en los tiempos en los que se le contrapone el cabaret o las grandes reformas de la puesta en escena (Reinhardt, Gordon Craig, Piscator) que van a complementar la revuelta de su teatro. Pero la tragedia griega, más que una enemiga, es una “aliada” de las ideas de Brecht. Y es a través de Brecht que las formas de representación antiguas se conectan con el teatro colombiano. En la gran mayoría de grupos analizados no son muy frecuentes las reflexiones alrededor de Aristóteles (el tema de la catarsis, como ya se ha visto, nunca ha sido una prioridad en las búsquedas de los conjuntos artísticos analizados). Por el contrario, hasta bien entrados los años ochenta, Brecht se convirtió en una especie de faro teórico que alimentó, para bien o para mal, muchos de los conceptos y de las preocupaciones colectivas de los grupos de teatro en Colombia.

Zimmermann, en su capítulo destinado al análisis de la función del Coro en la tragedia griega, analiza la presencia de los mitos clásicos en la música del siglo XX, a partir de distintos ejemplos reveladores: Richard Strauss (*Elektra*), Stravinski (*OEdipus rex*, con el apoyo de Jean Cocteau, quien también colaboraría con Arthur Honegger en una *Antigonae*), Carl Orff (*Antigonae*, *OEdipus der Tyrann, Prometheus*) o, más recientemente, Wolfgang Rohm (*OEdipus*, 1987). En casi todos ellos, se utiliza el verso clásico (a veces en griego, a veces en latín) como un complemento sonoro para apoyar la musicalidad en el misterio de las palabras, antes que en su

contenido³⁷⁸. En Colombia, dicho complemento sonoro ha sido considerable para algunas de las puestas en escena aquí analizadas y, como en los casos que analiza Zimmermann, han salido piezas que funcionan tan bien en el teatro como en su papel de obras musicales independientes. Tal es el caso del *Edipo rey* de Roberto Pineda Duque para el TEC³⁷⁹, o el trabajo del compositor Jesús Pinzón para la obra *Corre, corre, chasqui Carigüeta* del Teatro La Candelaria, donde se traducen los elementos de la tragedia antigua en función de los mitos americanos³⁸⁰. En ambos casos, la música sirve como complemento a la atmósfera del texto, al dolor profundo que subyace en las historias y ahonda, desde la perspectiva sonora, en los efectos que producen los acontecimientos fatales, tanto en los personajes como en los espectadores³⁸¹. Pero lo que más puede establecer una conexión entre la tragedia griega, Brecht y el teatro colombiano, lo apunta el mismo Zimmermann cuando considera que “la gran atención que recibe el coro y los elementos ‘corales’ en la creación dramatúrgica de Brecht y en sus escritos teóricos, se basa, en primer lugar, en que el coro representa como *dramatis persona* la masa popular y lo colectivo, pero sobre todo en que los coros representan, en la concepción de Brecht del teatro épico, mediante su acción separadora el medio apropiado para evocar el efecto distanciador”³⁸². Dicho “puente” brechtiano se siente en montajes como *La Orestiada* (tanto el del Teatro La Candelaria, como en el del Teatro Libre de Bogotá), de manera indirecta en el *Edipo rey* del TEC y, por extensión e intención, en el *Edipo rey* del Pequeño Teatro

378 T. B. L. Webster analiza en detalle de qué manera la sonoridad y las fuentes literarias de los Coros trágicos sirven como fuente rítmica para aproximarse a la música y la danza que los acompañaron (V. T.B. L. Webster. *The Greek Chorus*. Methuen & Co. Ltd. 1970).

379 Esta misma obra musical sirvió de base para la primera puesta en escena de *Edipo rey* que realizase Rodrigo Saldarriaga con el Pequeño Teatro de Medellín, en 1985.

380 Aquí se podría agregar la banda sonora de la película *Edipo alcalde*, compuesta por el músico colombiano Blas Emilio Atehortúa (ACME, 2004).

381 Según Gherardo Ugolini, “Il coro e la musica espressa dal coro sono dunque per Nietzsche gli strumenti attraverso cui si realizza quello che chiama il vero e proprio ‘effetto tragico’ (tragischer Eindruck) producendo un massimo di pathos lirico con un minimo di azione drammatica”. (V. Ugolini, Gherardo. “Nietzsche. Un’interpretazione dionisiaca del coro trágico” en “...un enorme individuo, dotato di polmoni soprannaturali” *Funzioni, interpretazioni e rinascite del coro drammatico greco*. A cura di Andrea Rodighiero e Paolo Scattolin. Editizioni Fiorini, Verona. 2011. 331-332.)

382 Zimmermann, *op.cit.* Pág. 131.

de Medellín. De manera indirecta, la *Antígona* del Teatro La Candelaria se nutre de dicha idea de convertir al personaje protagonista en “masa popular o colectivo”, al traducir los personajes protagónicos femeninos en personajes corales. Es curioso, por lo demás, que muchos de los personajes femeninos de la tragedia (en especial, *Antígona*, como lo analiza en detalle George Steiner) se han ido convirtiendo, con el correr de los tiempos, en paradigmas de las reivindicaciones sociales de las mujeres. Y es curioso, si se tiene en cuenta que dichos roles femeninos eran representados, protegidos por máscaras, en su totalidad, por actores hombres. Este detalle apunta, en última instancia, a que no se pueden considerar los personajes trágicos como “seres reales”. Los personajes trágicos no son ni hombres ni mujeres ni dioses ni masas populares. O, por lo menos, no se limitan a serlo. Van mucho más allá. Por esta razón, la idea del teatro colombiano (y de otras latitudes, por supuesto³⁸³) de convertir al Coro en el epicentro de los montajes es complementaria con la idea de los personajes protagónicos concebidos como alegorías, de tal suerte que, tanto individuos como “masas”, formarían parte de un mismo *corpus*, de una misma estrategia alegórica³⁸⁴.

En cuanto a la fidelidad o no a los textos originales del coro antiguo, las licencias, las revisiones, las mutilaciones o las “adaptaciones libres” están al orden del día. Siguiendo con el ejemplo de Brecht, Lasso de la Vega desnuda, en su estudio sobre la *Antígona*, todas las libertades que el dramaturgo alemán se toma para transformar a Sófocles. Brecht se apoya en la traducción de Hölderlin y cambia los textos de acuerdo a sus necesidades, toma fragmentos del Párodos y los traslada a los Estásimos, suprime aquí, aumenta allá y, por supuesto, inyecta la totalidad de la versión con sus propios versos y con sus propias ideas. Esta “violación” de los modelos clásicos también se manifiesta, sin mayores arrepentimientos, en el teatro colombiano. Así como Brecht casi siempre se basó en novelas,

383 No es un recurso en exclusiva del país suramericano: *Bakkantes* del Teatro Malandro en Suiza o *Las Bacantes* dirigidas por el griego Theodoros Terzopoulos también utilizan el recurso escénico del Coro como impulso inicial, para representar la tragedia, en este caso, *Bάκχαι* de Eurípides.

384 Wiles complementa esta idea al considerar que: “*Academics and practitioners have become increasingly interested in the actor-chorus relationship, and it seems today rather perverse to postulate a structure which limits that flexibility. Today, in a more or less democratic age, what seems unique and particularly fascinating in the Greek dramatic form is its ability to explore the shifting relationship between an individual and a group.*” (V. Wiles. *op.cit.* P. 107).

leyendas u obras dramáticas de otros, así mismo, en el teatro colombiano, la tragedia griega es una suerte de *work in progress*, de punto de partida, en la que se recurrirá a continuas licencias, donde no importa la fidelidad a los versos sino las necesidades de las respectivas puestas en escena³⁸⁵. A veces, de manera o no premeditada, no sólo los recursos poéticos de Brecht son puestos al día en los montajes colombianos, sino que algunas convenciones de sus puestas en escena parecieran repetirse. Un ejemplo: Lasso de la Vega recuerda que, el montaje de Brecht en Suiza de su *Antígona*, en 1948, se representaba “sobre un escenario plano y sin telón. En el fondo, los actores se sentaban en bancos esperando su turno en postura interina. Cuando uno tenía que intervenir, se adelantaba al centro de la escena, y allí iniciaba la actitud programada para el caso, la postura y el gesto ensayados, ademán sereno o arrebatado aspaviento o trémulo bisbiseo”³⁸⁶. Más allá de las ironías, pareciese que el comentario también estuviese haciendo referencia a la *Antígona* que el director italiano Paolo Magelli realizase con actores colombianos en el año 2000, para el Festival Iberoamericano de Bogotá, donde la presencia de las sillas al fondo del espacio, parece ser un recurso similar al de la puesta en escena brechtiana. Es decir, se parte del actor quien, a la vista del público, muestra de qué manera “representa” el personaje y no se “transforma” en él.

Hasta este momento, se pueden considerar tres tendencias del Coro en las puestas en escena de la tragedia griega en Colombia: primera, el Coro como una entidad autónoma, independiente de los personajes, tratando de mantener el mismo status que ocupa en las tragedias antiguas. Segunda, el Coro convertido en personaje individualizado. En tercer lugar, el Coro se manifestaría como una totalidad escénica, del cual se desprenden los personajes de las historias respectivas. Con distintas variantes expresivas (*La Orestiada* de La Candelaria no se asemeja a *Las Bacantes* de Terzopoulos pero, de todas maneras, en ambos montajes es el Coro el impulso central de cada una de las respectivas puestas en escena), se puede decir que el conjunto, en esta tercera tendencia, es el verdadero pro-

385 Enrique Buenaventura, el dramaturgo más prolífico del llamado “Nuevo Teatro” colombiano, se basó y transformó sin problemas textos de Tomás Carrasquilla, Gabriel García Márquez, Álvaro Cepeda Samudio, entre muchos otros. Sus versiones de los griegos (*Edipo rey*, *Antígona*) son concebidas de manera similar a los criterios de las adaptaciones libres de Brecht.

386 Lasso de la Vega, *op.cit.* Pág. 376.

tagonista de todos los acontecimientos que allí suceden. En este grupo podría considerarse también el montaje de *Edipo rey (Anotaciones a pie de página)* de Paweł Nowicki y el Teatro Estudio del Camarín del Carmen, donde cinco actores representaban todos los personajes de la tragedia. Aunque no se trata de un montaje de corporeidad extrema, como es el caso de Terzopoulos o La Candelaria, aquí “el grupo es la obra” y los roles se reparten de una escena a otra, hasta el punto de que el espectador no está siguiendo comportamientos individuales, sino armando un rompecabezas colectivo. En este último ejemplo, de todas maneras, es preciso comentar que, a pesar de la transformación radical del entorno, los textos de Sófocles se conservan casi en su totalidad (ceñidos a una traducción española que nunca fue cotejada con los originales griegos) salvo, una vez más, los extensos y “problemáticos” textos corales. De nuevo, la convención del montaje es grupal, pero los textos originales del Coro de Sófocles, son sacrificados en aras de la “agilidad” de la fábula.

Pero hay, si se quiere, una cuarta tendencia. Una cuarta tendencia que también nace de un impulso colectivo, el cual se nutre de los mitos, de los argumentos de las tragedias griegas antiguas, pero los textos desaparecen casi en su totalidad. No se trata, como puede suponerse, de “adaptaciones libres” como la historia de *La Orestiada*, convertida por Jean-Paul Sartre en *Les Mouches*. Se trata de verdaderos dispositivos escénicos en los que los mitos antiguos funcionan como detonantes de un conjunto de imágenes que van mucho más allá de las fronteras establecidas en sus modelos originales. En este grupo, de manera especial, se encuentran las experiencias “griegas” de Mapa Teatro y, en particular su puesta en escena denominada *Oresteia ex machina*. Hija indirecta de las reflexiones de Heiner Müller (de quien el mismo grupo montase sendas versiones de su *Verkommene Ufer Medeaterial Landschaft mit Argonauten* y de su *Prometheus*), la inquietante aventura creativa de sus gestores, los hermanos Abderhalden, genera un dispositivo escénico lleno de objetos enigmáticos y de tareas escénicas intimidatorias, las cuales evocan, de manera muy sutil, los movimientos internos de la trilogía de Esquilo. De la misma manera, en la *Elektra* (coproducción entre la Nordisk Teaterskole de Århus/Dinamarca y la Escuela Nacional de Arte Dramático de Bogotá, realizada en 1993), la presencia de actores colombianos, peruanos, daneses y noruegues no fue una limitación para la puesta en escena, sino un recurso políglota, en el que las imágenes silentes y la sonoridad de las

lenguas servía para crear climas que evocaban teatralmente las distintas atmósferas de la leyenda de los Atridas. En este último ejemplo, a partir de una guía secuencial inspirada en distintas versiones de la misma fábula (*Las coéforas* de Esquilo, *Electra* de Sófocles, *Electra* de Eurípides, *Les mouches* de Sartre, *Elektra* de Richard Strauss, algunos poemas del escritor colombiano Raúl Gómez Jattin...), los catorce actores de la puesta en escena, apoyados en un director colombiano y en un director peruano, construyeron, en el espacio vacío, una composición coral de la cual se desprendían imágenes corporales y sonoras que evocaban los elementos esenciales del drama. No había una urgencia por “contar una historia” sino por crear atmósferas escénicas que evocaban paisajes desolados, fragmentos de situaciones violentas, tempos frenéticos con la música, emociones más allá de la palabra o de las restricciones de una historia.

Esta tendencia tiene sus raíces, una vez más, en las ideas desarrolladas por Jerzy Grotowski alrededor del cuerpo, como figura orgánica, esencial, del universo de la escena. Es decir, se trata de montajes que parten de la funcionalidad profunda de la técnica del actor. En un estudio sobre la experiencia del laboratorio teatral, Daniele Seragnoli establece los principales puntos que configurarían la base de la reflexión de un teatro sustentado en el cuerpo como esencia de la experiencia. Estableciendo un listado de dichas funciones, Seragnoli considera las siguientes categorías:

a) Per l'individuo:

- *Lo sblocco e la conoscenza del sistema emozionale;*
- *Il superamento degli automatismi gestuali;*
- *Il risveglio del proprio ritmo naturale e della propria voce;*
- *La relazione con gli oggetti;*
- *Il riconoscimento della propria maschera;*
- *La creazione del personaggio;*

b) Per l'individuo nello spazio:

- *Il riappropriarsi del movimento;*
- *Il riconoscimento dei valori dello spazio;*

c) Per l'individuo e gli altri individui:

- *La gestione dei conflitti in termini di gioco strategico;*
- *La lettura dei comportamenti;*

- *La gestione della dinámica di gruppo;*
- *Il conflitto come strumento di conoscenza*³⁸⁷.

En el capítulo consagrado a los montajes citados (*Oreste ex machina* [6.2.1.] *Elektra* [8.1.]) se volverá sobre las presentes funciones³⁸⁸. En lo que respecta al Coro, es pertinente tener en cuenta aquí que la dinámica del cuerpo en función de las imágenes colectivas implica un modelo de escritura gestual en permanente comunión y convivencia entre los distintos miembros del equipo de trabajo. Ya no se trata de “aprenderse las partes” del texto y establecer un conjunto de códigos interpretativos para la declamación de los mismos, sino que la palabra comienza a ser integrada al conjunto de las imágenes, hasta que la palabra misma se convierte en una parte (a veces muy pequeña, a veces inexistente) del conjunto de la puesta en escena. En el punto *c*) de las funciones establecidas por Seragnoli, en lo que se refiere a las relaciones del individuo (del actor) con el otro, se plantea inicialmente “la gestión del conflicto en términos del juego estratégico”. Es decir, no se está hablando únicamente de la decodificación de las fuerzas en pugna inmersas en el texto, sino de la construcción de las imágenes concebidas como “un juego estratégico”, como un conjunto de figuras significantes, de acuerdo a las relaciones planteadas entre los cuerpos de los intérpretes. Cuando se habla de “la lectura del comportamiento”, se entiende cómo la dinámica establecida por el actor/persona/personaje desde su individualidad, se dispara hacia los objetivos de la escena. De igual forma, “la gestión de la dinámica de grupo” se refiere al conjunto de recursos conseguidos sobre el escenario para provocar elementos expresivos en permanente conexión con el público/ espectador /testigo. Finalmente, al hablar de “el conflicto como instrumento del conocimiento” se parte de la idea de los distintos contrapuntos gestados en el texto, pero que luego deben volverse imágenes en el “*tableau vivant*” del espectáculo.

Dentro de esta tendencia, podría incluirse, a su vez, la experiencia única del Teatro de los Sentidos, el grupo dirigido por el colombiano Enrique

387 Seragnoli, Daniele. “Il corpo ritrovato. Riflessioni sull’esperienza di laboratorio teatrale”. En *Il corpo teatrale fra testi e messinscena. Dalla dramaturgia classica all’esperienza laboratoriale contemporanea*. A cura di Angela M. Andrisano. Carocci editore, 2006. P. 228.

388 Ver 6.2.1. y 6.3.4.

Vargas, con sede en Barcelona. ¿Podría hablarse de una experiencia “coral” en trabajos como *El hilo de Ariadna* u *Oráculos*, los cuales han sido concebidos para la aventura individual, tanto para los intérpretes como para los espectadores? Si se entiende el Coro como *una figura parlante* que lanza, emite sus emociones a través de múltiples voces simultáneas, es probable que la aventura creativa del Teatro de los Sentidos quedase por fuera de las prácticas corales. Pero el asunto va mucho más allá de la situación inmediata que viven *los viajeros* (los espectadores) y *los habitantes* (los actores)³⁸⁹ al interior de la oscura cueva de sus representaciones. Hay una tácita (pero muy evidente) conexión entre los distintos miembros de la *troupe* dirigida por Enrique Vargas. Todos los habitantes saben lo que sucede en cada una de las cámaras y, entre ellos, hay un tejido muy sutil, de tal suerte que una imagen conduce a la siguiente y, a no dudarlo, el viajero se sentiría perdido si faltase alguna de las fichas. Si en montajes como *Oresteia ex machina* la palabra desaparece para darle paso a los cuchillos, a las mesas de disección, a las escaleras de aviones, a las ruinas de unos estudios de televisión abandonados, de la misma manera existen las cámaras adivinatorias del Teatro de los Sentidos, con sus silencios elocuentes, sus aromas apaciguadores y sus oscuridades iniciáticas. En este orden de ideas, se podría hablar de *un cuerpo coral*, en la medida en que se ha construido un espectáculo (o, igual, un *performance*) en el que el conjunto guía los acontecimientos, los transforma, los determina, a través de sus respectivas presencias, usando o no el recurso verbal, pero construyendo una energía interior que, a todas luces, es colectiva. En otras palabras, la gestualidad deviene en un asunto plural, así sus manifestaciones inmediatas sean individuales. Y esa pluralidad está construida no sólo por la tácita interacción entre cada uno de los *habitantes* de las *cámaras* de *El hilo de Ariadna* o de los *Oráculos*. También este intercambio de energías profundas está determinado (y está dirigido) por los espectadores. Pero, ¿qué papel representan dicho espectadores en la configuración de la citada identidad coral? Nietzsche, en *Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechentum und Pessimismus*, cuestiona “... las frases retóricas corrientes – que dicen que el coro es el espectador ideal, o que está destinado a representar al pueblo frente a la religión principesca de la escena - . Esta última explicación, que a más de un político le parece sublime – como si

389 Como se explica en 6.3.1., tanto *El hilo de Ariadna* como *Oráculos* son experiencias en las que los espectadores entran solos (de uno en uno) al lugar de la representación. Se identifica a los actores como “los habitantes” del espacio y al público como “los viajeros”.

la inmutable ley moral estuviese representada por los democráticos atenienses en el coro popular, el cual tendría siempre razón...”³⁹⁰. Para él, no es posible establecer compatibilidades entre el Coro de la tragedia antigua y los “espectadores ideales”. Mucho menos entre los espectadores ideales de su contemporaneidad. Esto es, el público alemán del siglo XIX. “El espectador sin espectáculo es un concepto absurdo”³⁹¹, afirma, de manera contundente. En otras palabras, no hay espectador ideal sin espectáculo pues, prescindiendo del espectáculo, el espectador como tal deja de existir. Su función en tanto que observador atento de un acontecimiento, se establece en la medida en que el acontecimiento observado se manifiesta. Pero su reflexión va más allá. No solo la condición especular del Coro es cuestionada, sino que el filósofo alemán concibe la tragedia griega “como un coro dionisíaco que una y otra vez se descarga en un mundo apolíneo de imágenes”³⁹². Y agrega: “... la única realidad es cabalmente el coro, el cual genera de sí la visión y habla de ella con el simbolismo total del baile, de la música y de la palabra”³⁹³. Volviendo al teatro colombiano, pareciese que hubiera una distancia con los preceptos nietzscheanos. Porque la función gregaria del Coro, en muchos de los montajes aquí comentados, establece vínculos secretos con los espectadores, de tal suerte que el público terminara formando parte de la experiencia teatral, desde muy adentro de la misma. Sin embargo, esta fusión se manifiesta más en las obras de la cuarta categoría analizada (esto es, las obras en las que la figura del Coro prescinde de las palabras para convertirse en una presencia totalizante), antes que en las obras en las cuales el Coro es la alegoría de “lo popular”, de las masas, del pueblo. Desde finales de los años sesenta, en el teatro colombiano se insistió mucho en hablar de una nueva categoría de espectadores: “el público popular”. De nuevo, de la mano de Marx y de Brecht, el espectador- obrero, el espectador-campesino, el espectador-estudiante, a veces, el espectador-intelectual eran, de cierta manera, sacrificados. Se trataba de un tipo de espectador que tenía la capacidad “de transformar las obras”, como insistentemente lo plantearon Enrique Buenaventura y Santiago García en sus escritos teóricos o en los célebres “foros” al final de las representaciones. Las obras de teatro deberían

390 Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia*. Traducción: Andrés Sánchez Pascual. Alianza Editorial, 1973. Pág. 73-74.

391 *Ibid.* Pág. 75.

392 *Ibid.* Pág. 84.

393 *Ibidem*.

cumplir una función didáctica, deberían preparar la conciencia crítica de los asistentes pero, al mismo tiempo, en una clara dinámica dialéctica, el espectador era dueño de “la última palabra” y determinaba la eficacia o no del rumbo del espectáculo. Esta nueva utopía de la representación estimulaba el hecho de que la figura del Coro tendiese a ser convertida en un reflejo del público. Así, los habitantes de las butacas tendrían que verse “interpretados” por las masas corales. Nietzsche, por el contrario, consideraba que el Coro era la prueba fehaciente de la ruptura con el realismo. El Coro debería conferirle a la experiencia trágica una ruptura sin contemplaciones con el entorno, de tal suerte que el éxtasis dionisíaco partiría de dicha comunión poética, la cual estaba mucho más allá del mundo y de sus representaciones circunstanciales.

Hoy por hoy, la figura del Coro se confunde con su equivalente musical. Si se canta a varias voces sobre un escenario, se considera de inmediato que se está al frente de una experiencia coral. Pero en el teatro, como se ha visto, su presencia se confunde en la noche de los tiempos y nace o desaparece con distintas máscaras o diversos disfraces. El Coro puede ser una presencia física pero, al mismo tiempo, puede ser un recurso de aglutinamiento, de tal suerte que un grupo de actores se convierte, aún sin cantar, en una experiencia equivalente a la formación representacional primitiva. La experiencia coral en la antigua Grecia dispara el texto trágico a dimensiones poéticas mayores. No solamente la palabra y sus arabescos rítmicos se instalan sobre el escenario. La presencia física del Coro implica que el espectáculo teatral se convierta en una ceremonia la cual apunta, casi siempre, hacia el impulso religioso³⁹⁴. En el teatro colombiano, como ha sucedido en buena parte de las experiencias teatrales del siglo XX donde hace su presencia la tragedia griega, la convención coral ha sufrido múltiples transformaciones y se ha convertido en un detonante de diversas exploraciones formales al interior de la escena. No se trata solamente de una reproducción literaria de los versos respectivos del drama, sino de una forma de composición coreográfica que, como se verá más adelante, está inmersa en la estructura esencial de cada experiencia.

394 Barbara Kowalzig, sin embargo, considera que el Coro en Grecia también tenía hondas implicaciones sociales (Ver Kowalzig, Barbara. *Singing for the gods. Performances of Myth and Ritual in Archaic and Classical Greece*. Oxford 2010. En especial en el capítulo titulado “Prelude to the *khoros*”).

Las cuatro categorías del Coro en los montajes teatrales de las tragedias griegas serían:

1. El Coro presencial. Es aquel que conserva su dimensión escénica, musical, poética y proxémica, según los modelos establecidos por la tradición representacional de la tragedia griega antigua. Dentro de estos montajes estarían: *Edipo rey* (Radio Nacional de Colombia), *Edipo rey* (Teatro Escuela de Cali), *La Orestíada* (Teatro Libre de Bogotá), *Edipo rey* (Pequeño Teatro de Medellín).
2. El Coro personaje. Es aquel que, si bien conserva las características anteriormente señaladas, tiene una presencia individualizada, como si se tratase de una figura realista dentro del montaje. Esta tendencia se puede ver en las películas que, sobre las tragedias de Eurípides, realizó el director griego Michael Cacoyannis. En Colombia, los montajes del Teatro La Hora 25 de Medellín, bajo la dirección de Farley Velásquez, se dirigen hacia esta tendencia. De igual forma, el Coro tiende a tener una presencia individualizada en la *Antígona* de Paolo Magelli.
3. El Coro totalizante. La figura del Coro se convierte en el colectivo de actores que representa los distintos personajes de la historia que va a ser contada. En este caso, el Coro es un átomo compuesto por distintas figuras que giran a su alrededor, se desprenden y regresan al núcleo que las ha gestado. Dentro de esta tendencia se encuentran montajes como *La Orestíada* y *Antígona* (Casa de la Cultura / Teatro La Candelaria), *Las Bacantes* (Theodoros Terzopoulos), *Edipo rey (anotaciones a pie de página)* (Pawel Nowicki / Teatro Estudio del Camarín del Carmen), *Las troyanas* (Teatro Tierra), *Las troyanas* (Pequeño Teatro de Medellín), *Bakhhantes* (Omar Porras / Teatro Malandro).
4. El cuerpo coral. En este caso, se ha prescindido de los textos originales de las tragedias. El espectáculo teatral se convierte en un “acontecimiento” que se refiere a sus modelos

griegos de una manera tangencial, a través de evocaciones, de pequeños signos, de guiños o como simple cita en el título. En este grupo estarían los montajes de Mapa Teatro (tanto *Oresteia ex machina* como sus versiones de las obras de Heiner Müller relacionadas con la tragedia griega), *El hilo de Ariadna* y *Oráculos* del Teatro de los Sentidos, *Elektra* (Escuela Nacional de Arte Dramático), o *El viaje de Orestes* (Polymnia Teatro).

Por último, sería pertinente tener en cuenta la presencia elocuente del silencio dentro de las versiones contemporáneas de la tragedia griega. Y el silencio se convierte en un componente esencial del “juego estratégico” de los coros colombianos. Según Seragnoli, “*dire, esprimere le emozioni senza le parole è un esercizio consueto nel laboratorio teatrale*”³⁹⁵. Ante el enigma de la palabra, el silencio se convierte en una nueva forma de traducción. En una manera de reconstruir sobre la escena el hermetismo de los versos o las lejanas evocaciones hacia un mundo extinguido.

Ese silencio, con sus misterios y sus reglas gestuales, será el punto de partida para el capítulo siguiente.

395 Seragnoli, Daniele. *Op. Cit.* P. 230.

5. ESTÁSIMO II. LECTURAS DE LA TRAGEDIA GRIEGA EN EL TEATRO COLOMBIANO



Electra, Escuela Nacional de Arte Dramático de Bogotá / Nordisk Teaterskole, Aarhus, 1993, Colombia / Dinamarca. Dirección: Sandro Romero Rey. Foto: Karen Lamassonne.

Se llega a un tipo especial de virtuosismo, como el que sólo es posible en el teatro hablado, que no tiene nada en común con la acrobacia, ni con la habilidad de la lengua. Ese virtuosismo surge ahí donde el cuerpo y el lenguaje, hasta cierto punto, intercambian sus propiedades; cuando el cuerpo, hasta cierto punto, se literaliza y artificializa; y cuando la literatura, hasta cierto punto, se corporaliza.

Botho Strauss³⁹⁶

396 Strauss, Botho. *Crítica teatral: las nuevas fronteras. Los acontecimientos estéticos y políticos en la acción teatral*. Traducción: Carlos Piechocki. Editorial Gedisa. Barcelona, 2006. Pág. 167.

5.1 LA VISIÓN ILUSTRATIVA: EL TEATRO COMO MUSEO

Es distinta la mirada del acto teatral desde la perspectiva del texto, al acto teatral desde la perspectiva del espacio. En 1968, Peter Brook, en el capítulo denominado “The Deadly Theatre” de su ya clásico libro *The Empty Space*, consideraba cuál era la esencia de la actividad escénica. Dicha consideración, convertida poco a poco en un lugar común, fue determinante para la diversificación del teatro moderno. Decía Brook: “*I can take any empty space and call it a bare stage. A man walks across this empty space whilst someone else is watching him, and this is all that is needed for an act of theatre to be engaged*”³⁹⁷. Veinticinco años después, en una compilación de textos conocida como *La puerta abierta*³⁹⁸. Brook analizaba lo importante que había sido esta reflexión para comunidades escénicas más allá de las fronteras europeas o norteamericanas, ya que los liberó de la idea de que, para hacer teatro, se necesitaba de un edificio teatral, con una compleja parafernalia técnica, imprescindible para crear los artificios de la representación. En el nuevo milenio, la autonomía del acontecimiento escénico trasciende no sólo las convenciones de lo que se entiende por teatro, sino la relación misma con la palabra escrita. Cada

397 Brook, Peter. *The Empty Space*. Touchstone. New York, 1996. P. 9.

398 Brook, Peter. *La puerta abierta. Reflexiones sobre la interpretación y el teatro*. Traducción: Gema Moral Bartolomé. Alba Editorial. Barcelona, 2010. Págs. 12-13.

vez más, el texto se va convirtiendo en un objeto para ser torturado. Se lo suprime, se lo parodia, se lo transforma. Estorba. “Hay demasiada textualidad”, dicen algunos. “El texto puede ser remplazado por la imagen”, dicen otros. “Narratofagia”, lo llamaba Santiago García, con su humor característico³⁹⁹. Cada vez más, se considera que “lo teatral” es lo que sucede sobre el espacio escénico, más allá de las palabras. Sin embargo, aún se mantienen algunas tendencias que defienden la voz del dramaturgo como el punto de partida e, incluso, como el objetivo final de una puesta en escena. El montaje de un texto dramático se convierte entonces en un homenaje a quien ha escrito y sus palabras deben ser conservadas hasta sus últimas consecuencias.

Como la tradición teatral en Colombia ha sido “la tradición de la vanguardia”⁴⁰⁰, no pueden tenerse en cuenta montajes de la tragedia griega, cuyos parámetros sean los mismos o, por lo menos, similares a lo que debieron ser las representaciones antiguas. Esta reflexión, de todas maneras, se hace extensiva a la vieja polémica acerca de la fidelidad en las representaciones de los clásicos del teatro de Occidente. Y, muy especialmente, de la tragedia griega. Al no tener referentes claros, los teatros nacionales se inventan sus propios modelos de representación y en Colombia, de acuerdo con la intuición o el entusiasmo interpretativo de los pioneros, ha existido una suerte de *sacralización* del texto y, a través de dicho modelo, se ha querido establecer un modelo de reivindicación de la palabra en estado puro, donde todo el dispositivo escénico se pone al servicio de la historia y de su materialización a través de la estilización de las formas representativas. Pero es difícil saber, a ciencia cierta, si existe un “grado cero” de la escritura teatral sobre la escena, en la medida en que casi todos los modelos de la tragedia griega en Colombia son excepciones que no confirman ninguna regla sino que, por el contrario, se constituyen, en sí mismas, en actos fundacionales. La figura del director de teatro en el país objeto del presente estudio, se difumina en las brumas del acontecimiento colectivo. No obstante, a pesar de la tendencia militante que consideraba al hecho teatral como el resultado de

399 Ver: Romero Rey, Sandro. *El Teatro La Candelaria: recreación colectiva*. (documental. Señal Colombia, 2006).

400 Ver: Romero Rey, Sandro. “El teatro, 1990-2007: la tradición de la vanguardia”. En *Gran Enciclopedia de Colombia. Cultura 2. Tomo 9*. Biblioteca El Tiempo. Círculo de Lectores. Bogotá, 2007. Págs. 135-152.

la creación de un conjunto, ha habido “autores” que, como Buenaventura, García, los hermanos Abderhalden, Omar Porras o Enrique Vargas, han constituido acontecimientos escénicos únicos que podrían definir una impronta individual que, guardadas proporciones, se asemejaría a lo que se llamó el *cinéma d'auteur* en la Francia cinéfila de finales de la década del cincuenta. Ahora bien: ¿la puesta en escena depende de un director? De acuerdo con la “Morfología” que plantea Edgar Ceballos acerca de la dirección escénica, se establecen 15 “funciones” esenciales para el trabajo del constructor de formas que darán cuenta de la teatralidad de un espectáculo⁴⁰¹. Entre ellas, se destacan ideas como la de “Teatralizar la verdad”, “Interpretar las obras del dramaturgo a través de actores, escenógrafos y otros artesanos” o “Transformar la escena”⁴⁰². Dichas consideraciones varían de manera sustancial, entre la mirada del pionero George II, Duque de Saxe-Meiningen (1826-1914) (quien, según el estudio citado, es uno de los primeros creadores que procuran sistematizar el oficio conjunto de la puesta en espacio) y todas las variaciones posibles que van de Gordon Craig a Grotowski, de Eugenio Barba a Peter Brook. La puesta en escena, cada vez más, es considerada como una actividad que genera sus propias reglas. Y cada texto impone, por consiguiente, distintos desafíos, distintas formas, distintas excepciones.

En el caso de la puesta en escena de la tragedia griega en Colombia, hay que partir, de manera inevitable, del texto. Aunque el texto se diluya o, incluso, pareciera desaparecer. En primer término, hay una mirada de iniciación que se denominará, en las líneas que siguen, “la visión ilustrativa”. Por un lado, la palabra *visión* implica una *mirada* y, por extensión, un *enfoque*. Es el ojo el que vigila y su punto de vista el que delimita o transforma. Pero, ¿por qué *ilustrativa*? El término se ha generalizado en la historia moderna del teatro colombiano, en el lenguaje de la vida diaria de las gentes de la escena. Se habla de un actor que *ilustra*, cuando no va más allá del texto, cuando su propuesta interpretativa se limita a reproducir las palabras del dramaturgo sin agregar elementos de su propia organicidad. De la misma forma, una puesta en escena *ilustrativa*, estaría dentro de los parámetros de la fidelidad ciega, de pretender reproducir sobre la escena los dictámenes del texto desde la perspectiva de la pala-

401 Ceballos, Edgar. “Premisa”. En *Principios de dirección escénica*. Colección Escenología. México, 1999. Pág. 13.

402 *Ibid.* Pág. 16.

bra hablada. Si se habla, por consiguiente de “una visión ilustrativa” de la tragedia griega, se tendría que considerar, necesariamente, las puestas en escena que apuntan a ser condescendientes con *la historia*, en sus dos sentidos. Es decir, *la historia* entendida como la fábula que cuenta una sucesión de peripecias y, por otro lado, la fidelidad hacia *la Historia*, hacia los acontecimientos del pasado, hacia la lectura reverente de una obra literaria que debe ser protegida en el escenario, por considerarse un *paradigma* de la “alta cultura” de todos los tiempos.

En la década del cincuenta, las puestas en escena del teatro colombiano estaban guiadas por esta tendencia. Había unos textos que los actores se aprendían de memoria y un director guiaba los movimientos básicos sobre el escenario. El soporte de dichos montajes era el que dictaba el dramaturgo en sus “libretos de hierro”, los cuales los vigilaba celosamente un apuntador o consueta que, desde la concha situada al centro del proscenio, les soplabía a los actores perdidos, amnésicos o faltos de ensayos. El *Edipo rey* del Teatro Experimental de Cali lideraría esta tendencia, en la que Enrique Buenaventura, su director, aspiraba a una visión histórica de los acontecimientos, nutriéndose de la cerámica, de la arquitectura, de la filosofía y de la literatura para la re-construcción de su montaje. Es preciso recordar que, en la primera etapa de la vida del TEC, había un interés centrado en la formación del público. Se montaban obras de Shakespeare, de Molière, de García Lorca o, cómo no, de Sófocles, para que los espectadores locales descubriesen “de viva voz” los grandes ejemplos del teatro universal. Al mismo tiempo, se estaban formando los actores, el director, los técnicos. Como lo diría el mismo Buenaventura en el programa de presentación de la segunda temporada de su *Edipo rey*: “...dudo que haya mejor escuela, para el director, el actor o el autor, que el montaje de una tragedia griega. Al director le da lecciones de sobriedad, de limpieza, de construcción, como tal vez ningún otro trabajo. Le obliga a resolver los problemas de la escena con recursos ingeniosos y brillantes (...), buscando efectos circunstanciales, partiendo de un acontecimiento profundo de la obra, sacrificando los acertijos o aún los ‘aciertos’ locales de una línea interior que encadena los hechos y los organiza...”⁴⁰³ Es preciso tener en cuenta que, el Buenaventura que escribe estas líneas, lo hace en 1965, cuando la influencia del materialismo histórico comenzaba

403 TEC. Teatro Escuela de Cali. Sexta temporada popular de teatro. Noviembre 30- Diciembre 1965. Bellas Artes y Extensión Cultural del Valle. Pág. 10.

a ser determinante en su paisaje ideológico. El director caleño presentaba así el remontaje de su exitoso *Edipo* de 1959 y había cambios en su mirada del teatro y de su relación con la sociedad. La “ilustración” del TEC giraba en torno a una fidelidad hacia el pensamiento, una imperativa conciencia de pretender reconstruir el mundo griego en los escenarios locales, de tal suerte que el público se insertara en las grandes corrientes de la cultura occidental, a través de las vivencias escénicas según la idea de lo que *deberían ser* los griegos. Dentro de este mismo orden de ideas, estaría el montaje de la *Electra* de Sófocles, dirigida por el escenógrafo argentino Roberto Arcelux en Cali, en 1965. Interesado en investigar alrededor de las formas en la puesta en escena, Arcelux construyó un dispositivo donde las luces y los elementos físicos del espacio jugaban un papel tan importante como los textos mismos. Recién llegado a la capital del Valle del Cauca, a mediados de la década del sesenta, Arcelux había representado una extensión del trabajo conseguido por Buenaventura junto a los también argentinos Fanny Mikey y Pedro I. Martínez. Más allá de la indagación en el espíritu de las formas, los testigos de aquel montaje coinciden en asegurar que Arcelux guiaba su experiencia en la valoración de la historia y del dolor de la protagonista como ejes de su detallada preocupación por las imágenes sobre las tablas.

De la misma forma, la versión radial y la versión leída del *Edipo rey*, tanto en la Radiodifusora Nacional de Colombia como la interpretación de Gilberto Martínez en el Medellín parroquial de finales de los años cincuenta, apuntaban a esa mirada arqueológica, de seducción cultural de unos espectadores aferrados a sus tradiciones o a entender el arte de acuerdo con las lecturas, antes que con las representaciones. Si se quiere, hay una ilustración de la palabra donde, así se mutile el texto original en sendos fragmentos significativos, había una necesidad por subrayar los versos de acuerdo con su poder evocador o de su sensible musicalidad. En curiosa correspondencia con esta línea de interpretación, los montajes de Cali Teatro (*Antígona*, *Siete contra Tebas*, *Prometeo encadenado...*) y los del Pequeño Teatro de Medellín (en especial, *Edipo rey*) se mantienen en esa tendencia de *dejar que los griegos nos hablen*, como una manera de glorificar el pasado y de dejar que las fieles aproximaciones a los textos antiguos se encarguen de conmover al presente. Como se verá en los capítulos correspondientes⁴⁰⁴ estos grupos (Cali Teatro, Pequeño Teatro), tras años

404 Ver 6.1.4. y 6.5.2. del presente estudio.

de ser los más fieros representantes del maoísmo local, con obras en las que se hablaba, de manera realista (es decir, *ilustrativa*), de los conflictos inmediatos de la sociedad colombiana, dieron un vuelco hacia “la gran tradición del teatro occidental” y con montajes (poco *revolucionarios* en términos artísticos) se concentraron en puestas en escena donde Esquilo, Sófocles y Eurípides deberían ser los protagonistas, antes que los directores o los actores.

Los líderes de esta tendencia son los miembros del Teatro Libre de Bogotá, con Ricardo Camacho a la cabeza⁴⁰⁵. Cuando, en 1999 decidieron sumergirse, durante 14 meses (sin contar los 12 destinados a la traducción), en la puesta en escena de una versión integral de *La Orestiada* de Esquilo, el grupo estaba llegando a una consolidación de sus principios en los que el gran libreto de toda su gesta creativa sobre el escenario estaba direccionada por la figura ejemplar del dramaturgo. A este respecto, Camacho consideraba: “Una manera de abordar un clásico griego es tratar de reproducir las condiciones en las que se cree que se hacía, aunque no es mucho lo que se sabe. Sería un montaje con un valor básicamente académico y, como en todo, me parece que habrá uno que sea bueno y otro malo. El otro principio sería, por ejemplo, el del teatro ‘de vanguardia’, que toma el texto como un pretexto, lo fractura en mil pedazos y lo recompone después de alguna manera; luego se hace una adaptación, que corta fácilmente las dos terceras partes del texto; se presenta, entonces, una versión ‘a la manera de...’. Nosotros quisimos hacer el texto de Esquilo buscando una aproximación lo más directa posible, sin tanto pretexto, sin tanta arqueología, dejando que la obra misma nos indicara un camino. La premisa fue siempre que no importa qué tanto talento creamos tener nosotros, el de Esquilo será infinitamente superior. Entonces podrá aparecer un espectáculo, teatralmente hablando, con diversas influencias, diversos elementos tomados de aquí y de allí”⁴⁰⁶. Esa “aproximación lo más directa posible” pareciera ir en contravía con la idea de concebir el montaje “sin tanto pretexto, sin tanta arqueología, dejando que la obra misma nos indicara el camino”. Pareciera que el asunto apuntase a una versión mucho más libre de los acontecimientos de la trilogía. Sin embargo, cuando se observa el montaje y el espectador se sumerge

405 Ver 6.2.1. del presente estudio.

406 “Amalia Iriarte habla con Ricardo Camacho”. Programa de *La Orestiada*. Teatro Libre de Bogotá. Bogotá, 1999. Pág. 7

en sus casi cinco horas de representación, se evidencia que Camacho y su grupo buscaron la forma de ser lo más fieles posibles a ese Esquilo que será siempre “infinitamente superior” a sus intérpretes. *La Orestiada* del Teatro Libre de Bogotá, a pesar de la ausencia de máscaras, a pesar de los coros encapuchados, de la sangre que corre por las paredes o de las gigantescas hachas para culminar los sacrificios, es un montaje que no se desprende de la palabra. La “traducción” de Jorge Plata, antes que adaptar el texto a la contemporaneidad, lo que persigue es un acto de benevolencia con el espectador colombiano, para que el asistente asuma su rol de público de otros tiempos, para que viaje, desde el mundo moderno, a través de los espectros del pasado.

La visión ilustrativa de la tragedia, con su canonización del texto, busca una actitud reverente por parte de quien asiste a la ceremonia teatral. El montaje persigue que el espectador se convenga, en la conjunción de formas escénicas en estrecha afinidad con el texto-fuente. Es muy probable que, en sentido estricto, la gran mayoría de los montajes de la tragedia griega en el siglo XX o en el siglo XXI, en Colombia o en Cataluña, en Atenas o en Epidauro, sean cada vez menos *ilustrativos*. Pero, de todas maneras, hay una tendencia por la reproducción del texto en sus calidades poéticas más excelsas y desde esa columna se establece el resto del dispositivo escénico. Sin embargo, así se tenga el afán por reproducir “la esencia” de la tragedia antigua, el espíritu religioso, su fortaleza y su necesidad de intimidación, tristemente ha desaparecido. Peter Brook lo ejemplifica en un texto pertinente⁴⁰⁷, al contar que, en una representación acerca de la diosa Kali en la India, al aire libre, el intérprete que encarnaba a la diosa salió corriendo por un camino. Los espectadores lo siguieron. De repente, apareció un jeep en la distancia. La diosa Kali debió detener su danza y dejar de ser, por algunos segundos, la portadora del poder de la destrucción de los demonios, para que el jeep siguiera su ruta. Después, continuó la representación. Pero la diosa Kali había perdido sus poderes de antaño.

407 Brook, Peter. "La diosa y el jeep". En *Más allá del espacio vacío*. Traducción: Eduardo Stupía. Alba Editorial. Barcelona, 2004. Pág. 278.

5.2 LA VISIÓN COMPLEMENTARIA: EL TEATRO COMO TEMPLO

Cada conjunto escénico que elige explorar al mundo desde los griegos, descubre en ellos sus propias necesidades gracias a la flexibilidad de los mitos⁴⁰⁸ y a la manera como estos pueden desplazarse por distintas realidades, apoyando con sus modelos de estructura un conjunto de comportamientos que organizan el caos de la mirada. Es muy probable que el valor simbólico de los mitos permita su presencia en distintas sociedades, en distintas culturas, en diversos tiempos. De allí que la mirada de lo contemporáneo desde la perspectiva de lo antiguo se convierta en un recurso pertinente y esclarecedor para muchos grupos teatrales que encuentran al presente como un obstáculo para reflexionar acerca de la actualidad. En esta segunda *visión*, en el teatro colombiano se siente una fuerte necesidad por transportar las tragedias griegas a un nuevo registro espacial, a transgredirlas en el tiempo, hasta que los mitos se sientan habitando en otras tierras y en otras coordenadas. Es posible que la presente tendencia pudiese ser una actitud constante con respecto a la mirada acerca del teatro clásico. No obstante, en la primera *visión*, se siente una clara diferencia con la presente, en la medida en que en hay en aquella un respeto por las formas y las convenciones, por los tiempos y los lugares, hasta donde lo permite el conocimiento del mundo antiguo. En la segunda, por el contrario, se mantienen los textos de las respectivas tragedias casi en su totalidad (de todas maneras, no hay ningún ejemplo, en los montajes colombianos, donde el cuerpo de las tragedias se mantenga de manera absoluta), pero su resolución escénica no se apega ni a los tiempos ni a los *paisajes* de sus modelos originales. En estas propuestas, el espacio estalla. Ya no se está frente al palacio o frente a la humilde cabaña en la que la Electra de Eurípides pasa sus días. Las llamadas “tres unidades” (que de todas maneras no son un concepto pertinente en la tragedia antigua sino en la neoclásica) son desplazadas por otros lugares, por nuevas cronologías. Incluso la “unidad de acción” (que tal vez sí era considerada en la tragedia antigua) se multiplica, en la medida en que otros relatos entran a convivir con la fábula central de la tragedia escogida. Esta visión complementaria acoge el texto como el templo acoge a la ceremonia (de allí el título del presente bloque): la puesta en escena es

408 Esta idea está desarrollada por Pierre Brunel en *Mytocritique: Théorie et parcours*. Presses Universitaires de France. 1992.

“el lugar sagrado” (el *templum*) que viste a la palabra con los ropajes de un acontecimiento simbólico.

Esquilo, Sófocles o Eurípides son, por consiguiente, complementados con otras líneas dramáticas, se los descontextualiza y deberán aprender a convivir con otros universos y otras necesidades de las puestas en escena. El primer ejemplo de esta mirada complementaria sería el de la Casa de la Cultura / Teatro La Candelaria cuando, en 1970, se enfrentaron a *La Orestiada*. Aunque se trataba de una versión condensada de toda la trilogía, de todas maneras había una intención de conservar los parámetros esenciales de la tragedia. De allí que se trate de una versión en la que los elementos líricos de la misma se construyen, pero los lineamientos esenciales se conservan. La transformación esencial se encuentra en la nueva ritualidad de las formas. El espacio prescinde de las denominaciones inmediatas y los objetos que lo conforman se convierten en el don que los intérpretes les confieren. Los dispositivos son abstracciones (tarimas, practicables, paneles, escaleras). No sólo “muchos objetos había en un objeto”, parafraseando a Brecht, sino que muchos espacios y muchos tiempos había en un área que no era la de un lugar específico, más que la del teatro en sí mismo. En *La Orestiada* de La Candelaria no había “palacio de los Atridas”, no había una torre del vigía, no existía el Areópago. Los actores evidenciaban estar sobre la escena y nada más. El espacio teatral es el útero, el big bang de donde se desprenden todos los acontecimientos y los personajes forman parte de una convención colectiva en la que una sociedad primitiva no determinada, de seres casi desnudos, se transforman en los griegos, con elementos de utilería muy simples (armas, cascós, recipientes), de tal suerte que la esencia de la representación giraba en torno a la manera como los textos eran evocados por los actores. En realidad, el Teatro La Candelaria, el dramaturgo Carlos José Reyes y el director Santiago García no sólo estaban montando *La Orestiada*, sino que querían hablar de los temas de *La Orestiada*, con los versos esenciales de *La Orestiada*, pero de acuerdo con las necesidades reales de la sociedad colombiana del momento (el perdón, la justicia, el olvido).

Un segundo ejemplo significativo de esta segunda *visión*, en la que la palabra clásica se pone al servicio del presente, sería *Edipo rey (anotaciones a pie de página)* de Paweł Nowicki, tanto en su versión académica de 1990, como en su versión “profesional” realizada nueve años después

con el Teatro del Camarín del Carmen. La consigna inicial era la de “conservar” la totalidad de los textos de Sófocles pero, en la construcción de sus imágenes, debería haber una primera y necesaria transgresión: desaparecía el coro como entidad autónoma y sólo había cuatro actores (en la segunda versión, habría cinco). La obra se dividió en secuencias independientes y en cada una de dichas secuencias los actores se rotaban los roles. Al juntar las partes del rompecabezas, habría de todo: Edipo interpretado por una actriz, Yocasta masculinizada, Tiresias convertido en un indigente, el coro transformado en un conjunto de carníceros. Este contrapunto entre el texto antiguo y los juguetones anacronismos del montaje convertían a *Edipo rey* en una puesta en escena con una nueva dramaturgia que se manifiesta, justamente, “a pie de página”. Es decir, como si una nueva didascalia se convirtiese en dramaturgia paralela y las acotaciones (si es que algún día se escribiese el texto de los resultados del citado montaje) representarían “el punto de vista” de la otra escritura del *Edipo*, el punto de vista según Nowicki y sus actores. De acuerdo con los recuerdos del director⁴⁰⁹, no había un espacio predeterminado para la representación. Existían unos actores y una coreografía, una estrategia de movimientos y un conjunto de atmósferas (de nuevo, las convenciones eran *el templo*: no se limitaba al lugar destinado para la puesta en escena). Todos los desplazamientos se adaptaban a los lugares de la representación, que no siempre eran los de un teatro convencional. De hecho, la primera versión de *Edipo rey (anotaciones a pie de página)* se hizo en el salón de una antigua casa republicana del centro de Bogotá, donde funcionaban las instalaciones de la Escuela Nacional de Arte Dramático. Pero la obra la hicieron también en restaurantes o en escenarios a gran escala como el citado Camarín del Carmen. *Edipo rey (anotaciones de pie de página)* es uno de los ejemplos significativos de complementariedad de una puesta en escena, al conservar el texto de base y transformarlo en el juego de la representación.

Dentro de esta misma tendencia podría considerarse la coproducción de *Las Bacantes*, realizada por Theodoros Terzopoulos en 1998, para el Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá. Este caso específico resultaría extraño en esta categoría, teniendo en cuenta que se trata de un director griego que se sumerge en la dimensión más profunda del tex-

409 En conversación sostenida con Paweł Nowicki, especial para el presente estudio. Conversación sostenida en Bogotá en el mes de agosto de 2013.

to de Eurípides para revalorarlo orgánicamente al interior de la escena. Pero, es justo dicha “organicidad” la que le confiere al montaje un nuevo carácter que va más allá de la palabra. Si bien es cierto que los versos del poeta están conservados de la manera más fiel posible (incluso hay fragmentos del montaje en el que los actores colombianos hablaban en griego antiguo), no se puede pensar que *Las Bacantes* de Terzopoulos es una puesta en escena literaria, donde la fábula está por encima de los acontecimientos de la escena. Al contrario, hay una particular manera de ser contemporáneo en la aventura de Terzopoulos. Aquí, no se aferra el director a la antigüedad de la palabra sino a una vuelta a los orígenes más esencial, la del cuerpo humano, la de los hombres en su condición más primitiva (en este caso, el actor es el *templo*). *Las Bacantes* se acerca a aquello que Eugenio Barba y otros directores de la segunda mitad del siglo XX (del Asia, de América, de África, de Europa) llamaron “la antropología teatral”. El dispositivo escénico de Terzopoulos es el del vacío. El alma, está en el cuerpo del actor, en su respiración, en sus cantos, en su desgarramiento. La palabra, por supuesto que se conserva, pero son versos heridos, atravesados por el dolor de una interpretación que se pone a prueba, que no pretende explicar, sino emocionar. En esa misma línea, cuatro años después, estaría el montaje de *Las suplicantes* de Eurípides, realizado por el “discípulo” de Terzopoulos, Alejandro Rodríguez: cuerpos y coreografías concebidos para danzar al ritmo de los versos.

Dos años después de *Las Bacantes*, el director Paolo Magelli haría una *Antígona* de Sófocles, casi en contravía de la propuesta de Terzopoulos, pero dentro de la misma tendencia de complementariedad, en la medida en que las palabras del poeta se mantenían en su sitio, mientras el espacio se hacía contemporáneo. Al igual que en la *Electra* de Antoine Vitez, filmada por Hugo Santiago en 1986, el paisaje y los vestuarios, la escenografía y la utilería se transforman, mientras las palabras siguen su curso lírico. Dicho contrapunto, entre lo que se oye y cómo se ve, produce en el espectador un particular efecto de distanciamiento, sin necesidad de recurrir a los consabidos cortes en los que el actor se dirige al espectador. Aquí, los intérpretes miran al público, pero también se mueven entre arena y república bananera, entre sombreros adornados con velas encendidas y prostitutas bogotanas hablando del poder en Tebas. Esta discontinuidad, esta interrupción de la cronología en aras de un nuevo juego de las formas, le confiere a la *Antígona* de Magelli un viaje renovador a través

de inesperados territorios. Esta misma versión, con otros dispositivos escénicos, pero dentro de la misma línea de complementariedad a través de las alegorías (el espacio como cementerio), se volvió a manifestar en el montaje realizado por Adela Donadío, en la Casa del Teatro Nacional, en 2005.

Para concluir con este segundo modelo de convenciones hacia las distintas puestas en escena colombianas de la tragedia griega, es preciso considerar los montajes cuyo punto de partida no son las obras de Esquilo, Sófocles o Eurípides, sino las *visitas* que otros dramaturgos han realizado, desde la perspectiva del texto, a los mitos antiguos. Desde las reescrituras de Séneca, se puede considerar que hay una complementariedad en la manera como se asumen las fábulas y se transforman sus pasos para dar énfasis a elementos puntuales que las diferencian de sus modelos originales. Como se verá en el capítulo correspondiente⁴¹⁰, el Teatro Matacandelas, bajo la dirección de Luigi Maria Musati, asumió la versión de la *Medea* de Séneca con todos los versos de una de sus versiones castellanas. A pesar de los cambios indicados por Musati entre la *Medea* de Eurípides y la *Medea* latina, hay una necesidad de continuar el mito por otros medios y la tragedia de Séneca es una manera de ampliar el espectro de Eurípides y no de llevarle la contraria. De igual forma, el dispositivo escénico de Musati, una suerte de “teatro dentro del teatro”, se apoya tácitamente en la estructura del *Marat/Sade* de Peter Weiss para considerar a unos actores alterados por la locura y que, al mismo tiempo, representan la obra de Séneca. La estructura no se rompe: es la partitura de los movimientos la que hace variaciones sobre el juego de las palabras y refuerza sus lamentos en una nueva geografía. Es curioso que, años atrás, el director Ricardo Sarmiento hubiese optado por el paisaje de la locura en su versión de *Edipo* de Séneca para el Teatro Libre de Bogotá en 1990. Recién egresado de la Escuela del Piccolo Teatro de Milán, Sarmiento quiso “cerrar” sus reflexiones de su período de estudiante con una versión en la que, concentrado en las figuras de Edipo, de Yocasta y de Tiresias, cuestionaba la mirada del sicoanálisis sobre el mito y se apoyaba en el “Anti-Edipo” de Deleuze y Guattari. En una clínica de reposo, en batas de enfermos, los personajes se convertían en figuras neuróticas, paseando sus complejos al ritmo de los versos del poeta latino.

410 Ver capítulo 6.1.4.3 del presente estudio.

Hay otros montajes, “versiones de versiones”, en los que se puede encontrar el sello de la complementariedad. Pero no podría considerarse, dentro de esta tendencia, la *Medea material* de Heiner Müller (puesta en espacio por Mapa Teatro) en la medida en que hay una lectura contemporánea del mito, donde todos sus elementos se descomponen, como si se tratase de una maquinaria a la que todas sus piezas le han sido desarticuladas. Por el contrario, la *Electra o la caída de las máscaras* de Marguerite Yourcenar, puesta en escena por el grupo Umbral Teatro, bajo la dirección de Carolina Vivas, se concentra en la creación de un espacio subterráneo, una suerte de bodega húmeda donde los personajes, como habitantes de las alcantarillas, juegan a revivir sus desastres. Aunque, de acuerdo con el testimonio de uno de los actores de la puesta en escena⁴¹¹, el montaje de la obra de Yourcenar se construyó a partir de múltiples improvisaciones de corte analógico, el conjunto mantiene el respeto por la estructura y las intenciones de la dramaturga y el dispositivo sirve, a su vez, de complemento de sus intenciones poéticas y literarias.

En esta misma tendencia, las *Bakkhantes* de Omar Porras con el Teatro Malandro de Suiza, a pesar de sus anacronismos y de los eficaces artificios de su puesta en escena, entraría dentro de este grupo, en la medida en que su ceremonia es una reflexión, desde la fábula misma de la tragedia de Eurípides, acerca del origen, la densidad, y el horror de los mitos. Si bien es cierto que hay una reescritura general de la obra antigua (concebida por el dramaturgo Marco Sabbatini), se trata de un montaje muy libre, dentro del espíritu festivo y carnavalesco de su director, pero conservando el corpus esencial de la tragedia que le sirve de modelo.

Por último, la *Antígona* del Teatro La Candelaria, escrita y dirigida por Patricia Ariza en el año 2006, es una *puesta al día* de la fábula, multiplicando las voces y construyendo los acontecimientos a través de vueltas al pasado, apariciones fantasmagóricas y alegorías con el presente. No es una obra, sin embargo, a contracorriente del mito y, si bien es cierto sus palabras son completamente nuevas, el espacio vacío, las evocaciones de cierto teatro japonés, los desdoblamientos de las protagonistas y las travesuras jocosas que se cuelan al interior de la puesta en escena, no son

411 Para la “reconstrucción” de *Electra o la caída de las máscaras*, se conversó con el actor Manuel Orjuela, quien representó el rol de Orestes.

tratadas sino en tono de dignificación y de profundización de una línea que se mantiene constante⁴¹².

A otro nivel, aunque se trata de una visión más “de dramaturgo” y más “de la tierra” la *Antígona furiosa* de la escritora argentina Griselda Gambaro, dirigida por Jairo Santa para el Teatro Aquelarre en 1997, apunta a ser un montaje en el que se conservan los lineamientos propuestos por la escritora, para que el mito cobre valores locales de una forma más directa. Esta misma idea, con una geografía mucho más colombiana y de corte casi melodramático, se encuentra en *El insepulto (o yo veré qué hago con mis muertos)* del Teatro El Trueque de Medellín, donde los personajes de Sófocles se transforman en campesinos colombianos viviendo el horror de la violencia contemporánea⁴¹³.

En resumen, en esta segunda tendencia se concentran las puestas en escena donde los mitos antiguos amplían el espectro de sus historias y, al mismo tiempo, se conserva el espíritu original de sus fábulas de origen, sean estos tomados de las versiones primitivas o de adaptaciones realizadas en otros tiempos dentro del orden establecido por dramaturgias específicas. No sucederá lo mismo con la tercera tendencia, en la que los modelos de Esquilo, Sófocles y Eurípides parecieran entrar en una suerte de travestismo reverencial de insospechadas variaciones.

5.3 LA VISIÓN CONTRAPUESTA: EL TEATRO COMO PATIO DE RECREO

Esta tercera perspectiva en los montajes de la tragedia griega en Colombia tiene que ver, de manera directa, con lo que Hans-Thies Lehmann teoriza como “el teatro posdramático”⁴¹⁴. Todas las transgresiones, fisuras

412 Ver 6.1.3.3. del presente estudio.

413 En la galería de *Antígonas* del teatro colombiano, versiones como la *Antígona fugaz* de Vendimia Teatro, *Antígona en New York* dirigida por Luz Marina Gil o *Antígona y actriz* de Rapsoda Teatro, apuntan a continuar esta línea de complementariedad.

414 Lehmann, Hans-Thies. *Teatro Posdramático*. Cendeac. 2013. La edición original alemana fue publicada en 1999 y la francesa en 2001. Hay que tener en cuenta que el montaje de *Medea material* de Heiner Müller, se realizó en 1991 y, ya desde ese momento,

y reconsideraciones del mundo de la representación de finales del siglo XX (extensivas a las incertidumbres del siglo XXI) están consideradas dentro de dicha denominación, en la que confluyen la multiplicación de los espacios, los lenguajes no verbales, la redefinición de la idea del personaje, la valoración de los signos, la reivindicación del cuerpo o la consideración del teatro como un metalenguaje⁴¹⁵. Es curioso, sin embargo, que en esta galería de necesidades por encontrar la identidad propia de una época, donde la materia misma de lo teatral se multiplica (espacios no convencionales, videos, desaparición del personaje, luces, efectos especiales, coreografía, ruptura de fronteras, extinción de los géneros), hay una “continua referencia a la tragedia clásica” y dicho apoyo pareciera sustentarse en lo que Lehmann justifica de la siguiente manera: “podría entenderse mejor en términos de correspondencia entre la tragedia antigua pre-dramática y la presente intuición posdramática”⁴¹⁶. Daniela Palmeri justifica la siguiente reflexión agregando: “La visión contemporánea del sujeto es muy parecida a la de la tragedia griega, porque se basa en la identidad como espacio de convivencia de pulsiones y pasiones opuestas. Asimismo, la crisis actual de los valores y de las instituciones hace que muchos artistas vuelvan al rito, en busca de una dimensión arcaica de los dramas sociales”⁴¹⁷

En esta tercera *visión*, las fronteras se rompen y los referentes apenas si son un punto de partida, un detonante a partir del cual las intenciones de los montajes se multiplican y los modelos originales tienden a desaparecer. Hasta finales de la década del ochenta no se encuentran en Colombia referentes precisos de esta tendencia, al menos en lo que se refiere a las

comenzaron a plantearse muchos de los temas que, años después, Lehmann organizaría en su texto.

415 Ver: Araque, Carlos. *Dramaturgia en diferencia. Teatro poshistórico*. Presentación: Sandro Romero Rey. Universidad Distrital “Francisco José de Caldas”. Bogotá, 2013. Págs. 24-25.

416 Lehmann, Hans-Thies, citado por Palmeri, Daniela. *Indagaciones sobre la reescritura del mito griego en el teatro contemporáneo. Las Orestíadas de la Societas Raffaello Sanzio, Mapa Teatro, Rodrigo García y Yael Farber*. Universitat Autònoma de Barcelona. Tesis doctoral. Barcelona, 2013. Pág. 34.

417 Palmeri, Daniela. *Indagaciones sobre la reescritura del mito griego en el teatro contemporáneo. Las Orestíadas de la Societas Raffaello Sanzio, Mapa Teatro, Rodrigo García y Yael Farber*. Universitat Autònoma de Barcelona. Tesis doctoral. Barcelona, 2013. Pág. 34.

adaptaciones de la tragedia griega. En los llamados “grupos profesionales” o en los teatros convencionales no se manifestaban dichas rupturas radicales de los modelos aquí analizados. Esta tendencia se inaugura, a no dudarlo, en las escuelas de formación actoral donde, por necesidades prácticas (composición de los repartos, por ejemplo, al interior de los cursos) los textos eran transformados de acuerdo con las necesidades académicas del momento. Por otra parte, muchos de los maestros de actuación y/o dirección han sido en Colombia, al mismo tiempo, creadores o intérpretes de distintos proyectos artísticos que, en muchos casos, no pueden resolverse si no se cuenta con el apoyo de la investigación universitaria. Un director y su grupo prefieren experimentar con sus propias creaciones. Al contrario, en la academia, un profesor se puede permitir la inmersión en el mundo antiguo, de tal suerte que sus investigaciones se complementen con las necesidades de formación de sus alumnos. A veces, se presentaron casos como el de Paweł Nowicki y su *Edipo rey (anotaciones a pie de página)* donde la transgresión y las lecturas libres iban acompañadas de la fidelidad al texto que les servía de modelo⁴¹⁸. Pero, en otros casos más audaces, la tragedia griega servía tan sólo como detonante, el cual va a ser manipulado de manera radical, de acuerdo con los intereses creativos de sus intérpretes.

La primera incursión directa de un grupo “profesional” del teatro colombiano, tomando la tragedia griega como materia de transposición y de libre juego de la escena, se vería en el montaje-instalación de Mapa Teatro denominado *Oresteia ex machina*. Allí, el texto ha desaparecido casi por completo. De repente una que otra cita de Esquilo se mezcla sin contemplaciones con recetas de cocina o noticias judiciales de la Colombia del fin del milenio. Al decir de Daniela Palmeri, “cuando Mapa Teatro, Yael Farber o Castellucci retoman la *Orestiada*, no retoman solo la tragedia esquilea sino la tragedia como mito teatral en sí, el mito de los orígenes del teatro occidental”⁴¹⁹. Ni la puesta en escena ni la drama-

418 Hubo otros ejemplos en la Escuela Nacional de Arte Dramático, donde Paweł Nowicki puso en escena su primera versión de *Edipo rey*. Comenzando la década del ochenta, el director Gustavo Cañas montó *Las troyanas* de Eurípides, en la versión de Jean-Paul Sartre, multiplicando el reparto y construyendo un dispositivo escénico que iba más allá de lo que se supone está consignado en el texto original.

419 Palmeri, Daniela. *Indagaciones sobre la reescritura del mito griego en el teatro contemporáneo. Las Orestiadas de la Societas Raffaello Sanzio, Mapa Teatro, Rodrigo García y Yael Farber*. Universitat Autònoma de Barcelona. Tesis doctoral. Barcelona, 2013. Pág. 35.

turgia del espectáculo⁴²⁰ remiten, de manera directa, a Esquilo. En medio de las ruinas de los antiguos estudios de televisión donde realizaron la puesta en escena, el grupo reconstruía la atmósfera del Matadero Distrital de Bogotá. Y el paisaje de la muerte de los animales servía como telón de fondo para que un grupo de actores/operadores interpretase una coreografía de movimientos y de acciones que evocaban los rituales de la destrucción.

Si bien es cierto no debe confundirse el mito con la tragedia⁴²¹, hay narraciones utilizadas por Esquilo, Sófocles y Eurípides de manera profunda, de tal suerte que sus fábulas se potencian y se profundizan de acuerdo a los tratamientos con sus respectivas estructuras trágicas. En la Colombia de la década del noventa, creadores como Enrique Vargas y su Taller de Investigación de la Imagen de la Universidad Nacional (luego convertido en el Teatro de los Sentidos) tomó como punto de partida distintas leyendas o fragmentaciones de mitos antiguos para construir, en primera instancia, su experiencia denominada *El hilo de Ariadna*, donde el juego cobra dimensiones profundas y el laberinto se convierte en un espacio físico que el espectador deberá experimentar de manera directa. En la misma época en la que se gestaba *Oresteia ex machina*, el mismo Taller de Investigación de la Imagen de la Universidad Nacional, bajo la conducción de Enrique Vargas, regresó con las referencias griegas en la experiencia titulada *Oráculos*, donde de nuevo el espacio de la representación, convertido en laberinto, se apoyaba en convenciones de la Grecia antigua para que el espectador se cuestionase sobre sus propios misterios interiores⁴²².

420 Ver el apartado 6.3.2 del presente estudio, en el que se analiza la relación de Mapa Teatro con la tragedia griega.

421 Los dos tomos de Jean-Pierre Vernant y Pierre Vidal-Naquet denominados *Mito y tragedia en la Grecia antigua* (Ediciones Paidós Ibérica. Traducción: Mauro Armiño. Barcelona, 2002) se concentran en explicar que “las tragedias no son mitos” (Prefacio, pág. 11). El mito, en última instancia, es un concepto relativamente tardío que en gran parte nace con los diccionarios de mitología. Lo que existen son narraciones (por distintos medios) de unos materiales más o menos tradicionales y cada una de dichas narraciones les da una forma distinta.

422 Sobre el trabajo de Enrique Vargas y el Teatro de los Sentidos ver 6.3.1 del presente estudio.

En una perspectiva mucho más política, la figura de Antígona se ha convertido en punto de partida para la deconstrucción, no sólo del mito, sino también de una sociedad llena de dolor e impunidad. En el nuevo milenio, hay dos ejemplos elocuentes que ejemplifican dicha tendencia: por un lado, la experiencia performática denominada *El grito de Antígona vs. La nuda vida* del Teatro La Máscara, bajo la dirección de Gabriel Uribe. Aquí, la obra de Sófocles ha desaparecido, para dar paso a una serie de instalaciones, en distintos lugares de la sede del grupo en la ciudad de Cali, donde se sacude la realidad con un conjunto de formas en las que Antígona (como actitud rebelde, antes que como personaje) aparece y desaparece, jugando el rol de un acicate continuo que insiste en no olvidar las despiadadas agresiones de los poderes contemporáneos. Comenzando el año 2014, el grupo Tramaluna Teatro estrenó una nueva experiencia denominada *Antígonas. Tribunal de Mujeres* en las que no se trabajaba con actrices profesionales, sino con víctimas reales de la violencia colombiana (en términos generales, con familiares femeninas de personas asesinadas o desaparecidas durante años de conflicto armado). En este caso, Antígona es el nombre que se le da a la presencia de la mujer como figura física del dolor, como luto continuo y, al mismo tiempo, como signo de respuesta, como grito de rebelión. En términos estrictos, ni el montaje de La Máscara ni la denuncia dramática de Tramaluna Teatro son *tragedias*, sino revisiones de la tragedia de una sociedad, donde el dolor se expurga sobre la escena, como una manera de sublimar la impotencia y denunciar las injusticias.

En esta última tendencia, el texto teatral se combina con otros lenguajes y se articula a nuevas realidades. Parte de necesidades del pensamiento (filosóficas, políticas, sociales) y decide re/escribir sus referentes a partir de la contemporaneidad, tomando como modelos de deconstrucción la semiótica, el estructuralismo, el feminismo o, en el caso del teatro, los lenguajes posdramáticos⁴²³. Este tejido de textualidades y multiplicidad de formas se ha reunido dentro de lo que se denomina “la intertextualidad”, de acuerdo con los estudios de Julia Kristeva y Roland Barthes. A nivel del teatro, Patrice Pavis considera que “*la recherche d'un intertexte transforme le texte original autant sur le plan des signifiés que des signifiants*”:

423 A propósito, ver Lehmann, Hans- Thies. “El teatro posdramático: una introducción”. Traducción: Paula Riva. Telón de fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral. No. 12. Diciembre 2010.

*elle fait éclater la fable linéaire et l'illusion théâtrale, confronte deux rythmes et deux écritures, souvent opposés, met le texte original à distance en insistant sur la matérialité*⁴²⁴. Dentro de esta tendencia, el hilo conductor de un relato desaparece, para dar paso a constantes interrupciones de la narración, de tal suerte que el acto de comunicación se gesta en las ambigüedades del conjunto, antes que en su correspondencia o en su progresión. De allí que resulte de extrema complejidad el hecho de establecer una manera de valorar los múltiples procedimientos teatrales contemporáneos, en la medida en que, “si todo es posible”, nada se destruye y el arte podría convertirse en un territorio de perenne interpretación. Al mismo tiempo, para poder definir esta tercera tendencia, es pertinente tener en cuenta la reflexión de Daniela Palmeri cuando, siguiendo las ideas de Cesare Segre en *Teatro e romanzo*, considera: “hay que distinguir entre la intertextualidad, que se refiere a las relaciones entre dos textos literarios, y la interdiscursividad, que se refiere a las relaciones entre dos discursos culturales”⁴²⁵. En el caso que nos ocupa, los textos literarios (o, si se quiere, *dramáticos*, en el sentido más amplio del término) son diluidos en el recipiente de la realidad colombiana, atravesados por los recursos formales de la puesta en escena, hasta que unos y otros terminan desapareciendo o, mejor, transformándose en un nuevo procedimiento que va más allá de la palabra, reelaborándose en la medida en que se representa. En casi todos estos ejemplos, se parte de la destrucción del espacio teatral convencional, así como de la disposición frontal del público frente a la obra. Ahora, el espectador se desplaza por el acontecimiento artístico, que deja de ser exclusivamente teatral, para convertirse en un asunto donde actores y texto son tan solo una parte de un conjunto con aspiraciones de mayor complejidad. En este sentido, el texto de la tragedia griega funcionaría como un *metatexto* o, mejor como un referente “metacultural”⁴²⁶ el cual permanece en las puestas en escena como un refugio latente de los montajes, al que se aferra el espectador o el estudioso cuando pareciera

424 Sobre la definición de “Intertextualidad” en el teatro, ver Pavis, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Messidor / Éditions Sociales. Paris, 1987. P. 208.

425 Palmeri, Daniela: *Indagaciones sobre la reescritura del mito griego en el teatro contemporáneo. Las Orestíadas de la Societas Raffaello Sanzio, Mapa Teatro, Rodrigo García y Yael Farber*. Universitat Autònoma de Barcelona. Tesis doctoral. Barcelona, 2013. Pág. 60.

426 De acuerdo con la idea de Patricia Vasseur-Legagneux en *Les tragédies grecques sur la scène moderne: Une Utopie théâtrale*. Septentrion. Paris, 2004.

que ha perdido el rumbo. En el teatro colombiano, la polémica entre quienes reivindican el texto teatral como base suprema de la representación y aquellos que ponen de presente, en primera instancia, las formas del espectáculo teatral, son similares a las que se han planteado en otros contextos y en otras circunstancias⁴²⁷. Las representaciones de la tragedia griega, en esta tercera tendencia, han sacrificado la palabra, de tal suerte que el público debe “trabajar” al interior de los signos de las puestas en escena, sin tener evidencias complacientes con respecto a una fábula posible. Si se toman ejemplos como los de Mapa Teatro (tanto en *Oresteia ex machina* como en sus lecturas escénicas del mito de Prometeo o, incluso, en su *Medea material*, según Heiner Müller) no se reproduce la historia “antigua”. En *Oresteia ex machina* simplemente no hay historia (no hay una progresión de acontecimientos: hay acontecimientos, hay pasos, mas no interés argumental creciente) y en los diferentes Prometeos⁴²⁸ la historia del titán terminaría *canibalizada* por el desalojo real de la zona del centro de Bogotá conocida como El Cartucho⁴²⁹.

En el caso del Teatro de los Sentidos, el texto-fuente no es preciso y la tragedia funciona, tanto en *El hilo de Ariadna* como en *Oráculos*, de acuerdo a la oscuridad laberíntica creada para el espectador, antes que por la historia que debería contarse. Nunca antes como en este ejemplo la presencia del espectador es tan activa. No sólo por el desplazamiento fí-

427 Para zanjar las diferencias, Daniela Palmeri, comenta: “el semiólogo del teatro Marco De Marinis deconstruye el valor de esta oposición entre espectáculo y texto y acuña un nuevo término, el *texto espectacular*. Más que un inteligente juego de palabras para obviar la disputa, se trata de una nueva figuración con la que captar la complejidad y la especificidad del objeto de estudio: el espectáculo. Para entender una obra de teatro hay que tener en cuenta tanto el texto dramático (cuando existe) como el texto espectacular, ya que entre ellos no hay una relación antagónica sino un intercambio. Asimismo, el texto teatral necesita tanto el cuerpo del actor como del espectador; por lo tanto, producción y recepción son dos momentos clave y de igual importancia”. (Palmeri, Daniela. *Indagaciones sobre la reescritura del mito griego en el teatro contemporáneo. Las Orestíadas de la Societas Raffaello Sanzio, Mapa Teatro, Rodrigo García y Yael Farber*. Universitat Autònoma de Barcelona. Tesis doctoral. Barcelona, 2013. Págs. 66-67).

428 Estas variaciones sobre la figura de Prometeo terminarían denominándose *C'undua*. Dramaturgia y dirección: Heidi y Rolf Abderhalden. Conformado por cinco partes, realizadas en distintos formatos o dispositivos artísticos: *C'undua*, *Prometeo I y II acto*, *Re-corridos*, *Limpieza de los Establos de Augias* y *Testigo de las ruinas*. Mapa Teatro. 2001-2005.

429 Ver 6.3.2 del presente estudio.

sico al que debe “someterse” para poder participar de la experiencia, sino porque sus preguntas internas deberán ponerse a prueba con el conjunto de imágenes de los respectivos dispositivos escénicos. No existiría, en este caso, un espectador ideal a partir del cual se pudiese generalizar una reflexión acerca de su presencia en el laberinto. Todos los espectadores son “ideales”, en la medida en que cada uno de los actores-habitantes de las cámaras de *Ariadna* y de *Oráculos* funciona con ellos e intensifica las imágenes respectivas de acuerdo con la recepción.

¿Se trata entonces de una “visión contrapuesta”, tal como se anuncia en el título de la presente sección? En estos casos, no solo el texto de la tragedia se pone en cuestión. También la presencia del espectador se transforma y su *visión* se debe complementar con la *acción* que realiza en medio de la experiencia escénica. Es una acción dinámica, como en el caso propuesto por Mapa Teatro o el Teatro de los Sentidos, o una acción reflexiva, como la que opera en las Antígonas anteriormente citadas. Los referentes de la tragedia griega serán tan solo restos que el público sabrá recoger en medio del caudal de evocaciones, no siempre puestas allí para facilitarles la existencia sino, todo lo contrario, para que se multipliquen los interrogantes.

Estas tres visiones (ilustrativa, complementaria, contrapuesta) funcionan a distintos niveles y se han extendido o reducido en cada una de las épocas determinantes del teatro moderno (y, por qué no, *posmoderno*) en Colombia. A continuación, los principales ejemplos de la tragedia griega en sus distintos escenarios.

6. EPISODIO II: *PATHEI MATHOS*



Vista parcial de un teatro en Atenas, 2010. Foto: Sandro Romero Rey.

Debemos permitir que las imágenes atroces nos persigan.

Susan Sontag⁴³⁰

430 Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Traducción de Aurelio Major. DeBolsillo Contemporánea. Random House Mondadori. Bogotá, 2011. Pág. 97.

6.1 VIAJES

6.1.1 La otra antigüedad. Edipo en la radio



Bernardo Romero Lozano dirige a un grupo de actores en la Radiodifusora Nacional de Colombia, 1954, Bogotá. Archivo de Judy Henríquez.

Buga es una pequeña ciudad del departamento del Valle del Cauca, al Occidente de Colombia. Es conocida con el remoquete de “la ciudad señora”. Buga se llama, en realidad, Guadalajara de Buga, fundada en 1555, situada a una hora de Santiago de Cali, la capital del departamento. De Buga era la familia Romero Lozano, compuesta por 11 hombres y 5 mujeres. Todos se dedicaron a distintos oficios. Las mujeres nunca se casaron, salvo una, que contrajo nupcias con un prestigioso director de coros de música clásica. En la familia hubo una fervorosa y espontánea fascinación por la literatura y las Bellas Artes. El segundo de la estirpe, Armando, fue especialista en el Siglo de Oro Español. El siguiente, Bernardo Romero Lozano, se convirtió en un líder espiritual de la familia. Viajó a Bogotá en los años treinta, con el firme propósito de estudiar mu-

sica y literatura. Lo hizo, pero pronto se daría cuenta de que su verdadera vocación era la de las artes escénicas. Según cuenta el investigador teatral Carlos José Reyes, “... comenzó a trabajar como profesor de historia del arte, en el Conservatorio de Música de la Universidad Nacional, y en el año 1945 propuso la creación de un grupo escénico con alumnos de distintas facultades, que sirviera como punto de partida para establecer más adelante la Escuela de Teatro, así como existían la Escuela de Bellas Artes y el Conservatorio de Música”⁴³¹. Cabe agregar que se está hablando de una época donde la tradición teatral en el país era prácticamente nula, salvo algunas excepciones de espíritu costumbrista o esporádicos ejemplos de compañías del repertorio español.

Bernardo Romero Lozano se instaló en el mundo cultural bogotano como un entusiasta autodidacta que decidió inventarse el mundo del teatro con los recursos y el conocimiento que él mismo logró forjarse. Su obra fue rápidamente valorada hasta el punto de que, dos años después, en 1947, fue nombrado director del Teatro de Cristóbal Colón de Bogotá, quizás el escenario más importante de la capital de la república. La actividad escénica de Romero Lozano se combinó con su experiencia como realizador de radioteatros en la Radiodifusora Nacional de Colombia y, posteriormente, en la recién fundada Televisora Nacional de Colombia, con memorables adaptaciones de los clásicos para la pantalla chica. Romero Lozano fue la persona que desarrolló, de manera definitiva, la puesta en escena en el nuevo medio que estaba naciendo. La televisión en Colombia se implementó durante el gobierno de Gustavo Rojas Pinilla, suerte de dictador populista que impulsó, entre otros triunfos sociales, el voto femenino. No sobra agregar que la televisión (invento que el general Rojas había conocido en la Alemania nazi, cuando ejerció como agregado militar) apareció en la vida nacional desde el 13 de junio de 1954, mientras que el derecho al sufragio para las mujeres sucedería 3 años después.

El carácter de la televisión en Colombia comenzó siendo eminentemente educativo y cultural. Romero Lozano se encargó, desde un principio, de la puesta ante las cámaras de las artes escénicas. Pero la formación

431 Reyes, Carlos José. “La actividad escénica en la Universidad Nacional” en *Miradas a la Universidad Nacional de Colombia*. Colección de Crónicas, Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, 2004.

de sus actores era bastante incipiente. Tanto, que Romero Lozano influyó en las altas esferas del gobierno para que se contratase a un especialista en técnicas actorales. Así se hizo y se terminaría contratando al director de origen japonés Seki Sano, antiguo discípulo de Stanislavski en la Unión Soviética quien, por aquellos días, vivía en la capital de la república mexicana. Mientras se recogían los frutos de la formación de Seki Sano, Romero Lozano recurrió a los actores que él mismo había formado en la radio para que fuesen los protagonistas de sus montajes televisivos. Uno de los montajes más exitosos del director bugueño sería su versión del *Edipo rey* de Sófocles, realizada como radio teatro en 1954 (ese mismo año hizo una versión del *Prometeo encadenado* de Esquilo). La difusión de los grandes clásicos de la literatura universal se convertiría en un referente cultural de reconocida importancia en la sociedad colombiana y un buen ejemplo de dicho paradigma sería la adaptación de la citada tragedia para las ondas radiales. Casi sesenta años después, la nieta de Bernardo Romero Lozano haría una muy particular reconstrucción de dicho acontecimiento, en el marco de la edición número trece del Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá, en el año 2012. Según la gacetilla promocional, el espectáculo se presentó de la siguiente manera: “*Edipo Rey*, es una adaptación de la producción que se realizó el primero de febrero de 1954, en el Teatro Colón, con ocasión de aniversario número 14 de la Radiodifusora Nacional de Colombia, hoy Radio Nacional. En ese entonces el montaje contó con la participación del Maestro Rino Maionne, autor de la música incidental y quien estuvo a cargo de la dirección de la Orquesta Sinfónica de Colombia y de los coros del Conservatorio de la Universidad Nacional. Fue un evento de gran importancia para la radiodifusión, que se emitió a través de diferentes emisoras y que contó con la participación de destacados actores como: Fabio Camero, Gabriel Vanegas y Flor Vargas, quienes también participan en la producción que se estrena este 4 de abril...”⁴³²

En la puesta en escena de Adriana Romero Henríquez, se construyó una fusión de elementos que, de alguna manera, representan símbolos de la historia de la puesta en escena en Colombia. En primer término, el concepto del montaje era, en apariencia “arqueológico”, pero su entorno cumplía otro tipo de funciones referenciales. Por un lado, la concepción

432 Programa de mano a *Edipo rey*. Dirección: Adriana Romero Henríquez. Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá, 2012.

del montaje. En segundo lugar, el reparto. Y por último, el hecho de que se desarrolle en el marco del Festival Iberoamericano de Teatro. Quizás sin proponérselo, en esta pequeña puesta en escena se encuentran escondidas muchas claves que pueden dar cuenta de lo que sucede con la tragedia griega traducida a contextos específicos como el colombiano y de qué manera dichos textos tienen la ductilidad para convertirse en *otros*, gracias a las nuevas traducciones que actores y directores construyen con sus palabras.

La puesta en escena del *Edipo rey* de Adriana Romero se hizo en un escenario al interior de la llamada “Ciudad Teatro” del Festival Iberoamericano de Bogotá. Esta *ciudad* no es otra cosa que una serie de grandes espacios donde se realizan las tradicionales ferias internacionales de negocios (el lugar, por lo demás, se llama *Corferias*). Uno de estos espacios es un auditorio (que no un teatro) donde normalmente se realizan conferencias y encuentros teóricos de toda índole. Allí, Romero Henríquez dispuso a sus músicos y a sus actores (y a los encargados de la parte audiovisual, aunque esto vendrá más adelante). A la izquierda, la orquesta de cámara. Al centro, un atril donde reposaba un libreto: éste sería el espacio destinado para la directora, quien haría las veces de su abuelo Romero Lozano, cuando dirigía los radioteatros. Tras ella, al fondo, los actores solistas, quienes representarían los roles principales de la adaptación: Edipo, Yocasta, Tiresias, Creonte, El Sacerdote, El Coro (en realidad, dos actrices que nunca hablarán “en coro” sino que oficiarán como corifeos). En la lateral derecha del público, el hombre de los efectos del sonido. Es decir, el personaje que, otrora en la radio, realizaba los ruidos y todos los elementos de apoyo auditivo para la interpretación de cualquier drama. Mucho más a la derecha, a un extremo en penumbra, el sonidista actual, el encargado de las mezclas *in situ* para la representación. Fuera de la escena, varias cámaras registraban el acontecimiento único, irrepetible (la producción era muy cara, teniendo en cuenta los exiguos recursos de la Radio Nacional de Colombia).

El público acudió en oleadas. Hubo dos representaciones: una a las cuatro de la tarde y otra a las siete de la noche. Cuando los espectadores entraron al auditorio, encontraban un elemento adicional: una pantalla de video al centro, nuevo símbolo de las representaciones escénicas (una broma indica la presencia de las imágenes registradas para los nuevos

escenarios del mundo: al festival de Bogotá se lo llama “El Festival *Videoadamericano* de Teatro”). Sonaban los tres timbres. Se apagaban las luces. Todos los intérpretes entraban a escena con sus libretos en la mano. Vestidos de negro. (El negro es el color del luto, de lo luctuoso, de “lo trágico”). Adriana Romero Henríquez pasaba al centro del escenario con grandes tacones que debía quitarse y permanecer descalza para poder “dirigir” el conjunto. Pero ella, al centro, como una *matrioshka*, es a su vez una directora, que evoca a Bernardo Romero Lozano, que dirige al director de la orquesta de cámara, que a su vez interpreta la música. Hay distintos *Edipos* en la tradición sonora universal. Quizás el de mayor reconocimiento en la historia reciente sea el *OEdipus Rex*, ópera-oratorio de Igor Stravinski, con textos de Jean Cocteau, estrenado en París en 1927. Justamente, a partir de este modelo, el crítico musical Otto de Greiff realizaría la traducción que sirvió como punto de partida al montaje original de Bernardo Romero Lozano en 1954. De igual forma, el compositor italiano Rino Maione, profesor de armonía del Conservatorio de Bogotá, realizaría la primera partitura del montaje radial. Estas partituras, en el nuevo milenio, han desaparecido. Tomando como base las grabaciones originales que aún reposan en la Fonoteca de la Radiodifusora Nacional de Colombia, Romero Henríquez encargó al músico Jorge Alejandro Salazar una nueva versión que sería interpretada en vivo por el Ensamble y Coro de Cámara de la Fundación Universitaria Juan N. Corpas, bajo la dirección musical del nuevo compositor.

Así, comenzaba la reconstrucción de la experiencia. Lo que ha sido concebido para la oscuridad de la radio (no habría imagen: sólo la elo- cuencia de la música y las palabras...) es observado ahora por una silenciosa audiencia que observa la representación como una falsa ceremonia que evoca el pasado. Si se observa el libreto concebido por Romero Henríquez, podemos ver cómo construyó las nuevas convenciones radio/escénicas:

Radioteatro en vivo: *Edipo rey*, de Sófocles

ORQUESTA:	<i>entra música</i>
LOCUTOR:	RTVC y la Fonoteca de la Radio Nacional de Colombia presentan

ORQUESTA:	<i>sube música</i>
LOCUTOR:	<i>Edipo rey</i> , de Sófocles
ORQUESTA:	<i>sube música</i>
LOCUTOR:	Versión libre para la radio de Carlos Fernández, basada en las versiones radiofónicas de la misma obra de Bernardo Romero Lozano, representada en 1954, y de Federico Vera Díaz, representada a finales de la década del 70 del siglo XX
ORQUESTA:	<i>sube música</i>
LOCUTOR:	Composición de música original y dirección musical: Jorge Alejandro Salazar
ORQUESTA:	<i>sube música</i>
LOCUTOR:	Dirección general: Adriana Romero
ORQUESTA:	<i>baja y sale música para dar entrada a murmullos del coro con que empieza la obra</i>

1	CORO:	<i>murmura en p.p. ante el palacio de Edipo</i>
2	CORO MUSICAL:	<i>se escuchan sus voces simultáneamente en segundo plano (s.p.) y tercer plano(t.p.) mientras el coro actoral murmura. Sigue escuchándose debajo de este diálogo</i>
3	SONIDISTA:	<i>pasos de Edipo, que posiblemente cojea, vienen de segundo plano (s.p.) a primer plano (p.p.)</i>
4	EDIPO:	Hijos, descendencia reciente de Cadmo, fundador de Tebas, ¿qué significa esta actitud de súplica?
5	CORO:	<i>cesa de murmurar</i>
6	EDIPO:	El aire de la ciudad está saturado de incienso, de lamentos y de cantos a Apolo...

7	CORO MUSICAL:	<i>el volumen o la intensidad del coro sube ligeramente durante un instante sin interrumpir a Edipo, vuelve a s.p. y permanece de fondo</i>
8	EDIPO:	Y porque prefiero oír de ustedes y no de boca de un mensajero la razón que los ha traído a mi palacio, salí yo mismo, atraído por el apremio de sus voces. Sepan que me enfrentaré a todo, pues no me perdonaría ser indolente al llamado de los tebanos. En nombre de los que te acompañan, anciano, dime ¿qué desean?
9	SACERDOTE:	Edipo, soberano de mi tierra, puedes ver las edades de quienes estamos sentados aquí: niños aún sin arrestos para largos vuelos, ancianos encorvados por la vejez, yo, el sacerdote de Zeus, y estos... la flor y nata de la juventud de Tebas. La ciudad, como tú mismo ves, no puede levantar la cabeza de la vorágine de desgracias que la consume. No crecen los frutos de la noble tierra, las mujeres no soportan los partos ni traen hijos al mundo, el ganado muere y la febril divinidad, la odiosa peste, arrasa a Tebas y desocupa la ciudad a la vez que el sombrío Hades se enriquece de llantos y lamentos
10	CORO MUSICAL:	<i>sube a p.p., baja y acompaña al coro actoral y se desvanece debajo del parlamento del sacerdote⁴³³</i>

Como se ve, el libreto tiene una presentación que, a su vez, bosqueja los elementos “de distanciamiento” propios de las transmisiones radiofónicas. La orquesta alterna con un narrador que anuncia los créditos iniciales de la *mise en scène*, de tal suerte que el objeto radial se distancia de la vivencia: estamos ante un hecho *representado*, ante una realidad sonora reconstruida, “falsa” o, si se quiere, estilizada. En la versión original de Bernardo

433 Fragmento de la versión radiofónica de *Edipo rey* de Sófocles, escrita por Bernardo Romero Lozano en 1954 y reconstruida por Adriana Romero Henríquez en 2012. El libreto original inédito se encuentra en los archivos de la Radiodifusora Nacional de Colombia.

Romero Lozano, había voces colectivas: había un coro que “recitaba” los textos, casi como un complemento de la música de Rino Maione. Si el espíritu de lo catártico apunta a la creación de una burbuja emocional de “terror” y “piedad”, es pertinente considerar que, para dicho objetivo, la música funciona de una manera mucho más orgánica que el texto. La música convence más en la construcción de dichas expiaciones. La posible conmoción del oyente se puede dar por la sensibilización armónica, más que por la comprensión racional del texto.

Si se toma como referente la confrontación entre la forma “dramática” del drama y la forma “épica”, según el célebre cuadro planteado por Bertolt Brecht en sus reflexiones sobre *Apogeo y caída de la ciudad de Mahagonny*⁴³⁴ donde, de alguna manera, la emoción es contrapuesta a la reflexión, la identificación está en las antípodas de la acción dramática. La “puesta en sonido” de Romero Lozano, sin embargo, no era “brechtiana” ni en sus propósitos ni en sus resultados. La emoción, la afectación en la representación, el tono melodramático priman antes que el ejercicio meticuloso de las ideas. Pero, oyéndolo bien, no se está muy lejos de esas legendarias versiones que el mismo Brecht hiciese de sus obras concebidas especialmente para el universo del audio. Bástenos citar la muy conocida obra *El proceso de Lucullus* que, con música de Paul Dessau, introdujo (o mejor, consolidó), en los años 30, lo que Romero Lozano haría, veinte años después, en las ondas hertzianas de su país. Ahora bien, el ejercicio de Adriana Romero está construido como una puesta en escena. Ella, por supuesto, no representa a su abuelo Romero Lozano, sino que presenta el rol del *metteur en scène*. Romero Henríquez deja muy claro que, al quitarse los zapatos, es ella misma quien juega ser lo que no fue y, de alguna forma, transforma su tradicional rol de actriz⁴³⁵ en el oficio del director. Es, si se quiere, una actriz que representa un personaje, el personaje de quien pone en escena.

434 Ver Brecht, Bertolt. “Apogeo y caída de la ciudad de Mahagonny”. En *Escritos sobre teatro 1*. Selección y traducción de Jorge Hacker. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires, 1973. Pág. 90.

435 Adriana Romero Henríquez ha sido una reconocida habitante de la televisión y el teatro colombiano. Representó el rol de Ismene en la versión de *Antígona* en la puesta en escena de Paolo Magelli en el año 2000.

Ella es un personaje que guía al resto de los actuantes. Y aquí hay un elemento muy importante que se conecta con la desaparecida versión de Bernardo Romero Lozano: el reparto. Hay una lectura simbólica para la historia del teatro en Colombia en la manera como se distribuyeron los roles para el *Edipo rey* de 2012: Fabio Camero (Creonte), Flor Vargas (Corifeo) y Gabriel Venegas (Efectos de estudio y Mensajero) participaron en la lectura original de Romero Lozano en 1954. Actores veteranos, ya retirados del mundo de los micrófonos y de las tablas, fueron llamados por Adriana Romero para su puesta en escena, como una manera de reconstruir, con todos los elementos posibles, lo que pudo suceder en el efímero arte de la representación radio/teatral. Por otro lado, estaba Carmenza Gómez, la actriz que interpretó el rol de Yocasta. Ella, intérprete del llamado “nuevo teatro” de la década del setenta en Colombia, ha representado cientos de personajes en las tablas, el cine y la televisión del país. Entre sus roles memorables, se encuentra el de “La Abuela Desalmada” de la versión teatral de *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada*, dirigida por Miguel Torres con El Teatro El Local de Bogotá, a partir del relato (originalmente un guion cinematográfico) de Gabriel García Márquez. Aquí, si se quiere, regresan los vasos comunicantes del destino: la *Cándida Eréndira* en versión teatral, poseía lo que el *Edipo alcalde* cinematográfico no consigue: su dimensión de *tragedia contemporánea*. Para completar los lazos, es preciso anotar que Jorge Alí Triana, el director del *Edipo* en celuloide, hizo también una exitosa versión teatral de la *Eréndira*, muy alejada de los parámetros que trazó el realizador de Mozambique Ruy Guerra en su ya legendario film de 1983⁴³⁶.

Regresando a las implicaciones internas del reparto: en el rol de Tiresias estuvo el actor César Badillo (“Coco”), uno de los miembros del ya legendario Teatro La Candelaria de Bogotá que, bajo la dirección de Santiago García, se ha consolidado como el mejor ejemplo vivo del llamado Método de Creación Colectiva, uno de los distintivos elocuentes del

436 A propósito del guion original de la *Eréndira* de García Márquez, hay una historia tragicómica alrededor de su realización, pues los derechos de dicho largometraje los tenía la directora de cine venezolana Margot Benacerraf, célebre por su película *Reverón y*, sobre todo, por el documental *Araya*, ganadora del Premio de la Crítica *ex – aequo* en Cannes en 1959, junto a *Hiroshima Mon Amour* de Alain Resnais. Dicho premio no aparece en las listas de la historia del Festival citado. Benacerraf tuvo los derechos por muchos años sin llegar a materializar el film, hasta que el escritor colombiano se los cedió al citado Ruy Guerra. Margot Benacerraf nunca volvería a realizar un film en su vida.

“Nuevo Teatro Colombiano”. Badillo, en el año 2006, representó el rol de Tiresias para la versión de *Antígona*, adaptación escrita por la dramaturga colombiana Patricia Ariza para el citado Teatro La Candelaria⁴³⁷. Por último, el personaje de Edipo fue interpretado por Rodrigo Candamil quien, no sólo es el esposo de la directora, sino que es una joven figura de las más recientes creaciones de la escena y de la televisión en Colombia. Finalmente, las jóvenes Viviana Sierra y Ángela Monroy, encargadas de las voces para los corifeos, complementaron el cuadro de la representación. Cinco generaciones, por consiguiente, habitaron en este simbólico *Edipo rey* de la escena colombiana.

El hecho de que dicha reconstrucción se hubiese representado en el marco del Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá tiene también connotaciones especiales. Desde 1988, el teatro colombiano ha estado determinado, para bien o para mal, por este acontecimiento socio cultural de honda significación en el ambiente artístico del país. No todos lo apoyan, como siempre sucede en estos casos. De hecho, muchos de los grupos que no participan en el evento se han reunido alrededor del llamado Festival Alternativo que ha servido como una suerte de Festival *off*, ante el alud de representaciones de todo tipo que cuenta el gran evento oficial. En sus ediciones bienales, el encuentro escénico acoge miles de personalidades de distintas tendencias del teatro mundial. Y, de alguna manera, durante estos días se puede hacer un “balance” de lo que sucede en los escenarios nacionales, ya que allí se reúnen las principales actitudes representativas que habitan los espacios colombianos. A no dudarlo, el *Edipo rey* de Romero Henríquez y su equipo inauguró una tendencia que, al mismo tiempo cierra, como un canto del cisne, cierta forma de representación y de acercamiento hacia los textos clásicos. Es allí donde su *Edipo rey* sirve para las reflexiones del presente estudio. ¿Qué queda de Sófocles, de la tragedia clásica, de los versos antiguos, a lo largo de su representación? La misma pregunta se puede plantear cuando se reflexiona acerca de cualquier representación de un texto griego en los albores del nuevo milenio. Sin embargo, cada nueva lectura permite aproximaciones específicas. En este caso, hay dos miradas: por un lado, está la mirada “cultural” que reivindica cierto tipo de puestas en escenas como una forma de “cultivar” a una audiencia, brindándole la posibilidad de acercarse a unos textos de sobrado reconocimiento, gracias a una atractiva puesta en escena que lo comple-

437 Ver el capítulo 6.1.3.

menta. En el caso del presente *Edipo*, en una pantalla de video, al final, se resume la saga de Bernardo Romero Lozano y la historia de la puesta en escena de su *Edipo rey*. Una manera de ubicar, de manera complaciente, al espectador espontáneo. Así mismo, los créditos finales del espectáculo eran leídos por una voz de locutor radial, dándole la función didáctica a la ceremonia. De otro lado, está la mirada al interior del texto y del montaje en si mismos. Despojando el acontecimiento de sus connotaciones coyunturales dentro del movimiento teatral de Colombia, se debería desglosar el *Edipo rey* de Romero Lozano/Romero Henríquez en su relación directa con la reflexión (o con la sensibilidad) del espectador contemporáneo.

En primer lugar está la fábula: Edipo es rey de Tebas. Edipo descubre que, hasta saber quién es el asesino de Layo, su antecesor, no se acabará la peste en la ciudad donde ejerce su reinado. Su cuñado Creonte lo invita a seguir las indicaciones de Apolo, para que capture a los asesinos que se esconden en Tebas. Tiresias le advierte que no escarbe en el pasado, porque se puede encontrar con terribles sospechas. Yocasta, su actual esposa, trata de calmarlo, contándole cómo el hijo que tuvo con Layo fue sacrificado para que no asesinase a su padre. En fin, Edipo descubre que el asesino de Layo es él mismo, que Layo era su padre y que su esposa Yocasta ha sido siempre su madre. Yocasta se ahorca y Edipo, incapaz de enfrentar la horrorosa evidencia, se saca los ojos. La historia es la misma que, desde los tiempos de Sófocles, estimula los escenarios, los textos de sicoanálisis, las nuevas versiones escénicas, las aproximaciones cinematográficas. El cómo se acerca a la historia el presente montaje, es el que marca la diferencia. En el fondo, *Edipo rey* de los Romero apunta hacia los códigos del melodrama. Si nos atenemos a la etimología de la palabra (drama musical, drama cantado...) en dicho montaje el texto funciona como una extensión de la música. No es sólo la intención de la palabra la que prima. Es la palabra, articulada armónicamente a los sonidos, la que produce un efecto de conjunto, conmoviendo al espectador a través de la sensibilidad, más que de la reflexión. ¿De qué se nos quiere advertir en el texto clásico? ¿Del horror del parricidio y del incesto? Es muy probable que no. En el texto, lo que salta a la vista es la inexorabilidad de las decisiones de Apolo. Edipo revela el enigma de la esfinge. La esfinge le advierte que su destino está trazado y Edipo huye de él. Durante años, se siente seguro: ha escapado. Pero entre más lejos huye, más cerca se encuentra de la evidencia. Y sucumbe. Al descubrir su derrota, a Edipo no le queda más remedio que inmolarse.

¿Qué persigue el montaje? ¿Qué el público reaccione ante el horror? ¿Qué el público descubra que, hiciese lo que hiciese, la suerte estaba echada, que la muerte es el punto de fuga y el punto de llegada, es el puerto de entrada tras la masacre de los tiempos? No está muy claro. Es posible que la puesta en escena *lo dé por sentado*. Pero el conjunto no está representando la historia de Edipo de Tebas. Los actores leen unos textos donde prima el sonido (que no los textos) y la armonía del conjunto (trajes negros, orquesta de cámara, efectos sonoros, actores solistas, atriles, video...) produce un resultado que no es el de reflexionar sobre la inexorabilidad del destino, sino el de la sensibilización de las formas sonoras.

Un par de meses después a las funciones únicas del citado *Edipo rey*⁴³⁸, se presentó en el Teatro Mayor Julio Mario Santo Domingo de Bogotá, el Ensemble Intercontemporain de Francia, agrupación creada por el compositor francés Pierre Boulez para la interpretación de obras del repertorio clásico-contemporáneo. En esa ocasión, dicha orquesta ofreció en su programa la obra *Cassandra* del compositor Michael Jarrell, “*monodrame pour comédienne, ensemble et électronique*”, según reza el programa de mano. En realidad, se trataba de una pieza para orquesta de cámara, teniendo como epicentro la interpretación de una actriz (en este caso, la *star* suiza Marthe Keller, recordada por su presencia en films como *Fedora* de Billy Wilder o *Marathon Man* de John Schlesinger). Aquí, el efecto era similar a lo que perseguía Adriana Romero en su montaje, pero los resultados son distintos. En el caso de la obra de Jarrell, éste se basa en los textos de la novela de la escritora alemana Christa Wolfe⁴³⁹, monólogo de la esclava troyana convertido en el eje central de una letanía verbal de casi una hora, donde no hay diálogos sino el texto “en estado puro”, acompañado por la emocionalidad sonora de la orquesta. Tampoco hay vestuario ni pompas de puesta en escena. No hay ilusiones ni convenciones más allá que las de la representación misma. La orquesta apoya un largo monólogo del personaje, que no es el que se encuentra en la *Orestiada* de Esquilo, sino una voz contemporánea que evoca, de alguna manera, el fantasma de la esclava troyana. No se trata del aria de una ópera. Se trata de una obra en sí mis-

438 En el siglo V antes de Cristo, las tragedias se preparaban durante un año para ser representadas una sola vez en la escena: en este aspecto las connotaciones arqueológicas del presente montaje pueden acercarse a sus referentes.

439 Wolf, Christa. *Cassandra*. Trans. Jan van Heurck. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1984.

ma, donde la actriz no canta sino que representa un texto, desprovista de atuendos o de artificios escénicos. La palabra prima y la música la acompaña para que el desarraigo se sienta entre sus lamentos y sus emociones sonoras. La diferencia está aquí en la dimensión del texto: en la versión de los Romero, Sófocles es el telón de fondo. En la obra de Jarrell, el mito se conserva, pero la palabra, con sus ritmos contemporáneos, se alejan de Esquilo y se concentran en un dolor, si se quiere, intemporal.

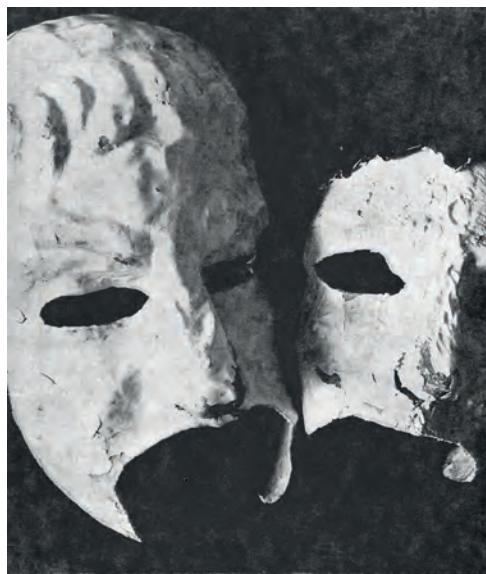
Tanto la Casandra de Jarrell como el Edipo de Romero Henríquez se enfrentan a desafíos similares. Y tiene que ver con la dimensión de lo efímero en las representaciones en vivo. Cuando terminó la representación del *Edipo rey* de Romero Henríquez y su equipo creativo, el entusiasmo fue general. El público se acercó a la directora e intérpretes pidiéndoles fechas de una nueva representación. Pero, al parecer, no hubo ni habrá nueva representación. Tres cámaras, sin embargo, grabaron la totalidad del espectáculo, para luego ser visto a través de una pantalla. Sin embargo, la experiencia *física* ha desaparecido. Como desapareció la prueba de la lectura original de Bernardo Romero Lozano de 1954. Si bien es cierto que se conservan fragmentos⁴⁴⁰, la ceremonia de su evocación se esfuma, tras las voces y las presencias de unos intérpretes que, durante una hora, jugaron el juego de la emotividad del sonido y descubrieron una nueva dimensión de la palabra, aunque condenados al olvido. La obra de Jarrell, por el contrario, no sólo ha sido concebida para los escenarios sino para continuos registros que multiplican su audiencia. Mientras la vida de Casandra continúa, el *Edipo rey* radiofónico pareciera condenado a la desaparición.

El recuerdo, sin embargo, de dicha reconstrucción/homenaje tiene atractivos para el que estudia o pretende reconstruir los territorios perdidos de la reciente prehistoria del teatro colombiano. Y la radio ha ocupado, para bien o para mal, un lugar de privilegio en el mundo de las representaciones dramáticas en Colombia. En el *Edipo rey* de Romero Henríquez había, por lo demás, elementos de la parafernalia original con el que se ponían en marcha las versiones acústicas del teatro. Entre ellos, se destacaba el objeto que tendría mayor recordación entre los especta-

440 Fragmentos de dicha grabación se pueden consultar a través de los archivos de la Radiodifusora Nacional de Colombia: <http://fonoteca.gov.co/index.php/edipo-rey/historia/item/251-la-música-de-edipo-rey-en-1954>. Consultado en octubre de 2013.

dores testigos de la experiencia: la caja de sonidos con la que el actor y sonidista Gabriel Vargas reproducía todo lo que no fuesen palabras ni música (pasos, caballos, puertas, vientos, golpes...) en la representación radial evocando, de manera inevitable para un lector de la narrativa latinoamericana, la atmósfera de la novela *La tía Julia y el escribidor* (1977) del escritor peruano Mario Vargas Llosa. En una mesa en la lateral derecha, lo que parecía una escultura contemporánea, reprodujo, en realidad (o, mejor, volvió a cumplir su función), la colección de objetos que materializaba los ingenuos trucos sonoros que, irónicamente, servían para construir la dimensión "trágica" de la historia. Era notable ver cómo una colección de cáscaras de coco sobre un cajón de arena podía, así mismo, ser un elemento que visualmente funcionaba en las convenciones del drama, donde el humor no tendría por qué caber, sino la densidad y la tensión de la reconstrucción. Sin embargo, en el conjunto, la caja creada por el escenógrafo John Triana debía articularse no como una curiosidad de otros tiempos (que no son los de la tragedia antigua, pero sí los de un pasado reciente en los que, como una nueva *deus ex machina*, funciona el objeto en mención) sino que debía instalarse en la representación para entregarse a las convenciones exigidas por la puesta en escena. La discreción con la que el actor/sonidista combinaba su trabajo frente al micrófono (la palabra en solemne comunión con el objeto representado) convertía la caja de sonidos (o de efectos) en una protagonista adicional en la representación, donde los ruidos deberían estar al servicio del dolor (si es que lo hubiere) antes que de la sonrisa discreta de los espectadores. De todas formas, el montaje de Adriana Romero Henríquez ha servido para evocar el primer testimonio representado de la tragedia griega en Colombia. Y el riguroso divertimento admite una mirada más allá de la curiosidad que la experiencia conlleva.

6.1.2 El nacimiento de la tragedia en el Valle del Cauca



Programa de mano del Teatro Escuela de Cali (TEC). Temporada de repertorio en la que se presentaba *Edipo rey* de Sófocles, 1965, Cali. Dirección: Enrique Buenaventura. Archivo del TEC.

6.1.2.1 El camino de Santiago de Cali

No son muy claros los orígenes de la palabra Cali. Fundada en 1536 por un grupo reducido de españoles comandado por el capitán Sebastián de Belalcázar, en realidad se constituiría como un pequeño enclave que sirvió de conexión con el mar, situado a cien kilómetros del Océano Pacífico. Llamada Santiago de Cali, en honor al apóstol Santiago (no se sabe si al Mayor o al Menor) y a Santiago de Compostela, la población se fue convirtiendo en un rápido signo del mestizaje, teniendo en cuenta de que los veinte o treinta soldados españoles del sexo masculino que allí se asentaron no tuvieron contacto más que con las mujeres indígenas, miembros de una población aborigen que dominaron sin mayores esfuerzos. En el Capítulo 1 del documental titulado *Cali: ayer, hoy y mañana* de Luis Ospina (*Capítulo 1: "La muy noble y leal ciudad de Santiago de*

Cali...")⁴⁴¹ se trata de reunir los datos acerca de la evolución de la ciudad, a partir de su fundación en el siglo XVI. De allí se desprende que los habitantes de algunas de las comunidades indígenas⁴⁴² de la región eran caníbales y, de otro lado, se sabe que la dominación española fue contundente, dado que los lugareños carecían de armas para defenderse y no eran comunidades guerreras. Desde las crónicas de Cieza de León hasta el fresco inmenso de Juan de Castellanos titulado *Elegía de varones ilustres de Indias*, las referencias a Cali son muy escasas, pero todas coinciden en la misteriosa belleza de las tierras, en la antropofagia y en el desigual desenlace durante el encuentro del mundo de los conquistadores con el de los habitantes nativos. Los años se fueron, la aldea siguió creciendo y se convirtió en un pueblo, las haciendas comenzaron a poblar de esclavos llegados de África y la multiplicación de razas y culturas sería definitiva en la consolidación de una identidad regional nunca resuelta.

Los siglos pasaron. Hasta el año 2013, Cali se ha convertido una ciudad de más de dos millones de habitantes con una progresiva influencia cultural y demográfica de los afro descendientes (27% de la población). La presencia evidente de la costa pacífica en la región es cada día más avasalladora, junto a la de otras regiones colombianas que terminan asentándose en una ciudad rica en virtudes y desafíos. Pero hay una particularidad en la capital del departamento del Valle del Cauca: la música del Caribe, la que tiene sus raíces en Cuba, en Puerto Rico y en el New York latino, por uno de esos azares del destino, terminó convirtiéndose en la representación esencial del ser caleño⁴⁴³. Hoy por hoy, Cali es considerada “la capital mundial de la salsa”, refiriéndose a la frenética pasión de sus habitantes por la música y el baile nacidos en Centroamérica, pero adoptados con vehemencia por todas las capas sociales de la población. Al parecer, los marineros que llegaban al puerto de Buenaventura, trajeron los discos a las zonas de tolerancia del lugar y, por las rutas de la noche,

441 *Cali: Ayer, hoy y mañana*. (Serie de 10 capítulos). De: Luis Ospina. Producción: Universidad del Valle Televisión / Colcultura. Cali, Colombia, 1995.

442 Al parecer, la palabra *Cali* es un apócope de una de las tribus allí asentadas, los *Calimas*. Pero hay otras muchas especulaciones con respecto al origen de la palabra.

443 A propósito del tema, es pertinente revisar el capítulo titulado “Presencia de la cultura negra de origen africano en la configuración social de Santiago de Cali”, del libro *La salsa en Cali* de Alejandro Ulloa. Ediciones Universidad Pontificia Bolivariana. Medellín, 1988.

llegarían a los barrios populares de la hoy capital del departamento del Valle del Cauca. Durante mucho tiempo la música tropical caribeña era muy mal vista entre las clases acomodadas de la ciudad, como si se tratase de la directa influencia del infierno⁴⁴⁴. Cali ha sido un espacio dividido, construido a base de fragmentos, donde las diferencias se han mirado con desconfianza. En la primera mitad del siglo XX, las manifestaciones artísticas crecieron de manera desordenada, hasta que un pianista precoz, recién llegado de Francia a mediados de los años treinta, discípulo en la Schola Cantorum de Vincent D'Indy y amigo entrañable de los hermanos Anaës y Joaquín Nin, decidió fundar el primer Conservatorio de Música de la ciudad. El joven compositor e intérprete se llamaba Antonio María Valencia. Su obra pedagógica tendría dimensiones monumentales. Con él nacieron los coros, los solistas, las orquestas y la sensibilidad por las llamadas "Bellas Artes" en la ciudad. Poco a poco, el Conservatorio se convertiría en la Escuela de Bellas Artes e irían naciendo, una a una, la Escuela de Artes Plásticas, la Escuela de Ballet y la Escuela de Teatro. Valencia rompería sus nexos con Europa y se entregaría a la consolidación de su proyecto cultural hundiéndose, al mismo tiempo, en el espiral sin fondo de su propia destrucción. No obstante, su muerte no fue motivo como para que Bellas Artes no siguiera su ascendente recorrido.

Hasta finales de los años 20 del siglo XX, Cali no superaba los 20000 habitantes. Pero su crecimiento económico se multiplicaría, consolidándose con la construcción del ferrocarril entre la ciudad capital y el puerto de Buenaventura. En 1927 se levantó el Teatro Municipal y comenzarían a llegar espectáculos de todo tipo (conciertos, compañías de ópera y zarzuela...) tanto de Europa como de distintos países de América. A su regreso de Francia, Antonio María Valencia se convierte en el líder de los acontecimientos culturales de la ciudad, especialmente los que sucedían alrededor de la música. En "el Municipal", en el Teatro Isaacs, luego en la Sala Beethoven y en la Sala Julio Valencia de la Escuela de Bellas Artes, su presencia y la de sus discípulos comenzó a tener definitiva importancia. De otro lado, se fundaría en la ciudad el Instituto Popular de

⁴⁴⁴ Desde el año 1937, en uno de los cerros principales de la ciudad, se levantan tres cruces inmensas, uno de los monumentos emblemáticos de Cali, junto a las estatuas de Cristo Rey y de Sebastián de Belalcázar. En el documental *Cali: de película* (1972) de Carlos Mayolo y Luis Ospina se cuenta que las tres cruces se construyeron para que el diablo no entrara en la ciudad. Pero el diablo ya estaba adentro y nunca más pudo salir.

Cultura, encargado de formar a los jóvenes que deberían seguir con las grandes tradiciones folklóricas de la región. Pero el mundo de las artes escénicas parecía rezagado. A pesar de que distintas compañías españolas presentaban prolongadas temporadas de zarzuela y melodrama; a pesar de que grupos de actores argentinos se encargaban de reproducir momentos estelares del melodrama y de cierto teatro moderno, no existía en Cali ningún tipo de manifestación estable relacionado con el mundo de la escena, salvo lo que se producía en las celebraciones escolares, en las fiestas religiosas y, cómo no, en la radio. Los llamados “radioteatros”, con gran influencia del formato heredado de Cuba, crearon entusiastas seguidores que no solamente los escuchaban a través de los receptores, sino que iban a verlos personalmente en las emisiones en vivo.

El joven Enrique Buenaventura⁴⁴⁵ Alder, miembro de una tradicional familia de la ciudad, mitad colombiana, mitad alemana, se sentiría hechizado por todas las manifestaciones de la creación artística, en especial las que tenían que ver con la creación de historias y de personajes. En los años cuarenta termina sus estudios de secundaria y viaja a Bogotá, para no decepcionar a su familia, quien esperaba de él una formación universitaria convencional. En la capital del país realiza estudios de Artes Plásticas y de Filosofía. Nunca se graduó. En 1945, en un exilio voluntario, se refugia en el departamento del Chocó, donde entra en contacto con las culturas afro-descendientes de la costa pacífica colombiana. De allí sale su primer libro de relatos: *Cuentos de la selva*, hoy desaparecido. Ese primer contacto con sus raíces lo marca definitivamente y, de hecho, a lo largo de su vida, en su prolífica producción literaria y teatral, siempre habrá episódicos regresos a las narraciones ancestrales que conoció en aquellos tiempos. Durante la década del cincuenta vuelve a Cali y trabaja como periodista, escribe cuentos y poemas y se relaciona con el mundo del radioteatro. No es mucho lo que se ha escrito sobre sus años de formación, pero se sabe que se enroló en la compañía del actor argentino Francisco Petrone y, con él, viajaría a Venezuela, luego de sentirse completamente hechizado por la versión que el grupo realizase de *La muerte de un viajante* de Arthur Miller (*Death of A Salesman*, 1949). Pero la compañía de Petrone entra en crisis, cada uno de sus miembros toma su rumbo y Buenaventura se encuentra solo en la mitad del inmenso continente americano. Pero no se da por vencido. Trabaja

445 El origen del apellido, como el del puerto sobre el océano Pacífico, se remite directamente a San Buenaventura.

como periodista en Venezuela, luego se enrola como marinero y conoce las distintas islas del Caribe. Regresa al continente y, a través de la selva amazónica, llega al Brasil. Se inicia en el mundo del candomblé en Salvador de Bahía. Luego, viaja y vive en Buenos Aires y Santiago de Chile. Allí regresa a sus coqueteos con el mundo de las tablas. Hasta que le llega la noticia: en Cali acababan de fundar, en 1955, una escuela de teatro. Según el crítico de arte caleño Miguel González, la escuela de teatro adscrita al Conservatorio de Música se pudo haber fundado desde 1936, “cuando la gran intérprete lorquiana Margarita Xirgu visitó Cali con motivo de su gira por esta parte del continente. Antonio María Valencia ya la había visto en Bogotá en *La dama boba* de Lope de Vega. En esa ocasión anotó en el programa de mano: ‘Esta noche marcó en mi vida un sentido insospechado del mundo y de la criatura humana’. La actriz estaba errante en el exilio y la temporada caleña sirvió para que el músico entablara con ella amistad”⁴⁴⁶. La Xirgu y Valencia hicieron planes en la ciudad e incluso soñaron con la construcción de un teatro al aire libre, emulando los escenarios donde se representaron “las grandes tragedias griegas”. Tiempo después, dicho escenario se haría realidad, con el nombre de “Los cristales”. Este teatro aún existe. Sin embargo, por razones burocráticas, Margarita Xirgu no pudo quedarse en Cali. Ella seguiría su viaje hasta el sur del continente, donde adelantaría un memorable trabajo como actriz y pedagoga en Montevideo.



Vista del Teatro al Aire Libre Los Cristales, ca. 1961, Cali, Colombia. Foto: archivo de Fanny Mikey.

446 González, Miguel. “Génesis del Teatro Escuela de Cali”. En *Papel Escena. Revista anual de la Facultad de Artes Escénicas*. No. 10. Cali, 2010. Pág. 101.

Es probable que Enrique Buenaventura no haya conocido esta historia pues, cuando sucedió, era aún un niño. Pero, muchos años después, a su regreso a Cali, cuando ya se había graduado como un curtido ciudadano del mundo americano, con sus 30 años muy bien puestos entre pecho y espalda, regresa y se instala en el Conservatorio. Allí se había contratado al español Cayetano Luca de Tena para la dirección de la Escuela Departamental de Teatro. Corría el año de 1955 y Buenaventura oficiaría como asistente de dirección. Un año después, el director español renuncia y el futuro director y dramaturgo local se ubica al frente de la institución. Se puede decir que es en este momento cuando comienza la historia del teatro moderno en la ciudad. En un principio, en permanente colaboración con el Instituto Popular de Cultura, la Escuela de Teatro de Cali monta textos disímiles, que van desde la comedia colombiana *Las convulsiones* de Luis Vargas Tejada, a la *Petición de Mano* de Anton Chéjov; de *El Casamiento a la fuerza* de Molière a *El juez de los divorcios* de Cervantes. Y, poco a poco, comienzan a ponerse en escena los textos de Enrique Buenaventura: en primer término, el *Misterio de la adoración de los reyes magos* (un montaje con la participación de la Coral Palestrina, bajo la dirección del maestro Luis Carlos Espinosa), hasta llegar, en 1958, a realizar la primera versión de una de las obras capitales de su dramaturgia: la adaptación del cuento *En la diestra de Dios padre*⁴⁴⁷ del escritor antioqueño Tomás Carrasquilla. Es en este momento cuando el talento de Enrique Buenaventura se consolida: gana distintos premios en el II Festival Nacional de Teatro en Bogotá y su nombre se vuelve esencial en la consolidación de las artes escénicas en el país.

La Escuela de Teatro de Bellas Artes, muy rápidamente, comienza a tener una presencia especial en el mundo cultural colombiano. Buenaventura quiere ampliar el espectro y el nivel de la formación de sus nuevos compañeros de batallas artísticas. Para ello, convence a un joven actor y director argentino, Pedro I. Martínez (quien había sido contratado en la naciente Televisora Nacional de Colombia), para que colaborase con él en la organización general de la escuela y en la codirección del naciente grupo de teatro de planta. Martínez se instala en Cali a comienzos del año 59 y, poco tiempo después, llegan a la ciudad dos argentinos más:

447 Hasta la década del ochenta, siguiendo el método de la Creación Colectiva, donde los textos eran revisados por actores y director, *En la diestra de Dios padre* tendría cinco versiones distintas. A partir de la cuarta versión se llamaría *A la diestra de Dios padre*.

Boris Roth y la joven y entusiasta actriz, enamorada de Martínez, futura protagonista de la historia del teatro colombiano, llamada Fanny Mikey. En este año, se montan nuevas piezas cortas de Chéjov, con distintos dramas contemporáneos del gran repertorio europeo y norteamericano, como *El amor de los 4 coronelos* de Peter Ustinov o la *Larga cena de navidad* de Thornton Wilder. De igual forma, se montan obras como *El monumento* de Buenaventura y Martínez se encarga de poner en escena a quien sería uno de los grandes dramaturgos del cono sur: Oswaldo Dragún. *Las historias para ser contadas* del citado escritor, junto a *En la diestra de Dios padre* de Carrasquilla/Buenaventura, se convertirían en los dos montajes emblemáticos del grupo, con los que viajarían a París, al IV Festival de Teatro de Las Naciones, en 1960. Pero antes de dicha consolidación, Buenaventura tendría una segunda coronación nacional gracias a un acontecimiento único para el teatro de repertorio en Colombia: junto a una serie de funciones memorables en Cali, Manizales, Medellín y Cartagena, *Edipo rey* de Sófocles es presentada en la Plaza de Bolívar de Bogotá, la plaza central de la ciudad, en las mismísimas escalinatas del Congreso de la República.

Enrique Buenaventura, desde una pequeña ciudad del occidente del país, encerrada entre montañas, estaba produciendo acontecimientos únicos en la historia del teatro colombiano. Tras el éxito parisino, Buenaventura se queda en Francia por un tiempo, donde termina siendo ganador del Primer Premio de Dramaturgia del Instituto Internacional del Teatro por su obra *La tragedia del rey Christophe*. A su regreso a Cali, se consolida *l'age d'or* del TEC. Fanny Mikey se convierte en una efectiva empresaria y se encarga de organizar los Festivales Nacionales de Arte, únicos en el país. Las grandes vanguardias de la literatura, de las artes plásticas, de la música y de las artes escénicas nacionales se dan cita en Cali durante esos años gloriosos. Por su parte, Buenaventura consolida su equipo y mantiene inmensas e intensas temporadas de repertorio con títulos emblemáticos del teatro universal. Pero, poco a poco, el conflictivo matrimonio entre el arte y la política va a empezar a minar las relaciones al interior de la Escuela de Teatro de Bellas Artes. La familia Buenaventura, tradicionalmente relacionada con el Partido Comunista (en especial, el hermano mayor de Enrique, Nicolás, quien fuese miembro del Comité Central), cada vez se siente más comprometida con el devenir de las luchas sociales y entiende la importancia del teatro, tanto para la

educación estética como para el proselitismo revolucionario. Las obras de Buenaventura comienzan a tocar temas más y más comprometedores, el TEC se va convirtiendo en un fogoso grupo de vanguardia, conectado con los movimientos contestatarios de finales de los sesenta (entre el hipismo, el nadaísmo y la izquierda revolucionaria). Entran en tela de juicio con el *establishment* local y, por último, son expulsados de Bellas Artes⁴⁴⁸.

Pero lo que podría ser un golpe certero contra una institución, se transformó en un punto de partida, mucho más importante para la historia del teatro colombiano. El TEC, convertido ahora en el Teatro Experimental de Cali, adquiere una casa en el centro de la ciudad, construye una sala para trescientos espectadores y se encarga de inventarse, no sólo sus propias obras, sino el llamado método de Creación Colectiva que, junto al del Teatro La Candelaria bogotano, representarían lo mejor de las nuevas tendencias de la escena nacional a lo largo de la década del setenta. Buenaventura y su grupo viajarían por distintos países del mundo, con montajes emblemáticos como *Soldados*, *Los papeles del infierno*, *La orgía*, *La denuncia*, o *La historia de una bala de plata*. Comenzando los años ochenta, el TEC era una leyenda viva de la escena latinoamericana y su repertorio continuaría combinando los textos de Enrique Buenaventura con las propuestas colectivas de sus actores. Sin embargo, profundas crisis internas harían que el grupo que acompañase al líder del Teatro Experimental de Cali rompiera relaciones con “el maestro” de manera definitiva. Triste desenlace para un equipo que había cifrado todas sus fuerzas en el trabajo conjunto. El 31 de diciembre del año 2003, moriría en su ciudad natal Enrique Buenaventura, por complicaciones de su columna vertebral. Hoy por hoy, Cali cuenta con dos teatros que llevan su nombre y la sede tradicional del TEC es dirigida por Jacqueline Vidal, compañera sentimental y profesional del maestro desde su primer viaje a Francia.

448 Según la cronología del Teatro Experimental de Cali incluida en el libro *Obra inédita* de Enrique Buenaventura (Biblioteca Familiar Presidencia de la República. Bogotá, 1997) se dice: “1969: (...) son destituidos por Bellas Artes como profesores de la Escuela Departamental de Teatro los miembros del TEC (...) por incapacidad académica y administrativa e inmoralidad” [sic]. (“Cronología del Teatro Experimental de Cali”, pág. LXV).

Nadie pone en duda la importancia capital de Buenaventura en la historia de las artes escénicas colombianas. Fue un prolífico dramaturgo, un inmenso teórico, un poeta eficaz, un destacado artista plástico. Sus reflexiones sobre la Creación Colectiva siguen siendo materia de estudio en los distintos círculos especializados en el teatro latinoamericano. Sin embargo, hay una curiosa ironía al final de su vida: a pesar de reivindicar a ultranza el trabajo grupal, el Teatro Experimental de Cali terminaría siendo una sede para albergar su gloria individual y, desaparecido Buenaventura, no queda sino la impronta innegable de su producción escrita. A pesar de su insistencia en que el teatro no era un género literario⁴⁴⁹, la efectividad de su trabajo sobre la escena, su masivo respaldo, las polémicas resoluciones políticas de sus obras en los años setenta, prácticamente desaparecieron. El TEC se convirtió en una institución fantasmal, protegida por el recuerdo de Buenaventura, donde los montajes de sus últimas obras (*Crónica, El nudo corredizo: El lunar en la frente, El dragón de los mares, El Guinnaru...*) están lejos de producir el entusiasmo unánime de otros tiempos. Pareciera como si, protegidos por la teoría, el grupo (o, mejor, Buenaventura y Jacqueline Vidal) se hubiesen dedicado a justificar las limitaciones técnicas de su nuevo elenco, en una serie de montajes que han sido despreciados en silencio, tanto por la crítica como por el público reciente. El resultado, una leyenda que se mantiene más por las evocaciones de triunfos pasados que por la terca producción de su cuestionado presente.

Pero, ¿en dónde radica la eficacia en/de un espectáculo teatral? ¿Por qué existe, al menos en Colombia⁴⁵⁰, cierto rechazo hacia el teatro y, muy en particular, hacia la representación de textos relacionados con el mun-

449 Ver Buenaventura, Enrique. "Dramaturgia del actor". Publicaciones del Teatro Experimental de Cali, 40 años. Pág. 37.

450 En Colombia y en otras latitudes, como se ha visto en los citados textos de Abad Faciolince, Héctor. "Contra el teatro". Diario El Espectador, Colombia. 25 03 12, o de Marías, Javier. "Por qué detesto el teatro". En *Donde todo ha sucedido. Al salir de cine*. Galaxia Gutenberg. Círculo de lectores, 2005. Págs 166-168. Como complemento pertinente, el director de cine caeño Carlos Mayolo consideraba, en 1978, que "los actores de teatro son unos exhibicionistas y siempre creen que están en la mitad de un teatro griego y que la gente está a kilómetros de ellos, por eso sus gestos son exageradísimos. Además están llenos de teorías que los imposibilita la inmediatez de la actuación. No son actores de tipo muscular sino intelectual". (Entrevista a Carlos Mayolo y Luis Ospina en Valverde, Umberto. *Reportaje crítico al cine colombiano*. Editorial Toronuevo. Bogotá/Cali,

do antiguo? Si un texto dramático, en el papel, comprobada su efectividad por el paso del tiempo, corre el riesgo de desplomarse sin contemplaciones en una puesta en escena, ¿podrían establecerse parámetros universales para juzgar los elementos de atracción o rechazo de dicho espectáculo?⁴⁵¹ O, por el contrario, ¿el acontecimiento teatral sigue atado al estudio de sus estructuras dramatúrgicas, dejando en segundo plano los elementos de la representación? Con el Teatro Experimental de Cali se tiene un ejemplo pertinente para adelantar dicha reflexión. Consolidados en la historia de las artes escénicas colombianas como unos intérpretes efectivos de la gran tradición teatral de Occidente (Shakespeare, Lope de Vega, García Lorca y, cómo no, Sófocles; muy bien recibidos por los públicos de todos los estratos sociales a lo largo de la década del sesenta); convertidos en lo mejor de las vanguardias estético-revolucionarias de los años setenta, gracias a ambiciosos montajes donde la política estaba al servicio de las formas y no al revés; poco a poco, el repertorio del TEC se fue desdibujando, finalizando el siglo XX, no por sus textos, sino por la pobreza de sus montajes. Pero, ¿en qué consiste esa pobreza? En primer término, habría que encontrar las raíces de un posible malentendido terminológico. Quizás exista una cómoda interpretación de la palabra “Experimental”, en la que se cobijan y se protegen muchas de las falencias que reclama el público de una ciudad, de un país, de una generación, en las puertas desconcertadas del siglo XXI. Jacqueline Vidal, la responsable de mantener con vida la herencia de Buenaventura, plantea el problema en una dialéctica harto discutible: hay un teatro con fines comerciales (aquel que ella y su grupo desprecian) y hay un teatro “artístico”, difícil, que cuestiona la realidad, que problematiza⁴⁵². Es curioso que casi todos los grandes actores del TEC de los años sesenta y setenta (los que

1978. Pág. 208). No sobra agregar que los largometrajes que realizaría Mayolo en los años ochenta serían protagonizados por algunos actores que venían del mundo del teatro, con excelentes resultados.

451 Sobre el problema del gusto en el mundo de las artes, el realizador audiovisual caleño Luis Ospina realizó una extensa reflexión que se titula *Mucho gusto* (1997, 108 minutos), donde se aborda, entre otros, los distintos niveles del gusto como “eclecticismo infernal”, al decir de María Lucía Castrillón.

452 “El teatro que yo sé hacer y el teatro que todos amamos aquí es el de Buenaventura. Lo otro es comercial, superficial”, dice Vidal en una entrevista para el diario “El País” de Cali. Y, en el mismo reportaje, su hijo, Nicolás Buenaventura Vidal (escritor y narrador oral radicado en Francia), comenta: “Debía conservar un tipo de teatro que no busca que el espectador se recree sino que piense en el mundo. El primero es mero entretenimiento.

aún están vivos) terminaron trabajando en Bogotá, tanto en la televisión, como en el teatro llamado “comercial” y, eventualmente, haciendo algunos pequeños montajes de índole experimental. Pareciera un problema endémico de las artes escénicas locales: o se hace un teatro en contra del establecimiento, a costa incluso de perder un público, o se hace un teatro con retribuciones económicas decentes y que sea aceptado por amplias masas de espectadores. Un teatro que dice llamarse “popular” no cuenta con sus butacas llenas, mientras que los productos del *entertainment* convencional tienen la respuesta multitudinaria del “respetable”. Buena-ventura llamaba a las telenovelas (los dramatizados televisivos) las “tele-bobelitas”, a pesar de que uno de sus hermanos, Alejandro Buenaventura, tras su salida del TEC y de las militancias de todo tipo, terminase siendo destacado protagonista de las mismas.

¿Qué tiene que ver esta polémica ética con el mundo de la tragedia griega? No está muy lejana, a pesar de la aparente fuga temática. Tras dos largos milenios de distancia, los modelos de representación de la tragedia no siempre son los mejores. Es una discusión de la llamada posmodernidad que abarca todas las disciplinas estéticas. Cuando Robert Lepage dirigió *Der Ring des Nibelungen* de Richard Wagner en la Metropolitan Opera House de New York, con efectos visuales heredados del Cirque Du Soleil, los puristas del género sintieron que los estaban metiendo en el vértigo complaciente de un parque de atracciones⁴⁵³. Los grandes productores de los espectáculos artísticos se defienden con el loable argumento de que si el arte no se pone al servicio de los nuevos tiempos, simplemente las viejas formas desaparecen. En una escala muchísimo más modesta, el Teatro Experimental de Cali se niega a hacer concesiones para atrapar espectadores apáticos. Y se protege en una primitiva miseria que se confunde con la falta de eficacia en sus recursos artísticos, que no precisamente tienen que ver con sus recursos económicos. Pero, ¿cuándo empezó esta progresiva ceremonia de la obstinación? La creciente reflexión teórica de Enrique Buenaventura (donde convivían, al orden del día, el sicoanálisis, la semiótica, el estructuralismo, la antropología,

El segundo es arte. Es un tipo de teatro que busca hacer pensar al espectador; y pensar, claro, no es fácil” (<http://www.elpais.com.co/elpais/cultura/noticias/jaqueline-vidal-mujer-salvo-teatro-experimental-cali-olvido>). Consultado en febrero de 2014.

⁴⁵³ A propósito, ver el documental *Wagner's Dream*. De: Susan Froemke. Producido por la Metropolitan Opera House, New York, 2012.

la lingüística y, cómo no, el marxismo) llevó a que hubiese una tercera reivindicación del análisis a ultranza, culminando en su doctorado Honoris Causa y el nacimiento del programa de estudios teatrales en la Universidad del Valle, dirigida por el mismísimo maestro. La protección en la teoría pareciese que hubiese llevado, sin que el grupo se lo propusiera, a que bajaran las armas en el rigor de los montajes y estos terminasen justificándose en la profundidad de sus reflexiones, mas no en la eficacia del acontecimiento escénico frente a sus espectadores. Aquí, de nuevo, salta a la palestra el fantasma de Bertolt Brecht y las ambiguas interpretaciones de sus teorías del *Verfremdungseffekt*.

Parte de la crisis del teatro colombiano, a comienzos de la década del ochenta, giró en torno a la interpretación mecánica del llamado “efecto de distanciamiento”. Cualquier trabajo escénico podía defenderse si, entre sus telones, las ideas estaban bien protegidas a través de los discursos políticos. Y, para ello, se echaba mano de las obras de Brecht (en especial, las más “militantes” como *La madre (Die Mütter)* o *Los fusiles de la señora Carrar (Die Gewehre der Frau Carrar)*) para ayudarse a representar los fervores revolucionarios sobre la escena. Este modelo, por supuesto, hizo crisis, coincidiendo con el advenimiento del llamado “teatro comercial”, en especial en Bogotá. De todas maneras, grupos como el TEC o el Teatro La Candelaria, se habían cuidado de mantener el rigor, la complejidad y los altos riesgos estéticos en todas y cada una de sus obras. Pero, en el caso de Buenaventura, parecía que sus ideas terminarían imponiéndose sobre sus realizaciones. Repitiendo hasta la saciedad que el teatro no era un género literario, procurando construir un corpus teórico que justificase la existencia de la Creación Colectiva, los productos específicos del Teatro Experimental de Cali fueron disminuyendo en calidad, hasta el punto de que se convirtió en un producto ideologizado, procurando establecer un discurso “científico”, en una era y un país que evolucionaba, para bien o para mal, con ritmos muy diversos.

Desde que el TEC se independizó de Bellas Artes, por ejemplo, Enrique Buenaventura acostumbraba hablar antes y después de los espectáculos. Se hicieron muy comunes los llamados “foros”⁴⁵⁴ al final de las representaciones, en los que el director/dramaturgo conversaba con el

454 El chiste, en el mundo escénico local, decía que el T.E.C. debería llamarse “La familia *forero*”.

público y, a veces, se sometía a crueles cuestionamientos de los sectores más radicales. De allí, según lo aseguraban sus propios protagonistas, nacieron las distintas versiones y revisiones de muchos de sus montajes⁴⁵⁵. Al respecto, Buenaventura planteaba: “Definimos el teatro como un *acontecimiento*, es decir, como *una relación entre el grupo y el público, a través del espectáculo*. Las diferentes formas de puesta en escena están, para nosotros, determinadas por el *tipo de relación que el grupo establece con el público*. Y no sólo las diferentes formas de puesta en escena sino *el carácter mismo del grupo, sus relaciones internas, su modo de producción del acontecimiento teatral*”⁴⁵⁶ [los subrayados son de E. B.] El gran problema que se deriva de este tipo de afirmaciones tiene que ver, en el fondo, con generalizaciones que, a la postre, resultan harto ambiguas. Porque, ¿de qué *público* se está hablando? ¿Del público que, con el correr de los años, fue desapareciendo de las butacas del Teatro Experimental de Cali? De nuevo, ese fantasma del “público popular” se convertía en una suerte de religiosa complacencia con las ideas brechtianas de un teatro para el proletariado, de un teatro “de la era científica”. Ese reducido público que asistía a las representaciones de las obras del TEC estaba lejos de los entusiastas y politizados acudientes de la década del setenta. A partir de *La historia de una bala de plata* (1979), el grupo se concentra en la re-creación de fábulas (*El maravilloso viaje de la mentira y la verdad*, *El Guin-naru...*) de inmensas metáforas extraídas de la literatura (*El entierro*, *La estación*, la saga de *El nudo corredizo...*), de la historia lejana (*Crónica*) o de los fantasmas del propio Buenaventura (*Ópera bufa*, *Proyecto piloto*, *La huella*, *En los dientes de la guerra...*). Estas obras, protegidas en la burbuja de la reflexión, se han justificado a través de este tipo de afirmaciones: “Un ‘modo de producción’ teatral es también un modo de relacionarse con la percepción del público. Si el modo es convencional dejará intacta esa percepción, buscará la complicidad con el público, el éxito y la repetición de fórmulas probadas que conducen al éxito. Si es participativo buscará la transformación de la percepción del público, cuestionará todos

455 De *A la diestra de Dios padre* se hicieron 5 versiones. De *Soldados*, 4, sin contar *La denuncia*, una variación del mismo tema: el de la masacre de las bananeras. *El fantoche de Lusitania* se llamaría, en versiones posteriores, *El canto del fantoche lusitano* o *Vida y muerte del fantoche lusitano*. De *Los papeles del infierno* salieron distintas obras independientes. De *El entierro* nacería *El encierro*. Y la lista sigue...

456 Buenaventura, Enrique. “Metáfora y puesta en escena”. Publicaciones del Teatro Experimental de Cali. 40 años. Pág. 38.

sus valores y amará el riesgo planteándose los fracasos como momentos privilegiados del conflicto con el público, como señales de cambio mutuo”⁴⁵⁷. Alrededor de estas ideas, Buenaventura y su equipo parecieran echar por la borda todo tipo de identificación emocional con el espectáculo y han recurrido a fríos modelos de torpe representación (actores con problemas de dicción o sin técnica corporal, música en vivo interpretada por actores que no son músicos, falta de rigor en el vestuario y la escenografía, carencia de diseño de iluminación...), hasta el punto de alejar a los viejos espectadores de sus trabajos y consolándose con pequeños grupos de solidarios a ultranza.

En 1966, Buenaventura, apoyado por Jacqueline Vidal, escribió una versión de la saga del rey Ubú de Alfred Jarry, concentrando las distintas piezas que la componen (*Ubu Roi*, *Ubu Cocu*, *Ubu Enchainé...*) en una sola experiencia escénica. Setenta años después del estreno y posterior escándalo (*Ubu roi* se estrenó en París en 1896), Buenaventura y sus colaboradores comenzaron a descomponer los logros conseguidos desde 1955, cuando complacían a conoedores y profanos con distintos montajes del gran repertorio universal. A partir de este momento, el TEC se convirtió en un grupo “contestatario” donde, contradiciendo el título de uno de sus montajes a partir de Bertolt Brecht, lo que primaba era *la importancia de estar en desacuerdo* con el orden establecido⁴⁵⁸. El teatro, según Buenaventura, decide crear sus propios temas y, si no son enteramente suyos, adaptarlos a sus propias necesidades. De allí que no se vuelvan a ver obras “de” Lope, Sófocles o Shakespeare. Sin embargo, buena parte de su repertorio futuro será de creación colectiva, “a partir de” Cepeda Samudio, García Márquez, Peter Weiss, Juan José Arreola o Daniel Defoe. Según distintas historias del teatro contemporáneo de Occidente, cuando el padre Ubú dijo la palabra “Merdre” (*Mierdra*) sobre el escenario del Théâtre de l’Oeuvre, nació una nueva concepción de las artes escénicas en Europa. Al parecer, el mismo fenómeno ocurriría con el Teatro Experimental de Cali. Después de *Ubú*, comenzaría a dibujarse un estilo que mezclaba el esperpento con el teatro épico, los rituales afro-antillanos

457 *Ibid.* Págs. 42-43.

458 Los títulos, a partir de obras de Brecht serían *Los siete pecados capitales* y *La importancia de estar de acuerdo*, basadas en el libreto para ballet *Die Sieben Todsünden der Kleinbürger*. Estas obras fueron montadas por el T.E.C. en 1969, para la inauguración de su sede independiente.

nos con las estéticas libertarias de América Latina. Todo esto tuvo su efectivo florecimiento a lo largo de la década del setenta y entraría en un complejo laberinto interpretativo a través de las voluminosas justificaciones teórico-prácticas de Enrique Buenaventura⁴⁵⁹. El gran problema de sus escritos es que chocan con su última producción escénica. Los textos teóricos de un creador artístico deben tener su máxima realización en sus resultados estéticos. Pero pareciese que los montajes de Buenaventura fuesen en la dirección contraria: se protegen en las reflexiones y éstas se vuelven más importantes que las obras mismas.

Por otra parte, el Teatro Experimental de Cali, a partir de *Ubú rey*, empezaría a crear toda una galería arquetípica de personajes, como si tuviese bajo la manga su propia *Commedia dell'Arte*. El cura, el burgués, la dama aristocrática, la Muerte, el militar, las prostitutas y, por supuesto, el Dictador. En el teatro de Buenaventura, abundan estas máscaras donde el poder es caricaturizado hasta la saciedad esperpéntica. Pero resultan mucho más eficaces, mucho más “teatrales”, dichas florituras formales alrededor de los personajes burgueses, los cuales terminan borrando a los que, en teoría, serían los verdaderos “héroes” de los dramas (soldados, campesinos, obreros, mendigos). *Ubú rey*, de alguna manera, culmina y marca una transición de viejos héroes del poder según Buenaventura: el rey Henri Christophe de Haití/Santo Domingo; el Tirano Banderas heredado de Valle-Inclán; el presidente Ubico en *La trampa*; el presidente de la Sociedad de Rateros y Mendigos en *El presidente*; el presidente imaginario en *La orgía*; el Magistrado de la Ópera bufón; la Mamá Grande de *El encierro*; la alegoría del líder colonial en *El canto del fantoche lusitano...* Todos ellos conforman una colección de sombras siniestras que convierten a los grandes dictadores en monigotes macabros, mezcla de personajes de carnaval, de circo y de fiesta popular.

Esta antología de tiranos de la escena tiene un antecedente lejano, situado en las antípodas de la travesura o de los juegos irreverentes. En 1965, un año antes de la puesta en escena de *Ubú rey*, Buenaventura

459 Según informes de la Universidad de Antioquia, la publicación de sus obras completas alcanzaría los nueve tomos. En el año 2004 se publicó el primer tomo, llamado *Poemas y cantares* (Universidad de Antioquia/Universidad del Valle. Medellín, 2004). Comenzando el año 2014, no se había publicado ningún volumen nuevo. A pesar de que se han editado muchos libros con algunos de sus textos más representativos, buena parte de su producción dramatúrgica y literaria está inédita.

recrea, con un nuevo reparto, el primer gran éxito que tuvo el Teatro Escuela de Cali. Un montaje que, en 1959, había inaugurado muchos acontecimientos en la historia de las artes escénicas colombianas: era la primera tragedia griega que se montaba de manera integral en el país. Un espectáculo donde se combinaba la música, la dirección de arte, la danza y la actuación a gran escala. De otro lado, era la “coronación” de un grupo de provincia, convertido en el principal representante del fenómeno teatral en Colombia. Y, como telón de fondo, se estaba consolidando una nueva era política, al materializarse el llamado “Frente Nacional” que, por fin, garantizaría el final del llamado “Período de la Violencia” (que había comenzado en 1948 y parecía terminar en 1958). Todo esto se manifestaba en el montaje de *Edipo rey* de Sófocles, con actores del Teatro Escuela de Cali, bajo la dirección de Enrique Buenaventura.

6.1.2.2 Edipo en Colombia

Entre los viejos habitantes del mundo de la escena se repite una broma en la que se asegura que, del teatro, sólo quedan los programas de mano, los afiches y las fotos. Lo demás, se lo devora el tiempo. Con el *Edipo rey* del TEC la máxima tiende a confirmarse, puesto que los escasos vestigios de su existencia parecen extinguirse de manera cada vez más progresiva. Sólo quedan algunos comentarios de prensa o un programa de mano descolorido y roto. El resto, ya no está en los archivos del TEC. En los de la Escuela de Teatro del actual Instituto Departamental de Bellas Artes, pareciese que *Edipo rey* nunca hubiese existido. Uno de los actores del grupo, Lisímaco Núñez, antiguo colaborador de Buenaventura, conserva una versión de la adaptación, transcrita digitalmente (no se sabe si de la versión de 1959 o de 1965). Pero los manuscritos originales, como si fueran los de Sófocles, parecen perdidos para siempre. Pero las imágenes fueron apareciendo: en los archivos personales de la desaparecida actriz y gestora cultural Fanny Mikey, se destacan cuatro fotos reveladoras⁴⁶⁰. Como se trata, en el presente estudio, de establecer una reflexión sobre la

460 Tras la escritura del presente estudio, aparecieron otros “restos” del *Edipo rey*. En especial, el programa de la “Sexta Temporada Popular de Teatro. Noviembre 30 – Diciembre 65” que reposaba en los archivos del T.E.C. En dicho programa hay un extenso estudio sobre la puesta en escena de la obra de Sófocles.

manera en que la tragedia griega ha sido traducida sobre los escenarios colombianos, las imágenes en blanco y negro (del fotógrafo colombiano Guillermo Angulo⁴⁶¹) se convierten en un testimonio privilegiado. Existe un antecedente que sirve de punto de apoyo: en el año 2009, el escritor español Javier Cercas publicó un extenso libro titulado *Anatomía de un instante*, en el que narra, a partir de las imágenes de un noticiero, los acontecimientos del golpe de estado del 23 de febrero de 1981 en Madrid. El *instante* al que se refiere la novela de 463 páginas⁴⁶² es el momento, eternizado en la portada de la primera edición del libro, en el que Adolfo Suárez permanece en su escaño, mientras el resto de diputados se han escondido debajo de sus sillas, segundos después del tiroteo al Congreso, comandado por Antonio Tejero. El recurso puede resultar pertinente para reflexionar alrededor de un montaje teatral realizado en 1959. A partir de cuatro fotos, se pueden revelar las principales pistas para reconstruir el acontecimiento. Aunque existe la citada copia del libreto original, así como las partituras orquestales del compositor Roberto Pineda Duque⁴⁶³, el ejercicio que sigue pretende aproximarse más a las pistas de la puesta en escena que a los recursos de la adaptación del texto.

Es posible que la idea de poner en escena el *Edipo rey* de Sófocles en Cali viniese, curiosamente, de Argentina. Buenaventura había vivido en Buenos Aires, por un lado y, por otro lado, el actor que representase el rol protagónico sería el actor Pedro I. Martínez, oriundo de dicho país. En ese momento, las reflexiones sobre el psicoanálisis en Colombia no estaban muy avanzados⁴⁶⁴ (a diferencia de la Argentina, país de gran tradición en los estudios freudianos) y la relación entre los escritos científicos sobre el tema es muy probable que no se tuvieran en cuenta. *Edipo*

461 Guillermo Angulo (Anorí, 1928) es uno de los fotógrafos y retratistas más importantes de Colombia. Los negativos originales de *Edipo rey* han desaparecido del estudio de Angulo.

462 Cercas, Javier. *Anatomía de un instante*. Literatura, Random House-Mondadori. 2009.

463 Es preciso agregar que existe tres grabaciones de la Obertura del *Edipo rey* de Pineda Duque, realizadas por la Orquesta Sinfónica de Colombia y por la Orquesta Filarmónica de Bogotá.

464 De hecho, los principales escritos sobre Freud y el complejo de Edipo serían hechos por Roberto de Zubiría en 1968 (*Orígenes del complejo de Edipo. De la mitología griega a la mitología chibcha*. Tercer Mundo Editores. 1968) y los del filósofo y psicoanalista antioqueño Estanislao Zuleta en los años setenta.

rey se puso en escena de la misma manera que se dirigía la Séptima Sinfonía de Beethoven, se estudiaba la pintura impresionista, o se montaban coreografías clásicas de Marius Petipa. El reducido núcleo caleño de amantes de “la cultura universal” que seguían las enseñanzas del maestro Antonio María Valencia, como si fuese la luz del faro de los puertos más sabios, recibieron con beneplácito la idea de montar un texto de Sofocles, como ejemplo fundacional de los más excelsos valores del conocimiento en Occidente. Tampoco es probable que en Buenaventura existiese una idea consciente de representar, a través de Edipo, la evocación de la figura de un dictador, ateniéndose a las consideraciones del título Οἰδίπους τύραννος y de las derivaciones que la palabra *Tirano* ha tenido con el correr de los siglos. A pesar de que Colombia acababa de salir del gobierno del General Gustavo Rojas Pinilla, quien se instaló en el poder, a través de un golpe de estado, entre 1953 y 1957. En 1958, comenzó la alternancia de los partidos liberal y conservador, llamada el Frente Nacional, iniciando con el cuatrienio de Alberto Lleras Camargo, destacado periodista, político y pensador del Partido Liberal, quien gobernase el país hasta 1962. Cuatrienio de transición, el período de Lleras Camargo en la presidencia representó para Colombia un período de recapacitación y de esperanza. Se le ponía fin a la violencia de un plumazo pero, al mismo tiempo, comenzaba a generarse el descontento en otras ramas de la población al sentirse excluidas de las grandes decisiones nacionales. De todas maneras, mientras en el resto de América Latina el fantasma de las dictaduras era un mal generalizado, en Colombia se insistía en consolidar una democracia que, para bien o para mal, ha atravesado sin alteraciones los límites del siglo XXI.

El florecimiento de “las bellas artes” en Cali coincide con los inicios en la construcción de una sociedad más tolerable y pacífica. Aunque la capital del Valle del Cauca no fue una ciudad demasiado violenta en relación con el resto del país, sí se puede decir que buena parte de los enfrentamientos fatales entre liberales y conservadores a principios de los años cincuenta, se dieron en el norte del departamento al cual pertenece la ciudad. Hastiados de una carnicería que no parecía tener fin, algunos habitantes “sensibles” de Cali se aferraron al Arte como una manera de dar un paso más allá de los enfrentamientos y de la intolerancia. No son muy claras las motivaciones iniciales para realizar el montaje del *Edipo rey* de Enrique Buenaventura. Según un artículo del diario *El Colombiano*,

no de Medellín, firmado por César Piedrahita, allí se anotaba: “se refiere a *Edipo rey*, en adaptación de la admirable versión castellana de Benavente, y al gran estudio de Picón Salas”⁴⁶⁵. Es decir, el texto de Buenaventura parte de una versión española (¿de Jacinto Benavente?), como sucedería con todas las versiones posteriores de la tragedia griega en Colombia. No hay ningún montaje realizado en el país a partir de traducciones hechas directamente de la lengua original⁴⁶⁶. Lo que demuestra, de alguna manera, que las preocupaciones fundamentales de directores y actores colombianos han girado en torno a las fabulas de las tragedias, antes que a la reconstrucción de sus modelos verbales en sus fuentes más antiguas. De todas maneras, es explicable que, en una ciudad donde escasamente se conocía el teatro español de sainetes y zarzuelas, la presentación de una tragedia griega en toda su dimensión debería estar morigerado por una interpretación que ayudase a los espectadores de una ciudad reciente a entrar en semejantes laberintos.

No es muy clara tampoco la fecha del estreno de la obra. Según el único programa de mano existente, se indica el 25 de agosto de 1959 como la fecha de una de las representaciones, pero no se precisa si se trata de la primera función. De todas maneras, se sabe que el *Edipo rey* del Teatro Escuela de Cali (o “de la Escuela Deptal. De Teatro De Cali”, como reza en el programa) se presentó en el Teatro Municipal de Cali, en el Teatro Colón de Bogotá, en Medellín, en una plaza del centro histórico de Cartagena de Indias y su función “para la historia” sería la de las escalinatas del Capitolio Nacional. En el reparto, se combina la presencia de actores locales (estudiantes del Instituto Popular de Cultura y de la Escuela de Teatro de Bellas Artes), con la presencia de los argentinos Pedro I. Martínez en el rol protagónico, y de Fanny Mikey como Yocasta. Enrique Buenaventura no sólo dirigió el espectáculo sino que representó el rol de Tiresias. Y, como dato adicional, se contaba con la presencia de los hermanos Helios y Aída Fernández, hijos del dibujante catalán Domingo Fernández, quien se había instalado en la ciudad como ilustrador de una empresa comercial. En 1965, Buenaventura haría una segunda versión de *Edipo rey* y, en esta ocasión, Helios asumiría el rol protagónico

⁴⁶⁵ Artículo sin fecha, tomado de “El Colombiano literario”. Archivo personal Fanny Mikey.

⁴⁶⁶ De hecho, al leer el libreto del *Edipo rey* montado por el T.E.C. se entiende que se trata de una “versión” de Buenaventura y no sólo una traducción.

y su hermana Aída representó el personaje de Yocasta. Los hermanos Aída, Helios (y una tercera: Líber Fernández), una vez instalados en Colombia (Helios, el menor, llegó a Cali en el año 56 y las dos mujeres un par de años después), serían actores fundamentales en todo el desarrollo del TEC. Los tres habían trabajado como intérpretes aficionados en la Barcelona del franquismo, puesto que su padre, combinaba su actividad pictórica con el trabajo actoral en el Barrio de Gracia. Aída Fernández recuerda haber trabajado en pequeños roles de obras de los hermanos Álvarez Quintero o de Jacinto Benavente y de haber tomado clases de actuación durante dos años con José María Miret, legendario personaje de la radio local. Así que, cuando llegaron a Colombia, los Fernández ya contaban con un inmenso entusiasmo por el mundo de la escena. Helios trabajó desde el primer montaje de Buenaventura, *La adoración de los reyes magos* y, poco tiempo después, cuando Aída se inscribió en la Escuela de Teatro de Bellas Artes, los hermanos empezaron a compartir reparto. En el primer montaje de *Edipo rey*, el de 1959, Helios representaba el personaje de Creonte, mientras que Aída estaba en el coro, junto a cinco jóvenes actores locales que luego serían fundamentales en la historia del teatro colombiano. A continuación, a partir del programa de mano y de las cuatro fotos que se conservan del montaje, se puede trazar una guía secreta de cuáles fueron las costuras internas con las que se hiló el tejido de la obra de Sófocles, en su puesta en escena caleña.



Programa de mano de *Edipo rey*, Teatro Escuela de Cali (TEC), 1959. Archivo de Fanny Mikey.

Foto 1: Máscaras en el Capitolio



Edipo rey de Sófocles, Teatro Escuela de Cali (TEC). Representación en las escalinatas del Capitolio Nacional, Plaza de Bolívar de Bogotá, 1959. Dirección: Enrique Buenaventura.
Foto: Guillermo Angulo.

Gracias a esta primera foto, se pueden establecer las primeras pistas. En el revés de la imagen, hay un sello que indica: “*Sept. 23 de 1959. Al publicar esta foto, sírvase dar crédito a Guillermo Angulo*”. Es decir, la representación del Capitolio Nacional se llevó a cabo un mes después de la presentación del programa de mano. Esta foto (como las tres restantes) se encuentra en el archivo de la actriz argentina Fanny Mikey (1930-2008). Muchos años después, la Mikey se convertiría en la más importante empresaria del mundo teatral en Colombia. Había llegado al país, siguiendo los pasos de su enamorado, el actor y director Pedro I. Martínez. En esta primera foto, Mikey es la actriz de la derecha, interpretando una Yocasta con los puños cerrados, mirando hacia abajo, en un gesto que congela un parlamento desconocido. Todos los actores están sobre unas escalinatas oscuras y, al fondo, unas columnas solemnes. ¿El espacio? El Capitolio Nacional de Colombia, un símbolo arquitectónico de todo lo que representa su periodo republicano. Comenzó a ser construido en el año 1848, durante la primera de las cuatro presidencias de Tomás Cipriano de Mosquera. Tardó 78 años en ser terminado y por allí pasaron muchos arquitectos que fueron transformando el modelo original, hasta llegar a lo que se mantiene en el nuevo milenio. En sus escaleras, el 14 de octubre de 1914, fue asesinado a hachazos el general Rafael Uribe Uribe,

líder de la llamada “Guerra de los Mil Días”, que sirviese como lejana inspiración a Gabriel García Márquez para la creación del personaje de Aureliano Buendía en su novela *Cien años de soledad*. El magnicidio de Uribe Uribe es otro más en la inmensa lista de líderes asesinados a lo largo de la historia de Colombia. Aunque se capturaron sus asesinos, nunca llegó a saberse, a ciencia cierta, quiénes fueron los autores intelectuales del crimen. Las escalinatas del Capitolio, por consiguiente, tienen una especie de aura sagrada, la cual se complementa con la columnata de seis filas de tres columnas de estilo jónico que engalanán la estructura, hecha en su totalidad en piedra de cantería. En la foto de Guillermo Angulo, Yocasta está a la derecha del cuadro, sobre el tercer peldaño, de arriba abajo de las escalinatas. Al centro, la segunda columna jónica. Frente a la última columna de la izquierda, un policía (con su casco y su hombrera blanca, que lo identifica, entre los colombianos, como miembro de la Policía Militar de la época) vigila, desenfocado, los acontecimientos que representan los actores. Entre la segunda y la tercera columna, una decena de espectadores (uno sentado en el piso, los demás de pie) observan, desde la retaguardia, los acontecimientos de la tragedia. Es difícil imaginar la magnitud de dicha representación. Según cuentan los actores aún vivos durante la escritura del presente estudio, la Plaza de Bolívar estuvo completamente llena y se cerraron las calles aledañas. Es posible que la mala memoria exagere los recuerdos. Dadas las dimensiones del espacio (Carreras 7^a y 8^a entre calles 10 y 11) y, ante la ausencia de micrófonos o de sistemas de amplificación para las voces de los actores (la música del compositor colombiano Roberto Pineda Duque sí estaba pregrabada; era emitida a través de grabadoras magnetofónicas de carrete abierto y se proyectaba el sonido a través de altoparlantes), cuesta trabajo aceptar que la totalidad de la plaza estuviese colmada⁴⁶⁷.

467 En el Primer Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá de 1988, el evento se cerró con un inmenso espectáculo que reunió 100.000 personas en la Plaza de Bolívar, presentándose el espectáculo *Demonios* del grupo catalán Els Comediants, bajo la dirección de Joan Font. En ese momento, la amplificación del sonido necesitaba de recursos de alta tecnología. Fanny Mikey era la directora general del Festival y el acontecimiento se recuerda en especial porque la representación se hizo en el costado opuesto al Capitolio Nacional, en las ruinas del Palacio de Justicia que había sido bombardeado por el Ejército Nacional en 1985, para contrarrestar la toma del grupo guerrillero M-19. No deja de ser sorprendente que, 27 años después, el alcalde de Bogotá fuese un antiguo miembro de dicho movimiento insurgente, desmovilizado en 1990.

Siguiendo con la descripción, en primer plano, tres miembros del coro y, casi al centro del cuadro, Edipo (Pedro I. Martínez) con la mirada gacha. Los tres miembros del coro llevan máscaras medias (dejando libres las bocas de los actores). Son máscaras neutras, blancas, con algunos rasgos (pelos, cejas, pómulos) que quieren dar la impresión de ser figuras inspiradas en las esculturas clásicas griegas. Es preciso subrayar que las fotos de *Edipo rey* (al igual que todas las fotos existentes del TEC de los años sesenta y setenta) son en blanco y negro. La memoria de la fotografía para el teatro colombiano de esa época no es en color, puesto que la mayoría de imágenes existentes tenían como destino final las impresiones de los periódicos y estos, en ese momento, no trabajaban la policromía, salvo algunas revistas semanales. El blanco y negro, por consiguiente, complementa ese extraño aire de irrealidad y de antigüedad galante que tiene el conjunto iconográfico de la memoria escénica colombiana. En las manos derechas de los coreutas, tres báculos. Cada báculo tiene en su parte superior unas máscaras completas, en un material, en apariencia, diferente al de las máscaras que cubren los rostros de los tres actores. Por el contrario, los personajes protagónicos no tienen máscaras. Es decir, hay una intención, de alguna manera, “realista” en los roles principales del drama, mientras que se quiere acentuar la estilización alegórica en las figuras del coro. Por lo demás, el vestuario de la primera coreuta (se supone que se trata del Corifeo), interpretado por la actriz Lucy Martínez, deja ver una falda diseñada en cuadros blancos y negros (la blusa, al parecer, tiene las mismas tonalidades), acentuando la neutralidad.

Pero, ¿qué sucede en esta acción? Es evidente que es Yocasta la que habla, mientras el coro permanece, marcial, en silencio. El coro tiene una postura un tanto “castrense”, como si sostuviese armas o banderas en vez de báculos. Esta actitud “militar” ha sido muy corriente en la representación de las figuras corales en distintos montajes teatrales, no sólo en Colombia, cuando se quiere “respetar” el imaginario de las representaciones trágicas griegas. De todas maneras, si se quiere ir más al fondo de la instantánea, hay que remitirse al texto de la versión de Buenaventura, para tratar de establecer una conexión con la composición gráfica. Siguiendo la versión digital existente, se pueden establecer algunas pistas para tratar de identificar el momento que la foto registra. En primer término, en la citada adaptación se han suprimido las divisiones convencionales de la tragedia (Prólogo, Párodos, Estásimos, Éxodo...) y se han dividido sim-

plemente por escenas. Aunque dichas escenas no están marcadas por las entradas y/o salidas de los personajes, como en el teatro clásico español o francés. En total, la adaptación cuenta con 17 escenas. En la escena 8 (Yocasta ha aparecido desde la mitad de la escena 7) hay un diálogo entre Edipo y su *futura* madre que dice:

“YOCASTA”

¿Qué ha dicho? ¿De qué te ha acusado?

EDIPO

Dice que yo soy el asesino de Layo.

YOCASTA

Y... ¿lo sabe por él mismo, o porque se lo ha dicho algún otro?

EDIPO

Para quedar libre de culpa envió primero al adivino.

YOCASTA

Escúchame bien y verás que nada de eso puede ser verdad. Te daré pruebas evidentes. Tiempo atrás llegó a Layo un oráculo, no de boca de Apolo, sino de sus ministros. Decía que su destino era morir en manos de un hijo suyo, que naciera de mí. Pero a Layo le dieron muerte, según se ha dicho, asaltantes extranjeros, en una encrucijada de tres caminos. En cuanto al hijo, no habían pasado tres días de su nacimiento, cuando él amarró sus pies por los tobillos y lo entregó a un criado para que lo arrojara al bosque...⁴⁶⁸

Es muy probable que la fotografía haya capturado el momento correspondiente al citado texto. Porque es el único fragmento, entre los que pertenecen a los diálogos entre Yocasta y Edipo, en el cual Yocasta recrimina y Edipo podría estar bajando los ojos en silencio. Donde, al parecer, Edipo sólo escucha las revelaciones de Yocasta. En el resto de la tragedia, cada momento en los diálogos entre rey y reina son fofos, recriminatorios, desesperados, agónicos. El gesto de Edipo, por consiguiente, su silencio, sus ojos gachos, sólo pueden corresponder a la resignación callada que corresponde al instante citado. Por lo demás, el

468 Sófocles. *Edipo rey*. Versión: Enrique Buenaventura. Libreto original. Sin fecha.

rostro es fundamental para acentuar lo no dicho. Si los actores estuviesen enmascarados, no se podría interpretar que hay una “contra escena” en Edipo, mientras Yocasta dice su parlamento. Aquí, en la desbaratada fotografía de Guillermo Angulo, se congela una imagen que da cuenta de todo un estilo que se podría denominar “neo-clásico”. Es decir, los actores no sólo interpretan los textos y se valora el imperio de la palabra, sino que su compañero de escena está narrando, mientras quien tiene la vocería interpreta, evoca, transforma, lo que el texto original le ofrece.

Foto 2: *Los dioses esquivos*



Edipo rey de Sófocles, Teatro Escuela de Cali (TEC). Representación en las escalinatas del Capitolio Nacional, Plaza de Bolívar de Bogotá, 1959. Dirección: Enrique Buenaventura. Foto: Guillermo Angulo.

Edipo alza sus brazos al cielo, suplicante. Parece el director de una orquesta o una diva del *bel canto* recibiendo una inmensa ovación. Aunque Edipo no es el centro de la imagen sí parece ser el centro de la acción. La música compuesta por el músico colombiano Roberto Pineda Duque (Santuario, Antioquia 1910- Bogotá, 1977) apoya este tipo de estilización exaltada que posee toda la puesta en escena. A propósito del creador de la música: Pineda Duque había estudiado composición en los años 40 y, seguramente, tuvo contacto con Antonio María Valencia. Hay que tener en cuenta que Valencia se formó en Francia entre 1923 y 1930. Sus influencias sonoras, por consiguiente, vienen del llamado “impresionismo musical” y de las recientes vanguardias que se instalaban en los escenarios y galerías de arte de París. No es extraño suponer que, de alguna manera, a su generación y a la de sus discípulos le haya llegado la impronta de Igor Stravinski y de su ópera-oratorio en latín *Edipus Rex*, con textos

de Jean Cocteau⁴⁶⁹. Estas tendencias neoclásicas, en las que el regreso a los griegos significaban una confirmación de una estética soportada en grandes valores espirituales, debieron influir, de manera profunda, en los creadores colombianos que giraron en torno a la gestación del *Edipo rey* del TEC. No se sabe si Buenaventura tuvo en cuenta la versión de André Gide, escrita en 1930 y publicada por Gallimard en 1931 (hay un ejemplar en la Biblioteca Luis Ángel Arango de Bogotá, del tiraje inicial de 350 ejemplares, donado por un coleccionista particular⁴⁷⁰), pero sí es probable que el espíritu de las adaptaciones de la primera mitad del siglo XX se articule con las intenciones musicales de Pineda Duque. El hecho de que su “banda sonora” haya sido una pieza orquestal con instrumentos convencionales y no una versión que pretende encontrar una hipotética y primitiva ritualización del texto, da la medida de cuáles eran sus propósitos como compositor al articularse al montaje.

Según algunos datos acerca de la evolución sonora de Pineda Duque, “...en 1953 nuevamente se trasladó a Bogotá para estudiar composición con Carlo Jacchino y orquestación con José Rozo Contreras. Jacchino le enseñó algunos de los lenguajes musicales y técnicas de composición más representativas del siglo XX, tales como la armonía alterada, el dualismo armónico, la politonalidad y el sistema dodecafónico. Su estilo dio un giro hacia el modernismo, sobre todo en sus obras instrumentales, de cámara y orquestales; ejemplos de ello son la *Suite dodecafónica* para violín y piano (1957) y el *Cuarteto dodecafónico* (1958)”⁴⁷¹. Es decir que, si bien es cierto Pineda Duque se nutría de muchos de los aportes de los discípulos de Claude Debussy, en estos momentos también estaba interesado por la evolución sonora del dodecafonismo, que no sólo fue desarrollada por Arnold Schönberg y la llamada “Escuela de Viena” sino también por otros compositores europeos (Boulez, Berio, Dallapiccola...) y, cómo no, por Stravinski. Así que cuando Pineda Duque recibió la invitación de

469 La ópera, en su versión orquestal, se estrenó en el Teatro Sarah Bernhardt en 1927 y, con toda su puesta en escena, en la Salle Pleyel, en 1928, donde Antonio María Valencia dio algunos de sus recitales para piano. Es preciso recordar que, a su vez, la obra *La machine infernale* (Éditions Bernard Grasset, 1934) de Cocteau está basada en la fábula de *Edipo rey*.

470 Gide, André. *Œdipe*. Librairie Gallimard. Paris, 1931.

471 http://www.facartes.unal.edu.co/compositores/html/0007_3.html. Consultado en febrero de 2014.

Buenaventura para musicalizar un montaje del *Edipo rey* de Sófocles, el compositor antioqueño debió entusiasmarse de manera especial con la idea, pues no sólo aportó las partes orquestales, sino que se comprometió con el trabajo vocal de los actores que participaban en los coros⁴⁷². La obra de Pineda Duque, sin embargo, no es un oratorio ni mucho menos una ópera. Es, si se quiere, “música incidental”, como se le llama comúnmente en el mundo del cine. Y, de hecho, hay ecos de cierta solemnidad heredada del llamado “séptimo arte” en el que “la música que viene de ninguna parte” sirve para ahondar en el clima interior que debe respirarse al interior de la puesta en escena.

Pero, por supuesto, la fotografía no puede dar mayores pistas sobre el universo sonoro, a no ser las determinaciones de su entorno. Aunque, una vez más, esta imagen lanza tácitas pistas sobre el texto. Porque, si se observa la citada Foto 2, al centro, uno de los coreutas tiene la cabeza agachada. Frente al coreuta, está un personaje de falda corta, una cintilla brillante en la frente y, al fondo, en el umbral de la puerta trapezoidal, está Yocasta/Fanny Mikey. ¿En qué momento de la tragedia pudo haber levantado Edipo los brazos al cielo, mientras un coreuta agacha la cabeza frente a otro de los roles protagónicos y Yocasta observa desde la distancia? Revisando la adaptación, es muy probable que el personaje de la falda corta sea Creonte, interpretado por el joven Helios Fernández. Y el momento del texto, según la versión citada de Buenaventura, sería:

“CORO 1

Señor, sin ninguna duda Creonte ha hablado con razón y lo más correcto sería no apresurarse. Es justo tomar precauciones para no caer.

EDIPO

Si alguien trama en la sombra contra mí, también yo debo actuar con rapidez, de lo contrario, si permanezco quieto, ya lo habrá logrado todo cuando yo me entere.

CREONTE

¿Qué es lo que quieres? ¿Arrojarme de esta tierra?

472 Según testimonio de las actrices Aída Fernández y Lucy Martínez en sendas conversaciones sostenidas para la escritura del presente estudio.

EDIPO

No es tu destierro lo que quiero, ¡sino tu muerte!

CREONTE

Cuando pongas en claro la razón de tu odio.

EDIPO

¡Habla como súbdito sumiso!

CREONTE

No se puede ser sumiso cuando el que ordena no tiene la razón.

EDIPO

¡Yo considero que la tengo!

CREONTE

¡Pero debes considerar también la mía!

EDIPO

¡Tebas! ¡Tebas! ¿Lo has oído? ¡Se niega a obedecer!

CREONTE

También yo puedo invocar a ¡Tebas!

YOCASTA

¡¡Insensatos!! ¿A qué viene esta estúpida querella? ¿Cómo se atreven a lanzarse insultos y amenazas y a dirimir problemas personales, mientras la ciudad está enferma y agobiada por la peste? Entra en palacio, Edipo, y tu Creonte ve a tu casa...⁴⁷³

Es posible que el gesto congelado del coreuta mantenga la intención de prudencia que tiene en su parlamento el cual luego es interrumpido por los planes amenazantes de Edipo ante Creonte. El momento en el que Edipo evoca a Tebas (en la versión de Hölderlin Edipo dice simple-

473 Sófocles. *Edipo rey*. Versión: Enrique Buenaventura. Libreto original. Sin fecha. Págs. 24-25.

mente: “¡Oh, patria, patria!”⁴⁷⁴.), está próxima la interrupción de Yocasta, deteniendo la discusión entre su hermano y el rey. De otro lado, en esta escena se pone de presente que, en la versión de Buenaventura, no hay un afán por querer reivindicar las figuras populares y diferenciarlas de los personajes “de la superestructura”. Al contrario, tanto los personajes protagónicos como los miembros del coro permanecen en una estilización que evoca ciertos rasgos de la pintura, la escultura o la cerámica griegas pero que, finalmente, se convierten en figuras de una geometría que no pertenece a ninguna parte, salvo al de los homenajes. Baste observar al coreuta de la derecha de la foto, cuya máscara se diferencia a la del resto por su larga barba. Los demás, portan las medias-máscaras que facilitan la proyección de la voz (aunque uno de los posibles atributos de las máscaras antiguas, que cubrían todo el rostro, era el de poseer una suerte de primitivos altavoces, al nivel de los labios, para facilitar que el sonido se expandiese en los grandes escenarios). Una vez más, es la figura de Edipo suplicante la que domina el conjunto. “Edipo es una extraña y colossal mezcla de inteligencia y cólera emocional. La maestría de Sófocles consiste en mostrarnos, perfectamente humanizados el revés y el derecho de la personalidad humana. Razón, claridad, responsabilidad, conciencia, de un lado, pasión irracionalidad, inconciencia, turbulencia del otro”⁴⁷⁵. En su reflexión, Buenaventura trata de dar una mirada donde combina pinceladas antropológicas y psicológicas. Al parecer, el interés del director caleño por el sicoanálisis vendría después. Y, como ya se ha visto en el presente capítulo, los estudios colombianos sobre el complejo, por las vías de Freud, serían posteriores⁴⁷⁶. Es posible que el Edipo de Buenaventura sea un héroe de los escenarios, más que un instrumento para hablar de

474 Según la versión incluida en: Kurnitzky, Horst. *Edipo. Un héroe del mundo occidental*. Traducción: Celia Bulit. Siglo XXI Editores, 1992. pág. 58.

475 Programa de mano de *Edipo rey*. “Sexta Temporada Popular de Teatro. Noviembre 30 – Diciembre – 65”. El estudio sobre la obra no tiene firma pero, se supone, es de su director, Enrique Buenaventura.

476 Es de recordar que el estudio del profesor Roberto de Zubiría titulado *Orígenes del complejo de Edipo. De la mitología griega a la mitología chibcha* es de 1968 (Tercer Mundo Editores. 1968) y las conferencias de Estanislao Zuleta sobre el tema comenzarían a ser publicadas a finales de los años setenta (*Arte y filosofía, El pensamiento psicoanalítico, Teoría de Freud al final de su vida*, entre otros). Muchos años después, Marta Cecilia Vélez Saldarriaga, en 2007, publicaría su libro *El errar del padre*, donde establece una lectura del mito de Edipo, desde una perspectiva de lo femenino, para reflexionar sobre los orígenes de la violencia en Colombia.

las tiranías, o la metáfora de su propio complejo de Edipo como lo hizo, siete años después, Pier Paolo Pasolini en su versión cinematográfica de la tragedia de Sófocles. Por lo pronto, a través de la imagen instalada en la Foto 2, se evidencia un singular cuadro vivo, congelado en el tiempo, en el que Edipo seguirá gritando al cielo sus desgracias, como paradigma del ser humano condenado a una derrota inexorable.

Foto 3: Sófocles en Bogotá



Edipo rey de Sófocles, Teatro Escuela de Cali (TEC). Representación en las escalinatas del Capitolio Nacional, Plaza de Bolívar de Bogotá, 1959. Dirección: Enrique Buenaventura. Foto: Guillermo Angulo.

Las coronas. En la tercera foto, se destacan las coronas de los reyes. En particular, la corona de Yocasta. De nuevo, como en la Foto 1, es ella la que está hablando, sin observar a su interlocutor. Al parecer, no es capaz de mirarlo frente a frente. Edipo sí mira su espalda y trata de entender lo que, con los puños cerrados, le “confiesa” la actriz. Esas coronas brillantes (¿doradas? ¿Plateadas?) forman parte del conjunto plástico diseñado por el artista colombiano Enrique Grau (Cartagena de Indias, 1920 - Bogotá, 2004). En ese momento, junto a los jóvenes Fernando Botero y el pintor de origen catalán Alejandro Obregón, se convertirían en los representantes más importantes del arte moderno en Colombia a finales de los años cincuenta y comienzos de los sesenta. Grau es una figura muy especial en la historia de las artes plásticas en Colombia. Su inmensa obra como dibujante, pintor, escultor, muralista o grabador, se combina con su trabajo como escenógrafo en distintos montajes teatrales

entre 1950 y 1980⁴⁷⁷ y una curiosa faceta como realizador de cine *underground* (que los bromistas llamaban “el cine *underGrau*”). Sus películas son traviesos divertimentos que van desde la total experimentación (*La langosta azul*, co-realizada con sus amigos Álvaro Cepeda Samudio, Gabriel García Márquez y Luis Vicens), hasta versiones kitsch de la vida de Marguerite Gautier, George Sand, o de la novela *Maria* del escritor romántico colombiano Jorge Isaacs. Para Grau, el arte tendría que trascender los límites de sus propios templos y debería contaminar la vida misma. Su intensa existencia estuvo iluminada por permanentes celebraciones, llenas de disfraces, fiestas y alegría caribeña. Por eso, el hecho de que pudiese realizar escenografías y vestuarios para el teatro lo llenaba de entusiasmo y euforia creadora. Es difícil encontrar rasgos de Grau en la escenografía y el vestuario del *Edipo rey* del TEC, puesto que el pintor colombiano no quería imponer un estilo, sino que el mismo texto debería ser el que dictara las reglas de la propuesta visual⁴⁷⁸. Es la época en la que “la alta cultura” estaba relacionada con los grandes momentos de la estética de Occidente y representar una tragedia griega estaba cubierto por una solemnidad casi reverencial. De allí que en la imagen se pueda ver cómo las columnas jónicas casi se devoran un discreto aforo que hay detrás de ellas. Seguramente, se trataba de los practicables que se utilizaban en los teatros tradicionales “a la italiana” donde se representó la obra. En ellos, se destaca una puerta central en forma trapezoidal que, de alguna manera, estiliza la entrada por la que hacen su arribo, desde el interior del palacio, los distintos personajes de la tragedia. Dichos practicables son obra de Grau. Estos permanecen discretos al fondo, para valorar el espacio natural del Capitolio. Al lado izquierdo de la foto, los tres miembros del coro (los actores Lucy Martínez, Danilo Tenorio y Aída Fernández) observan la situación, en aparente impasibilidad, con sus vestuarios de tablero de ajedrez.

Al fondo, a la izquierda, la luz de lámpara de un gran salón ilumina uno de los corredores interiores del Capitolio Nacional. No existen docu-

477 http://www.enriquegrau.com/biografia_extensa.htm . Consultado en febrero de 2014.

478 Todo lo contrario sucede con el gran plafón del Teatro Adolfo Mejía (antiguo Teatro Heredia) de Cartagena de Indias, que Grau pintó en 1998, con el nombre de *El triunfo de las musas*. En 8 metros de diámetro, el artista plasmó una serie de figuras míticas con el travieso humor que contiene buena parte de su obra plástica.

mentos que den cuenta de las razones políticas por las cuales se presentó el *Edipo rey* en las escaleras sagradas del poder legislativo colombiano. Pero es posible acercarse a dichas motivaciones, tomando como pretexto las pistas simbólicas que este conjunto de fotos le entrega a la historia. En agosto de 1959 (si se toma la fecha del programa de mano como referencia) celebraba un año en el poder el presidente Alberto Lleras Camargo. Fogoso periodista, respetado intelectual de amplias raíces liberales, Lleras representaba un nuevo aliento de esperanza en la sacudida vida política colombiana. Había sido presidente por primera vez por un corto lapso, entre 1945 y 1946, para remplazar el fatigado segundo período de Alfonso López Pumarejo. Tras el fin de la Segunda Guerra Mundial, Lleras Camargo fue el primer Secretario General de la naciente Organización de los Estados Americanos, entre 1948 y 1954. Luego del violento período de la Violencia en Colombia, Lleras Camargo fue el representante del Partido Liberal que firmaría un acuerdo de paz con Laureano Gómez, representante del Partido Conservador, en la llamada “Declaración de Benidorm” y el posterior “Pacto de Sitges”, los cuales instauraron el citado Frente Nacional, de alternancia de los dos partidos en el poder, por períodos de cuatro años. Así, Lleras Camargo sería el primer presidente de dicho período de la historia de Colombia y, un año después, su figura era ampliamente respetada y admirada. Por eso, no es extraño que la función de *Edipo rey* en el epicentro de la Plaza de Bolívar de Bogotá representase una suerte de entrada de Colombia en el territorio de la tolerancia. Y el hecho de interpretar por primera vez una tragedia griega, al aire libre, de manera gratuita, para “el espectador popular”, debería tener más de una tácita connotación política.

Volviendo a la foto: el público que observa, desde la parte posterior del improvisado espacio escénico, mezcla figuras de saco y corbata, con jóvenes atentos e incluso niños intranquilos. El policía militar de la primera foto permanece en su sitio, frente a una de las columnas jónicas. Y arriba de la columna, muy discreto, detrás de un balcón oscuro, una sombra curiosa la representación desde las alturas, tratando de dejar en su memoria algún testimonio del advenimiento de la tragedia griega en las entrañas mismas de la frágil democracia colombiana. Es curioso ver cómo los caminos terminarían torciéndose por vías harto diferentes. Mientras Alberto Lleras Camargo, un par de años después, rompería relaciones con la Cuba de Fidel Castro al declararse dicho país como

“marxista-leninista” (con la subsecuente expulsión de la Organización de los Estados Americanos), el TEC, por el contrario, se manifestaría abiertamente entusiasta por las orillas izquierdas del pensamiento y terminaría abrazando, por las vías estéticas de Bertolt Brecht, una nueva ideología y un nuevo discurso político.

Foto 4: *Coreografías y contraluces*



Edipo rey de Sófocles, Teatro Escuela de Cali (TEC). Representación en las escalinatas del Capitolio Nacional, Plaza de Bolívar de Bogotá, 1959. Dirección: Enrique Buenaventura.
Foto: Guillermo Angulo.

En la gráfica, Edipo mira hacia el frente, en medio de las columnas del Capitolio Nacional. El fotógrafo Guillermo Angulo se ha situado en una de las laterales (la lateral izquierda del público, la lateral derecha del actor, como se decía en el lenguaje convencional del teatro). En el lado opuesto de donde está ubicado el fotógrafo, hay una luz. La luz de un reflector que, seguramente, Angulo ha buscado para encontrar un efecto dramático. Y lo consigue, puesto que el haz está iluminando a seis bailarines, de tal suerte que sus sombras se proyectan hacia el fotógrafo. Las

seis figuras son silueteadas por el efecto, pero se alcanzan a determinar velos transparentes, mallas y trusas oscuras, así como zapatillas de media punta. Estos seis bailarines (según el programa de mano eran, en realidad, diez) portan máscaras blancas, que cubren la totalidad de sus caras. Son máscaras neutras de color blanco que, seguramente, reproducían la idea que introdujo Jacques Copeau en Francia, a comienzos de siglo, articulando recursos del Teatro Noh japonés, para la formación en técnicas de expresión corporal en sus actores del Théâtre du Vieux-Colombier. En este caso, se trataba de una curiosa transformación que se daba en distintos montajes y coreografías de la época, que pintaban las máscaras de blanco (idea contraria a la tradicional máscara neutra color piel) tratando, quizás, de establecer una suerte de aproximación estilizada a la estética gestualidad de las esculturas griegas antiguas. No es posible establecer en qué momento de la tragedia se encuentran los actores cuando se tomó la fotografía, pero se puede especular que se trata del inicio de la obra, teniendo en cuenta de que la “Obertura”, compuesta por Roberto Pineda Duque, tiene claros efectos dramáticos, factibles de ser coreografiados. Además, Edipo se encuentra en escena, expectante, tal como lo indica la situación inicial, tanto de la obra original de Sófocles en su “Prólogo”, al igual que en las distintas adaptaciones existentes, incluida la de Buenaventura. Si se quiere seguir con el juego de las hipótesis para ubicar la escena de la foto, se pueden buscar los momentos en los cuales podrían determinarse las partes bailadas. Los intermedios coreografiados estarían también entre la escena 2 y la escena 3 (después del primer diálogo de Edipo con Creonte). Se pudo marcar una transición entre la escena 5 y la escena 6, para darle paso a la entrada del coro. En ese caso, Edipo estaría sobre la escena y luego desaparecería para dejar a Creonte solo con el coro. Igual, al inicio de la escena 9, dice en el encabezamiento: “Escena 9. Coros y Música”. Es posible que este momento también estuviese apoyado en las coreografías. Pero se supone que Edipo ya no está allí y la guía que se tiene en la foto es la presencia del rey en la escena. El otro momento factible de ser el que detuvo la imagen fotográfica en el tiempo, es el tránsito entre la escena 11 y la escena 12, tras la discusión entre Yocasta y Edipo. Pero no se tienen pistas para saber si Yocasta estuviese en la escena. Hay una nueva escena “con coros y música” que sólo consta de 3 parlamentos, los cuales dan paso a la escena 13 en la que Edipo, acompañado del Mensajero y del coro, interroga al Pastor. Por último, el paso de la escena 13 a la escena 14 es poco probable que lo sea,

puesto que Edipo, tras su último parlamento, debe desaparecer hacia el interior del palacio real, antes de que se saque los ojos⁴⁷⁹.

De todas maneras, lo más importante de la foto es la presencia de los bailarines. Dicha presencia, por lo demás, indica un momento específico en la historia, tanto del teatro de Cali, como de la Escuela del Ballet de Bellas Artes de la misma ciudad. La coreografía del espectáculo, según el programa de mano conservado, es del italiano Giovanni Brinati, quien había llegado a Cali ese mismo año, 1959, luego de viajar por Suramérica con el Ballet de Roma. Había bailado junto a Ugo dell'Ara y, al llegar a Argentina, se separó del grupo. Brinati vivió un tiempo en Bolivia y, por una u otra razón llegó a Cali, luego de darse cuenta de que, en aquella lejana ciudad del Occidente de Colombia, había una Escuela de Ballet, fundada en 1953. La primera directora de dicha escuela había sido la italiana Silvana Subelli. Luego, una bailarina inglesa, Polly Simpson, se había encargado de continuar con la formación de los jóvenes caleños interesados en las técnicas clásicas. Finalmente, una francesa, Peggy Bucher, mantenía la tradición en el momento en el que Brinati llegó a Cali. Pero el italiano (del que nunca se supo su edad y su pasado inmediato quedó sumido en un extraño misterio) no se enlistó inmediatamente en el Ballet sino en la Escuela de Teatro. Y, en particular, en el *Edipo rey* que ocupa el presente estudio. Para fortuna de Brinati, Peggy Bucher debió regresar a Francia y la dirección de Bellas Artes lo puso a la cabeza de la Escuela de Ballet. Tras el estreno de *Edipo*, la Escuela Departamental de Ballet realizó múltiples coreografías hasta el año 67, cuando se fundó el Ballet de Bellas Artes. Brinati estuvo en Cali, con distintas idas y venidas, hasta finales de los años 70. Regresó a Roma y nunca volvió a saberse de su destino⁴⁸⁰.

A través de la imagen se pueden establecer distintas hipótesis con respecto a la génesis de la coreografía. El primer referente sería el de Isadora

479 Todas las referencias a la adaptación son tomadas de: Sófocles. *Edipo rey*. Adaptación de Enrique Buenaventura. Libreto original. Inédito.

480 La información sobre los orígenes del Ballet de Bellas Artes y la relación de Brinatti con la Escuela de Teatro se obtuvieron gracias a los testimonios de Luz Stella Rey, estrecha colaboradora del profesor y coreógrafo italiano entre 1962 y 1967. Ver: Romero Rey, Sandro. “Los primeros pasos del Ballet de Bellas Artes” en <http://www.bellasartes.edu.co/images/publicaciones/papel-escena12.pdf>. Consultado en mayo de 2014.

Duncan (1877-1927). La célebre bailarina norteamericana rompió con todos los cánones de la técnica clásica e, inspirada por las figuras de los altorrelieves, las esculturas y la cerámica griegas, construyó toda una técnica dancística sustentada en un ejercicio de libertad y de belleza. Isadora viajó a Grecia en varias oportunidades. A comienzos de los años veinte, el fotógrafo Edward Steichen la fotografió en la Acrópolis, tanto a ella como a su hija adoptiva, Teresa. En sus escritos, Isadora Duncan siempre manifestó su fervor por todas las expresiones de su cuerpo, inspirada en la estilización misteriosa de la Grecia antigua. A pesar de que la herencia de Isadora Duncan se mantiene sólo a través de sus escritos (en particular *My Life*, publicado después de su trágica muerte), es evidente que todas las grandes transformaciones en el mundo de la danza moderna y contemporánea son el reflejo, de alguna manera, de su extraordinaria y dramática aventura creativa. Es posible que Brinati haya tenido un modelo en las fotos o en los escasos segundos filmados de Isadora Duncan bailando al aire libre (de hecho, hay muchas coreografías, en distintas latitudes, inspiradas en dichas imágenes). De todas maneras, la impronta griega en Brinati se complementaría con los trabajos posteriores que realizó con el Ballet de Bellas Artes. Inspirado en las pistas visuales existentes de Vatzlav Nijinsky, el bailarín italiano “creó” coreografías como *La siesta de un fauno*, donde, si bien sus fuentes interpretativas eran de corte neoclásico, de todas maneras Brinati se inventaría toda una manera de traducir las imágenes de fotos y dibujos, hasta construir sus propias versiones de dichos acontecimientos fundamentales de la historia de la danza⁴⁸¹. Es muy probable que, al tener la posibilidad de construir los momentos dancísticos de *Edipo rey*, Brinati estuviese reflexionando, al mismo tiempo, en la manera como se podían traducir los acontecimientos teatrales en los términos del lenguaje corporal.

6.1.2.3 Cenizas de Buenaventura

En los archivos de Fanny Mikey hay otros testimonios de la puesta en escena que pueden ser dignos de tenerse en cuenta. Hay dos fotografías (recortes de prensa sin fecha) de dos momentos específicos del montaje,

481 Como complemento, es preciso anotar que Brinati realizaría, a comienzos de los años setenta, su propia versión de *La Orestiada*, en un ballet de su propia inspiración.

durante sendas presentaciones en Medellín. En la primera de las fotos se ve a Edipo y al Mensajero, en algún momento climático, puesto que los movimientos corporales se encuentran en extrema tensión. Y, la segunda, la más interesante, nos deja ver a Pedro I. Martínez en plena discusión con Tiresias, interpretado por el mismísimo Enrique Buenaventura. Es interesante ver cómo Buenaventura, en los primeros montajes de la década del sesenta, siempre combinó el trabajo dramatúrgico con la dirección y, con mucha frecuencia, con la actuación⁴⁸². El hecho de que Buenaventura se haya reservado el rol del adivino, “el único entre los hombres para quien la verdad es cosa innata”⁴⁸³, es posible que esté enviando un guiño de traviesa ironía y, al mismo tiempo, estableciendo un duelo creativo muy interesante con su colega argentino con quien, en ese momento, compartía créditos de dirección en los distintos montajes del Teatro Escuela de Cali.

Tras la muerte de Enrique Buenaventura, el 31 de diciembre de 2003, se ha intentado publicar toda su obra pero, hasta la finalización del presente estudio, esto no ha sido posible, salvo el ya citado primer tomo, denominado *Poemas y cantares*⁴⁸⁴. El TEC y sus herederos naturales, han editado de manera un tanto desordenada, en la medida en que las circunstancias lo han permitido, algunos de sus textos. Pero, curiosa ironía, quizás el mejor recuento de su obra se encuentra en la compilación que hizo la Presidencia de la República de Colombia en 1997, titulada *Teatro Inédito*⁴⁸⁵. De todas maneras, en lo que se conecta con la presencia de la tragedia griega al interior de su producción artística, no habrá más montajes relacionados con el tema. En 1960 se puso en escena la comedia *La zorra y las uvas* del dramaturgo brasileño Guilhermo Figueiredo. Es la

482 Despues de la salida de la Escuela de Bellas Artes, a finales de los años 60, Buenaventura no volvería a actuar sino hasta 1985, cuando regresó a las tablas en la obra *El maravilloso viaje de la mentira y la verdad*, Creación Colectiva inspirada en una colección de cuentos de tradición oral africanos, hecha por el poeta surrealista Blaise Cendrars, con dramaturgia y dirección de Helios Fernández y Nicolás Buenaventura Vidal.

483 Sófocles. *Edipo rey*. Libreto original. Inédito. Pág. 11.

484 Buenaventura, Enrique. *Obra completa I. Poemas y cantares*. Editorial Universidad de Antioquia. 2004.

485 Esta compilación cuenta con 20 obras de Buenaventura, titulada *Teatro Inédito*, con sendas presentaciones de Carlos José Reyes y de su hermano, Nicolás Buenaventura Alder.

única obra posterior que el grupo hiciese con la presencia de la cultura griega (en este caso, la mirada jocosa hacia las fábulas de Esopo). Pocos años después de su muerte, se creó el Centro de Investigación Teatral Enrique Buenaventura (CITEB) el cual ha ido organizando la inmensa producción del principal gestor del Teatro Experimental de Cali. Allí, entre las 58 obras de teatro consignadas como producciones propias, se encuentra citada una *Antígona* que, en realidad es una versión, al igual que *Edipo rey*. Dicha adaptación nunca fue puesta en escena ni por Buenaventura ni por el TEC, aunque existe el libreto original⁴⁸⁶.

Lo que sí es importante tener en cuenta, en la evolución de la tragedia griega en Cali, es el montaje de *Electra*, realizado en 1965, bajo la dirección de otro argentino que pasó por el TEC, llamado Roberto Arcelux. En realidad, Arcelux había llegado a Cali como realizador del concepto de las escenografías para los distintos montajes del grupo. Hasta ese momento, la labor del director de arte en las distintas puestas en escena del teatro en Colombia, era encomendada a los pintores o escultores más destacados de la época. Pero el trabajo del escenógrafo, como un especialista de su oficio, no se conocía. Arcelux se alistó en las actividades de Buenaventura y de su equipo de trabajo, realizando memorables decorados en obras tales como *La casa de Bernarda Alba*, entre otras. En esa colección de enigmas en que se fue convirtiendo la vida de los extranjeros que pasaron por la Escuela de Bellas Artes de Cali en los años sesenta, la de Roberto Arcelux no fue una excepción. Atormentado por una silenciosa enfermedad síquica que no pudo controlar, el argentino regresaría a su país natal en la segunda mitad de la década del sesenta y terminaría arrojándose a los rieles del ferrocarril para que un tren desbocado le desbaratase la vida. Triste final de un creador de extrema sensibilidad, la cual demostró en un montaje, hoy perdido para la historia del teatro colombiano pero que, en su momento, impactó tanto a los que trabajaron en él, como a los espectadores que tuvieron el privilegio de presenciarlo. Se trataba de una versión de la *Electra* de Sófocles, estrenada en el Teatro Municipal de la ciudad (hoy Teatro Enrique Buenaventura), el lunes 29 de marzo de 1965, tal como lo informaba el suplemento dominical del diario Occidente de la ciudad. La protagonista de dicho montaje era

486 Dicha versión sería puesta en escena por Álvaro Arcos, en la ciudad de Buga, convirtiéndose en un precoz éxito del teatro estudiantil. (Ver 6.5.2.1.1. del presente estudio).

Líber Fernández, la tercera hermana de la familia Fernández que había llegado de Barcelona y que también, junto a Aída y Helios, protagonizaría buena parte de los montajes del TEC, tanto en la época estudiantil, como en su período como grupo experimental e independiente⁴⁸⁷. De nuevo un fotógrafo, en este caso el caleño Fernal Franco, fue el encargado de salvar del total olvido la experiencia de la *Electra* de Arcelux. La periodista local Alegre Levy hizo una completa semblanza del acontecimiento teatral, apoyándose en las imágenes de Franco las cuales, en sí mismas, son piezas de composición plástica de especial valoración⁴⁸⁸. El Suplemento del diario Occidente, en realidad cubre, en media página de gran formato, a través de breves viñetas, las principales características de la puesta en escena. Hay tres fotos hechas en locaciones reales (a pesar de que el artículo anuncia que “el escenario para ‘Electra’ será desnudo, muy amplio, enmarcado en negro. El único elemento visivo será el coro masculino”⁴⁸⁹). En una de dichas imágenes, se ve a Electra (Líber Fernández) al fondo, iluminada, aferrándose a una pared de ladrillo. En primer plano, de perfil, de espaldas a ella, en contraluz, se ve la silueta de Roberto Arcelux, quien no sólo oficialaba como director sino que también representaba el rol de Orestes. Dramáticas sombras rodean al responsable de la puesta en escena, ocultando sus rasgos, de tal suerte que la figura que se valora es la de la especial belleza de la actriz colombo-catalana. A la izquierda de la página, Fernal Franco ha hecho su particular *chant d’amour* de Líber Fernández, con los brazos en alto, “la imagen de una bella mujer desgastada”, como reza el texto de Alegre Levy, “... con marco de cabellos lacios, como una nueva Cleopatra, vestida en paño y envuelta en una red, la red de los asesinatos de la familia. Los pies descalzos, como el coro, y el ballet para conseguir la plasticidad según el canon griego”⁴⁹⁰.

487 Líber Fernández se retiró del T.E.C. para irse a trabajar a Nicaragua, a comienzos de los años ochenta. Tras largos años de residencia en Centroamérica, se instala y permanece en la ciudad de Asunción en Paraguay.

488 Fernal Franco fue uno de los más importantes fotógrafos artísticos de Cali. Nacido en el norte del Valle del Cauca en 1942 y muerto en Cali en el año 2006. Se puede decir que la memoria de la ciudad, tanto a nivel popular como en todas sus manifestaciones artísticas, fueron cubiertas por este gran poeta de la imagen y de la sensibilidad visual.

489 “Electra”. Textos: Alegre Levy. Fotografía: Fernal Franco. Suplemento del diario Occidente. Sección: Culturales. Domingo 28 de marzo de 1965.

490 *Ibidem*.

El montaje de *Electra*, por lo demás, fue realizado por Arcelux con algunos actores del TEC, apoyado en el grupo de teatro del Colegio Santa Librada y, una vez más, el Ballet Departamental de Bellas Artes que, aunque no tiene el crédito, era dirigido por el ya citado Giovanni Brinati. Es muy probable que el concepto de la puesta en escena de Arcelux sea similar al del *Edipo rey* de Buenaventura. En la descripción que hace la periodista citada con respecto a las coreografías, se dan algunas pistas que, de repente, pueden ser reveladoras para ambos montajes: “El Ballet Departamental, en la obra el coro danzante, mima y baila la tragedia. Las mujeres vestidas con un paño rojo y un velo negro. Los hombres con una pequeña falda: la una blanca y la otra color vino en distintos momentos. Fue realizado así para realzar el porte estatuario de los cuerpos a medio vestir, con un criterio plástico”⁴⁹¹. En la parte final del texto se nos informa: “la música de Karl Orff [sic] es elaboradora del tono de esta visión primitiva, brutal y revolucionaria”⁴⁹². No se sabe hasta qué punto haya sido “revolucionario” el montaje. Lo que sí sería destacable es la presencia de la música de Orff en la puesta en escena. Se supone que haya sido música pre-grabada, aunque no se especifica de qué se trata. Si bien es cierto que el compositor alemán hizo distintas piezas inspiradas en tragedias griegas (*Antigonae*, *OEdipus der Tyrann*, *Prometheus...*) no existe en su catálogo una obra que se apoye directamente en la historia de Electra. Es muy probable que se hayan tomado distintos pasajes que servirían como simple fondo sonoro, como apoyo a las imágenes teatrales construidas, sin mayor rigor en la escogencia⁴⁹³. Es preciso tener en cuenta que la música de Orff tuvo períodos de gran aceptación y sus piezas fueron utilizadas hasta el abuso para musicalizar todo tipo de representaciones (en especial, la cantata *Carmina Burana*).

Exceptuando estos ejemplos adicionales, no hay, en la producción posterior del TEC, ningún otro montaje en el cual se pueda decir que la tragedia griega haya influido de manera directa. Sin embargo, en 1961, Buenaventura recibe un inesperado reconocimiento en Francia, donde le otorgan el Primer Premio Latinoamericano del Instituto Internacional

491 *Ibidem*.

492 *Ibidem*.

493 En esos años, comienza a implementarse el Método Orff para la enseñanza musical en Colombia. Es probable también que, al encontrarse en el montaje estudiantes de educación secundaria, se utilizasen algunos de los recursos del citado método.

del Teatro por su obra titulada *La tragedia del rey Christophe*. Esta obra tiene una curiosa coincidencia: en 1963, el poeta y político de Martinica, radicado en Francia, Aimé Césaire, publica un texto titulado *La tragédie du roi Christophe*. Aquí, los malentendidos con respecto a las fechas no dejan sacar conclusiones con respecto a qué obra puede considerarse la que inaugura la gesta. En la primera (y única?) edición del drama de Buenaventura⁴⁹⁴, se da una fecha distinta (1963) a la que figura oficialmente en los archivos del TEC (1961). Por su parte, en la edición en castellano de la pieza de Césaire⁴⁹⁵, se indica que la obra fue publicada originalmente en París en 1963. Buenaventura siempre comentó que se trataba de una coincidencia. Más allá de las similitudes (ambas obras, si bien es cierto que parten de un mismo suceso, presentan evidentes diferencias), es preciso recordar que el teatro de Buenaventura casi siempre se basó en otros textos y su obra, como la de Bertolt Brecht, se nutrió de múltiples referentes, algunos sorprendentemente fieles⁴⁹⁶. Si, como parece, el poeta martiniqués “se inspiró” en el texto ganador de Buenaventura, todo indica que el dramaturgo colombiano terminó siendo víctima de su propio invento. La Historia con mayúsculas, por lo demás, le dio un mayor reconocimiento a la obra de Césaire, la cual fue estrenada en Salzburgo en 1964. Según se informa en el texto publicado, *La tragédie du roi Christophe* se presentó en ese mismo 1964 en París, en el Théâtre de l’Odéon, patrocinada por una “Asociación de Amigos del Rey Christophe”, de la que formaba parte, entre otros, Pablo Picasso, Alberto Giacometti, Gaëtan Picon y Alejo Carpentier⁴⁹⁷, entre otros). Es probable que el entusiasmo que generaba la figura histórica del personaje, se deba a que Christophe, tras la independencia de Haití, fundó un reino al norte de la isla, el cual termina siendo el telón de fondo para un personaje

494 Buenaventura, Enrique. *Teatro*. Ediciones Tercer Mundo. 1963.

495 Césaire, Aimé. *La tragedia del rey Christophe. Una tempestad*. Ediciones de Bolsillo. Barral Editores. Barcelona, 1971.

496 Al respecto, el dramaturgo mexicano Emilio Carballido, en la presentación del libro *Los papeles del infierno y otros textos*, anota: “...*La tragedia del rey Christophe* (escrita en 1961, premiada en París, publicada en 1963 para que en seguida aparezca *La tragédie du roi Christophe* de Aimé Césaire, cuyo mérito consiste en copiar la del colombiano con desventaja” (Buenaventura, Enrique. *Los papeles del infierno y otros textos*. Presentación: Emilio Carballido. Siglo XXI Editores. 1990. Pág. 11).

497 Por lo demás, es preciso recordar que el escritor cubano Alejo Carpentier ya había escrito una novela donde aparecía el tema de Henri Christophe, titulada *El reino de este mundo* y publicada en 1949.

delirante, más atractivo para los sortilegios del teatro y de la literatura, que para los de la realidad. La obra de Buenaventura (compuesta por un Prólogo, 4 actos - el primero de tres escenas, el segundo de cuatro, el tercero de cinco, el cuarto de cuatro... - y un Epílogo) es, quizás, menos exhaustiva que la versión de Césaire (compuesta por un Prólogo y 3 actos: el primero de ellos, dividido en 7 escenas y un intermedio; el segundo, compuesto por 8 escenas y un intermedio; y el tercero, compuesto por 9 escenas). Más allá de las coincidencias o las diferencias (que merecerían un análisis aparte, el cual se saldría del objeto del presente estudio), es interesante anotar, finalmente, que la versión de Buenaventura termina anunciando, en uno de los brechtianos textos del epílogo, que "...el rey Christophe se suicidó disparándose en la cabeza una bala de plata"⁴⁹⁸. Casi dos décadas después, el Teatro Experimental de Cali, con dramaturgia de Enrique Buenaventura, estrenaría la obra titulada *Historia de una bala de plata*, donde regresarían los temas del Caribe a la dramaturgia del autor y terminarían conviviendo, en una sola historia, el rey Christophe con el Emperador Jones de Eugene O'Neill.

Pero, ¿por qué tanto Césaire como Buenaventura utilizan la palabra *tragedia* en el título de sus dramas? Por supuesto, no se trata de obras que se apoyan en los modelos clásicos greco-romanos. En el Prólogo del texto de Buenaventura (el cual es dicho a los espectadores por cuatro personajes) se plantea: "Esta historia ocurrió en la isla de Santo Domingo, en el mar Caribe, y se confunde con la lucha por la abolición de la esclavitud y por la independencia de la isla"⁴⁹⁹. Es una obra que consolida el interés del dramaturgo colombiano por la *Historia*, de nuevo con mayúsculas y, en particular, por la historia del Caribe. Con ecos del citado *Emperor Jones* de O'Neill, *La tragedia del rey Christophe* es un drama que tiene deudas con otro tipo de modelos teatrales (Jarry, Valle-Inclán, Brecht...) antes que con los de la tragedia griega. Pero, ¿por qué la rocambolesca vida de Christophe es una *tragedia*? ¿Qué se entiende aquí por *tragedia*? Dos años después (si se acepta, una vez más, que su *Rey Christophe* fue gestado en 1961), Buenaventura escribiría y pondría en escena un *Réquiem por el padre Las Casas*. Este tipo de figuras fúnebres (*réquiem*, *tragedia*) funcionan más con cierta dosis de ironía, antes que

498 Buenaventura, Enrique. "La tragedia del rey Christophe". En *Teatro*. Ed. Cit. Pág. 145.

499 *Ibid.* Pág. 89.

con el *rigor mortis* que podrían tener si se toman al pie de la letra. Según Patrice Pavis, una vez más, hay que saber diferenciar la *tragedia* de lo *trágico*⁵⁰⁰. Con el paso de los siglos, como se ha visto, el género trágico, se ha ido transformando, de acuerdo a los condicionamientos sociales y a la evolución misma de las formas teatrales. Este “*désamorçage du tragique*” (Pavis) se siente manifiesto en obras dramáticas que, consolidándose dentro de los cánones desparpajados del teatro del absurdo, terminan formando parte de un nuevo modelo que se separa de manera definitiva de cualquier equivalente antiguo. *El rey Christophe* de Buenaventura es una tragedia, de la misma manera que podría serlo la historia de Arturo Ui de Bertolt Brecht, o que *Die Dreigroschenoper* se pueda considerar una ópera. Si Pavis plantea que “*Du tragique à l'absurde, le chemin est parfois très court, notamment lorsque l'homme ne parvient plus à identifier la nature de la transcendance qui l'écrase ou dès que l'individu met en doute la justice et le bien fondé de l'instance tragique*”⁵⁰¹, tanto desde una perspectiva marxista como desde la mirada oblicua de las dramaturgias más recientes, los géneros terminan convirtiéndose en un solo espectáculo farsesco, en el que el dolor y su propia parodia conviven sin mayores escándalos.

Sería arriesgado atreverse a decir a partir de qué momento la dramaturgia de Enrique Buenaventura entra en estos modelos. De nuevo, es muy probable que su revisión del *Ubu roi* de Jarry haya servido como detonante para liberarse de las ataduras de los géneros. Pero ya *La tragedia del rey Christophe* es una obra que, desde el umbral de la década del sesenta, se alejaba de las categorías clásicas o neoclásicas, para entrar a jugar, de una manera más libre, con los modelos de las vanguardias del siglo XX. Si, como se ha tratado de probar en el presente capítulo, ni el *Edipo rey* ni la *Antígona* de Buenaventura son creaciones independientes de un dramaturgo a partir de un modelo clásico, de todas maneras sí son obras que persiguen reproducir, desde la distancia, la esencia de las categorías universales que vienen desde la antigüedad. La puesta en escena de *Edipo rey* pretende ser un corpus donde se conjuga la esencia del texto (al menos, su fábula) con una serie de reinterpretaciones manieristas (en la concepción plástica, en la música, en las coreografías, en la iluminación incluso) las cuales, vistas en perspectiva, tienen el valor fundacional de

500 Pavis, Patrice. *Dictionnaire du théâtre*. Messidor / Éditions Sociales. Paris, France, 1987. Pp. 422-427.

501 *Ibid.* Pág. 426-427.

inventarse el teatro en un país alejado de las representaciones en vivo de los textos clásicos europeos. Buenaventura no lo planteó en esos términos en ese momento pero, en 1969, en una charla para los actores del TEC⁵⁰², lo sintetizó de la siguiente manera: “Sófocles condensa el proceso síquico de Edipo con la anécdota exterior llena de ‘casualidades’ que, al final de la pieza, se muestran como cadena perfectamente ordenada de casualidades que el poeta atribuía al destino y que Freud aplicó a la psicología y Marx a la economía, concluyendo con Brecht en que, hoy, ‘el destino del hombre es el hombre’. Es decir, que estamos empezando a descubrir y dominar los mecanismos que Sófocles llamaba destino”⁵⁰³. Es muy probable que Enrique Buenaventura, Pedro I. Martínez, Roberto Pineda Duque, Giovanni Brinati, Enrique Grau, los actores del Teatro Escuela de Cali, estuviesen en esa etapa embrionaria para la reinvención del teatro, en la que “las casualidades” de la puesta en escena iban por el camino de las causalidades. Casi 10 años después, Buenaventura parece olvidarse de estas experiencias escénicas anteriores y no las tiene en cuenta salvo como un conjunto de montajes que servían para la formación de un equipo de trabajo. De hecho, cuando se refiere a Edipo, está hablando de Freud y no de su propio montaje, como si el mismo no existiera. Como si Edipo, en última instancia, terminase siendo una herramienta para las ciencias (Freud, Marx) antes que para las artes de la escena. Al fin y al cabo, presentar *Edipo rey* “en las escalinatas plagadas de creyentes”, como diría el poeta Jorge Zalamea, representaba más un acto político, con las banderas de la educación, que la subversiva maniobra de un montaje teatral a contracorriente del orden establecido. ¿Hay, de cierta manera, alguna escondida vergüenza en Buenaventura frente a su prehistoria teatral, como si remontarse a los orígenes con las fórmulas convencionales fuese una suerte de claudicación reverencial? La respuesta es muy difícil saberla. De todas maneras, en el proceso de gestación de estos montajes, hay una necesidad pedagógica hacia los espectadores que, a largo plazo, podrían estar cumpliendo funciones tan válidas como las de montar a Brecht o hacer creaciones colectivas a partir de los grandes conflictos americanos.

502 Buenaventura, Enrique. “La interpretación de los sueños y la improvisación teatral” (1969). Incluido en *Materiales para una historia del teatro en Colombia*. Obra a cargo de: Maida Watson Espener y Carlos José Reyes. Instituto Colombiano de Cultura, 1978.

503 *Ibid.* Pág. 302.

Pero eso parecía no importarle al Buenaventura militante de finales de la década del sesenta.

Por lo demás, es curioso ver, a su vez, que el gran pensado colombiano Estanislao Zuleta, cuando reflexiona sobre los fenómenos artísticos desde la perspectiva del sicoanálisis, la filosofía o la economía, lo hace refiriéndose a la pintura, a la música clásica o a “la gran” literatura universal. Las artes del espectáculo (en especial, el ballet o el teatro; incluso el cine) no son tenidas en cuenta, salvo cuando se sustentan en textos escritos. Sin embargo, tal vez sin proponérselo, Zuleta se refirió a las artes en general en distintas ocasiones, con ideas que pueden apuntar hacia lo que representó un montaje como el *Edipo rey* en la Colombia de 1959. Cuando en *Arte y filosofía* dice: “El arte lleva su propia potencia educadora como aquello que nos enseña a demorarnos tranquilamente dejándonos transformar en algo que vale por sí mismo, dejándonos que nos ponga en cuestión, que hable de nosotros mismos y que nos permita volver a una apertura sobre nosotros mismos [...] allí está dentro lo esencial y no como se dice interesante de lo que acaba de ocurrir, de la última noticia que grita desaforado el locutor”⁵⁰⁴. Sería lamentable, de todas maneras, reducir una puesta en escena, convirtiéndola en un instrumento para la cultura general de las masas desinformadas. En un sentido más profundo, contar con un conjunto de actores y bailarines que traducen al universo de las formas un texto dramático, debe también transformar la experiencia en un viaje al interior de la sensibilidad, la cual debe apuntar, a su vez, a que “nos ponga en cuestión”, al decir de Zuleta. Es muy probable que, si obras mucho más inmediatas como *La orgía* de Buenaventura, en la que la protagonista afirma: “Así son los hombres. Se pasan nueve meses luchando por salir y toda su vida luchando por entrar”⁵⁰⁵, se infiera que el autor apunta a sus propios fantasmas. Pero lo mismo debería suceder con los complejos pasadizos de los autores clásicos. Al revisitarlos, al volver sobre sus pasos, al traducirlos o, incluso, al darles la vuelta hacia el presente, hay un viaje hacia el interior de las formas, hacia los juegos de la creación, hacia los riesgos de la producción de sentido, donde el teatro, desprovisto de sus primitivos disfraces literarios, puede llegar, con las herramientas propias de su oficio, a interrogarse a sí mismo.

504 Zuleta, Estanislao. “Lo apolíneo y lo dionisiaco” en *Arte y filosofía*. Hombre Nuevo Editores, Fundación Estanislao Zuleta. Medellín, 2007. Pág. 131.

505 Buenaventura, Enrique. “La orgía”. En *Los papeles del infierno y otros textos*. Siglo XXI Editores. México, 1990. Pág. 109.

6.1.3 Las estaciones trágicas del Teatro La Candelaria



Santiago García en *Antígona*, Teatro La Candelaria, 2006, Bogotá. Dramaturgia y dirección: Patricia Ariza. Foto: Carlos Mario Lema.

6.1.3.1 *La Orestíada*: Esquilo visita a Grotowski

El 6º día del 6º mes de 1966 a las 6 de la tarde, se fundó en el centro de Bogotá La Casa de la Cultura, un lugar que debería acoger distintas disciplinas artísticas de jóvenes creadores interesados en la música, las artes plásticas, el cine, la literatura y, por supuesto, las artes escénicas. Sin embargo, la atención de este singular espacio que servía para los ensayos y, sobre todo, para la relación con el público, se concentró en el grupo de teatro liderado por un artista de 38 años, con un talento descomunal llamado Santiago García. Poco a poco, su nombre se fue convirtiendo en el eje central de los acontecimientos escénicos del país y un referente que marca el antes y el después de la historia del teatro colombiano. Sí. Cuando se habla del teatro colombiano, con frecuencia se dice que, antes de los años cincuenta, la representación de historias sobre un escenario simplemente no existía. La tesis es muy discutible, toda vez que en Colombia se dieron compañías, actores y dramaturgos que, aunque no estuvieron trabajando de manera permanente, pueden servir como ejemplo para una excepción que no confirma la regla sino que termina

poniéndola en duda⁵⁰⁶. Sin embargo, lo que sí se puede afirmar es que el teatro moderno en el país nace con las vanguardias y, rápidamente, se pasa de la representación de los grandes clásicos contemporáneos de la escena europea y norteamericana, a las urgencias ideológicas a través de los territorios épicos de Bertolt Brecht, a las expiaciones rituales de Jerzy Grotowski o a la sacralización de la crueldad por la vía de Antonin Artaud, hasta darle paso a la nueva dramaturgia y, cómo no, a la efervescente eficacia de la Creación Colectiva, de acuerdo con las necesidades temáticas de la América Latina.

En todos estos momentos, el nombre de Santiago García siempre sale triunfante. Junto a Enrique Buenaventura, García es, a no dudarlo, la figura esencial del teatro colombiano de todos los tiempos. Actor, dramaturgo, director, ensayista, arquitecto, escenógrafo, realizador de televisión, director de cine. Todos los oficios de la representación se han manifestado a través de su inagotable trabajo, formando varias generaciones de artistas locales y creando una nueva ética, una nueva sensibilidad y una nueva manera de enfrentarse a los fenómenos artísticos, en un país que parecía diseñado para que las manifestaciones teatrales hicieran mutis por el foro. Su historia, en un principio solitaria, terca, rodeada de curiosas búsquedas y grandes encuentros, enmarca la evolución de un creador que encuentra en el arte una necesidad y la mejor forma para combinar el esfuerzo con el placer. A comienzos de la década del cincuenta, el joven Santiago García se forma como arquitecto en la Universidad Nacional de Colombia. Luego, realiza sus estudios de especialización en París, en Londres y, finalmente, en Venecia. A su regreso a Bogotá, comienza a relacionarse con el reducido mundo artístico de la época. En ese momento, el dictador Gustavo Rojas Pinilla estaba empeñado en consolidar la presencia de la televisión en todo el territorio nacional. Como se ha anotado en 6.1.1. del presente estudio, los asesores del General Rojas contratan al director de teatro japonés Seki Sano para que se encargue de la formación de los nuevos actores que representarían personajes frente a las cámaras. Atraído por la curiosidad de las formas escénicas que ha-

506 Basta sólo citar los libros de la historiadora Marina Lamus Obregón (*Teatro colombiano: bibliografía anotada*. Círculo de lectura alternativa. Bogotá, 2003; *Teatro Siglo XIX: Compañía nacionales y viajeras*. Tragaluz Editores. Medellín, 2010, entre otros) o la compilación hecha por Maida Watson y Carlos José Reyes titulada *Materiales para una historia del teatro en Colombia* (Instituto Colombiano de Cultura, 1978) para que la teoría se ponga en duda.

bía degustado en Europa, García se inscribe en las clases de Seki Sano y, a partir de ese momento, sus intereses en la vida van a dar un vuelco radical.

Seki Sano no estaría más de dos años en Colombia, puesto que Rojas Pinilla y sus adláteres descubrieron que se había formado en la Unión Soviética y no cabía la menor duda de sus inclinaciones marxistas. El director japonés regresó a México, de donde había llegado y allí permanecería hasta su muerte. Todavía se lamentan los viejos testigos del paso de Seki Sano por Colombia ante las circunstancias de su expulsión. Pero el virus del teatro ya había sido inyectado en la conciencia de muchos jóvenes que, cargados de entusiasmo, se dedicarían a continuar con su herencia. Es curioso, pero en Colombia nacieron, casi de manera simultánea, la televisión, el teatro moderno y el cine de autor. Las dos primeras actividades tuvieron un primer impulso gracias a la presencia de la radio y los dramatizados que allí se interpretaban, los cuales sirvieron como materia prima para una generación de artistas que terminaría engrosando los repartos en la pantalla chica y en los escenarios. Una vez que Seki Sano desapareció del panorama en 1957, Santiago García se pondría en contacto con un curioso grupo de entusiastas de la escena. El grupo se llamaba el Teatro El Búho. Entre ellos, se propusieron fundar una sala y constituir un repertorio estable de obras contemporáneas. Eran cinco los directores del conjunto: el alemán Marcos Tychbrojcher, el francés Sergio Bishler, la brasiler Dina Moscovici, el español Fausto Cabrera y el uruguayo Aristides Meneghetti. Todos ellos habían llegado como directores de televisión, como profesores universitarios o como maestros de la Escuela de Teatro del Distrito. El único que jugaba de local en esta curiosa alineación de *metteurs-en-scène* era García. En ese entorno, comenzó a pulir sus herramientas y a constituir su equipo de actores con los cuales adelantaría sus experimentos escénicos.

Y si por Seki Sano llegaron a Colombia las técnicas actorales de Kostantin Stanislavski, es por el Teatro El Búho que se conocen las obras del llamado Teatro del Absurdo y, por primera vez, las teorías y algunas de las piezas de Bertolt Brecht. De igual forma, el naciente movimiento Nadaísta (conformado por jóvenes poetas iconoclastas reunidos alrededor del escritor Gonzalo Arango) tendría sus primeros coqueteos escénicos en las oscuras tablas del Teatro El Búho. Pronto triunfará la Revolu-

ción Cubana y los jóvenes latinoamericanos tenderían masivamente a caminar por la orilla izquierda y tenderían a enfilar sus baterías creativas e intelectuales hacia la construcción de los modelos socialistas en sus respectivos países. Pero no va a ser tarea fácil. En el caso del teatro, era muy poca la formación y casi mínimos los espacios para la consolidación de un oficio. Además, el público prácticamente no existía. Había que inventárselo. Y para inventárselo había que garantizar una gran calidad en lo que se hacía, porque no se pueden construir las disciplinas artísticas simplemente con la caridad o con la comiseración. García lo entendió y aprovechando las ventajas académicas que se brindaban en los países del Este europeo, decidió viajar primero a Checoslovaquia a realizar estudios de dirección teatral. Allí permanece un año, entre 1959 y 1960. Luego, se concentra seis meses en una pasantía en el Berliner Ensemble donde entiende, desde adentro, la importancia de las teorías de Brecht y su pertinencia, tanto estética como política, para los nacientes públicos estudiantiles y populares de su país.

De regreso a Colombia, comienza a trabajar en el Teatro Estudio de la Universidad Nacional de Colombia, donde consolida un elenco (algunos de los actores de esta época permanecerían con él incluso cincuenta años después) y monta sendas versiones de *El jardín de los cerezos* de Anton Chejov y, sobre todo, de *Un hombre es un hombre* de Bertolt Brecht. Aún interesado en lo que sucedía al interior de los escenarios europeos y norteamericanos, García viaja a los Estados Unidos donde asiste a las clases de Lee Strasberg en el Actors Studio y pasa una temporada en Francia en el Théâtre Populaire de Roger Planchon. Pero regresa a Bogotá y continúa su experiencia con sendos montajes de Samuel Beckett y de *La historia del zoológico* de Edward Albee. Hasta que en 1965 se desata una inmensa polémica a raíz de su ambicioso montaje del *Galileo Galilei* de Bertolt Brecht, realizado con alumnos de distintas disciplinas de la Universidad Nacional. Este montaje se inscribe dentro de las conflictivas luchas estudiantiles de la época y recibe un abierto veto por parte de las autoridades del momento. Cansados de la errancia y de la incomprendición, García y su grupo de actores comienzan a ver la necesidad de organizarse en un colectivo de trabajo estable. Es así como deciden abrir La Casa de la Cultura. Inaugurada con una versión de la obra *Soldados* (escrita por Carlos José Reyes, basada en episodios de la novela *La casa grande* de Álvaro Cepeda Samudio), se juntarían, en un solo impulso, la búsqueda

de una dramaturgia nacional, las teorías brechtianas con respecto a la relación con el público y la consolidación de un espacio especializado en los nuevos interrogantes de los lenguajes escénicos. Todos unidos bajo el pretexto de un libro (*La casa grande*) que contaba la masacre de las bananeras de 1928, escrito por uno de los cómplices generacionales de Gabriel García Márquez.

A partir de ese momento, los espectáculos no pararían: *La manzana* de Jack Gelber, trabajo heredado de las experiencias del Living Theatre y que, de alguna manera, inaugura la presencia de Antonin Artaud en el teatro colombiano; *Marat/Sade* de Peter Weiss, ambiciosísimo montaje del clásico del teatro contemporáneo alemán, dos años antes de que llegase a las pantallas locales la célebre versión cinematográfica dirigida por Peter Brook. A partir de esta experiencia, el nombre de Santiago García se consolida en Bogotá como el de la figura capital de la escena colombiana. Mientras en Cali el TEC de Enrique Buenaventura se encargaba de multiplicar su repertorio con grandes obras de la dramaturgia universal, combinándolas con textos de su propia autoría, García sacude los escenarios con sus puestas en escena audaces, sin concesiones, contestatarias, profundamente divertidas, construyendo un público y una nueva manera de enfrentarse al arte, saliéndose de las formas convencionales del espectador bienpensante que iba al teatro como quien asiste a un museo. La aventura que proponía Santiago García y su grupo se instalaba en la realidad de manera provocadora, rompiendo con las anquilosadas moralidades del pasado e inventándose una nueva mirada para enfrentarse a los fenómenos escénicos, en la medida de sus posibilidades, invitando a los espectadores a servir de cómplices por las vías de la irreverencia. Así, fueron avanzando en un repertorio y en la creación de un nuevo público de artistas, intelectuales y obreros. Yendo de *Macbeth* de Shakespeare a *La Trampa* de Buenaventura, de *El matrimonio* de Gombrowicz a *La paciente* de Pirandello, del teatro infantil a *La metamorfosis* de Kafka, de los *Mágicos* (*happenings* de corte macondiano) a *La cocina* de Wesker, en fin, de Arrabal a Jarry, La Casa de la Cultura se inventó la fascinación por el teatro en Colombia. Y el público supo responder de manera entusiasta. Aún en el nuevo milenio, es muy difícil encontrar en el teatro del país una consolidación de un público masivo tan fiel como la que se inventó Santiago García con su grupo de creadores.

Pero su importancia no se limita a la continuidad en su repertorio. Al contrario, García estaba atento a lo que sucedía en el mundo de la reflexión sobre el arte con un profundo compromiso ético e intelectual. Y, cada vez que su oficio se lo permitía, se obligaba a asistir a coloquios y encuentros mundiales donde se reflexionase sobre los nuevos fenómenos escénicos. Como dato curioso, es preciso anotar que fue uno de los pocos elegidos que, por coincidencia o por destino, estuvo en una de las representaciones legendarias del *Dr. Faustus* en Polonia, bajo la dirección de un desconocido director llamado Jerzy Grotowski. Pocos años después, impulsado por su asistente, el italiano Eugenio Barba y beatificado por el entusiasmo de Peter Brook, Grotowski se convertiría en la figura cimera del teatro de la segunda mitad del siglo XX. Y su sagrada influencia tendría en América Latina un espacio impecable para reproducir sus teorías y sus experiencias del llamado “teatro pobre”⁵⁰⁷. Dicha influencia se sentiría de manera vehemente en los montajes de Santiago García. Grotowski estaría en Colombia en el IV Festival de Teatro de Manizales en 1970, donde dictaría una de sus interminables charlas que comenzaban a la medianoche y terminaban a altísimas horas de la madrugada. A dicho encuentro no asistieron los miembros de la *troupe* de García, pero ya la semilla de su impronta estaba sembrada en la conciencia de muchos grupos de teatro nacionales.

507 A propósito de la importancia del *Dr. Faustus* para la historia del teatro, se puede leer en <http://www.grotowski.net/en/node/1940> lo siguiente: “*Fragments of DR FAUSTUS were recorded during a rehearsal in June 1963 by Michael Elster and then used in the film THE LABORATORY THEATER (Polish title LIST Z OPOLA) which was later presented during foreign tours. Furthermore, on the initiative of Eugenio Barba, participants of the 10th Congress of the International Theatre Institute being held in Warsaw during the performances by the Laboratory Theatre of 13 Rows in Łódź, were brought to that city on a bus that had been hired by Barba in order that they witness the performance. The performance made such a great impression on the participants of this ‘excursion’ that the group subsequently received invitations to perform abroad, including one invitation to the Theatre of Nations in Paris. Although the central cultural authorities were opposed to the company’s trips abroad in 1964 and 1965, the reputation that the group gained as an extraordinary theatre functioning in Poland made the road to the later triumphs of Grotowski and his actors much easier*”. Uno de los participantes en dicha “excursión” fue Santiago García, quien era el delegado por Colombia.

La Casa de la Cultura terminaría llamándose el Teatro La Candelaria⁵⁰⁸ y sería inaugurada, en la calle 12 No. 2-59 de Santafé de Bogotá, con la obra *La buena alma de Se-Chuan* de Bertolt Brecht, en 1969. Justo es en ese momento cuando el grupo comienza a interesarse por el *training* grotowskiano y por las técnicas de improvisación que se convertirían, éstas últimas, en el motor de su propio método de trabajo. En 1970, bajo la influencia del autor de *Hacia un teatro pobre*, García y La Candelaria montan una versión de la obra *El cadáver cercado* del autor argelino Kateb Yacine. Al mismo tiempo, combinan el repertorio con obras del corte de *La más fuerte* de Strindberg, *El menú* de Enrique Buenaventura, una nueva versión del *Marat/Sade*, hasta cerrar ese prolífico año con *La extraña tarde del señor Burke* del autor checo Ladislav Smocek. En aquel tiempo, La Candelaria combinaba el trabajo de Santiago García con el de otros directores invitados. Pero, poco a poco, el grupo se fue convirtiendo en un *colectivo*, en el sentido profundo del término, quizás influido por las urgencias políticas del momento, quizás alimentados por la comunión del *training* de Grotowski, quizás por la ausencia en la continuidad de una dramaturgia individual propia. Este espíritu colectivo llegaría a consolidarse, en la segunda mitad de 1970⁵⁰⁹, a través del montaje de una muy singular versión de *La Orestiada* de Esquilo, adaptada por Carlos José Reyes, bajo la dirección del citadísimo y siempre imprescindible Santiago García.

El primer elemento a tener en cuenta de dicha adaptación es la síntesis lograda, primero por Reyes en su texto y luego por el grupo, en la hora y media que duraba la puesta en escena. Muchos años después, en 1999, el Teatro Libre de Bogotá haría la ya citada segunda versión de la trilogía, pero en este segundo caso procuraron acercarse a las convenciones temporales del original, en una traducción realizada por uno de los actores del conjunto, Jorge Plata⁵¹⁰. La interpretación de Reyes/García/La Candelaria fue completamente distinta. El punto de partida era el de

508 En homenaje al Barrio de La Candelaria, en el centro histórico de la capital de Colombia, a escasas cuadras de la plaza principal, la Plaza de Bolívar.

509 Según el programa de mano, la obra se estrenó en diciembre de 1970. Sin embargo, en Duque Mesa, Fernando y Prada Prada, Jorge. *Santiago García: el teatro como coraje*. Investigación Teatral Editores, Ministerio de Cultura de Colombia, 2004, *La Orestiada* está fechada en 1971.

510 Ver 6.2.2. del presente estudio.

la búsqueda de un lenguaje primitivo, casi bárbaro, teniendo en cuenta que, si bien es cierto la obra había sido compuesta en el siglo V antes de Cristo, “la guerra de Troya, después de todos los estudios que se hicieron, ocurrió como en el siglo XI a de C. [sic] con las pruebas de Carbono 14 sobre las ruinas de Troya y la tumba de Agamenón en Micenas. Entonces asumimos la idea que no podíamos darle el corte helenístico del estilo clásico griego del siglo V, sino mostrar una sociedad absolutamente primitiva, que se hicieran trajes con cueros de animales, medio amarradas al cuerpo...”⁵¹¹. Para ello, las técnicas del *training* de Grotowski fueron fundamentales. De hecho, si se miran las fotos que se conservan del montaje citado y se comparan con las célebres imágenes del actor Ryszard Cieslak en *l'age d'or* del Teatro Laboratorio en Wroclaw, se encontrará más de una semejanza⁵¹². Pero la idea del montaje era la de crear un impulso común, una respiración colectiva y, a partir de ella, comenzaban a representarse los acontecimientos de la historia. Así, una de las convenciones de la puesta en escena giraba en torno a la idea de centralizar el espectáculo en la presencia del coro.

Al contrario de la representación clásica, en la que se separaban muy bien los coreutas de los protagonistas de la escena, en el montaje de La Candelaria había un gran cuerpo que respiraba sobre la escena y, si bien es cierto que no hablaba como una sola voz, sí representaba un impulso gregario. De ese núcleo colectivo iban saliendo y entrando los distintos personajes individuales, los cuales representaban su parte y luego regresaban al *tempo* común. Muchas ideas de las vanguardias teatrales del momento estaban allí presentes: por un lado, el concepto del espacio vacío, que evocaba el célebre estudio de Peter Brook sobre la representación contemporánea⁵¹³. Por otro lado, la esencia del espectáculo giraba en torno de los actores, sin ningún tipo de decorados o de aditamentos suplementarios, salvo algunos practicables que delimitaban las jerarquías de los personajes. Al mismo tiempo, había una curiosa simbiosis entre

511 Testimonio de Carlos José Reyes en: Duque Mesa, Fernando y Prada Prada, Jorge. *Santiago García: el teatro como coraje*. Investigación Teatral Editores, Ministerio de Cultura de Colombia, 2004. Pág. 281.

512 Las imágenes más completas al respecto están en el documental *Training At Grotowski's Teatr-Laboratorium In Wroclaw* de 1972, dirigido por Torgeir Wethal.

513 Brook, Peter. *The Empty Space*. A Touchstone Book. Published By Simon & Schuster. New York, 1996.

los elementos épicos del teatro brechtiano y la evocación de los coros en la trilogía de Esquilo. De nuevo, los acontecimientos eran contados por el grupo o por los personajes sobre la escena pero, al mismo tiempo, los cuerpos de los actores narraban, a través de composiciones casi escultóricas enmarcadas en el conjunto del espacio (*kinesis* y *proxemia*), lo que los textos evocaban.

Ahora bien: las razones que empujaban a García y al Teatro La Candelaria para poner en escena una aventura como la de *La Orestíada*, en plena efervescencia de los movimientos políticos de izquierda, trascendía la simple labor pedagógica (montar un texto clásico para educar al público popular). Había algo más allá que se escondía entre los textos de Esquilo. En el programa de mano lo empezaban a plantear: “Estos trágicos acontecimientos le sirvieron a Esquilo para desarrollar en su trilogía el pensamiento de que el hombre atado a mitos y a leyes imaginarias que lo destruyen, puede liberarse de los temores y salir a la luz de la realidad con sus propias fuerzas ayudado por la razón (Atenea), el fuego de la fe en las nuevas leyes (Apolo) y el tribunal de los hombres. En la época en que fue escrita la obra, estas ideas constituyían la base de las ideologías progresistas, utilizadas por los líderes políticos populares que le iban dando la dimensión democrática a Atenas”⁵¹⁴. En otras palabras, *La Orestíada*, como cualquier otro texto clásico que se pusiera en escena en la Colombia de los años setenta, debería servir como instrumento de reflexión (y de motivación a la acción) sobre los acontecimientos contemporáneos. Años después, García volvería sobre el mismo tema: “no tratar problemas de la realidad inmediata con la realidad inmediata... Historizar el problema”⁵¹⁵. Así, la tragedia de Esquilo serviría para “que nos resulte muy cerca a nuestros problemas humanos actuales, a nuestra propia tragedia”⁵¹⁶. De esta manera, durante el proceso de ensayos, el grupo determinó, como herramienta de trabajo, que la sociedad primitiva que estaba viviendo los acontecimientos del texto, era una sociedad primitiva *americana*. Carlos José Reyes lo planteó así: “En medio de los ensayos nos dijimos: imaginemos que esto puede ocurrir en una sociedad primitiva de la selva amazónica, quitándole la connotación folclórica, pero sí por ejemplo, uti-

514 Teatro La Candelaria. Programa de mano de *La Orestíada*. Bogotá, 1971.

515 Testimonio de Santiago García en el documental *El Teatro La Candelaria: recreación colectiva*. De: Sandro Romero Rey. Señal Colombia, 2006.

516 Teatro La Candelaria. Programa de mano de *La Orestíada*. Bogotá, 1971.

lizando instrumentos musicales, buscando tipos de flautas...”⁵¹⁷. De esta manera, a pesar de que en el escenario no se estaba haciendo ninguna referencia directa a cualquiera de las minorías de Colombia (ni en el texto ni en la puesta en escena), de todas maneras sí había un impulso inicial que ayudaba a que el espectador estableciera asociaciones con el mundo real. “Como partimos de una sociedad primitiva que no tiene todavía un corpus institucional que le diera un formato de organización”, continúa Carlos José Reyes, “era una sociedad basada en la lucha de clanes, antes de que hubiera existido una concepción de organización social. Al final, cuando viene el juicio de Palas Atenea, quien es la que organiza una democracia, en la que se da el empate y es a ella a quien le toca definir el empate, y opta por perdonar a Orestes, para que la cadena de venganzas termine. Es una especie de filosofía de perdón y olvido, más actual ahora que en esos tiempos”⁵¹⁸.

De alguna manera, la versión de *La Orestiada* se presentaba, para el público colombiano de los años setenta, como una propuesta escénica *fundacional*, en la medida en que no existían referentes para decir que el montaje de La Candelaria estaba rompiendo con alguna tradición. No había modelos previos para considerar que García y su grupo estaban yendo contra la corriente, porque simplemente esa corriente anterior no existía. Cuando el grupo presentó la citada versión de *La Orestiada* en el Festival Mundial de Teatro de Nancy (Francia, 1971), las reflexiones fueron a otro nivel. Quizás lo más interesante que surgió de dicha experiencia sería el encuentro con Eugenio Barba, quien los invitase a su sede de Holstebro, en Dinamarca, para compartir durante una semana con su grupo, el Odin Teatret. Barba fue el impulsor del encuentro con Grotowski, al cual Santiago García había asistido sin saber, en ese momento, las históricas consecuencias del acontecimiento. Para Barba, el viaje de La Candelaria y su *Orestiada* a Dinamarca sería el inicio de una larguísima hermandad que aún se ha mantenido en el nuevo milenio. En aquella ocasión, una de las reflexiones hechas por el director ítalo-danés giraba en torno al peligro de la “intención ideológica” de la puesta en

⁵¹⁷ Testimonio de Carlos José Reyes en Duque, Fernando y Prada, Jorge. *Santiago García: el teatro como coraje*. Investigación Teatral Editores, Ministerio de Cultura de Colombia, 2004. Pág. 281.

⁵¹⁸ *Ibidem*.

escena⁵¹⁹. Pero pareciera que al Teatro La Candelaria esta “ideologización” no le preocupase. Al contrario, sería parte de la búsqueda de su propia identidad. Tomar un texto clásico como punto de partida, pero su punto de llegada sería el de la reflexión específica de su propia realidad. Casi cinco lustros después, Santiago García lo plantearía de la siguiente forma, en una ponencia en Delfos (Grecia) titulada “Posibilidades de un viejo teatro en un nuevo mundo”: “Sabemos que los grandes temas del teatro griego son universales [...] Son temas actuales, pero el tratamiento es el que tiene que acomodarse a las particularidades específicas de cada cultura. Y en nuestro caso, ese tratamiento casi siempre, ha fallado en el momento fundamental de la confrontación de la obra con el público”⁵²⁰. Y es allí, en los recursos para la citada confrontación, donde se plantea el gran desafío, no sólo para un grupo como La Candelaria, sino para cualquier conjunto teatral que se enfrente a un texto antiguo, más allá de las nostalgias culturales. Establecer la dimensión profunda de una obra teatral a través de su puesta en escena es un desafío que casi siempre es frustrante, porque la recuperación de su esencia “para nuestro beneficio”, al decir de García, casi nunca se presenta⁵²¹.

Volviendo a *La Orestiada*, las preguntas son constantes y muchas veces las especulaciones intelectuales terminan siendo tanto o más importantes que los resultados a posteriori, como sucedió en el caso del director de cine italiano Pier Paolo Pasolini cuando exhibió el citado documental *Appunti per un'Orestiade africana* (1975)⁵²². Como se sabe, la película no pasaría de ser un material de una hora en 16 mm. donde el realizador reflexionaba en *off* sobre un posible film, mientras se veían imágenes en blanco y negro de distintos lugares del África contemporánea. Había allí una clara intención por encontrar una nueva arcadia, a través de tomas

519 *Ibid.* Pág. 282.

520 García, Santiago. “Posibilidades de un viejo teatro en un nuevo mundo”. Ponencia en Delfos (Grecia). Incluida en *Teoría y práctica del teatro*. Ediciones La Candelaria. Bogotá, 1989. Pág. 98.

521 Esta idea no está muy lejos de lo que, años después, plantearía Harold Bloom en su reflexión sobre Shakespeare, hasta el extremo de plantear que “*Shakespeare's texts indeed are somewhat like scores, and need to be adumbrated by performance, but if our theater is ruined, would not public recitation be preferable to indeliberate travesty?*” (Bloom, Harold. *Shakespeare. The Invention of the Human*. Fourth Estate, London. 1998. Pág. 729.)

522 Las imágenes fueron rodadas en 1970 en África oriental (Uganda, Tanzania).

aisladas que luego servirían para una interpretación del texto de Esquilo. Pero, al contrario de su *Medea* o de su *Edipo re*, Pasolini aquí no representa una fábula sino que la cuenta, reflexiona, piensa a través de ella. ¿Qué le interesaba? Hay en su voz un afán por encontrar una mirada marxista de la tragedia, acerca del paso de la barbarie a la civilización, a la democracia, tal como lo plantearon Carlos José Reyes o Santiago García, cuatro años atrás, para la conceptualización de su *Orestíada colombiana*⁵²³. Esa preocupación por utilizar la tragedia como pretexto ideológico, que en su momento le preocupase a Eugenio Barba en su encuentro danés con La Candelaria, está también presente en un creador como Pasolini que se concentró, a lo largo de su aventura cinematográfica, en revisitar las fábulas del pasado (*Il Decamerón, I racconti di Canterbury, Il fiore delle mille e una notte*, la tragedia griega...) para desordenar las tranquilas y moralizantes conciencias del presente. El creador de *Teorema* moriría como resultado de un ataque atroz que convirtió las imágenes fatales de *Salò*, su film póstumo, en una colección estilizada de violencias que nunca se podrían equiparar en infamia al crimen del que fue víctima su realizador.

En el caso de la tragedia griega según La Candelaria, la intención del grupo es la de jugar a los conceptos del materialismo histórico, por la vía de Esquilo emulando, de alguna manera, lo que Brecht había hecho, dos décadas atrás, con *Antígona*, *Coriolano* o con buena parte de sus interpretaciones dramáticas de distintas leyendas antiguas. Alejarse de “la realidad inmediata” para encontrar un estímulo universal de interpretación de los comportamientos sociales. Pero, ¿por qué *La Orestíada*? Según Christopher Rocco, “*La Orestíada* es singular (...) porque es la única de las tragedias existentes preocupada por el orden democrático emergente. En el contexto de una celebración democrática, *La Orestíada* celebra la democracia”⁵²⁴. Si nos atenemos al momento en el que Santiago García y su grupo deciden poner en escena la trilogía de Esquilo, acaban de pasar las polémicas elecciones para presidente de la república de Colombia, dentro del llamado “Frente Nacional”, el citado sistema de alternación

523 Aunque el film fue rodado el mismo año en el que se gestó el montaje del Teatro La Candelaria.

524 Rocco, Christopher. *Tragedia e ilustración. El pensamiento político ateniense y los dilemas de la modernidad*. Traducción de Carlos Gardini. Editorial Andrés Bello, Barcelona, 1996. Pág. 180-181.

política entre los partidos liberal y conservador (cuatro años los unos, cuatro años los otros) que pusieron fin a la llamada “violencia” política de los años cincuenta⁵²⁵. Cuando se estrenó la obra (diciembre de 1970) acababa de suceder el escándalo de las elecciones presidenciales, al considerarse que el candidato finalmente electo, Misael Pastrana Borrero, le había “robado” el triunfo al ex dictador Gustavo Rojas Pinilla, quien se había lanzado al escrutinio popular, junto a tres candidatos más del Partido Conservador. Finalmente, Pastrana asumiría la primera magistratura de la Nación, pero siempre quedó en el ambiente la sospecha de que el verdadero ganador debió haber sido el General Rojas⁵²⁶. Aunque no directamente, el alegato sobre la efectividad de la democracia estaba al orden del día. Y los grupos de izquierda colombianos se debatían entre la dialéctica circunstancial de acceder a los espacios políticos por la vía democrática o recurrir a las armas para la toma del poder por la fuerza, como había ocurrido, once años atrás, en la Cuba de Fidel Castro.

Vista en perspectiva, esta discusión era más que pertinente en el momento en el que se estrenó *La Orestíada*. Y en los foros del llamado “Movimiento Teatral Colombiano” se planteaban este tipo de reflexiones, como si el escenario fuese también otro espacio de discusión de las urgencias políticas nacionales. De otro lado, en los tiempos en que se estrenó la obra de Esquilo, comenzaron a darse cambios considerables en el mundo de las tablas locales. Por un lado, el Teatro Escuela de Cali, que durante años había formado parte de la Escuela de Bellas Artes de la ciudad, es “expulsado” del claustro y Enrique Buenaventura con su grupo funda una sede independiente donde comenzaría a forjarse, algunos años más tarde, el primer *método* de Creación Colectiva en Colombia. Por su parte, el Teatro La Candelaria estrenaría un montaje más, en 1971, dirigido por Carlos José Reyes: *Las divinas palabras* de don Ramón del Valle-Inclán. Tanto en *La Orestíada* como en la obra del escritor gallego comenzaron a trabajar a partir de improvisaciones. Hasta que, en 1972,

525 Para muchos, el Frente Nacional no acabó con los violentos conflictos de la sociedad colombiana, sino que creó un ambiente de exclusión para las nacientes fuerzas de la izquierda. Al alternar el poder entre liberales y conservadores, los distintos grupos políticos marginados de dicha alternancia buscaron en las armas la manera de tener una participación efectiva dentro del orden establecido.

526 Algunos años después, surgiría el grupo insurgente M-19 (Movimiento 19 de abril) cuyo nombre sería una manera de recordar “el robo” de las elecciones presidenciales de 1970, puesto que el escrutinio se hizo en la fecha que les dio el nombre.

La Candelaria tiene un vuelco radical y estrena su primera creación totalmente colectiva: *Nosotros los comunes*, sobre la revuelta del movimiento comunero del siglo XVIII en el oriente colombiano. Se podría decir que es a partir de la puesta en escena de *La Orestíada* que Santiago García comienza a “inventarse” un método de construcción grupal en el que todos los integrantes participan de la dramaturgia, de las improvisaciones, de la imagen plástica del texto, de la puesta en escena e, incluso, de la producción y de la promoción de los montajes. Aunque en el programa de mano de *La Orestíada* aún se habla de *La Casa de la Cultura*, se puede decir que ya, en este momento, el grupo se ha convertido en el *Teatro La Candelaria*, tal como se vendría a conocer, con personalidad propia, a partir de 1972.

A comienzos de los años setenta, los grupos de teatro colombianos comienzan a radicalizar sus tendencias políticas, siempre en el ala izquierda de la sociedad. Para nadie era un secreto la estrecha relación del Teatro La Candelaria con el Partido Comunista de tendencia soviética quien, a pesar de considerar “todas las formas de lucha” como una manera de llegar al poder, no desestimaron sus simpatías hacia las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), quizás el movimiento guerrillero más antiguo de América Latina. En la otra orilla, grupos como el Teatro Libre de Bogotá, nacidos en las entrañas del mundo universitario, de clara influencia maoísta, chocaban de manera vehemente con la tendencia hacia la Creación Colectiva y optaron, en primera instancia, por las obras que exhortaban a la exacerbación de la lucha de clases. Algunos años más tarde, el Teatro Libre sacrificaría sus urgencias revolucionarias con un teatro concentrado en el repertorio universal, oponiéndose, de manera frontal, a la citada Creación Colectiva. La Candelaria optaría, poco a poco, por dejar a un lado las obras del teatro europeo y norteamericano para concentrarse en sus propias creaciones, en los años venideros. *La Orestíada* sería la penúltima experiencia a partir de un texto clásico pero, de manera inversa, pondría en evidencia la necesidad de abogar por un teatro que correspondiese a un impulso de grupo, más que a las necesidades individuales de sus forjadores. Si miramos en perspectiva, la experiencia de la obra de Esquilo en el devenir del Teatro La Candelaria va a ser definitiva, aunque no se trataba de una puesta en escena que se hubiera representado muchísimo, si nos atenemos a que montajes posteriores

del grupo como *Guadalupe: años sin cuenta* o *El paso (parábola del camino)* superaron las mil quinientas representaciones de cada una de ellas.

Tras el estreno de *Nosotros los comunes* vendría, en 1973, la Creación Colectiva titulada *La ciudad dorada*, sobre los desplazamientos de los campesinos a los grandes centros urbanos. Y en 1974 regresarían con un espectáculo coral titulado *Vida y muerte severina*, del dramaturgo brasileño Joao Cabral de Melo Neto. El impulso de la puesta en escena de *La Orestíada* regresaba en este trabajo, aunque la influencia del *training grotowskiano* ya no es tan definitiva. Pero se trataba de una suerte de cantata latinoamericana donde se evocaba, de manera metafórica, la tragedia de un pueblo a través de la música y las imágenes escénicas. Para todo ello, el juego de la creación de imágenes a partir del cuerpo de los actores, propuesto en *La Orestíada*, fue definitivo. Es una época, por lo demás, en la que el llamado “teatro pobre” se instala en muchos de los montajes del teatro colombiano, entendiendo dicha *pobreza*, tanto en la simplicidad de los recursos, como en la búsqueda de una actitud escénica que tiene que ver con “las clases explotadas”. El Teatro La Candelaria se convirtió, de alguna manera, en un *pionero* de esta tendencia. Aunque sus caminos estéticos no serían fácilmente delimitables, porque en ellos siempre ha estado presente el riesgo como base feliz de la creación artística.

Pero, ¿cómo se estructuró *La Orestíada*? El autor del presente estudio vio el montaje en la ciudad de Cali, cuando contaba con doce años de edad. Sus recuerdos son muy difusos, como las pocas fotos que se conservan del mismo. El libreto de la obra, aunque se decía que estaba en los archivos del grupo, había desaparecido. En la inmensa biblioteca de Carlos José Reyes pareciese que una maldición también había refundido el texto para siempre. Por fortuna, una copia del libreto original apareció en los archivos de Reyes y, a partir de dicho texto, se hace la reconstrucción de *La Orestíada* del Teatro La Candelaria⁵²⁷. *Agamenón*, la primera parte de la trilogía, cuenta con un epígrafe: “Grave cosa es la indignación de todo un país, porque la maldición popular es deuda que a la postre se paga”⁵²⁸. Hay una acotación previa que indica que la acción se desarrolla

527 Toda la versión de *La Orestíada* está escrita en prosa, incluso los textos de los coros.

528 *La Orestíada*. Adaptación de Carlos José Reyes, a partir de la trilogía de Esquilo. (Libreto original, inédito). Pág. 1.

en Argos, se ubica el palacio de Agamenón y, en lo alto del mismo se ubicaría el Centinela, como en la obra original. Dieciséis bloques conforman la primera parte de la trilogía, distribuidos temáticamente de la siguiente manera:

1. Un centinela espera desde hace un año la señal que anuncie la caída de Troya y el regreso de Agamenón. De pronto, ve la señal y parte a comunicar la nueva. (Pág. 1).
2. El Coro de ancianos narra la historia de la expedición griega a Troya, el sacrificio de Ifigenia y manifiesta sus temores sobre el futuro. (Pág. 2).
3. Clitemnestra convence al Coro del triunfo de los aqueos en Troya. La reina invoca a los dioses para que sus bienes puedan ser disfrutados sin los problemas que deja una guerra. El Coro alaba la sensatez política de Clitemnestra. (Pág. 5).
4. El Coro, ampliando los antecedentes de la guerra de Troya, la condena por haber arrastrado a la juventud de Grecia a una guerra injusta, suscitada por intereses personales y familiares y presente nuevas desgracias para la familia de los Atridas. (Pág. 7).
5. Un mensajero, sobreviviente de la guerra de Troya, anuncia el regreso de Agamenón y canta los desastres de la guerra. (Pág. 9).
6. Clitemnestra ataca la incredulidad popular y miente sobre su fidelidad a Agamenón. (Pág. 10).
7. El Heraldo narra la desaparición de Menelao y su ejército. (Pág. 11).
8. El Coro lamenta el rapto de Helena, pretexto de la guerra y origen de todos los desastres. (Pág. 11).
9. Llega Agamenón, seguido por Casandra. Es saludado por

el Coro y por Clitemnestra, quien le invita a entrar al palacio, caminando sobre ricos tapices. Agamenón se resiste, pero ante la insistencia de la Reina, accede. Ella lo conduce sabiamente a su destino. (Pág. 12).

10. El Coro tiene presagios funestos. (Pág. 15).
11. Clitemnestra invita a Casandra a entrar al palacio. Ella calla. (Pág. 16).
12. Casandra adivina lo que está a punto de ocurrir: el asesinato de Agamenón y el suyo propio. Entra al palacio. (Pág. 16).
13. El Coro señala la vanidad de las cosas humanas. (Pág. 20).
14. Asesinato de Agamenón y Casandra. El Coro se divide en una discusión y no interviene. (Pág. 20).
15. Clitemnestra justifica el crimen frente al Coro, acusando a Agamenón de haber matado a su hija. (Pág. 21).
16. Aparece Egisto con su ejército. Se proclama autor intelectual del crimen y nuevo rey en Argos. El coro se rebela; Clitemnestra interviene y Egisto amenaza al pueblo de Argos con una fuerte represión militar. Se restablece el orden. El Coro pronuncia el nombre de Orestes. (Pág. 23).⁵²⁹

La segunda parte, *Las coéforas* (“o portadoras de libaciones”, de acuerdo con la aclaración que hace el mismo libreto), tiene un segundo epígrafe: “Para lanzarse a la arena, se necesita un odio implacable”. La acotación inicial indica que se está de nuevo en Argos, en el palacio de los Atridas y a un lado “se ve la tumba de Agamenón”⁵³⁰. Esta vez, el texto está dividido en doce bloques temáticos, de la siguiente manera:

529 Esta división está tomada de los encabezamientos de las escenas en la versión del libreto original.

530 *Ibidem*.

1. Orestes, acompañado por Pílades, regresa a Argos para tomar venganza de la muerte de su padre. (Pág. 27).
2. Electra, reducida a la condición de esclava, realiza con el Coro el rito de las libaciones en la tumba de Agamenón; mientras clama venganza e implora por el regreso de Orestes, descubre indicios de la presencia de su hermano. (Pág. 28).
3. Orestes y Electra se encuentran, se reconocen y celebran un rito de invocación al espíritu de su padre, para llenarse del odio que los mueva a organizar la conspiración para derrocar a los que detentan el poder. (Pág. 31).
4. A través de un sueño de Clitemnestra, Orestes se propone como el futuro asesino de su madre, organiza el plan para introducirse en palacio y dar muerte a Egisto, el rey usurpador. (Pág. 34).
5. El Coro justifica con antecedentes históricos el nuevo crimen. (Pág. 36).
6. Orestes, actuando como un extranjero de Focida, comunica a Clitemnestra la supuesta muerte de Orestes. La reina lo invita a entrar a palacio. (Pág. 36).
7. La Nodriza de Orestes, por amor maternal, cambia una orden de Clitemnestra por insinuación del Coro, haciendo que Egisto se presente sin guardia ante los extranjeros. (Pág. 38).
8. El Coro invoca a Zeus para que Orestes no tiemble cuando llegue la hora de cumplir la venganza y obtener la liberación. (Pág. 39).
9. Egisto, aconsejado por el Coro, entra a palacio. Orestes lo asesina. El Coro se retira, pues no quiere ser acusado de complicidad. Un siervo clama a voces ayuda. Nadie oye. Aparece Clitemnestra. (Pág. 40).
10. Clitemnestra suplica a Orestes que le perdone la vida y éste

duda ante el matricidio, pero incitado por Pílades y el recuerdo de Agamenón, consuma el crimen. (Pág. 41).

11. El Coro lanza voces de júbilo por el triunfo de la justicia e invita al pueblo a celebrar el derrocamiento de la tiranía. (Pág. 43).

12. Orestes presenta al pueblo de Argos los cadáveres de Egisto y Clitemnestra. Justifica el doble asesinato como ordenado por los dioses. Sin embargo, cuando ve la aparición de las Erínias, anuncia su viaje a Delfos para purificar el matricidio. (Pág. 43).

La tercera parte, *Las Euménides*, está encabezada por una acotación que aclara el espacio: la escena en Delfos, ante el tempo de Apolo. Los ocho bloques de la última parte de *La Orestiada*, en la citada versión de Carlos José Reyes, están divididos así:

1. La Pitonisa invoca a los dioses y ve dentro del templo a Orestes como suplicante rodeado por las Erínias. (Pág. 46).

2. Apolo se declara autor intelectual del crimen y aconseja a Orestes que continúe su viaje y se dirija a Atenas para ser juzgado y liberado para siempre de sus penas. (Pág. 47).

3. Aparece la sombra de Clitemnestra. Despierta a las Erínias y las incita para que continúen persiguiendo a Orestes. Apolo se enfrenta a ellas, arrojándolas del templo y promete defender al vengador de Agamenón. (Pág. 48).

4. Orestes llega al templo de Atenea e invoca su presencia. Aparecen las Erínias que acosan al suplicante. (Pág. 50).

5. Aparece Atenea. Oye las razones de las Erínias y las súplicas de Orestes y decide entonces constituir un tribunal con los ciudadanos más dignos de Atenas, para que decidan el caso. (Pág. 52).

6. El Coro rechaza la ley nueva temiendo que legalice el crimen y que el hombre, con este nuevo tribunal, pierda el temor de los dioses. (Pág. 53).
7. Se instaura el tribunal. Cada parte expone sus razones. Los jueces votan y Orestes gana el pleito gracias a la intervención de Apolo y Atenea. (Pág. 54).
8. Atenea y las Erinias tienen una violenta discusión. Atenea les promete una nueva condición, invitándolas a quedarse en la ciudad como Euménides, diosas de la prosperidad de las familias (Pág. 57).

¿Cuál fue el punto de partida de la adaptación? En primer término, la extensión, como lo confirma Carlos José Reyes en conversaciones sostenidas para la escritura del presente estudio. El grupo se propuso realizar una versión de *La Orestíada* que no superase la hora y media de representación. Y para ello, se concentraron más en los acontecimientos y en la dimensión política del texto, antes que en los referentes históricos o en las evocaciones religiosas. En algunas ocasiones, este tipo de síntesis de las trilogías griegas ha sido puesta en tela de juicio, tal como lo anota Romano Germán Barney sobre la puesta en escena de *Les Atrides* del Théâtre du Soleil: “*Traduire ces versions les plus proches de celles des originales et non des traductions postérieurs fut un besoin qui s'imposa après la lecture des traductions françaises, italiennes, anglaises dans lesquelles, selon [Jean] Bollack, [Ariane] Mnouchkine et [Hélène] Cixous, les amputations, corrections, et manipulations – fondées ou non –, de la part des traducteurs et copistes, au long des siècles, faisaient de ces traductions quelque chose de littéraire qui ne correspondait pas à une voix, à une sonorité, à un rythme ni à une cadence qui permit sa théâtralité. Traductions qui obligent le metteur en scène à supprimer des textes trop lourds et à les remplacer par des artifices choréographiques qui permettent de visualiser la rhétorique des phrases*”⁵³¹. No obstante, la versión del Teatro La Candelaria tenía el texto de Esquilo más como un referente estructural, antes que como un modelo inamovible. El grupo no quería un espectáculo de más de seis horas de duración

531 Barney, Romano G. *Les Atrides. Un spectacle du Théâtre du Soleil*. Université de Paris VIII. 1994. P. 50.

y que el público colombiano de comienzos de los años setenta naufragase en un viaje semejante. Ante la ausencia de tradición, tanto el adaptador (Reyes), como el director (García) y el grupo mismo decidieron construir una versión que se acercase a los espectadores por las vías de la inmediatez y de concebir el conjunto de la trilogía como una gran metáfora que hablara del presente.

Para ello, recurrieron a elementos propios del teatro brechtiano: las introducciones a las escenas, los epígrafes y los distanciamientos (como en *Marat/Sade* de Peter Weiss o en buena parte de las obras didácticas del autor de *Mutter Courage und ihre Kinder*) servían para contextualizar el drama y para hacer énfasis en “que los tiempos del pasado se parecen al presente”, como dirían, muchos años después, los coros llaneros de la Creación Colectiva *Guadalupe: años sin cuenta*. En segundo lugar, la necesidad grupal del montaje obligaba a que la adaptación apuntase a los esfuerzos corporales de los actores. El Coro debería permanecer en escena la mayor parte del tiempo de la representación y, con sus cuerpos, se encargarían de reproducir los acontecimientos, las emociones y los espacios que el texto narraba. Muchas veces, grandes bloques de la tragedia eran sintetizados con una imagen en ralentí, con una conjunción de formas colectivas o con cantos de evocaciones primitivas, los cuales suprimían las palabras y se concentraban en las sensaciones. Para La Candelaria, no existe una “dictadura del texto”, ni cuando se enfrentaron a obras clásicas o de dramaturgia de autor, ni mucho menos cuando las palabras habían surgido del interior mismo del grupo. Si se establecen puntos de comparación entre algunas de las traducciones al español de *La Orestiada* y la versión de Carlos José Reyes, se pueden encontrar algunas pistas para reproducir las preocupaciones formales e ideológicas del grupo. Pero, de todas maneras, sería en la puesta en escena donde se encuentran las claves mismas de dicha transformación. Hoy por hoy, a pesar de que la mayoría de los responsables de la versión de La Candelaria aún están vivos, la recuperación precisa de los elementos de la puesta en escena es casi imposible. En conversaciones con distintos miembros del grupo (Santiago García, Carlos José Reyes, Patricia Ariza, Francisco Martínez...) son pocas las pistas exactas que se pueden recoger de dicha experiencia. A la fecha, se encuentran preocupados (en el momento de escribir el presente estudio, García tiene 85 años, Reyes 72, Ariza 67...) por mantenerse activos en su creación artística presente y cada vez le dedican menos tiempo

a las evocaciones pretéritas. De allí que para los miembros del Teatro La Candelaria les resulte más productivo hablar de obras como *Antígona* (a pesar de que ya ha salido del repertorio), realizada en 2006, que permitirse el esfuerzo de evocar las aventuras creativas del pasado, como lo hizo en su momento García para el libro de Fernando Duque y Jorge Prada. Ante este dilema, una vez más, el estudio debió concentrarse en el texto recuperado y en el análisis de fotos y programas de la época (así como en los reducidos testimonios de algunos privilegiados espectadores).

¿Qué queda de la aventura efímera del teatro? El texto dramático se convierte en una trampa, porque la eficacia de una representación nunca se puede establecer por la calidad de su escritura. La adaptación de Carlos José Reyes, en su exclusiva versión mecanografiada, no da cuenta sino de un ejercicio de literatura teatral, de una aventura ideológica y didáctica, antes que de una inmersión en los propósitos físicos, en el tiempo y en el espacio, que la puesta en escena pudo provocar. El Teatro La Candelaria, por lo demás, es una vieja casa colonial, adaptada para las representaciones en vivo a finales de la década del sesenta. Si se observa el documento filmado más antiguo que se conserva del grupo (el documental *Sin telón*, realizado por Carlos Mayolo en 1973, cuando La Candelaria preparaba el montaje de *Guadalupe: años sin cuenta*), se pueden apreciar sus sencillas instalaciones, su sillería de madera, sus escasos recursos técnicos. Allí se gestó, *La Orestiada*. Hasta donde se sabe, en condiciones similares se hicieron los memorables montajes de Jerzy Grotowski en la Polonia de comienzos de la década del sesenta (tanto en Opole como en Wroclaw). Pero, a diferencia del director del *Dr. Faustus*, Santiago García y su grupo perseguían más la reflexión racional por parte de los espectadores, antes que conseguir una emocionalidad “catártica”. Por esta razón, la estructura original del texto de Esquilo, de acuerdo con las traducciones existentes hasta ese momento, es fragmentada, a propósito, para que la puesta en escena cumpliese con una serie de funciones básicas en la percepción de los espectadores.

Si se mira la estructura del texto de Esquilo⁵³², se tiene:

532 A partir de la traducción de Fernando Segundo Brieva Salvatierra. Edición y Prólogo de Pedro Henríquez Ureña. Biblioteca Clásica y Contemporánea. Editorial Losada. Buenos Aires, Argentina. 1970. Pág. 139-244.

Agamenón

1. Prólogo.

- Aparece el Atalaya, quien descubre el fuego que indica la caída de Troya.
- Entrada del Coro de ancianos. Evocan antecedentes: el sacrificio de Ifigenia.

2. Episodio I

- Diálogo Coro – Clitemnestra. Las razones de la reina: la venganza de Ifigenia.

3. Estásimo I

- Canto del Coro. Evocación de la toma de Troya.

4. Episodio II

- Diálogo entre el Coro y el Mensajero. Alegría al regresar a casa.

5. Estásimo II

- Evocación del Coro. Evocación de Helena. El peligro que acecha al “destructor de ciudades”. (Correspondientes a los puntos 5, 6, 7 y 8 de la adaptación de Carlos José Reyes).

6. Episodio III

- Entrada de Agamenón en un carro con pompa y aparato real. Detrás de él, Casandra, en otro carro, donde vienen los despojos de Troya. El Coro lo llama “el destructor de ciudades”.
- Reencuentro entre Agamenón y Clitemnestra. (Correspondiente al punto 9 de a adaptación de CJR).

7. Estásimo III

- Presentimientos funestos del Coro. (Punto 10).

8. Episodio IV

- El Coro y Clitemnestra interrogan a Casandra. (Punto 11).
- Commos. Premoniciones de Casandra ante el Coro. (Punto 12).

- Reacción del Coro, que no comprende lo que pasa. Muerte fuera de escena de Agamenón y Casandra. (Puntos 13 y 14).
- Canto entre Clitemnestra y el Coro donde se discute la culpabilidad de la reina. (Punto 15).
- Egisto enfrenta al Coro. (Punto 16).

Las Coéforas

1. Prólogo

- Aparecen Orestes y Pílades.

2. Párodo

- Coro de Coéforas. Narra el sueño de Clitemnestra: llegada de Orestes y muerte de la reina.

3. Episodio I

- Libaciones de Electra y el Coro ante la tumba de Agamenón.
- Encuentro de unos rizos.
- Encuentro de Electra y Orestes.

4. Commós

- Canto del Coro, Electra y Orestes.

5. Estásimo I

- El Coro clama por la justicia.

6. Episodio II

- Orestes y Pílades frente a la puerta del palacio. Anuncian la falsa muerte de Orestes.
- Clitemnestra los hace entrar.
- El Coro dialoga con la Nodriza.

7. Estásimo II

- El Coro implora justicia.

8. Episodio III

- Egisto interroga al Coro por la supuesta muerte de Orestes.

El Coro lo insta a que entre al palacio.

-Muerte de Egisto. El Coro se lamenta.

-El siervo anuncia la muerte de Egisto.

-Orestes enfrenta a Clitemnestra. La arrastra al interior del palacio.

9. Estásimo III

-El Coro hace una evocación sobre la justicia.

10. Episodio IV

-Orestes presenta ante el Coro su venganza.

-El Coro se lamenta ante el horror.

-Orestes huye.

Las Euménides

1. Prólogo

-La Pitonisa frente al templo de Apolo. Hay un hombre perseguido por las Erinias.

2. Episodio I

-Al interior del templo. Orestes, rodeado de Apolo, Hermes y las Erinias.

-Aparece la sombra de Clitemnestra. Enfrenta al Coro de Erinias. Los insta a que acosen a Orestes hasta aniquilarlo.

3. Párodo

-El despertar de las Furias.

-Apolo frente a las Furias. Intenta sacarlas de su templo.

4. Episodio II

-Orestes frente al templo de Atena.

-El Coro al acecho de Orestes.

5. Estásimo I

-Canto de las Furias.

6. Episodio III

-La diosa Atena aparece en el aire en un carro. Enfrentamiento con el Coro.

7. Estásimo II

-Los temores del Coro frente al posible perdón de Orestes.

8. Episodio IV

-El juicio de Orestes frente a Atena y Apolo. Hay un empate. Orestes es perdonado.

9. Commós

-Las Erinias no se conforman. Amenazan con infestar a la ciudad. Atena les promete culto en Atenas. Las Erinias se convierten en Euménides.

10. Éxodo

-Despedida final del cortejo.

Como puede verse, la sucesión de secuencias de *La Orestíada* de La Candelaria no dista mucho de los pasos originales de la trilogía de Esquilo. Sin embargo, hay un conjunto de urgencias temáticas que convierte la versión de Carlos José Reyes en un texto que aspira realizar un alegato contemporáneo a partir de la tragedia de los Atridas. Al final de *Las Euménides*, por ejemplo, El Cortejo grita: “¡El pueblo de Atenas ha conseguido hoy la paz y la dicha de sus hogares!” (Libreto original, página 59). ¿Es la paz el tema central del juicio de la tercera parte de la obra de Esquilo? No precisamente. El tema de la paz “se cuela” en la adaptación, de la misma manera que se suprimen otras voces que no están dentro de las prioridades del grupo. Por otra parte, la construcción de los diálogos aspira a cierta proximidad con el público: 1. Omitiendo cualquier tipo de métrica o de rima y 2. Omitiendo la utilización de la segunda persona del plural (“Vosotros”) que en Colombia nunca se utiliza, salvo en ocasiones solemnes o en simples parodias. Y 3. Simplificando, de vez en cuando, la complejidad de ciertas frases (un ejemplo: lo que ha sido traducido con

frecuencia como “un buey enorme pesa sobre mi lengua”⁵³³, en la versión de Reyes El Centinela dice: “Un oscuro temor traba mi lengua”⁵³⁴.

Por otra parte, los textos de los coros no tienen las tradicionales divisiones en Estrofas, Épodo y Antistrofas. El primer Coro de *Agamenón*, por ejemplo, es un texto en prosa de 83 líneas (dos páginas y media), que de todas maneras sintetiza el extenso canto de la tragedia original, donde se cuentan los pormenores de la expedición a Troya. Los 14 actores del Teatro La Candelaria reproducían los versos, a veces de manera colectiva, a veces por parejas, a veces en voces individuales. En la trilogía original había tres coros diferentes: el Coro de los Ancianos, el Coro de las Coéforas y el Coro de las Furias. En la puesta en escena colombiana, el Coro no se transformaba, tal como lo recuerda Reyes en conversación para el presente estudio. Los actores no multiplicaban sus roles a través de máscaras o de vestuarios elaborados. Sólo los textos, dichos por cuerpos casi desnudos, le daban al conjunto una connotación abiertamente primitiva, salvaje. Los textos deberían parecer extraídos de los orígenes del mundo. Por otra parte, las figuras de los actores reproducían el viento, el sacrificio de Ifigenia, los vaticinios de Calcas, siguiendo el postulado general que el grupo planteaba en el citado programa de mano del montaje: “... ha procurado que la puesta en escena sea el resultado de una búsqueda colectiva de soluciones escénicas, de imágenes [...] Que la obra no nos resulte extranjera, ni una amable pieza empolvada de museo; sino, por el contrario, que nos aparezca con toda la fuerza y dinamismo que tiene el texto de Esquilo, visto por un ojo moderno y audaz. Que nos resulte muy cerca a nuestros problemas humanos actuales. A nuestra propia tragedia”⁵³⁵.

Por otra parte, hay ciertas aclaraciones, a lo largo del texto, que fungen como reflexiones paralelas, casi extraídas del modelo alemán que viene

533 Según la traducción de Julio Pallí en: Esquilo. *Teatro completo*. Bruguera, 1982. Pág. 200. Se ha tomado también como referencia la citada traducción de Fernando Segundo Brieva Salavatierra.

534 El programa de mano lo aclaraba de la siguiente manera: “...un trabajo de adaptación de la obra a un lenguaje moderno y directo y a una síntesis de tiempo que en nada perjudica el original y por el contrario enriquece el desarrollo de la acción; sobre todo para nuestro público contemporáneo habituado a la rapidez de los acontecimientos y la concreción de imágenes”. (Programa de mano de *La Orestiada*. Teatro La Candelaria, 1970).

535 *Ibidem*.

de Piscator y se extiende hasta Heiner Müller. Al iniciarse el tercer segmento, una voz omnisciente le aclara (¿A los actores? ¿Al público?): “El Coro alaba la sensatez política de Clitemnestra”⁵³⁶. Y, de alguna manera, el adaptador y el grupo le apuestan a la “sensatez política” de los espectadores, de quienes esperan que hagan una lectura que vaya más allá de la mirada de la Historia. Así lo complementa Reyes: “Al adaptar y llevar a escena la trilogía esquiliana en nuestros días y para nuestro público, nos hemos situado en la dinámica de un triple distanciamiento. Nuestros problemas se reflejan sobre el texto de Esquilo, cuyos problemas se reflejan a la vez sobre el mito homérico, cuya fabulación se refleja sobre los hechos acaecidos en la Argólida antigua. Esta vida interior de las grandes obras de teatro es la razón por la cual podemos sentirnos como actuales sin destruirlas, verlas dentro de la historia como un movimiento en medio del cual el hombre erige su propio tribunal y cambia el curso de sus propios actos”⁵³⁷.

Sobre ese “triple distanciamiento” (Mito homérico – Esquilo/Sociedad Ateniense – la Colombia de los años 70) se construyó la puesta en escena, aunque la realidad inmediata, de nuevo, no era vista con nombres propios, sino con la presencia física de unos actores que, de todas maneras, no esconden sus orígenes. A propósito del tema, es pertinente tener en cuenta lo que, cuatro años después, en 1975, el director de cine griego Theo Angelopoulos hizo con los sucesos de *La Orestiada* en su celebrado fresco de casi cuatro horas titulado *El viaje de los comediantes* (*O Θίασος*). Allí, de nuevo, una tríada parece servir de soporte para un film que es un extenso viaje por la historia de Grecia, entre 1939 y 1952. Por un lado, está el soporte del teatro (los comediantes que viajan a través de la geografía y la historia de un país); en segundo lugar, está el tema de *La Orestiada* (sus personajes evocan figuras como las de Agamenón, Electra, Orestes, Clitemnestra o Pílades) y, en tercer lugar, está la Segunda Guerra Mundial y sus consecuencias. Como en la obra de La Candelaria, no hay figuras abiertamente protagónicas, sino que los héroes se escapan de las imágenes colectivas, de las comparsas, de las masas. Pero en el film de Angelopoulos no se camufla la historia. Los paisajes y las reconstrucciones espacio/temporales son precisas. No se pretende invitar a los espectadores a los tiempos de Esquilo. El pueblo griego, a través de

536 Esquilo. *La Orestiada*. Adaptación: Carlos José Reyes. Libreto original. Pág. 5.

537 Programa de mano de *La Orestiada*. Teatro La Candelaria. 1970.

un grupo de comediantes, se convierte en el protagonista de un eterno deambular por una tierra que pareciese no tener un destino claro. En el caso de La Candelaria, el grupo no buscaban una identificación ni un reconocimiento inmediato del público. El espectador debía encontrar los puntos de conexión con su realidad, a partir de las continuas metáforas escénicas que el montaje proponía.

Esas conexiones entre la realidad y la tragedia están implícitas en el texto. Pero no son muy confiables, porque son las partes de un todo mucho más ambiguo. Como dice Albin Lesky: “¿qué es en realidad lo que describimos con el análisis de una obra de arte? Con nuestro afán de comprender, ¿qué es lo que esperamos, que no sea sino una división en partes, detrás de las cuales desaparece el sentido del todo?”⁵³⁸. En el caso de la puesta en escena de *La Candelaria*, es preciso tener en cuenta que se trataba de un montaje realizado para una época y unas circunstancias específicas, tanto para Colombia como para el grupo. Si se mira desde la perspectiva de los tiempos, se trató de una obra de exploración que, si bien es cierto tenía todos los ingredientes de un montaje ambicioso, sus resultados efectivos se verían más allá de sus propios límites y su eficacia se confirmó con trabajos posteriores. Como lo anota Carlos José Reyes, *La Orestiada*, sin que el grupo se lo propusiese, sentó las bases de otros montajes posteriores de *La Candelaria*. En conversación para el presente estudio, Reyes recuerda, por ejemplo, montajes como el de *Nosotros los comunes*, en el que el Coro de Los Comuneros (protagonistas de la primera rebelión en La Nueva Granada a finales del siglo XVIII) generaba las imágenes y contaba los acontecimientos de la historia. Y así podrían seguir encontrándose vasos comunicantes hasta llegar a la *Antígona* de 2006. Pero la desaparición de pruebas directas de lo que fue la puesta en escena de *La Orestiada* de Santiago García indica, de alguna manera, que la efímera existencia de los fenómenos teatrales se valora por acumulación de testimonios fragmentados, antes que por la reproducción exacta de sus acontecimientos. Porque, como sucede desde los tiempos de la tragedia antigua, el testimonio confiable acerca de su comunión con los espectadores se pierde de manera irreparable. Al seguir los trazos de las estaciones trágicas de un grupo como el Teatro La Candelaria, se pueden

538 Lesky, Albin. *La tragedia griega*. Traducción de Juan Godó, revisada por Montserrat Camps. Presentación de Jaume Pòrtulas. El Acantilado, Barcelona, 2001. Pág. 121.

encontrar las secretas señales del pasado que ayudan al estudio no sólo de los fenómenos escénicos de Colombia sino también de la terca permanencia de la tragedia.

Para cerrar este primer círculo de la relación del Teatro La Candelaria con la tragedia griega, se deben destacar los siguientes aspectos:

- Se partió de una traducción en castellano ya existente. No se tuvo en cuenta el original en griego. Ya nadie recuerda a partir de cuál traducción se construyó la versión definitiva.
- “Un montaje muy paradigmático”, según Patricia Ariza. Queriendo decir que se trataba de una puesta en escena que sirvió de punto de partida para la consolidación de un estilo que se mantendría presente a lo largo del trabajo posterior del grupo.
- El grupo intentó fusionar una estética primitiva “americana”, sin caer en folklorismos evidentes. De esta manera, se tejieron tácitos lazos de conexión con los espectadores contemporáneos, no solamente en Colombia, sino en posteriores presentaciones europeas.
- Nunca se pensó en un vestuario con túnicas, porque la obra no habla de los tiempos de Esquilo, sino de una sociedad anterior, mucho más bárbara.
- Se utilizaron instrumentos musicales nativos. El pulso interno del montaje estaba apoyado en instrumentos de viento y percusión americanos. La música se interpretaba en vivo.
- Había algunos elementos puntuales de utilería (lanzas, escudos, collares, pectorales). Se buscaba crear una simbiosis de elementos micénicos con elementos americanos. El montaje, con su yuxtaposición de elementos culturales, pretendía mostrar que *La Orestiada* contaba los restos de “la madre de todas las batallas”.

- “Un montaje con mucho cuerpo”, es la sensación que guarda Patricia Ariza. El Teatro La Candelaria exploró a fondo sus posibilidades físicas, emulando la entrega visceral de los actores, según los métodos del *training* de Jerzy Grotowski.
- El grupo de actores que participó en *La Orestíada* tenía especiales condiciones técnicas. Entre ellos se encontraban Emilio Suárez (quien posteriormente desarrollaría una intensa carrera en Francia y Suiza) y Jorge Vanegas, director de teatro que se radicó en Cali, quien luego se convertiría en un destacado profesor de técnica corporal.
- En la adaptación, se suprimieron los elementos que no son esenciales para la evolución de la fábula. Se omitieron las alusiones a mitos que no forman parte de la acción directa de la escena.
- Es una obra que inaugura fórmulas para la Creación Colectiva. En esa época, el Teatro La Candelaria y el Teatro Experimental de Cali hicieron un encuentro de 15 días en Cali, donde se reunieron para estudiar el método diseñado por Enrique Buenaventura. En ese encuentro, Santiago García planteó que en La Candelaria no había un solo método sino que cada obra generaba sus propias necesidades. Es la época en la cual se empieza a hablar de la “dramaturgia del actor”.
- En conversación sostenida para el presente estudio, Carlos José Reyes no está muy seguro de si hoy la hubiera escrito igual, teniendo en cuenta que, para la presente versión, había muchos condicionamientos ideológicos que, hoy por hoy, se asumen de manera muy distinta.
- Al contrario de lo que iba a suceder con la Creación Coleativa posterior, el montaje no se hizo sobre la base de improvisaciones libres, sino partiendo de la base de la adaptación. El texto era un eje esencial para la búsqueda de las imágenes escénicas.

- Para Reyes, el gran problema que plantea *La Orestíada* es el siguiente: cómo una sociedad de clanes, de luchas salvajes, llega a cierto ordenamiento jurídico y cómo da un salto cualitativo para pasar de la violencia extrema a una *polis*, a una sociedad organizada, la cual está representada en la figura de Atenea, hacia el final de *Las Euménides*. La metáfora de todo ello es la transformación de Las Erinias en Euménides.
- Se quería hacer una metáfora del conflicto de la sociedad colombiana, sus guerras (en este caso, con la guerrilla revolucionaria) y de cómo se podía pasar de la violencia a la paz.
- Los personajes nacen del Coro. Es decir, los personajes individuales están en el Coro. Narran los acontecimientos, mezclados en el conjunto. De repente, se desprenden y juegan sus respectivos roles individuales, para luego volver al útero inicial y convertirse de nuevo en la masa compacta.
- No había escenografía. Sólo unas cuantas tarimas y, al fondo, una neutra cámara negra.

El espíritu del mayo 68 francés se viviría en Colombia, con mayor vehemencia, a lo largo del año 1971. Es decir, el año en el que el Teatro La Candelaria monta sus últimas obras con textos de la dramaturgia universal⁵³⁹. El aliento político de los grupos teatrales, conectados estrechamente con las luchas estudiantiles influyó, de manera definitiva, en el cambio de curso de muchos conjuntos escénicos latinoamericanos. Y La Candelaria no fue una excepción. Sus obras, de aquí en adelante, se volverían mucho más diversas, mucho más originales. Mucho más críticas y, si se quiere, mucho más divertidas. Pasarían casi quince años hasta que el aliento de la tragedia regresase al grupo, pero esta vez con un estímulo distinto: el de encontrar las raíces históricas del dolor de un continente.

539 Porque la *Antígona* puesta en escena en 2006 es una versión de Patricia Ariza, con una diferencia considerable de la tragedia original de Sofocles.

6.1.3.2 *Corre, corre, chasqui Carigüeta*: ¿una tragedia americana?

Al terminar la década del setenta, el Teatro La Candelaria había consolidado su método de Creación Colectiva. Habían realizado cinco obras siguiendo dichos parámetros (*Nosotros los comunes*, *La ciudad dorada*, *Guadalupe: años sin cuenta*, *Los diez días que estremecieron al mundo*, *Golpe de suerte...*) y un complejo divertimento alrededor de *La historia del soldado* de Igor Stravinski. Al terminar la última de dichas creaciones, pareciera que el método hubiera saturado al grupo y se vieran en la necesidad de dar un cambio brusco en la dirección para poder seguir con vida. Por esta razón, Santiago García decidió proponer a sus compañeros un texto, escrito de manera individual, basado en la figura de don Francisco de Quevedo y Villegas. La obra terminó llamándose *El diálogo del rebusque* y sería estrenada, con tremendo éxito, en 1981. A partir de dicha experiencia, el grupo se concentraría en una reflexión profunda alrededor de las relaciones de América con España. El resultado se extendería hasta el año 1986, período en el cual realizan tres montajes, a partir de textos escritos de manera individual por algunos actores, que luego el grupo llamaría, de manera genérica, la *Trilogía de la Conquista*. Este tríptico estaba compuesto por las obras *La tras-escena*, escrita por el actor del grupo Fernando Peñuela, *El viento y la ceniza* de la actriz, directora y dramaturga Patricia Ariza y un nuevo texto escrito por Santiago García titulado *Corre, corre, chasqui Carigüeta*, basado en un texto anónimo quechua recogido bajo el nombre de *Tragedia del fin de Atau-Wallpan*.

Si la obra sobre Quevedo era una travesura metafísica en la que el escritor español regresaba del infierno para contar su historia; si *La Tras-escena* era una desopilante comedia de *teatro dentro del teatro*, donde una compañía está montando una versión de *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón* de Lope de Vega: si, en fin, *El viento y la ceniza* era un viaje a través de la memoria de unos conquistadores que tenían quinientos años, *Corre, corre, chasqui Carigüeta* fue un nuevo desafío para el grupo, tratando de construir una tragedia, según los escasos modelos teatrales que existían de los períodos de la Conquista y de la Colonia en América hispánica. A partir del texto conservado en quechua sobre el drama del inca Atahualpa, García escribió una obra completa en la que quería reproducir las convenciones de la tragedia clásica, pero adaptadas

a los temas y los personajes del “nuevo mundo”. “La variación más importante fue agregarle un personaje, que fue Carigüeta”, comentaba el director y dramaturgo. “[La obra]... Es una verdadera tragedia donde no hay un punto de vista aparte del de los personajes, o sea no hay un corifeo: están Atahualpa, las princesas y los sacerdotes, pero no hay un tercer punto de vista, que es el del pueblo: qué opinaba el pueblo inca, los bajos sectores, de esto que le estaba sucediendo a su Inca, a su aristocracia y a los sacerdotes”⁵⁴⁰. Apoyado en las crónicas de la Conquista, en especial de Guamán Poma de Ayala (un indígena que escribió testimonios sobre los acontecimientos que le tocó vivir al respecto) y complementándose con textos mayas como el *Rabinal Achí*, el *Popol-Vuh* y las *Crónicas de la Conquista* del Padre Bernardino de Sahagún, García escribió una tragedia en la que conjugó de manera estrecha los elementos rituales, de ceremonia elegíaca, con la representación teatral⁵⁴¹. La obra fue estrenada en 1985 y sorprendió el giro radical que el grupo conseguía, luego de los frenéticos elementos de humor de *La tras-escena*, su montaje anterior (estrenado en 1984). La primera sorpresa, a no dudarlo, venía del título del montaje. Hay allí una aparente ironía que se perdía totalmente cuando los espectadores entraban a la sala y se encontraban con un riguroso ceremonial desde el momento mismo en el que se ingresaba al espacio escénico. Penumbra, fuego, trazos sobre el piso, tierra, agua. Los actores, estáticos, esperaban mientras una figura reunía distintos objetos, sobre el piso, para una extraña ceremonia. El rigor obligaba a los espectadores a convertirse en una suerte de silenciosos feligreses, los cuales parecían entrar desconcertados a un territorio que no les correspondía. La acotación inicial nos da, con las debidas limitaciones propias de un texto dramático frente a su puesta en escena, algunas luces sobre el dispositivo escénico:

“El escenario está dividido en cuatro partes que señalan los puntos cardinales. El norte está pintado de amarillo, el sur de negro, el oriente de rojo y el occidente de blanco. Al extremo de cada una de

540 Entrevista a Santiago García en Duque, Fernando y Prada, Jorge. *Santiago García: el teatro como coraje*. Investigación Teatral Editores. Ministerio de Cultura de Colombia, 2004. Pág. 389.

541 *La tragedia del fin de Ataw Wallpan* fue escrita por autor anónimo en idioma quechua, aproximadamente en 1555. Para *Carigüeta*, Santiago García también utilizó textos de tradición guatemalteca como *Los anales de los cackchiqueles* y *El Chilam Balam de Chumayiel*.

estas zonas hay una bandera del color correspondiente. Al frente, en el proscenio, cuatro recipientes que contienen los elementos que luego Carigüeta va a poner junto a las banderas: el maíz al norte, la tierra al sur, el fuego al oriente y el agua al occidente. Al fondo una tarima en forma de altar donde está Ataw Wallpan acurrucado a la manera de las momias.

Por la izquierda del escenario (mirando hacia el público) entran cuatro nobles: Waila Wisa, Sairj Tupac, Chalculchima e Inkaj Churjn. Se colocan a un lado. Por la derecha entran las cuatro princesas y se colocan al lado opuesto de los nobles. Luego entra Carigüeta que va a estar colocado en primer plano a la derecha.

*Cuando convenga se empezará a presentar la obra*⁵⁴².

Había, a todas luces, una sorpresa inicial que alejaba desde un principio la idea del reconocimiento. Si el espectador antiguo asistía a las representaciones trágicas a redescubrir las historias y las sensaciones desde antaño conocidas, en el caso del espectador de *Carigüeta* el asunto era a otro precio. Así se estuviera en América, en Colombia o en el mismísimo Perú (donde suceden los hechos que evoca el montaje), los elementos construidos por García y su grupo corresponden a una serie de convenciones rituales “creadas” por el Teatro La Candelaria que el público desconocía. De otro lado, el sonoro juego de palabras con el que se construye el título está basado en la idea del *chasqui*, una suerte de mensajero de la cultura inca, que formaba parte de un complicado sistema de postas, para viajar por entre las montañas e ir transmitiendo mensajes de urgencia: un chasqui, haciendo sonar su *pututu* (instrumento de viento) iba hasta determinado lugar donde lo esperaba otro chasqui que seguía corriendo con el mensaje o con la encomienda hasta llegar a su destino. De allí que haya en el nombre de la obra una suerte de urgencia (*corre, corre...*) porque el mensaje que debe transmitir es, de alguna manera, de vida o muerte. Carigüeta, sin embargo, es un personaje alegórico, un tanto farsesco, una suerte de puente entre los espectadores (el presente) y los acontecimien-

542 “Corre, corre, chasqui Carigüeta”. En *Cuatro obras del Teatro La Candelaria*. Ediciones Teatro La Candelaria, 1987. Pág. 262. Las citas subsiguientes corresponden a la presente edición.

tos narrados (el remoto pasado). Es una especie de pícaro (con lejanos ecos del personaje de Pablos del *Diálogo del rebusque*) que cuenta, no sin cierta melancólica ironía, los acontecimientos de la entrega de Atahualpa al conquistador español Francisco Pizarro. El personaje comienza sobrio, al iniciar la pieza, y termina en una derrotada ebriedad al final de la misma. Esa ebriedad es un dinámico contrapunto al hieratismo del resto de los personajes quienes, inspirados en ciertas figuras del Teatro Nô japonés, permanecen estáticos a lo largo de la representación.

Cariguëta no pretende reproducir, por consiguiente, modelos de representación clásicos, porque estos modelos simplemente no existen (como no existían los modelos de representación de la tragedia griega en Colombia cuando se montó *La Orestíada*). Hay una yuxtaposición de formas que pertenecen a distintas culturas y, en lo que corresponde a la puesta en escena, la iconografía de las casi extintas sociedades americanas tiene un lugar privilegiado. Pero, en dicho montaje, García supo mezclar distintos elementos que confluyen, de manera sorprendente, en una armónica convivencia de estilos plurales. Máscaras, vestuario, elementos escenográficos, música y textos se articulan gracias a la efectiva mirada del director. Pero todo ello aspira a ser empaquetado al interior de una pretendida estructura *trágica* que no está exenta de interesantes ambigüedades. Tradicionalmente, el método de Creación Colectiva del Teatro La Candelaria partía de una serie de ideas, las cuales eran puestas en práctica recurriendo al motor de las improvisaciones y, tiempo después (meses, incluso años) el texto se iba estructurando, como resultado de la *mise en scène*. La estrategia con *Corre, corre, chasqui Cariguëta* fue muy distinta. Como sucedió con *La historia del soldado* de Stravinski (riguroso montaje construido alrededor de una partitura de hierro), en *Cariguëta* volvieron a amarrarse a los apretados nudos de un texto de ambiciosa dimensión poética, el cual no permitía dar paso a chascarrillos o *morcillas*, sino limitarse a los *tempos* específicos de la palabra. Las imágenes, por consiguiente, correspondían a las evocaciones que los versos escritos le provocaban al grupo. Esta idea del texto como partitura venía, a su vez, de la experiencia adquirida, muchos años atrás, con la puesta en escena de *La Orestíada* de Esquilo. Así, regresando al rigor de los versos, a las precisiones corales y a la contención dramática, se construyó el montaje del texto de García.

Si se siguen las pistas del libreto, no hay una división en bloques temáticos ni estilísticos. La obra está escrita, en apariencia, de un solo impulso. Sin embargo, es posible dividirla en bloques claramente diferenciados, de acuerdo con la entrada y salida de los personajes que indican la progresión misma del drama. Si se subdivide el texto, se tienen los siguientes acontecimientos:

1. Carigüeta realiza ofrendas (*¿a la tierra?*) en los cuatro puntos cardinales del escenario.
2. Carigüeta presenta al Inka Atau Wallpan, quien se encuentra al fondo del escenario, “a la manera de las momias”, según reza la acotación inicial. De igual forma, Carigüeta presenta a los otros personajes que se encuentran dispuestos, como en un *tableau vivant*, en distintos puntos del escenario.
3. El sueño de Atau Wallpan. El Inka lo cuenta a las Princesas. Comienzan las premoniciones de la fatalidad (“si el terrible presagio / se confirma llamarán a todos tus hijos...”)
4. Los presagios de Carigüeta.
5. El sacerdote Waila Wisa escucha las premoniciones del Inka.
6. Carigüeta narra el “terror y desconcierto” del Inka.
7. Soliloquio de Atau Wallpan (con evocaciones que parecieran “prestadas” del Neruda de “Alturas de Machu Picchu” del *Canto general*. (“Oh tú, señor del universo, / el que vino a sostener el cielo y la tierra / Viracocha señor Con Ticci / Pachayachachic. / Ya sea varón / ya sea hembra / señor de la reproducción”).
8. Los presagios de Carigüeta continúan.
9. Las premoniciones de Waila Wisa.
10. Coro de Las Princesas anuncian la llegada de “los adversarios”.

11. Soliloquio de Waila Wisa, quien ve llegar a los “hombres barbudos y agresivos”.
12. Los temores de Carigüeta (Soliloquio).
13. Waila Wisa llega con la noticia del arribo de los “hombres barbudos y agresivos” ante el Inka.
14. Carigüeta confirma la llegada de los hombres barbudos en un nuevo soliloquio.
15. Un inmenso monigote que representa a Pizarro aparece al fondo de la escena. Felipillo, su enano traductor, repite en castellano lo que el monstruo advierte.
16. Carigüeta reflexiona sobre los extranjeros.
17. Waila Wisa le comunica a Atau Wallpan las advertencias de los hombres barbados. Atau Wallpan le entrega una *chala* a Waila Wisa para que se riegue la noticia.
18. Corre la noticia. Waila Wisa le comunica a Sairj Tupaj, un noble inca.
19. Waila Wisa le comunica la noticia a Challcuchima, otro noble. Presagios. Premoniciones
20. Waila Wisa le comunica al hijo del Inka, Inkaj Churin.
21. Carigüeta y Waila Wisa se cruzan con Sairj Tupaj.
22. Sairj Tupaj y Atau Wallpan trazan un plan: Sairj Tupaj se debe hacer pasar por el Inka frente a Pizarro.
23. En un soliloquio, Carigüeta manifiesta que el Inka desea huir. Tiene miedo.

24. Sairj Tupaj enfrenta al monstruo que representa a Pizarro. Felipillo, el enano, le traduce. Felipillo descubre la suplantación.
25. Nuevo soliloquio de Carigüeta en el que anuncia que están buscando al Inka verdadero.
26. Sairj Tupaj y Waila Wisa delante de Atau Wallpan. Éste decide que hay que defenderse de los invasores.
27. Carigüeta, borracho, incita a la guerra.
28. Waila Wisa y Sairj Tupaj reflexionan: “¿Será, tal vez, inútil luchar / contra el destino?”
29. Las Princesas instan a defenderse.
30. Soliloquio de la duda de Atau Wallpan. (“Tal vez debo hablar / con la voz irracional / que recomienda la prudencia”).
31. Lamento de Carigüeta, ante los acontecimientos irremediables.
32. Atau Wallpan cae prisionero ante Pizarro, con Felipillo de traductor.
33. El lamento (Carigüeta, Sarj Tupaj) por la captura del Inka.
34. Las Princesas le piden a Carigüeta que corra en busca de las ofrendas (“Oro y plata le daremos al instante / Inka mío”).
35. Soliloquio de Carigüeta donde cuenta que los invasores arrasan lo que se encuentran al frente.
36. Pizarro, a través de la voz de su traductor, Felipillo, advierte que se van a llevar a Atau Wallpan.
37. Soliloquio de Carigüeta: “El Inka nada escucha”... E inaugura su parlamento con la frase: “Ya piensa que lo han de

conducir / a la lejana ciudad de Barcelona.”

38. Soliloquio de Atau Walpan frente al coro de Las Princesas.
Lamento. (“Es acaso verdad que quieren arrebatarme / la existencia estos bandidos / o arrastrarme lejos de vosotras / a la desconocida región de Barcelona?”)
39. Diálogo entre Atau Wallpan y su hijo. (“A dónde me he de dirigir, entonces?”)
40. Pizarro, a través de Felipillo, desafía a Atau Wallpan.
41. Bautizo obligado y muerte del Inka Atau Wallpan.
42. Lamento de Carigüeta ante la muerte del Inka.
43. Lamento de Las Princesas, los nobles y Carigüeta ante la muerte del Inka. (“¡Nunca quedará sin castigo esta afrenta!”).
44. Las Princesas instan a Carigüeta a que corra a contar la noticia (“Corre, corre y comunica / informa a los cuatro rumbos del inkario / y más lejos, más lejos, más lejos! ...) Corre, vuela y comunica / a nuestros primos de la selva / a coreguages y tunebos / a los guaibos y emberás / ¡Y más allá, más allá!”).

Según Santiago García⁵⁴³, el detonante para su obra fue un texto que, desde un principio, establecía el género dentro de su título: *La tragedia del fin de Atawalpa*⁵⁴⁴, pero la preocupación del Teatro La Candelaria no residía en hacer una “reconstrucción” académica, convencional, de la obra que les servía de fuente, sino la de hacer una reflexión contemporánea acerca de *la tragedia* de la Conquista como acontecimiento social. García mismo establece la pregunta desde el comienzo de su texto analítico acer-

543 Ver García, Santiago. “Corre, corre, Carigüeta”. Incluido en *Teoría y práctica del teatro* (Tomo I). Ediciones La Candelaria. Segunda edición, 1989, Bogotá. Pp. 70-74.

544 El texto fue tomado de *Teatro Indoamericano Colonial*. “La tragedia del fin de Atawalpa”. Anónimo. Traducción del Manuscrito de Chayanta de 1877 por Jesús Lara. Aguilar S.A. Ediciones, Madrid. 1973. Pp. 138-204.

ca del montaje: “¿Cómo afrontar el problema de la tragedia en el ámbito latinoamericano, sin tener que recurrir a los manes de los dramaturgos griegos?”⁵⁴⁵. Porque la preocupación del grupo, desde que comenzaron sus experiencias de Creación Colectiva, no era la de realizar puestas en escena que repitiesen fórmulas ya hechas, sino la de encontrar los recursos para inventarse una nueva dramaturgia, para que sus propios textos fuesen los protagonistas de sus experiencias teatrales. De todas maneras, este tránsito, al menos en las primeras creaciones *individuales* del grupo, no fue totalmente original. Primero, recurrieron a los textos de Quevedo. Luego, se apoyaron en diversas fuentes primarias sobre el tema de la Conquista de América. Porque la preocupación no giraba únicamente en torno a la situación de los incas y “la entrega” a los españoles por parte de Atahualpa, sino al fenómeno de la aniquilación violenta de un conjunto de culturas, el cual se presentó a lo largo y ancho del continente americano. Por eso, en la versión de García hay un soporte estructural que viene de *La tragedia del fin de Atawalpa*, el cual se nutre también (como sucede, con otros referentes, en buena parte de las obras de Brecht) de distintos textos que venían de México, de Guatemala, incluso de España.

Pero lo que podría ser una colección desarticulada de evocaciones poéticas, en la obra se convierten en un conjunto coherente gracias a la presencia de Carigüeta como narrador de los acontecimientos. Carigüeta, desde un presente que no es otro que el de la escena, se encarga de llevar a los espectadores de la mano, para que vaya entrando progresivamente en “la conmoción” que le producen los hechos. García lo plantea de la siguiente forma en su reflexión sobre el montaje: “La otra paradoja se perfilaba en el hecho de tener que afrontar la tragedia a partir de un desgarramiento – existente – y no de una identificación a la manera preconizada por Aristóteles en su *Poética*”⁵⁴⁶. A lo largo y ancho de las reflexiones teóricas del Teatro La Candelaria y, en particular, de su director, hay una suerte de reivindicación continua de la figura del “público popular”, como si éste fuese, en última instancia, el verdadero receptor de todas sus manifestaciones artísticas. El “público popular” avala o rechaza lo que sucede en la escena, porque es a él a quien va dirigida la experiencia artística. De nuevo, los conceptos de la tragedia griega saltan a escena y García se encarga de ponerlos en tela de juicio: “La entrega y muerte de Atawalpa

545 García, *Op. cit.*, Pág. 70.

546 *Ibid.* Pág. 71.

a manos de Pizarro lejos de provocar en nuestro público popular de hoy en día la identificación con el protagonista, la cual despierta los sentimientos de ‘compasión y temor’ necesarios para producir una commoción en el espectador (Katarsis), lo que necesariamente suscita es un cierto sentimiento de rechazo o a lo más de comprensión por la actitud o la acción de entrega de Atawalpa”⁵⁴⁷. En otras palabras, el montaje no perseguía una proximidad “dramática” ante el dolor por la muerte del Inka, sino reflexionar sobre el fenómeno en conjunto, dar una mirada hacia el acontecimiento fatal (el exterminio de una cultura), tomando la forma de la tragedia como un recurso estético que serviría para darle cuerpo a lo sucedido.

En ese orden de ideas Carigüeta, como personaje, no tiene referentes previos dentro de la tragedia griega. En los modelos clásicos, no hay un punto de vista. No hay una primera persona, una mirada que guíe los acontecimientos, a no ser que se considere al Coro como una entidad actancial que manipula las distintas miradas de los sucesos, la cual les da un orden o determina los acontecimientos. Pero esto no sería del todo cierto, puesto que cada una de las tragedias griegas que se conserva presenta distintos modelos corales que no necesariamente corresponde a un “formato” inamovible⁵⁴⁸. En el caso que ocupa al presente estudio, Carigüeta traza un mapa de ruta de los hechos, pero pronto se separa de los distintos pasos narrados, para dejar que los otros personajes cuenten sus versiones, aporten sus sueños, den entrada a sus premoniciones. Y, poco a poco, el narrador va perdiendo la conciencia. Carigüeta entra entonces en un estado de ebriedad, el cual nos impide valorar, a ciencia cierta, si lo que acontece sobre el escenario es una verdad de a puño o simplemente forma parte de los delirios etílicos del protagonista. Si el puente que se tiende entre el ritual (es decir, la obra misma) y los espectadores está afectado por los vaivenes de un borracho, la dimensión de ambigüedad creadora se multiplica. En ese aspecto, la estrategia creativa de Santiago García y su grupo se diferencia del tratamiento convencional que algún colectivo, con sus urgencias marxistas, pudiese darle a un tema similar. De hecho, en muchas ocasiones, se ha visto en el teatro latinoamericano que el tema de la Conquista siempre se presenta como una “denuncia” de los oprimidos ante los lejanos opresores. Aquí, en *Carigüeta*, por el

547 *Ibidem*.

548 Ver 4.4.

contrario, los juegos con la contemporaneidad son a distintos niveles: los personajes sueñan, el narrador se emborracha, los invasores son simpáticos (un monigote gigante; un enano esperpéntico...), la muerte se anuncia desde un principio. *Carigüeta* es una tragedia que rompe, con conocimiento de causa, las formas tradicionales de identificación dramática. En ese orden de ideas, se acerca a la definición de “teatro sagrado” que desarrolla Peter Brook en *La puerta abierta*: “... hay algo más en la existencia, debajo, alrededor y encima, otra zona aún más invisible, aún más alejada de las formas que somos capaces de leer o grabar, y que contiene unas fuentes de energía de gran potencia”⁵⁴⁹.

Sin embargo, hay una progresión dramática que puede equipararse, de alguna manera, a los pasos de la tragedia antigua. En un principio, García propone un misterio a través del título y nos describe una acción, una orden, una súplica (*corre, Carigüeta*), de tal suerte que el espectador se separa, desde un principio, de cualquier modelo⁵⁵⁰ reconocible. Pero, una vez que se entra en el territorio de los acontecimientos, hay convenciones que invitan a ambiguos reconocimientos: Atahualpa es una momia estática al fondo del escenario. Los coros tienen una disposición ceremonial. Al mismo tiempo, Carigüeta bailotea por todo el espacio como si se tratase de un bufón indígena encargado de romper con la solemnidad. El conjunto, produce un efecto de extrañamiento en quien percibe los sucesos del drama, puesto que no lo están llevando de la mano hacia un final predecible, sino que el *cómo* del montaje lo invita siempre a reflexivos desconciertos. Por lo demás, la palabra está manipulada por todos los elementos de la puesta en escena, de tal suerte que los versos que se leen en la edición realizada por el grupo en 1987 es apenas una pequeña parte que da una prueba limitada del conjunto del montaje. Uno de los elementos no referenciados en el texto y que resulta ser de los más relevantes en el resultado final es el de las máscaras.

549 Brook, Peter. *La puerta abierta. Reflexionando sobre la interpretación y el teatro*. Traducción de Gema Moral Bartolomé. Alba Editorial. España, 2010. Pág. 73.

550 En el texto-fuente, se dice en el título: *La tragedia del fin de Atawalpa*. Es decir, no sólo se nos instala en un género sino que se nos pone de presente el desenlace, como en la *Crónica de una muerte anunciada* de Gabriel García Márquez. De nuevo, desde un principio sabremos el *qué sucederá*. La obra girará en torno del *cómo sucede*. *Corre, corre, chasqui Carigüeta* no da ninguna pista, como en otros títulos posteriores de la dramaturgia de La Candelaria: *En la raya, Maravilla estar*, entre otros.

En todas las sociedades donde las representaciones en vivo tienen una presencia memorable, la máscara es una curiosa constante. Tanto las máscaras balinesas, como las africanas, como las orientales, como las de la *Commedia dell'Arte* o, en fin, como las americanas, todas ellas han contribuido a crear estéticas, estilos, formas de estilización. La máscara es un elemento que permite el alejamiento de la realidad y, al mismo tiempo, es una forma de estilizar el mundo, de convertir un hecho vivo en una representación. En el caso del Teatro La Candelaria, no habían existido mayores experiencias previas con el uso de las máscaras. Cuando se enfrentaron al desafío de la obra sobre la muerte de Atahualpa, coincidió con la presencia en Colombia del destacado director y pedagogo francés Jean-Marie Binoche, quien había estado en Cali, a mediados de los años sesenta, como profesor de pantomima invitado por el Teatro Escuela de Bellas Artes que lideraba Enrique Buenaventura. Desde esa época, comenzaría su estrecha relación de amistad profesional con distintos países de América Latina. A comienzos de los años ochenta, Binoche fue invitado a Bogotá como profesor de la Escuela Nacional de Arte Dramático (ENAD), donde estuvo en distintas ocasiones, a veces acompañado por su hija, futura laureada actriz, la entonces pequeña Juliette Binoche. A mediados de los ochenta, el director francés realizó una memorable versión de *Rashomon*⁵⁵¹, con estudiantes de la escuela de teatro bogotana y, al mismo tiempo, fue invitado por García y su grupo para que los apoyara en una investigación acerca de la máscara en el teatro. El resultado se vio presente en el conjunto de rostros concebidos para *Corre, corre, chasqui Carigüeta*. Dichas máscaras no correspondían a una cultura específica. No eran máscaras americanas, ni japonesas, ni mucho menos griegas. Había en ellas una suerte de estilización que combinaba las máscaras mortuorias egipcias con la llamada máscara de Agamenón micénica, ecos de las momias incas, con las evocaciones fúnebres del Museo del Oro colombiano. Para los actores de La Candelaria representó todo un desafío el hecho de enfrentarse a un montaje donde prácticamente todos los personajes (con excepción de Carigüeta) estarían enmascarados. Al mismo tiempo, el uso de la máscara para el trabajo coral representaba un doble reto de insospechados descubrimientos. Al igual que en los escritos sobre

551 *Rashomon* es un relato original del escritor japonés Ryunosuke Akutagawa, el cual serviría como base para una célebre película homónima (de 1950) del realizador Akira Kurosawa. El llamado *Efecto Rashomon* (distintas versiones de un mismo acontecimiento) ha servido como referencia para ciertos modelos del teatro y el cine contemporáneos.

las posibles técnicas actorales de los griegos, los intérpretes del Teatro La Candelaria debieron someterse a un entrenamiento especial para que la máscara hablase y no simplemente el actor se escudara en una figura que no le correspondía. Las máscaras de *Carigüeta* poseían un misterioso hieratismo, pero no estaban sometidas a la idea de *la máscara neutra* que tantos modelos de construcción de personajes ha generado en los tiempos recientes. Las máscaras de *Carigüeta* pertenecían a *un universo único*, el de dicha pieza y nada más. Al igual que los objetos insólitos del *Edipo Re* de Pasolini, la geografía proxémica de *Carigüeta* inauguraba un conjunto de formas fundacionales que pretendían evocar un mundo, mas no reproducirlo.

Por supuesto, el complemento de las máscaras estaba en el diseño de la escenografía y el vestuario de la obra. Para ello, el grupo se apoyó en el trabajo de dos artistas plásticos excepcionales. Por un lado, la pintora y directora de arte colombo-estadounidense Karen Lamassonne, quien se encargó de la realización de los distintos trajes del conjunto. Y el destacado artista plástico colombiano Pedro Alcántara, fue el responsable de todo el concepto visual de la puesta en escena. Alcántara ya había sido el creador de toda la iconografía del *Diálogo del rebusque*, con evocaciones goyescas y esperpéticas figuras de distintas tradiciones hispánicas⁵⁵². Ahora, con *Corre, corre, chasqui Carigüeta*, Alcántara se propuso crear un mundo que, de alguna manera, se nutría de las monstruosas figuras escondidas de sus grabados. El resultado de todo el montaje es de una gran riqueza plástica, toda vez que García aportó sus conocimientos y su sensibilidad heredados de su formación como arquitecto y dibujante. Varias décadas después del estreno del único montaje que se ha realizado de la obra, (como sucedió con *La Orestíada*) la memoria tiende a hacerse leve y no existen registros que ayuden a la precisión del dispositivo escénico. A pesar de que, una vez más, la mayoría de sus protagonistas siguen activos en el grupo⁵⁵³, las distintas versiones que hay sobre el montaje de la obra tienden a ser imprecisas y contradictorias. De todas maneras, al observar las fotos que se conservan, se pueden sacar algunas conclusiones acerca de la intención global del montaje: Fernando Peñuela, en el rol de Carigüeta era un joven y pícaro indígena, amarrado a un traje de gruesas pieles,

552 De nuevo, repetiría la experiencia en la dirección de arte de *El Quijote* (2000).

553 Con excepción del actor Fernando Peñuela, quien representase el rol de Carigüeta. Peñuela se suicidó, en misteriosas circunstancias, en el año 2011.

aunque sin mangas. Los demás, los nobles, los sacerdotes, las princesas, el Inka Ataw Wallpan, eran figuras: no parecían seres humanos. Hablaban detrás de sus máscaras sin labios y el sonido parecía escaparse de las sombras de sus hieráticas presencias. Al fondo, el altar donde permanecía el héroe que será sacrificado, era un lugar que evocaba las estáticas figuras de los museos indígenas. Ataw Wallpan era una momia. Hablaba desde su propio sacrificio. Entre pieles y telas marrones, su figura era mínima, cansada, evocaba la derrota desde el principio del montaje. Las máscaras de las princesas tenían largos cabellos y los mensajes que debía portar el chasqui remitían a los rollos antiguos de las escrituras primitivas.

De otro lado, la música era un elemento que envolvía al conjunto de manera definitiva. El actor y compositor Hernando Forero (conocido cariñosamente como “Poli”, por haber nacido en el popular barrio bogotano Policarpa Salavarrieta) comentaba en el documental *El Teatro La Candelaria: recreación colectiva* (2006) que el diseño sonoro del montaje le fue encomendado al connotado músico colombiano Jesús Pinzón Urrea. Nacido en Bucaramanga (Santander, 1928), Pinzón Urrea es uno de los creadores sonoros más importantes del siglo XX en el país y uno de los compositores latinoamericanos más celebrados dentro de las llamadas vanguardias sonoras. Egresado del Conservatorio Nacional, Pinzón se graduó en 1965 y fue uno de los primeros directores de la naciente Orquesta Filarmónica de Bogotá. Entre sus tempranas obras se destaca el *Concierto para cinco timbales y orquesta*, el cual sirve, de alguna manera, como ejemplo para que su colaboración con gestores escénicos como García tuviese sus frutos. Así mismo, ha sido creador de obras de escritura endógena y sonóptica, cuya caligrafía las convierte en piezas de exquisito valor plástico. Durante medio siglo, su exhaustivo trabajo combina las obras sinfónicas, obras de cámara, conciertos, piezas de percusión y adaptaciones de obras tradicionales. De igual forma, tiene musicalizaciones de célebres poemas de emblemáticos autores colombianos como José Asunción Silva o León de Greiff. Se agrega a su repertorio obras de profunda y contemporánea originalidad como “La muerte de Cristo”, “Creación vallenata”, “Cantata por la paz” o “Los niños que no nacen”.

Cuando se le encomendó a Pinzón la música para *Corre, corre, chasqui Carigüeta*, los primeros sorprendidos fueron los actores, al encontrarse con una partitura de extrema complejidad. Tanto, que parecía que la

puesta en escena fuese por un camino y la composición sonora por otro muy distinto. Después de muchos ensayos, García y su equipo se vieron obligados a solicitarle al maestro que articulase su obra a las necesidades específicas del trabajo escénico. La partitura fue totalmente reorganizada y el grupo se encargó de darle los matices sonoros específicos, toda vez que dentro del grupo se encontraban destacados intérpretes de diversos instrumentos. De esta manera, *Carigüeta* se construyó como una particular *opera* de grandes dimensiones, la cual consiguió convertirse en una experiencia de gran sensibilidad y desconcertante originalidad. Lo curioso en el caso presente es que, tratándose de un trabajo artístico donde se buscaba indagar en distintas circunstancias del pasado, la suma de dicho conjunto de formas artísticas de fina estilización, convirtió el resultado en un viaje que dialogaba sin problemas con la contemporaneidad. *Carigüeta*, al igual que la experiencia de otros grupos latinoamericanos (Yuyachkani en el Perú; Malahierba en Ecuador; el Teatro de los Andes en Bolivia...) persigue encontrar, a través de la tradición, un lenguaje único que corresponda a las necesidades estéticas actuales de los países del “nuevo” continente. Al encontrarse con una teatralidad huidiza (o, al menos, no recogida de manera sistemática a través de la palabra escrita) experiencias como la del Teatro La Candelaria se convierten en una suerte de necesidad que, al mismo tiempo, inauguran una nueva forma de asumir los lenguajes teatrales a partir de la deconstrucción de lo popular. Y la obra sobre la tragedia de Atahualpa marca un camino y genera una continuidad dramática para experiencias posteriores.

Teatro y ritual. Tragedia y mitos. Tradición y modernidad. Casi dos décadas después de *Carigüeta*, el Teatro La Candelaria regresa para visitar los grandes mitos populares (ya no desde la antigüedad, sino en un oscuro y extrañísimo presente) con una obra inclasificable, titulada *Nayra (la memoria)*, estrenada en el año 2004. Allí, se hacen presentes las supersticiones del imaginario popular con una línea dramática que no depende de sus textos sino del impulso interior de su puesta en escena. Cuando se lee el texto de la obra⁵⁵⁴, es muy difícil hacerse a la idea de la riqueza y la complejidad que se encuentra en el resultado de la escena. Porque no se recurre a la parodia fácil, sino a la extraña materialización

⁵⁵⁴ *Nayra (la memoria)* se publicó, en su versión definitiva, en el libro *Teatro La Candelaria 45 años*, publicado por el Ministerio de Cultura de Colombia, como homenaje a la trayectoria del grupo. Págs.147-204.

de los sueños. En un espacio ovalado, con el público situado en seis tarrimas, intercalando siete nichos o pequeños altares para diferentes íconos que aparecen a lo largo de la experiencia, *Nayra* se convierte en un insólito y extraño viaje al interior de las entrañas de los fetiches, de los santos, de los milagreros, en fin, de los protagonistas de la cultura popular callejera, donde no existe la crítica sino, por el contrario, el misterio y, de alguna manera, la exaltación. En la acotación inicial, se intuye el propósito de la a-puesta en escena: “El diseño de este escenario tiene que ver con la orientación y distribución del espacio de las malocas o casas del conocimiento de las culturas indígenas del Amazonas. O, si se quiere, partiendo del número uno como entrada, la distribución que hacen del espacio los conocedores del Feng-Shui, tomando el óvalo del escenario como un octágono”⁵⁵⁵. Se trata de una de las obras menos brechtianas en todo el proceso creativo de La Candelaria. Sin embargo hay, al interior de esa compleja yuxtaposición de imágenes (como extraídas de la vitrina de un almacén de fetiches religiosos), una extraña sensación extática, lo que convierte la experiencia en un curioso ritual, donde las imágenes y la incomprendión ayudan a la valoración de los enigmas. De nuevo, a través de *Nayra*, el grupo recupera la idea del viaje interior, la necesidad de una suerte de misticismo prosaico, el cual le confiere a la ceremonia del teatro un nuevo tipo de espiritualidad. No es posible hablar aquí de una catarsis, stricto sensu, pero lo que sí se consigue es un tipo de comunión única con los espectadores locales, quienes encuentran, en esta colección de imágenes extraídas con pinzas de las calles y los templos populares, una nueva e irrepetible forma de identificación. Aunque no lo plantean de manera consciente, la relación entre *Nayra* y su regreso a las raíces del teatro de Occidente tiene un secreto hilo de continuidad. No es extraño entonces que el grupo comience a interesarse, en este momento, por el tema de “la energía” interior de la experiencia escénica, como una manera de reinventarse la idea de la sanación catártica. Es posible que, gracias a dichas coincidencias con la terminología aristotélica, dos años después, cuando el grupo se disponía a celebrar cuarenta años de actividad ininterrumpida, de nuevo los griegos golpeasen a sus puertas.

La Candelaria ya había pasado por la reflexión alrededor de la historia nacional (*Nosotros los comunes*; *La ciudad dorada*; *Guadalupe: años sin cuenta*; *Golpe de suerte*), por la historia de las revoluciones (*Los 10 días que*

555 *Ibid.* Pág. 152.

estremecieron al mundo). Había explorado a fondo los fantasmas culturales de la Conquista por parte de los españoles, a través de las cuatro obras ya citadas. Había construido tremendas metáforas de la nueva violencia colombiana (*El paso; La trifulca; Tráfico pesado*). Había levantado nuevas catedrales escénicas (*El Quijote*). Había, en fin, jugueteado con los fantasmas de la aristocracia local (*De Caos & Deca Caos*). Se trataba entonces de volver a los orígenes. Pero los orígenes, a estas alturas de la historia, no estaban en la reconstrucción arqueológica de la antigüedad americana sino, de nuevo, tomando la historia como un punto de partida para poder reflexionar sobre el presente. De esta manera, la actriz, dramaturga y directora Patricia Ariza le propuso al grupo montar su propia versión de *Antígona*, tomando a Sófocles como pre-texto. La obra fue estrenada el 6º día del 6º mes del año 2006 a las 6 de la tarde en la tradicional sede del grupo, en el Barrio de La Candelaria, para celebrar los 40 años de actividad ininterrumpida.

6.1.3.3 *Antígona*⁵⁵⁶: de Tebas al Urabá

Si se analizan, de manera sincrónica, las experiencias de obras como *Nayra (la memoria)* y *Antígona*, se puede concluir que no hay una desconexión total entre ambos trabajos. Porque *Nayra* es una obra de indagación ritual, pero sus personajes se comportan en la escena como si fuesen “héroes” de un *más allá* popular. Pero la consecutividad *Nayra-Antígona* no fue pensada de manera estratégica. La conexión fue analizada a posteriori. Incluso la *Antígona* de Ariza fue leída en el seno del grupo, pero no para ser puesta en escena por ellos (la autora quería proponerla para el colectivo Rapsoda Teatro). Sin embargo, en La Candelaria les gustó mucho el texto escrito y decidieron montarlo. Más de treinta años tardaría el viaje de regreso del Teatro La Candelaria hacia la tragedia griega. Y el tránsito fue, si se quiere, de manera casual. Con el paso del tiempo, el grupo había consolidado su necesidad de construir su propia dramaturgia y el hecho de representar textos del repertorio clásico cada vez se convertía en el ejercicio de un remoto pasado. Entre *La Orestíada*

556 Hay una versión de la puesta en escena de la *Antígona* de La Candelaria, la cual se puede mirar en <http://hidvl.nyu.edu/video/000512472.html>. Consultado en mayo de 2013.

de Esquilo (estrenada en 1970) y la *Antígona* de Patricia Ariza (estrenada en 2006, basada en los personajes y la fábula narrada en la tragedia antigua) el grupo estrenaría 23 montajes. Sólo *Divinas palabras* de Valle Inclán, presentada por primera vez en 1971, correspondería al espíritu de “recuperación” de grandes textos del repertorio universal. A partir de 1972, hasta el presente, el Teatro La Candelaria se ha caracterizado por poner en escena obras creadas al interior del grupo. No obstante, ha habido adaptaciones, como se ha visto, de autores emblemáticos de la literatura (John Reed en *10 días que estremecieron al mundo*; Ramuz/Stravinski en *La historia del soldado*; Quevedo en *Diálogo del rebusque*; García Márquez en *En la raya*; Cervantes en *El Quijote*; Navokov en *Manda patibularia...*). Pero el engranaje de construcción de la escritura sobre la escena corresponde a los parámetros establecidos por el grupo dentro de su particular método de creación colectiva. Tras el estreno de la obra *Nayra (la memoria)* Patricia Ariza le propuso al grupo la puesta en escena de su propia versión de *Antígona*, conmovida por una anécdota fatal: al viajar a la conflictiva región de Urabá, en el noroccidente de Colombia, escuchó a un grupo de mujeres que le contaron la historia de cómo deberían ir en la noche a enterrar a sus maridos, los cuales habían sido asesinados por grupos paramilitares. Los temibles ejércitos irregulares, en su arrogante sevicia, prohibían a los familiares de las víctimas que enterrasen los cadáveres. Las mujeres, protegidas por la noche, iban al borde de la carretera, “robaban” los cuerpos y les daban sepultura. Al encontrar evidentes trazos comunes con la tragedia de Sófocles, Ariza decidió escribir su propia versión de los acontecimientos y se encargó de la puesta en escena de su texto, el cual coincidió con la celebración de los 40 años del grupo⁵⁵⁷. Inicialmente se iba a llamar “Antígona en Urabá” pero, según Patricia Ariza, “esas historias tan próximas se vuelven muy difíciles en el teatro”⁵⁵⁸. Entonces optó por distanciarse a través de la metáfora y de la deconstrucción. Para ello decidió que su *Antígona* se dividiera en distintas figuras femeninas. Porque, en su referente urabeño, habían participado varias mujeres. Esta idea del desdoblamiento de la protagonista no era nueva en la dramaturgia de Patricia Ariza. Ya en una

557 La versión completa de esta historia está en la última parte del documental *El Teatro La Candelaria: recreación colectiva* (2006) de Sandro Romero Rey.

558 En conversación sostenida para el presente estudio.

obra que escribió y puso en escena sobre la escritora Emily Dickinson⁵⁵⁹ se utilizaba dicho recurso.

En esta mirada polifónica de los personajes femeninos radica la primera diferencia de la *Antígona* de Patricia Ariza con el resto de las Antígonas en la historia del teatro: la pluralidad de las voces femeninas. Aunque la autora partió de la *Antígona* de Sófocles (incluyendo incluso elementos de *Edipo rey* y *Edipo en Colono*), así como de *7 contra Tebas* de Esquilo, pronto se independizó de sus referentes y sólo quiso conservar los roles esenciales de los personajes. Porque tanto los acontecimientos como los procedimientos van a ser muy distintos. Pero la relación con la realidad de su propio país no va a plantearse de manera directa en la versión de Ariza. La autora no quiso trabajar la idea del conflicto colombiano de manera realista, sino contando una historia milenaria, de la cual los espectadores deberían establecer los puntos de contacto con el presente. Ariza no tiene una explicación muy clara de este “camuflaje” del horror. Pero intuye que para el grupo ha sido muy difícil enfrentar la realidad colombiana mirándola a los ojos, después de todos los problemas de amenazas e intimidaciones que sufrieron a finales de la década del ochenta y principios de los noventa⁵⁶⁰. Porque, en su periplo vital, la actividad artística y la militancia política han ido siempre de la mano.

Patricia Ariza es una figura determinante en los derroteros del llamado Nuevo Teatro Colombiano. Nacida en 1946, Ariza estuvo vinculada, desde muy joven, a las actividades artísticas en Bogotá, primero como estudiante de la Universidad Nacional, luego como miembro del movimiento Nadaísta creado por Gonzalo Arango a mediados de la década del sesenta y, finalmente, como fundadora de La Casa de la Cultura.

559 La obra se llamó *Proyecto Emily* y fue escrita y dirigida por Patricia Ariza en el año 2005 para el grupo Rapsoda Teatro de Bogotá.

560 El advenimiento de los grupos paramilitares de extrema derecha en Colombia, creados para combatir el auge de las guerrillas, tuvo como consecuencia los asesinatos de muchos líderes de izquierda, hasta el punto de hablarse, hoy por hoy, del aniquilamiento de todo un partido político: la Unión Patriótica. Distintos miembros del grupo La Candelaria, debieron vivir, a finales de la década del ochenta, con chalecos antibalas o con guardaespaldas. Incluso, abandonar el país en ciertos momentos críticos de la violencia irracional en Colombia. La gran metáfora del auge de estas “fuerzas oscuras” en la sociedad colombiana se vio reflejada en la obra *El paso (parábola del camino)*, estrenada en 1988.

Durante muchos años, fue compañera de Santiago García (son padres de una hija, Catalina García, editora de televisión) y es una de las miembros incondicionales de toda la historia del grupo, hasta su tránsito y consolidación en el Teatro La Candelaria. Desde los tiempos de *Nosotros los comunes*, Ariza ha sido parte esencial de las creaciones colectivas, como actriz, como dramaturga y como abanderada de la reflexión política. Hoy por hoy, sigue siendo una líder activa de distintas manifestaciones por la Paz de Colombia y, a través de la militancia cultural, estimula el trabajo en comunidades marginadas, con grupos de jóvenes, adultos mayores o movimientos de reivindicación de las minorías. Al mismo tiempo, Ariza no sólo ha sido miembro esencial del Teatro La Candelaria sino que ha desarrollado una interesante labor como dramaturga y poetisa. Al interior de La Candelaria, el primer montaje de uno de sus textos individuales fue *El viento y la ceniza*, de 1986, farsa esperpéntica con la que se cierra el llamado “Ciclo de la Conquista”. Años después, participó en la experiencia titulada *Femina ludens* de 1995, una obra sobre el conflicto de cinco mujeres inmersas en el machismo de la sociedad colombiana. Dos años después, su texto *A fuego lento*, dirigido por César Badillo, vería la luz al interior del repertorio habitual del grupo, aunque sería una puesta en escena con corta vida. Más de 20 textos teatrales complementan su intensa actividad escénica, sumándole a ellos su labor como directora de la Corporación Colombiana de Teatro, directora del Festival de Teatro Alternativo y gestora permanente del Festival Mujeres en Escena. Toda esta actividad ha sido reconocida con distintos premios nacionales e internacionales. Hoy por hoy, Patricia Ariza es una líder feminista, una activa militante política y una mujer de teatro en todas sus manifestaciones. Sumándole a este largo listado de experiencias, ella forma parte del *Magdalena Project*, una red de mujeres actrices de los cinco continentes, quienes se reúnen cada cierto tiempo para intercambiar experiencias escénicas. Hoy por hoy, hay “Magdalenas” de todo el mundo. Con ellas se organizó un encuentro que se llamó *Magdalena Antígona*. Ariza montó, a su vez, *Los papeles de Antígona*, con la bailarina Diana Casas, en la que “una bailarina tiene los personajes en grandes extensiones de papel”, según su testimonio para el presente estudio. Poco a poco, la bailarina se envuelve en dichas extensiones, hasta que desaparece. Complementando su interés continuo por el personaje de Antígona, Ariza hizo una exploración con adultas mayores. Como si Antígona no hubiese muerto, sino que siguiera errante por el mundo. En 2013, Ariza tenía un proyecto de

hacer un performance en la Plaza de Bolívar de Bogotá, con 400 actrices que representarían el rol de la hija de Edipo. Como puede verse, el mito de Antígona ha sido un tema recurrente en sus exploraciones artísticas y políticas. El presente estudio se concentrará en la versión de *Antígona*, puesta en escena especialmente para y con los miembros del Teatro La Candelaria.

De nuevo, la tragedia griega funciona en este caso como una parábola. Los personajes y la anécdota de Sófocles son los mismos, pero el procedimiento, el objetivo y los resultados son completamente distintos. Como ya se ha dicho, el primer elemento que marca la diferencia de manera radical es la presencia de tres Antígonas y dos Ismenes en el conjunto del texto⁵⁶¹. A decir verdad, al interior del espectáculo, no es muy clara la razón por la cual hay una suerte de personajes “corales” en la propuesta de Patricia Ariza. Pero el espectador suspicaz supone que, al encontrarse en un grupo de profunda tradición colectiva, se decidió que los personajes-víctima no correspondían a voces individuales sino que su aliento es el de una comunidad, el de un conjunto social⁵⁶². De otro lado, es evidente que hay en la presente versión una suerte de reivindicación de la mujer rebelde. Pero esa mujer no pretende ser “heroizada” desde una perspectiva individual sino, de nuevo, gracias a su aliento colectivo, a su espíritu gregario. De esta manera Antígona, como líder de la rebelión ante la decisión de Creonte e Ismene, como hermana de sangre de la contestataria, es (son) vista(s) como una presencia conjunta. De esta manera, el procedimiento afecta y determina la evolución de los acontecimientos. Aunque no siempre fuese así. Según el testimonio de la misma Patricia Ariza⁵⁶³, la idea de multiplicar las antígonas y las ismenes surgió durante el proceso de construcción de las imágenes con las actrices del grupo. Al enfrentarse a tres visiones de Antígona y dos visiones de Ismene, en lugar de seleccionarlas, decidieron mantenerlas todas en la versión final. Sin embargo, al observarse el montaje, se nota que las cinco figuras

561 Ver 4.4. del presente estudio.

562 En las obras de La Candelaria no aparecen los héroes: en *Guadalupe: años sin cuenta*, nunca se ve a Guadalupe Salcedo, el líder guerrillero asesinado, tema central de la obra. En los *10 días que estremecieron al mundo* nunca se ven ni Lenin ni los héroes de la revolución bolchevique. De nuevo, el pueblo, las masas, “el coro”, es (son) el (los) verdadero(s) protagonista(s).

563 *Ibidem*.

funcionan como una suerte de coro de muy similares características. Al contrario, la presencia masculina en el montaje se nutre de férreas individualidades destacándose, por razones que se analizarán más adelante, la contundente construcción de Tiresias, por parte del actor César “Coco” Badillo. Y, por lo que representa en la historia del grupo, la interpretación de Creonte del mismísimo Santiago García es un acontecimiento más que revelador.

¿De qué manera está construida la *Antígona* de Patricia Ariza? Una vez más, es preciso aclarar que el libreto es tan sólo una parte, un soporte fragmentado de todo lo que la puesta en escena produce y provoca. Sin embargo, se tomará a continuación el texto como punto de partida⁵⁶⁴, aunque será el montaje teatral el punto de la reflexión. Un Prólogo y dieciocho escenas conforman el conjunto del libreto original. Para mayor comprensión de la progresión de la historia, se divide a continuación el texto de acuerdo con los puntos de giro que van alterando la fábula:

Prólogo

1. Tiresias cuenta la historia de Tebas, desde la muerte de Etéocles y Polinices, hasta el momento en el que Antígona busca a su hermana Ismene, “para invitarla al acto rebelde”⁵⁶⁵.

Escena I

2. Antígona(s) e Ismene(s) anuncian que enterrarán a Polinices. Un borracho parece interrumpir las reflexiones de las cinco voces femeninas.
3. El Coro participa en la reflexión de Antígona e Ismene (“No es buena la obediencia que nace del olvido”⁵⁶⁶).
4. El Coro anuncia la inminente llegada de Creonte.

Escena II

5. Tiresias advierte los riesgos a Antígona si decide enterrar a Polinices.

564 Ver “Antígona” en *Teatro La Candelaria 45 años*. Ediciones Ministerio de Cultura de Colombia, 2011. Págs. 229-273.

565 *Ibid.* Pág. 233.

566 *Ibid.* Pág. 239.

Escena III

6. Las Erinias llegan para castigar los crímenes.

Escena IV

7. El fantasma de Etéocles, “blandiendo la espada, en una especie de danza frenética”⁵⁶⁷, es traído por las Erinias.

Escena V

8. El fantasma de Edipo, evocado por Antígona, aparece en la escena, chorreando dos hilos de sangre por sus ojos.
9. El coro de las Erinias y el Borracho, le piden a Edipo, inútilmente, que no desaparezca.

Escena VI

10. Ismene(s) y Tiresias le suplican a las Erinias que cesen el impulso por la venganza. El Coro (como la voz del pueblo) participa expectante.
11. Tiresias advierte el peligro. El Coro insta a Antígona(s) “a correr”. “Corro hacia mi inexorable destino”⁵⁶⁸, asegura Antígona.

Escena VII

12. Aparece el fantasma de Polinices. Cuenta su versión de los acontecimientos.
13. Tiresias de nuevo advierte a Antígona.

Escena VIII

14. Diálogo entre los guardias que cuidan el cadáver insepulto de Polinices.

Escena IX

15. Creonte anuncia honores a Etéocles y reitera el castigo a Polinices.

Escena X

16. Antígona(s) entierra(n) a Polinices.

567 *Ibid.* Pág. 243.

568 *Ibid.* Pág. 249.

Escena XI

17. Los guardias del cadáver regresan y se dan cuenta de la desaparición.
18. Los guardias le cuentan a Creonte lo que ha sucedido.

Escena XII

19. Antígona(s) presa(s) ante Creonte.
20. Antígona(s) enfrenta(n) a Creonte.

Escena XIV

21. Ismene(s) detenida(s) frente a Creonte y Antígona(s).

Escena XV

22. [Situación no identificada. Discusión Creonte y Tiresias. Es posible que se refiera a la situación de la Escena XVIII].

Escena XVI

23. Enfrentamiento entre Creonte y su hijo Hemón. Creonte castiga a Hemón para que muera con Antígona.

Escena XVII

24. Lamento de Antígona(s).

Escena XVIII

25. Advertencia de Tiresias a Creonte por su comportamiento arbitrario.
26. Muerte de Antígona(s).
27. Exhortación final de Tiresias.

¿Cómo fueron traducidos estos acontecimientos en términos de imágenes escénicas? No se tienen muchos referentes escritos con respecto al proceso. Por fortuna, se cuenta con el testimonio de la directora y de los actores del montaje del Teatro La Candelaria aunque, a pesar del corto paso del tiempo, comienzan a encontrarse versiones contradictorias u olvidos irreparables relacionados con la creación del montaje. Existen algunos videos de la versión final (videos de algunas representaciones con público) pero no hay textos donde se reflexione sobre la construcción del

montaje. A continuación, a manera de ejemplos, se seguirán los pasos de algunos de los bloques temáticos del texto y la manera como fueron revertidos sobre el escenario. En primer término, cuando el espectador llega a la sala, sorprende encontrarse con el espacio vacío y, en el lugar de los tradicionales telones o cámaras (por lo general blancos o negros), estaban suspendidos, del techo al piso, inmensos plásticos transparentes, algunos pintados, los cuales creaban un contrapunto de texturas con lo que, se supone, es la materia del teatro antiguo. El plástico implica un anacronismo y, al mismo tiempo, continúa con la idea de una suerte de escenografía-detritus con la que el grupo La Candelaria ha construido buena parte de sus últimos montajes. En ese orden de ideas, las convenciones del teatro pobre siguen vigentes. Pero “pobreza” en el sentido de no utilizar gran parafernalia ni artificios espectaculares, sino simplificando al máximo los recursos proxémicos. De tal suerte que son los actores y sus recursos expresivos los que priman sobre el escenario.

Minutos antes de la representación, el grupo acostumbra hacer una introducción informal a cada una de sus obras. Durante años, Santiago García se encargaba siempre de hacer una inteligente y divertidísima presentación de los montajes de La Candelaria. Muchas veces, los espectadores repetían las obras con el tácito deseo de oír esa pequeña conferencia que el director del grupo improvisaba noche tras noche. Ahora, en *Antígona*, Patricia Ariza se encarga de contextualizar el asunto⁵⁶⁹. Luego, la oscuridad. El silencio necesario. Luces cenitales y puntuales. Aparece Tiresias, entrando desde el fondo, a la derecha. Es una figura androgina, casi calva, pequeñita, pero con una fuerza expresiva de inusitada violencia. Porta unas cuerdas que blande como una fusta, mientras aulla los textos. El actor (César Badillo) ha tomado como modelo las formas expresivas de la danza *Butoh*. A través de ella, el intérprete tiene una estrecha y extrema relación con su cuerpo, de acuerdo con los parámetros que, en la postguerra, construyeron Kazuo Ohno y Tatsumi Hijikata para sus experiencias escénicas⁵⁷⁰. Con la estrecha colaboración de la bailarina Diana Casas, Badillo se encargó de construir toda una partitura corporal que no estaba centrada en la comprensión racional del texto, sino en la

569 En el documental *El Teatro La Candelaria: recreación colectiva* (2006) se encuentra registrada la primera presentación de *Antígona*.

570 A propósito de la danza *butoh*, ver: <http://www.japonartesescenicas.org/danza/articulos/butoh.html>. Consultado en mayo de 2013.

traducción gestual del mismo. Así, su Tiresias parte del *tempo* de la ceguera para construir su sabiduría interior y, acto seguido, lanzar sus palabras como latigazos. Badillo complementa su desplazamiento con cantos de pajarracos que evocan la muerte, mientras sus textos se graznan como letanías del horror. No siempre se comprende lo que dice. Su proyección es gutural, sin vocalización. Hay una animalidad primitiva en todo su cuerpo y su voz es más un lamento que el canto de un aeda. De todas maneras, hay una dicotomía interesante en el modelo de representación y en el estilo de los textos. Cuando se lee la obra impresa, sorprende encontrarse con frases tipo: “Los dioses parecen haberse cansado de nuestras súplicas y por eso andamos a la deriva. En medio del desastre”⁵⁷¹. La idea de “los dioses cansados” parece más una interpretación del concepto de la fatalidad antes que una “reconstrucción” de los dramas de los personajes consignados en la tragedia griega.

De nuevo (como en *La Orestiada*), esta duda hacia las deidades es una mirada, si se quiere, materialista de los sucesos, que pertenecería más a la interpretación brechtiana del drama, antes que al original de Sófocles. Sin embargo, Patricia Ariza reconoce⁵⁷² que prefirió prescindir de todas las versiones de *Antígona* y decidió construir su propia interpretación de los acontecimientos. En segundo lugar, el lamento de Tiresias parece remitido hacia los habitantes de la ciudad: “¡Pueblo de Tebas, sé que estás ahí con las puertas y las ventanas / a medio cerrar! Esta joven mujer como ave despojada a las / primeras horas de la madrugada se apresta a ser escuchada”⁵⁷³. De nuevo, el pueblo, las masas, el colectivo, las víctimas anónimas, se convierten en los tácitos protagonistas del drama. El mismo Coro masculino lo dirá, algunas escenas más adelante: “Nosotros, en cambio, los moradores de la ciudad, a los / que no se nos pregunta nada y de quienes nunca se / espera sino obediencia, estaremos escuchando desde / nuestras ventanas, detrás de las puertas, en silencio”⁵⁷⁴. La función del Coro es la de la representación de esa entidad totalizante que se llama *el pueblo*. Es decir, las masas, los que no tienen nombre pero tendrán una presencia protagónica en las grandes obras de arte herederas

571 *Op. Cit.* Pág. 233.

572 En conversación sostenida, a finales del año 2012, especial para el presente estudio.

573 *Op. Cit.* Pág. 233.

574 *Ibid.* Pág. 247.

de Marx (Eisenstein, el realismo socialista soviético, la ópera de Pekín, el Living Theater...). *Antígona*, según Patricia Ariza, no es una obra con un solo héroe (o, mejor, con una sola heroína). Son las voces colectivas las que priman. Y la mirada del Coro, los fisgones que husmean detrás de los plásticos, es el punto de vista que protagoniza la totalidad del drama. Pero no solamente existen los omnipresentes ojos populares. También a la dramaturga Ariza le interesa la grandeza de la figura femenina. Ya George Steiner en su estudio sobre las Antígonas había destacado cómo la tragedia de Sófocles, después de la Revolución Francesa, se había convertido en un texto emblemático: “Las mujeres deben asumir esas consagradas cargas de la presencia cívica, esos deberes y licencias de expresión pública que el *ancien régime* les había negado. Los derechos del hombre, como fueron proclamados en 1789, son enfáticamente los derechos de las mujeres”⁵⁷⁵. Y, más adelante, agrega: “De manera espectral, pero segura, Antígona pertenece al lenguaje del ideal”⁵⁷⁶.

Acto seguido, aparecen cinco mujeres sobre la escena. En el texto original de Sófocles, en el ágora de Tebas, Antígona le confiesa a su hermana Ismene la decisión de Creonte de no dejar rendirle ningún tipo de honra funeraria a Polinices. Antígona decide ir en contra de las órdenes de Creonte y se apoya en Ismene para que le ayude a enterrarlo. Ismene se atemoriza ante la decisión de su hermana. En Sófocles, el drama comienza con los siguientes versos de la protagonista: “Tú que eres de mi sangre, hermana mía Ismene, ¿acaso sabes de alguno de los males de Edipo que Zeus no nos cumpla en nuestra vida? Pues ningún dolor ni cosa exenta de desdicha ni vergüenza ni deshonra hay, que no haya visto yo como una de tus desgracias y las mías”⁵⁷⁷. Por su parte, Brecht hace una ligera adaptación del texto⁵⁷⁸ y lo inaugura, al amanecer, con las siguientes palabras, mientras Antígona junta polvo en un cántaro de hierro: “Hermana, Ismene, brote

575 Steiner, George. *Antígonas. La travesía de un mito universal por la historia de Occidente*. Traducción: Alberto L. Bixio. Editorial Gedisa S. A. Barcelona, 2000. Pág. 25.

576 *Ibid.* Pág. 26.

577 Sófocles. “Antígona”, en *Tragedias y fragmentos*. Traducción nueva, introducciones y notas de Mariano Benavente Barreda. Ediciones Clásicas, Madrid, 1999. Pág. 407.

578 Si se acepta prescindir del *Prólogo* ubicado en Berlín, 1945, en el que dos hermanas evocan la aparición de un hombre en su casa, en la mitad de un bombardeo. Este *Prólogo*, como ya se ha anotado, fue omitido en las versiones del Berliner Ensemble.

gemelo / surgido de la prosapia de Edipo, / ¿conoces algún infortunio, / algún dolor o tormento que el dios / de la Tierra no nos haya impuesto?"⁵⁷⁹. En el montaje de La Candelaria, el mosaico de voces complejifica las escenas en las que las mujeres son protagonistas. Una vez que Tiresias se ha retirado, entran las Antígonas y las Ismeneas. El texto dice así:

"ANTÍGONA 1:

Los dioses no han querido ahorrarnos castigo alguno hermana,
Siguen ensañándose con nosotras y con nuestra familia.

ISMENE 1:

Veo una sombra en tu semblante, ¿qué te sucede?

ANTÍGONA 2:

Te he hecho alejar del palacio para que nadie pueda escucharnos.
Aquí a solas, en medio de la madrugada, más allá del umbral de
La casa paterna, te he traído, Ismene, para hablarte.

ISMENE 2:

En mis trenzas se eriza el cabello.

ISMENE 1:

Tienes los ojos inyectados de sangre. ¿Estás llorando?

ANTÍGONA 3:

No estoy llorando. Cuando era lazarella de mi padre
Y pedía comida y abrigo a las puertas de la ciudad, fui
Tratada por todos como apestada. Desde entonces, perdí las
Lágrimas. No tenemos tiempo para lamentos. Escúchame
Bien, hemos sido privadas de nuestros hermanos..."⁵⁸⁰

Si sólo se tiene en cuenta el texto, pareciera que la subdivisión de los personajes no tiene mucho sentido. Haciendo el ejercicio de prescindir

579 Brecht, Bertolt. *Teatro completo XIII*. "Antígona", traducción de Herbert Wolfgang Jung. Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, Argentina, 1967. Pág. 76.

580 Ariza, Patricia. "Antígona" en *Teatro La Candelaria 45 años*. Ediciones del Ministerio de Cultura de Colombia. Pág. 235.

de Sófocles, se podría asegurar que las Antígonas son muchas, al igual que las Ismeneas y que las aquí presentes son paradigmas de dos modelos de mujeres: las que buscan venganza y las que denotan su prudencia. Pero en el texto, se mantiene la primera y la segunda persona del singular. Nunca se pluraliza. Pareciese que hubiera un afán por encontrar la individualidad a través de lo colectivo. De otro lado, al remitirse a la puesta en escena, el espectador se encuentra con un paisaje visual que no permite establecer ningún vínculo con la realidad, más allá del que ofrecen las palabras. Es curioso, pero aquellas “mujeres de Urabá” que tanto impactaron a Patricia Ariza, no se sienten en la puesta en escena, fuera del acontecimiento que nos ofrecen los textos. Porque las actrices Antígonas (Nohora Ayala, Fanny Baena, Shirley Martínez) y las actrices Ismene (Nohora González, Alexandra Escobar) portan un vestuario que remite a iconografías tan lejanas de Tebas como del Urabá. Estas figuras que desdoblan sus textos, como si se tratase de una letanía operática, son abstracciones, estilizaciones de un dolor lejano, el cual confunde las intenciones de la una con las recomendaciones de la otra, hasta el punto que remitirse a una reflexión convencional acerca de los objetivos de los personajes sería un ejercicio innecesario.

Antígona e Ismene son ahora cinco coreutas de un conjunto de voces femeninas que combinan los cantos (“Ailon, ailón aípe Tadeo mica-to...”⁵⁸¹) con la fatalidad (“piensa en lo que nos espera a nosotras, si nos atrevemos a desafiar el destino”⁵⁸²), con la prudencia (“Como mujeres no debemos inmiscuirnos en la guerra”⁵⁸³) o con las evocaciones (“En la ciudad las gentes están cansadas, mientras olvidan, curan / a los heridos y obedecen. Oh, Tebas, la de las siete puertas!”⁵⁸⁴). En la presente versión, no hay un afán por “actualizar” la fábula, como sucede en otras adaptaciones, como *Antígona Vélez* del argentino Leopoldo Marechal (la historia se convierte en un drama rural de connotaciones melodramáticas), *Antígona furiosa* de la también argentina Griselda Gambaro (donde la protagonista pareciera narrar la historia después de su muerte, en una evocación al drama de las mujeres en los tiempos de las dictaduras del Cono Sur), o la *Antigone* de Jean Anouilh que recurre al *teatro dentro del teatro*.

581 *Ibid.* Pág. 236.

582 *Ibid.* Pág. 238.

583 *Ibidem.*

584 *Ibidem.*

teatro, para hablar de la realidad francesa de la postguerra. En la *Antígona* de La Candelaria hay una evidente preocupación por la alteración de los referentes inmediatos o por la exploración de distintos lenguajes corporales. La obra se convierte así en una inmersión, desde la forma misma, en las pulsiones profundas que motivan a los protagonistas del drama. De hecho, las creaciones del grupo colombiano posteriores a *Antígona* (*A título personal*, *A manteles* y la trilogía del cuerpo compuesta por *Cuerpos gloriosos*, *Soma Mnemosine* y *Si el río hablara*) apuntan hacia la exploración de los distintos rituales alrededor de la figura humana⁵⁸⁵.

De repente, el diálogo entre las Antígonas y las Ismenes se interrumpe por la voz de un Borracho que llama a la rebelde. El Borracho, al igual que en *Carigüeta*, sirve como elemento distanciador del drama: la irremediable ironía de la vida, el humor en medio del desastre, el absurdo de las excepciones frente a la regla de la fatalidad. A lo largo de la historia de La Candelaria, Santiago García ha mantenido una batalla incesante contra los recursos melodramáticos. Siempre ha insistido en que el actor se aleje del melodrama. Por eso, en sus montajes el dolor hace reír. El espectador se ríe del miedo. La risa es hija legítima del miedo. El grupo ha sufrido muchos miedos. El miedo ha estado adentro. Pero el grupo ha sabido burlarse de sí mismo, de no tomarse tan en serio. Ellos mismos se han encargado de despojarse del *mito* de La Candelaria. Quizás por eso, en *Antígona* el humor se cuela. Patricia Ariza confiesa que ella no concibe sus obras para que la gente se ría. Pero, al parecer, la *fiesta* se convierte en un arma de resistencia espiritual contra el dolor⁵⁸⁶. Y el público lo agradece.

Acto seguido, el Coro Masculino se tambalea entre dos conjeturas: la rebelión visceral de Antígona, frente al castigo racional de Creonte: “No es buena la obediencia que nace del olvido. Ismene, no dejes de escu-

585 Un año después del estreno de *Antígona*, Santiago García publicó su libro *El cuerpo en el teatro contemporáneo* (Corporación Colombiana de Teatro, 2007), donde analiza temas que comenzaron a desarrollarse desde la puesta en escena de la obra de Patricia Ariza.

586 “El país se derrumba y nosotros de rumba”, rezaba un célebre graffiti en las calles bogotanas, durante el peor período de la violencia generada por el narcotráfico (“el narcotrágico”, era otro chiste pertinente al presente objeto de estudio). Ese signo de protección de la violencia por las vías del humor se mantiene en el nuevo milenio y pareciese ser consustancial a la idiosincrasia colombiana.

char la voz de Antígona”⁵⁸⁷. Como se infiere, el pueblo toma partido, fisigoneando desde su escondrijo, por la hija de Edipo. Poco a poco, el drama se va convirtiendo en un enfrentamiento entre las víctimas de la guerra y el representante del poder inalterable (Creonte; a quien aún los espectadores no conocen). Al parecer, los personajes parecen intuir este duelo, puesto que Ismene 1 se lo hace saber a las Antígonas: “El destino fue forjado y narrado antes de / nosotras. No estamos aquí para torcer su desenlace”⁵⁸⁸.

Tiresias, que en la obra de Sófocles sólo aparece hacia la mitad de los acontecimientos, se convierte en el hilo conductor de la tragedia. Regresa, en la escena II, para advertirle a las Antígonas los riesgos de su venganza. Luego, en la escena III, Ariza se “desmarca” de toda posible referencia a la tragedia original e invita, en un intertexto, a que la andrógina figura del anciano haga su arribo. De repente, un nuevo Coro. Si en la *Antígona* antigua el Coro estaba compuesto por un grupo de ancianos, ahora las figuras conjuntas se multiplican: está el pueblo de Tebas, están las mujeres protagonistas y, en la escena VI, está una presencia colectiva más: las Erinias. El Coro de las Erinias se enfrenta al Coro Masculino (el pueblo) y a Tiresias. Las Erinias se encargan de “sacudir” la idea de la venganza y de traer a la escena los distintos fantasmas y las evocaciones fúnebres anteriores al drama⁵⁸⁹. Así, gracias a (o por culpa de) ellas aparecerán en la obra, alternativamente, las figuras espirituales de Etéocles, de Polinices y de Edipo, como si la obra quisiese explorar un tanto en las raíces de los acontecimientos. Pero la exploración es fragmentada. La polarización de los valores sigue siendo con una balanza inclinada hacia los argumentos de las Antígonas. De todas maneras, el Coro Masculino no tiene una postura radical frente a la toma de decisiones (“Antígona, no escuches a las Erinias, ellas son las / voces de la ofensa y el resentimiento”⁵⁹⁰). Al mismo tiempo, hay una discreta ironía en la manera como se representan

587 Ariza, Patricia. “Antígona” en *Teatro La Candelaria 45 años*. Ediciones del Ministerio de Cultura de Colombia. Pág. 239.

588 *Ibidem*.

589 En este caso, las Erinias son figuras envueltas en inmensos trajes blancos, sin cara, protegidas a veces por máscaras, a veces por maquillajes de corte expresionista. Como las otras figuras femeninas, danzan continuamente por el escenario, mientras declaman sus textos evidenciando sus exageraciones.

590 *Ibid.* Pág. 244.

los personajes: cuando aparece la figura de Edipo, vemos a uno de los actores de La Candelaria (Rafael Giraldo), con dos cintas rojas pegadas desde sus ojos hasta el suelo, indicando los hilos de sangre que emanan de sus cuencas. La figura se contrapone a la ceguera siniestra de Tiresias: mientras el adivino es violento y su dolor contagia, Edipo es una triste figura, un tanto cómica, como si su pasado perteneciese al mundo de los avernos, donde reina la ironía (“No sé dónde está mi cuerpo”⁵⁹¹). De la misma forma que la figura de Etéocles, en la Escena IV, califica el comportamiento de la(s) protagonista(s) de la siguiente forma: “Eres mujer y como tal sujetas a los caprichos de tu condición”⁵⁹². La figura de Etéocles, detrás de los plásticos del fondo, está colgada de las piernas, con la cabeza hacia abajo, aullando sus textos, en un difícil contrapunto entre el horror y la travesura. Por su parte, Polinices aparece envuelto en gasas y vendas, levitando, como un herido de guerra que vuela por los aires, apoyado en un bastón. Pareciese que los hombres víctimas de la violencia se convirtieran en un coro de mutilados.

Un poco más adelante, en la segunda parte de la Escena VI, Tiresias advierte el peligro de enfrentar las decisiones de Creonte. El Coro insta a las Antígonas “a correr”. Aquí, volvemos a la intertextualidad. Estamos ante la misma idea que encierra el título de *Corre, corre, chasqui Carigüeta*. Pero, en este caso, el Coro le pide a Antígona que *corra*, en el sentido de *huir*, de escaparse de sus impulsos (“Tápate los oídos como un ladrón [...] No dejes nunca de correr [...] Si necesitas esconderte, las puertas de nuestras / casas estarán a medio cerrar”⁵⁹³). El *tempo*, de todas maneras, es similar al de la última parte de *Carigüeta*. Sólo que en la *tragedia* inca el verbo indica la urgencia para que el personaje riegue a los cuatro vientos la noticia de los acontecimientos fatales, mientras que en *Antígona* el Coro quiere que la protagonista escape. Pero las premoniciones de Tiresias, en medio de su danza, son concluyentes: “Antígona, sobreviviste a la Esfinge, sobreviviste al destierro, / a las privaciones, pero no puedes sobrevivir al duelo”⁵⁹⁴. Así, avanzando en los acontecimientos, explorando en los estilos (la escena de los guardias que cuidan el cadáver, por ejemplo, está representada en la penumbra, con luces que salen de los

591 *Ibid.* Pág. 246.

592 *Ibid.* Pág. 244.

593 *Ibid.* Pág. 248.

594 *Ibid.* Pág. 251.

propios soldados...), la tragedia avanza, hasta que aparece la ambigua (y divertida) figura de Creonte.

El Teatro La Candelaria, al cumplir sus cuarenta años, comenzó su lento viaje hacia la primera persona. La Creación Colectiva, sin propónérselo, generaba una pelea permanente con la figura del director. En los *10 días que estremecieron al mundo* ese conflicto está representado en el personaje que interpretaba Santiago García (el director de una compañía de teatro imaginaria) quien, a su vez, representaba el rol de los mencheviques al interior de la obra, mientras que el grupo de teatro representaba a los bolcheviques⁵⁹⁵. En la Creación Colectiva siempre hay mucho de autorreferencia. Y los juegos de la creación se convertían, a su vez, en juegos de la escena. En *Guadalupe* el grupo estaba inmerso en la investigación sobre la historia de la insurgencia en Colombia. Y la vida de los actores terminaba articulándose en la construcción de sus propios roles. Quizás por ello, Ariza siempre pensó en Santiago García para el personaje de Creonte. García podía representar al hombre mayor, a la autoridad. Al mismo tiempo, era la figura emblemática de la dirección del grupo (en otras obras como *La ciudad dorada*, *Guadalupe: años sin cuenta*, *10 días que estremecieron al mundo* o *La tras-escena*, García representaba roles similares relacionados con el poder). Pero hay un complemento excepcional entre el público *habitué* del teatro colombiano y Santiago García como actor. No se sabe a ciencia cierta si el espectador está disfrutando al personaje o a la persona. Y, en el caso de *Antígona*, la propuesta de Creonte acentúa el juego. Ya no es la figura hierática (como se presenta, para poner sólo un ejemplo, en el film *Antigone* de Jean-Marie Straub y Danièle Huillet...), autoritaria y despótica, sino un simpático y despistado personaje, caricaturizado sobre un falso trono con ruedas, donde unas piernas de mentiras simulan que el gobernante está sentado. Este tipo de construcción paródica de los personajes que detentan el poder, por lo demás, ha sido una constante en el teatro colombiano, como puede evidenciarse en los personajes burgueses del TEC, del TPB y otros grupos que se consolidaron en la década del setenta. Quizás por esta misma razón sorprende el concepto violento del personaje de Tiresias, ya que se aleja de la imagen convencional del sabio ciego y anciano que deambula

595 “Cuando era niña, Catalina (García) nuestra hija, odiaba a los del grupo de teatro, porque se rebelaban contra su papá, que representaba al director...”, comenta Patricia Ariza.

por el escenario con un bastón. Esta figura es la resultante, a su vez, de las exploraciones individuales que el actor César Badillo ha mantenido durante años con distintas técnicas del teatro oriental. De alguna manera es *su Tiresias*, alejándose de los estereotipos y de los lugares comunes. Al mismo tiempo, es un personaje que marca un tránsito en los modelos de construcción de roles establecidos tradicionalmente por el grupo.

Vista en perspectiva, este conjunto de recursos en *Antígona* consolida una nueva tendencia en la evolución de un grupo como La Candelaria. García y sus compañeros de creación han mostrado en sus obras, en primera instancia, el paso de la Colombia aldeana a la Colombia urbana. Después, siguieron con la reflexión histórica. Y de pronto aparece una nueva necesidad que culmina en obras autorreferenciales. Lo que no quiere decir que el proceso culmine, sino que la enciclopedia se amplía. Ahora les interesa indagar por la realidad colombiana, pero no a través del teatro épico sino explorando sus propias costuras individuales. García lo describe como el paso de “la representación” a “la presentación” y de allí a la búsqueda del “sí mismo”⁵⁹⁶. Confluyen entonces formas muy diversas que, en otros contextos, sería muy difícil que pudiesen convivir. Hay *butoh* y a la vez hay vallenato. *Antígona* está en la mitad de ese proceso. Es una obra que está más cercana a las indagaciones “autobiográficas” del Colectivo, antes que a las ideas convencionales de la tragedia antigua. *Antígona* es también una Creación Colectiva. Porque, en experiencias como ésta, el grupo toma los textos y los transforma en la puesta en escena. *Antígona* se reescribió sobre las tablas. El autor es el conductor del texto escrito, pero no de las imágenes. “Es como tomar un vestido y darle la vuelta. Porque el teatro no es para leerlo. Es para verlo. Hay que reescribirlo permanentemente. Es una combinación del texto de montaje con el texto escrito”, asegura Patricia Ariza⁵⁹⁷. La mirada externa de la directora “es un trámite muy doloroso”. Hay que negociarlo con los actores. Pero de allí salen yuxtaposiciones muy interesantes, “como los elementos

596 “Aquí el campo fundamental de trabajo es lo real, por lo que podríamos ubicarlo en el terreno de la performance (...) No es una cosa que pasó, no es una representación de la realidad, sino que lo que pasa es lo que pasa y donde pasa”. Véase García, Santiago: *El cuerpo en el teatro contemporáneo*. Corporación Colombiana de Teatro, Sic Editorial, 2007. Pág. 67 y Pág. 69.

597 En conversación sostenida para el presente estudio.

griegos, mezclados con taches o con *dreads* contemporáneos⁵⁹⁸. Una vez aclarado el concepto, los actores pueden tomar vuelo y aportar muchos recursos de su creatividad personal. En esta nueva aventura, no hay una “traición” a Brecht. Están haciendo un viaje desde lo épico hacia lo auto-referencial. No hay contradicciones sino desarrollos en la complejidad del teatro. Toman distancia – del país, del teatro, de sí mismos – para hablar de ellos con más profundidad.

Pero aún en estos momentos de tránsito, *Antígona* revela, muy en el fondo, las constantes estéticas de un colectivo. Hoy por hoy, hablar de *grupos de teatro* en Colombia, con niveles de convivencia creativa como los de La Candelaria, es casi imposible. Exceptuando experiencias como la del Teatro Matacandelas de Medellín o, más recientemente, la del grupo Varasanta de Bogotá, el teatro que se hace hoy por hoy en Colombia no corresponde al trabajo de comunas artísticas, sino a individuos que se reúnen para desarrollar proyectos específicos. La Candelaria, por el contrario, a pesar de sus necesarias evoluciones para poder seguir con vida, continúa siendo un *grupo*, en el sentido profundo del término. Y al eximir resultados como el de la *Antígona* de Patricia Ariza, el espectador atento puede adivinar elementos constantes a esa “tradición de la vanguardia” que han mantenido más allá de sus cuarenta años. Uno de estos elementos es la música. Desde *Vida y muerte severina* (1972) los actores de La Candelaria afinaron sus capacidades como cantantes e intérpretes. La cima de este esfuerzo serían las maravillosas composiciones de música llanera para *Guadalupe: años sin cuenta*. A lo largo de los años, las partituras sonoras han ido de la mano de cada uno de sus montajes. En el caso de *Antígona*, no han sido una excepción. Aunque el grupo cuenta con excelentes compositores e intérpretes (especialmente el actor Hernando “Poli” Forero), en esta ocasión, con el diseño de Libardo Flórez, construyeron un andamiaje sonoro que iba de la mano con el desarrollo del texto. Percusiones, sonidos orientales, efectos complementarios a las voces, cítaras destempladas, en fin, un conjunto de fragmentos musicales que complementan el exaltado tono de lamento de ultratumba que persigue toda la propuesta. Hermanando el diseño sonoro con la pluralidad de formas de la dirección de arte; articulando los estilos de actuación con la tradición del grupo; analizando distintos momentos de las coreografías de los actores con el diseño de luces sombrío y desolado, se puede

598 *Ibid.*

concluir que *Antígona* es una nueva manera de alejarse de los modelos clásicos para, desde la distancia, rendirles una discreta reverencia. El Teatro La Candelaria, muy a su modo, interpreta un género cuyos elementos esenciales (destino, catarsis, fatalidad, desgarramiento, sentimiento religioso, caída del héroe, representación al aire libre, *deus ex machina...*) están diluidos en sus propias urgencias creativas, hasta el punto de que las sombras del pasado desaparecen ante las manipulaciones del presente.

Y es justamente ese presente el que termina siendo el protagonista del drama. A pesar del obstinado optimismo del grupo frente a la realidad de un país tan vapuleado como Colombia, hay en la *Antígona* de Patricia Ariza, cierta visión desolada que de cierta forma lanza mensajes cifrados con respecto a la realidad en la que se estrenó la obra. Es preciso recordar que, en 2006, por primera vez en la historia reciente del país, se reelegió a un presidente de la república, Álvaro Uribe Vélez, representante de la muy cuestionada ortodoxia política colombiana. Su reelección se interpretó, en su momento, como una manera de encontrar soluciones beligerantes a los problemas endémicos que azotaban a la Nación. Por eso, cuando Tiresias afirma: “Cuando las cosas van mal se pide a gritos un gran hombre. / Éste acude y se produce la ruina. La guerra ya no puede / detenerse y va de mal en peor, la crueldad incita la crueldad, / el exceso exige exceso y finalmente no queda nada”⁵⁹⁹, es inevitable que el espectador establezca puntos de contacto con la inclemente realidad colombiana. Porque *Antígona* puede parecer una obra perdida en un mar de artificios estéticos, pero el contacto del grupo de Teatro La Candelaria con la sociedad que le ha tocado vivir sigue intacto. Al finalizar el texto, Tiresias le aúlla a los ciudadanos de Tebas un quejido que termina siendo una denuncia: “Su silencio ha sido el mayor cómplice de la tragedia”. A lo largo de su historia, aún entre las ruinas y los mitos lejanos, al Teatro La Candelaria le ha resultado imposible permanecer callado.

⁵⁹⁹ Ariza, Patricia: “Antígona” en *Teatro La Candelaria 45 años*. Ediciones del Ministerio de Cultura de Colombia. Pág. 272.

6.1.4 Medellín: la ira de los dioses



Programa de mano de *Medea* de Séneca, Teatro Matacandelas, temporada 2006, Medellín.
Dirección: Luigi María Musati. Archivo del Teatro Matacandelas.

6.1.4.1 De los orígenes al Pequeño Teatro

Cuando se le pregunta a los creadores (o mejor, como dice el director Rodrigo Saldarriaga, “a sus intérpretes”⁶⁰⁰) de Medellín las razones por las cuales se han multiplicado en la ciudad los montajes con los mitos trágicos griegos, la gran mayoría responde que encuentran en los textos clásicos antiguos una metáfora de la situación de violencia que ha vivido la capital del departamento de Antioquia. Con casi cuatro millones de habitantes, contando su Área Metropolitana, Medellín ha sido una ciudad de grandes extremos. Situada al centro del Valle de Aburrá, en el noroccidente de Colombia, la tradición ha impuesto la leyenda de que “los paisas” (como se les conoce coloquialmente) son los representantes del esfuerzo y del trabajo a lo largo y ancho del país. Si bien es cierto que allí se encuentra gran parte del desarrollo de la nación (en los días en que se avanzaba en el presente estudio, Medellín fue reconocida como

600 Entrevista a Rodrigo Saldarriaga, director del Pequeño Teatro de Medellín, especial para el presente estudio, sostenida el 5 de marzo de 2013.

“la ciudad más innovadora del mundo” según un concurso convocado por *The Wall Street Journal*, por encima de Tel Aviv y New York⁶⁰¹), allí se polarizan, al mismo tiempo, los contrastes más marcados de la sociedad colombiana. Aunque el empuje de sus gentes, la belleza un tanto sobrenatural de sus mujeres y la euforia de su paisaje le dan a la región una cierta notoriedad paradisíaca, ha sido muy difícil que Medellín se desembarace de la leyenda de sus delincuentes más temibles. Y, en particular, del desaparecido Pablo Escobar. Desde finales de la década del setenta hasta el año 1993 en que fue abatido por las autoridades, la figura de Escobar tuvo ribetes de héroe legendario, gracias al espiral de violencia en el que sumergió a todo un país, tratando de que el negocio del narcotráfico no fuese penalizado con el fantasma de la extradición. A finales de la década del ochenta, reinó el imperio del terror en Medellín. Escobar le declaró la guerra al Estado y, desde la clandestinidad, se encargó de medir fuerzas y de demostrar que su fortuna descomunal se encargaría de comprar hasta sus más inverosímiles exigencias. Medellín se sumergió en el miedo y no sería sino hasta después de su muerte cuando regresaría a una lenta normalidad. Pero el mal ya estaba hecho. Hoy por hoy, la capital antioqueña es una bomba de tiempo, con una cortina de barrios populares enclavados en las montañas, donde conviven en tensa y pujante competencia todo tipo de marginalidades.

De todas formas, la vida cultural y el mundo del arte se han abierto un espacio en la ciudad y, desde comienzos del siglo XX hasta las puertas del nuevo milenio, en Medellín ha habido desde grandes novelistas hasta audaces e innovadores artistas plásticos. Pero, sobre todo, una considerable pasión por las artes líricas. Para muestra, desde 1991, en medio del fragor de la violencia, nació el Festival Internacional de Poesía de Medellín que realiza la Corporación de Arte y Poesía *Prometeo* que ha reunido a grandes creadores de los cinco continentes. En plazas públicas, en teatros, en auditorios, los escritores leen o declaman de memoria sus textos frente a miles de espectadores que los escuchan y aplauden. Allí, en ese ambiente donde se mezcla el tableteo de las ametralladoras con los sonetos, los grupos de teatro, los dramaturgos, los escenógrafos, los directores de escena, en fin, los músicos o los bailarines, han luchado por construirse un

601 El Tiempo. “Medellín, la ciudad más innovadora del mundo”. http://www.eltiempo.com/colombia/ARTICULO-WEB-NEW_NOTA_INTERIOR-12627468.html. Consultado en abril de 2013.

espacio donde, en apariencia, parecían no encontrarse muy a gusto. No es muy grande la tradición teatral en Medellín y sus alrededores. Como en el resto del país, la ciudad y sus pueblos fueron visitados por distintas compañías trashumantes que llegaban principalmente desde España, con repertorios donde a veces habitaban los sainetes, a veces las zarzuelas, a veces los autos sacramentales⁶⁰². En la primera mitad del siglo XX, algunos entusiastas de las versificaciones montaban ciertas piezas del repertorio romántico de *la madre patria* o se arriesgaban a construir cuadros vivos en los solares de las casas. Algunos cultores de la pluma ensayaron algunos textos dialogados y tratarían de emular a los poetas, con obras que más pertenecían al territorio de la lírica que al del juego dramático. De igual forma, los radioteatros servirían de puente entre la tradición y cierta ingenua modernidad. Desde melodramas heredados de los “pioneros” cubanos hasta populares programas de humor, todos ellos fueron formando algunos de los actores que se destacarían a través de las ondas hertzianas.

Pero si hoy por hoy se le pregunta a cualquiera de las figuras emblemáticas del teatro antioqueño cuándo comenzó “la movida teatral”, todos coinciden en afirmar que las artes escénicas paisas nacieron con los movimientos estudiantiles universitarios de los años sesenta del siglo XX. Influidos por las vanguardias artísticas consolidadas en Bogotá, muchos jóvenes de izquierda vieron en el teatro la manera de construir una estética que les sirviera para disparar una ética. Así, poco a poco, los jóvenes intelectuales de Medellín descubrieron que al mundo de la interpretación le podrían exprimir muchos jugos, no solamente políticos sino también de alta y emotiva sensibilidad. Y cuando se comienza a investigar sobre la historia del teatro en la capital antioqueña, todos los caminos conducen hacia la figura de Gilberto Martínez. Médico de profesión, Martínez había combinado sus estudios científicos con el deporte, siendo campeón de natación y representante de Colombia en los Juegos Olímpicos de Melbourne en 1956. Pero el fantasma de la escena se atravesó en su camino y su mundo no volvió a ser el mismo. Ese mismo año, nació el primer grupo de aficionados que lideró con entusiasmo. El grupo tuvo un nombre de connotaciones geométricas: El Triángulo. Y con El Triángulo comenzaron sus aventuras sobre la escena. Curiosamente, fue la tragedia

602 A propósito de la prehistoria del teatro antioqueño, ver: Lamus, Marina. *Teatro siglo XIX Compañías nacionales y viajeras*. Tragaluz editores. Medellín, 2010.

griega la que le sirvió para consolidar sus primeras herramientas dentro del mundo del teatro. De nuevo, *Edipo rey* de Sófocles sería el texto fundamental del teatro en Medellín (al igual que en Bogotá y en Cali). No sería una puesta en escena integral, sino una lectura interpretada, donde distintos jóvenes ensayaban sus voces, acompañados por algún apoyo musical⁶⁰³. Pero para Gilberto Martínez la experiencia resultaría fundamental. Y, de alguna manera, sería el primer paso para sus posteriores y exhaustivas investigaciones (sobre las tablas y en distintas publicaciones) acerca del universo de Brecht y del teatro épico.

De sus viajes a México, a Europa y a Estados Unidos, Martínez heredó un entusiasmo sin límites por todo lo que sucedía en los escenarios. Poco a poco, fue organizando una exhaustiva biblioteca que, hoy por hoy, recoge lo mejor de las artes escénicas en Colombia, para consulta del público. Y no ha parado de montar obras de teatro. Casi sesenta puestas en escena lo convierten en uno de los directores más prolíficos del teatro en Colombia. Y, tras él, han seguido otros nombres que combinaron la academia, las luchas políticas y la aventura de las tablas en un arriesgado *triángulo* de renuncias, de golpes y de sacrificios. Uno de esos nombres es el de Rodrigo Saldaña quien, con un grupo de cómplices y entusiastas militantes de la vida fundó, en 1975, el Pequeño Teatro de Medellín. Con un denominador común de cercanías políticas en otros lugares del país (especialmente con el Teatro Libre de Bogotá y el Teatro Foro de Cali) el Pequeño Teatro ha combinado todas las formas de luchas estéticas, desde las obras influidas por las urgencias políticas latinoamericanas, hasta un variado repertorio que ha combinado los principales títulos del teatro universal (Molière, Benavente, Beckett, Büchner, Albee, Shepard, Shakespeare, Buenaventura...) y donde la tragedia griega ha tenido un especialísimo lugar. No en balde, si se revisa la lista de montajes que comprende el repertorio del grupo, en el volumen consagrado a sus 35 años de actividades⁶⁰⁴, se pueden contar varios títulos⁶⁰⁵ pertenecientes a

603 http://www.casadelteatro.org.co/abcd/htdocs/bases/digital/41/obras/edipo_rey/1er_festival_cultural_de_israel_medellin_1.pdf. Consultado en abril de 2013.

604 Pequeño Teatro de Medellín. *35 años*. Amigos Pequeño Teatro de Medellín. 2010.

605 *Edipo rey* de Sófocles (dos versiones), *Medea* de Eurípides/Anouilh, *Prometeo encadenado* de Esquilo y *Las troyanas* de Eurípides/Sartre.

los mitos antiguos, los cuales han sido motivo de distintas versiones a lo largo de su existencia.

El Pequeño Teatro tiene su sede en el centro de Medellín en una vieja casona de estilo republicano, restaurada especialmente para sus necesidades escénicas. Cuenta con dos salas, una para doscientos espectadores y otra para cien. En los últimos años, tienen una política de puertas abiertas en la que no cobran la entrada, sino que el público hace un aporte voluntario al final de las funciones, las cuales van de martes a sábado. Cada día hay una presentación distinta en cada una de las salas. En la temporada del mes de febrero del año 2013, dos obras inspiradas en la tragedia griega ocupaban los respectivos escenarios del Pequeño Teatro. En la sala del fondo se representaba una nueva versión de *Edipo rey* (Rodrigo Saldarriaga, quien representase el rol principal en 1985, ahora figura en el crédito de director), mientras que en la pequeña Sala Tomás Carrasquilla tres actrices y el mismo Saldarriaga interpretan una versión minimalista de *Las troyanas*. De nuevo, el tema de Edipo, como paradigma de un texto clásico fundacional (o, al menos, como la síntesis de toda una tradición) se atraviesa por el camino de la tragedia griega en Colombia. En 1985, Saldarriaga realizó una versión del drama que sub-titularon “Concierto experimental basado en la tragedia de Sofocles y en la música de Roberto Pineda Duque”. Se estrenó el 1 de noviembre de 1985 en el Teatro Pablo Tobón Uribe, una de las salas más importantes y de mayor tradición en la ciudad, acompañados por la Orquesta Sinfónica de Antioquia, bajo la dirección musical de Sergio Acevedo y la producción del Museo de Arte Moderno de Medellín. En esta ocasión, se trataba de hacer un gran recital integral, donde el teatro se combinase con una obra orquestal de gran envergadura y que se dirigiese a todo tipo de públicos.

Cada cierto tiempo, surge esta necesidad de hacer un teatro que commueva y, al mismo tiempo, “eduque”. Pero, ¿qué quiere decir “educar” en estos casos? El dilema siempre se presenta ante el desafío de hacer una puesta en escena que resulte atractiva al público y, al mismo tiempo, le dé herramientas para “viajar en el tiempo”, mientras encuentra una historia que le puede resultar desconocida o impactante, pero que, de todas formas, lo commueva. De nuevo, quienes están en contra de este tipo de aventuras escénicas consideran que la experiencia es, a todas luces, anacrónica. El teatro entendido como una suerte de museo ambulante, en el

que un grupo de impostados actores tratan de reproducir lo que antaño, se supone, hicieron los griegos en otra lengua, otros espacios y otras circunstancias culturales. Por el contrario, quienes se sienten entusiasmados (y, por supuesto, Saldarriaga y los miembros del Pequeño Teatro son abiertos protagonistas de dicha tendencia) ante la idea de maravillarse o de volver a sumergirse en profundos territorios reverenciales, consideran que representar a los clásicos griegos es una manera urgente de que el público se exija nuevas formas de expresión, alejadas del cine de consumo o de la televisión (que, durante mucho tiempo, fue considerada por los “puristas” de la escena como la principal enemiga del teatro).

El *Edipo rey*, según la obra musical de Pineda Duque, no tuvo muchas representaciones, dadas las ambiciosas condiciones de su puesta en escena. No así la versión de 2013. En este caso, noche tras noche, una decena de actores interpretan una propuesta con figuras estáticas, donde se construye un espacio a partir de efigies blancas, negras y rojas. El escenario es una suerte de tablero de ajedrez manchado de sangre, donde los actores son fichas que declaman los textos hieráticamente, como si fueran estatuas antiguas que cobran vida y reproducen los textos de Sófocles. Esta idea, de alguna manera, se emparenta con el citado complejo ejercicio cinematográfico de los realizadores Danièle Huillet y Jean-Marie Straub, quienes con su *Antígona* de 1992, procuraban crear una versión desprovista de cualquier tipo de artificios y el texto se convertiría, a la postre, en el protagonista del filme. La intención de Saldarriaga y su grupo tiene, por supuesto, al texto como principal soporte de la puesta en escena. Pero esto no excluye la necesidad de todo un dispositivo plástico que complemente los meandros de la palabra. Durante una hora y cuarenta minutos los actores, acompañados por una percusión, se ubican en distintos niveles de la escena (al fondo hay dos escaleras y seis entradas, que lejanamente recuerdan la *skené* de los *templos teatrales* de la antigüedad...) y, poco a poco, reproducen “tal cual” los textos de Sófocles (salvo algunos extensos pasajes del coro que han sido sustancialmente reducidos). Al concluir la experiencia, el espectador atento recibirá sensaciones de extasiado lirismo y, de alguna manera, entenderá que el grupo busca una suerte de complicidad con su presencia viva. De hecho, al terminar la función, los actores se dirigen al público y le cuentan la intención al montar la obra que acaban de hacer y, acto seguido, invitan a que los

asistentes colaboren económicamente, si se han sentido satisfechos ante la experiencia.

El gran problema que se presenta en este tipo de aventuras escénicas tiene que ver con la emocionalidad y con la manera como se establece la comunión entre quienes representan y quienes son testigos del acontecimiento. ¿De qué manera se establece esta correspondencia? En primer lugar, a partir de la fábula. En segundo lugar, a través de la puesta en escena y sus recursos (maquillaje, vestuario, luces, escenografía, música, interpretaciones no realistas). En tercer lugar, a nivel de la comunicación interior que existe entre la historia, la visión que se tiene de la misma y el puente que tiende el público frente al acontecimiento.

1. La fábula. ¿Se puede partir de la base de que el espectador desconoce la historia de *Edipo rey*? No se sabe hasta qué punto el público de la Grecia antigua conocía la saga de los Labdácidas⁶⁰⁶, pero era sin duda el acontecimiento perteneciente a una tradición. Lo que indica que los testigos de la ceremonia acudían a un ejercicio donde debería reconocerse la historia pero, al mismo tiempo, conmoverse con ella. En el caso de los espectadores del Pequeño Teatro de Medellín (jóvenes estudiantes, profesores universitarios, amas de casa, profesionales, curiosos, escritores de tesis doctorales...) se parte de la base de una impostura (la del desconocimiento: aunque es difícil considerar que se ignore totalmente la fábula de Edipo). Al mismo tiempo, hay una resistente distancia en la que se juega a “desconfiar” de lo que se ve. Porque el teatro marca sus reglas de artificio desde un principio y será el mismo espectáculo el que se encargue de tender sus redes para que el receptor caiga de nuevo en la historia, como si fuese por primera vez testigo de la misma.

606 Normalmente se da por hecho que sí la conocían, y se tienen buenas razones para ello. Pero no se puede pasar por alto la frase de Aristóteles (*Poet.* 51b23-26): “De modo que no hay que intentar atenerse a cualquier precio a las historias tradicionales sobre las que se componen las tragedias; es más: resulta ridículo intentarlo, ya que incluso las conocidas los son por una minoría, pero gustan igualmente a todos”. Es posible que la solución esté en pensar que esto es cierto para su tiempo, el siglo IV avanzado, y no para el V, pero la información se vuelve reveladora.

En términos generales, cuando se le solicita a un grupo de jóvenes estudiantes que cuente la historia de *Edipo rey* de Sófocles, casi todos comienzan la fábula desde el momento en el que Edipo es un bebé y sus padres lo abandonan, luego cuando mata a su padre en el cruce de caminos, el encuentro con la esfinge, la boda con su madre y terminan con el momento en el que él descubre su propia maldición. Por supuesto, esa es la fábula de Edipo, pero no la línea de los acontecimientos del *Edipo rey* de Sófocles, la cual empieza cuando el protagonista ya es rey de Tebas y debe descubrir quién es el asesino de Layo, hasta el develamiento del secreto. En sentido estricto, Edipo no debería saber (y mucho menos el público) lo que sucedió antes del acontecimiento presente. Pero, por lo general el espectador, por mucho que intente hacer *tabula rasa*, ya sabe cuáles son los ingredientes básicos de la historia. El desconocimiento y su consecuencia (la sorpresa, el desconcierto) no sería el principal encanto del espectáculo. Lo importante radica en la forma como se organiza la trama en el dispositivo de la puesta en escena.

2. La *mise en scène* del Pequeño Teatro de Medellín construye toda su estrategia escénica de tal modo que el espectador se sienta en una suerte de *ritual*: hay luces débiles, a veces oscuridad, hay figuras solemnes, hay música de progresivas intensidades, hay sangre en los ojos de Edipo, hay figuras en blanco y negro que alejan al espectador, desde un principio, de “las trampas” del realismo. Pero, ¿es un ritual el *Edipo rey* del Pequeño Teatro de Medellín? No lo es, en primer lugar, porque nuestra sociedad no contempla el teatro como un oficio dedicado a la divinidad. No lo es tampoco, en la medida en que el juego de los acontecimientos no implica una entrega ni es un instrumento para la alabanza, para el temor o para la commiseración. El juego de las formas no compromete íntimamente al testigo. El testigo está al frente de Edipo rey, pero Edipo rey no lo sacude, ni formal ni intelectualmente, porque el espectáculo tan sólo reproduce los textos, le inventa una forma (un disfraz) y luego lo entrega, de la manera más fría, a los ojos del citado testigo. En este orden

de ideas, se debería establecer un modelo para descifrar la efectividad o no de los elementos de la puesta en escena y del *tempo* de la misma. Es difícil, cada vez más difícil, considerar el acontecimiento artístico como una pieza de laboratorio que puede ser tasajeado y de allí establecer la eficacia o no de sus recursos. Hay, de todas maneras, una aparente contradicción, que podría servir como herramienta de estudio: los distintos intérpretes de la tragedia griega en Medellín parecieran estar de acuerdo en la eficacia de la misma porque consideran hablarle al mundo de hoy (especialmente, por sus signos de violencia). La capital de Antioquia les parece una ciudad “muy griega”, entendiendo “lo griego” como sinónimo de desborde de acontecimientos fatales. Sin embargo, el *Edipo rey* del Pequeño Teatro de Medellín no persigue fáciles identificaciones: por el contrario, los personajes y la atmósfera no son paisajes para la complicidad del espectador sino, por el contrario, el escenario “se enmascara”, se cubre, se protege del mundo exterior. La fábula de Edipo no busca correspondencias ni identificaciones sino distancias, contrapuntos de formas que pretenden sacudir al público más desde una perspectiva musical, poética y plástica que “racional”. ¿Lo consiguen?

3. La comunicación interior. Esto es, el pulso íntimo que logra la puesta en escena en quien la ve. *Edipo rey* se queda en la superficie. Son las palabras y las formas las que intentan penetrar en las entrañas del testigo/espectador. Pero el testigo es terco, se resiste, lucha contra el espectáculo y, muy para sus adentros, se libera del mismo. “Entendemos que la función del teatro ha de ser distinta antes y después de Nietzsche, pero también antes y después de dos guerras mundiales en nuestro siglo”, plantea Ludwig Schajowicz⁶⁰⁷. Y agrega: “El público maduro no va al teatro para embriagarse con sentimientos ajenos sino –distanciándose a veces de ellos– para

607 Schajowicz, Ludwig. *El mundo trágico de los griegos y de Shakespeare*. Universidad de Puerto Rico. 1990. Pág. 124.

poder comprender los suyos propios⁶⁰⁸. De todas maneras, habría que profundizar sobre ese afán de “comprender” que

608 *Ibidem*. Esta idea podría ser una plausible teoría de la catarsis aristotélica. Dentro de la variedad de interpretaciones que se han dado de este concepto, entraría en las teorías psicólogistas, en el sentido de que el espectador aplica a sí mismo, a sus propios sentimientos o emociones, lo que ve en escena, pero con un énfasis particular en la función clarificatoria de la catarsis, en la medida en que se trata de *comprender* sus propios sentimientos. Se trataría sin embargo de una forma peculiar de la teoría clarificatoria, cuyo principal representante puede ser Leon Golden. Para ésta, a grandes rasgos, el aprendizaje consistiría en el salto desde la acción particular de la obra a las leyes universales y no se refiere a la reacción del espectador, sino a la acción de la propia obra.

tendría el espectador moderno frente a un montaje de *Edipo rey* en el año 2013. Si la función del teatro “antes y después de Nietzsche” ha cambiado, ¿qué podríamos decir de un *Edipo rey* después de Freud, de Stravinski, de Pasolini, de Derrida, de Foucault? La mirada cambia, tanto para el que conoce la historia como para el que, como Edipo mismo, la desconoce o dice desconocerla. Ahora bien: el espectador parece substraerse de los acontecimientos y se deja llevar por el juego de las formas. Según nos recuerda Schajowicz en el texto citado, “Edipo alarmado respecto a su origen, por las palabras de un comensal ebrio, fue a Delfos para preguntarle al Oráculo si él era realmente el hijo de los reyes de Corinto”. Y concluye: “¿Qué otra cosa significa su no regreso a Corinto, su ‘fuga’ a Tebas, sino el ‘olvido’ de la pregunta primaria, la pregunta por su origen?⁶⁰⁹”. De alguna manera, Schajowicz está haciendo una justificación de las teorías freudianas con respecto al olvido masculino frente a sus impulsos parricidas e incestuosos. La pregunta sería: ¿El espectador moderno se hace este tipo de preguntas en una puesta en escena como la del Pequeño Teatro? Si para Aristóteles, en última instancia, lo importante de la tragedia está en el texto, ¿la *mise en scène* no se convertiría en una especie de obstáculo para nadar en profundidad en las tormentosas aguas de una tragedia? No debería ser así. Pero el montaje del Pequeño Teatro parece haber mecanizado sus palabras y el acontecimiento se convierte en un superficial juego con las formas, en la medida en que el espectador no se commueve, no se involucra con el drama, sino que simplemente *mira y oye*. No necesariamente *ve y escucha*, no se afecta por lo que tiene al frente.

El estudio a profundidad de la tragedia griega no parece atravesar los recursos de las distintas puestas en escena a lo largo de los siglos, sino que el principal énfasis está (como lo recalcó Aristóteles en su *Poética*) en los mecanismos de la dramaturgia. Siguiendo con Schajowicz, “Lo que Goethe vio en la tragedia griega fueron figuras estatarias, despertadas a la vida, al son de la cítara apolínea. De ahí su sentido de la plástica de

609 *Ibid.* Pág. 125.

los movimientos, cuya importancia destacó como director del teatro de Weimar, y subrayó en sus totalmente anticuadas ‘reglas para actores’. De ahí también su aceptación de las poses del actor Talma como acabada expresión de nobles emociones, las que serían inadmisibles en una escena de nuestro siglo”⁶¹⁰. Esas “figuras estatarias” que pareciesen emular las esculturas helénicas, como si cobraran vida y hablasen con los textos de Sófocles, ¿no son las mismas “figuras estatarias” del Pequeño Teatro de Medellín, maquilladas de blanco y desplazándose en ralentí por el escenario? Parecerían no serlo, en la medida en que la ausencia de emoción y la insistencia en el tono declamatorio por parte de los actores producen en el espectador una vaga mirada de distancia. El efecto es frío, fatigante, próximo a la sedación. Por consiguiente, esa “comunión interior” entre el espectáculo, los textos y el público se rompe, en la medida en que no existe la intensidad poética de la puesta en escena, sobre la que se volverá a reflexionar más adelante en el presente estudio. Durante mucho tiempo, una lectura particular del *Verfremdungseffekt* brechtiano insistía en hacer desaparecer cualquier tipo de emoción sobre la escena. El público no debería sino establecer una relación racional, crítica, con el espectáculo. Pareciera que el presente montaje estuviese aún en dicho malentendido: la razón luchando contra la emoción.

En conversación sostenida para el presente estudio con el director Rodrigo Saldarriaga⁶¹¹, éste manifestaba que su principal punto de apoyo para la puesta en escena de sus tragedias era la misa católica. “Las ceremonias de Semana Santa en Medellín me han impresionado muchísimo y he tratado de traducir esa religiosidad en mis puestas en escena de la tragedia griega”. Aquí se entra en un problema adicional que, de repente, apunta hacia la reflexión acerca de las contradicciones con las que se encuentra un director de nuestros días frente a los textos clásicos⁶¹². ¿Es

610 *Ibid.* Pág. 121.

611 Conversación sostenida el 5 de marzo de 2013 en el Pequeño Teatro de Medellín.

612 A propósito, es oportuna la cita de Schajowicz: “Antes se iba al teatro esperando que la obra allí representada tuviera un sentido, pero precisamente contra esto se han rebelado varios directores, los cuales han irrumpido en la escena contemporánea con sus experimentos destinados a mostrarnos la completa falta de sentido, en breve, lo absurdo de la vida que se nos presenta en las tablas como un espejo de la realidad. Nosotros podemos sentir así una catarsis ‘negativa’, no producida por lo trágico sino por lo grotesco” (*Op. Cit.*, Pág. XVI). Un buen ejemplo de esta relación entre la tragedia y lo grotesco se manifiesta en el “Prefacio” del *Cromwell* de Victor Hugo: “Intentamos aclarar que, de la

igual la dimensión de lo sagrado entre los griegos y en el catolicismo? Más aún: ¿es posible hablar de *lo sagrado*, en un grupo de artistas que, como los del Pequeño Teatro se formaron al interior de las luchas intestinas de la izquierda, con una visión marxista (o mejor: maoísta) del mundo? Y, una vez más, Schajowicz: “¿Cuál es la relación de lo sagrado con la tragedia, y muy especialmente de lo sagrado en sentido moderno, que puede identificarse con la Nada?”⁶¹³. El problema central salta a la vista: la dimensión religiosa de la tragedia se dirige hacia otros territorios y da la vuelta para que el espectador moderno tenga una perspectiva de la historia de la cultura, más que de la dimensión interior de la misma. No es el caso de Saldarriaga y su Pequeño Teatro el de transformar *Edipo rey* no es un pretexto para explorar formas contemporáneas de expresión. Al contrario, su intención es manifiesta: ellos quieren ser *intérpretes* de un gran *creador* como Sófocles. Y su puesta en escena es una reverencia más hacia el dramaturgo y hacia las grandes formas teatrales y poéticas de Occidente, antes que una exploración hacia lo que el autor puede decirle a los tiempos modernos.

Está demostrado que las formas rituales de la antigua Grecia no pueden equipararse a ceremonias como la misa o sus complementos judéo-cristianos⁶¹⁴. Pero, ante la carencia de informaciones precisas sobre la forma en la tragedia griega, Saldarriaga y su grupo especulan con las imágenes y se inventan una Tebas de cartón-piedra, una atmósfera de catedral católica con textos de Sófocles, donde los actores construyen sus formas, impostados y retóricos. *Edipo rey* es entonces un homenaje a la antigüedad desde la mirada melancólica del nuevo milenio. Pero ni el actor que representa al tirano de Tebas, ni la Yocasta con blancas trenzas, ni los coros con báculos, ni el Creonte con su blanca cabeza pelada están inmersos en la verosimilitud interna de la historia. Si hubiese una mirada “marxista” de la puesta en escena, Edipo y su corte le estarían hablando

íntima unión entre lo grotesco y lo sublime, surge el genio moderno, denso, complejo, vario, inagotable, alejado de la simplicidad de lo antiguo”. (Ver: Victor Hugo. “Oliverio Cromwell. Prefacio”. En *Teatro escogido de Victor Hugo*. Traducción: T. Suero Roca. Bruguera. Libro Clásico. Barcelona, 1972. Pág. 59-60).

613 *Ibid.* Pág. XVIII.

614 “La tragedia es ajena al sentido judaico del mundo”, afirma George Steiner en *La muerte de la tragedia*. Traducción de Enrique Luis Revol. Fondo de Cultura Económica. México, 2012. Pág. 19.

a los espectadores de hoy en día desde la perspectiva de la Historia, con amplias mayúsculas. El *Edipo rey* del Pequeño Teatro de Medellín se mantiene en la superficie de sus imágenes y lo que pretende ser una ceremonia con su propia religiosidad sin dioses, termina enredándose en las dudas de sus propios signos.

En la sala alterna (la sala Tomás Carrasquilla) del Pequeño Teatro de Medellín, se presentaba, en simultánea, una versión de *Las troyanas*, tomando como punto de partida la interpretación textual de Jean-Paul Sartre. Cuando el escritor francés revisitó el drama de Eurípides, corrían tiempos convulsos en su país. La guerra por la liberación de Argelia estaba en todo su apogeo y la búsqueda del compromiso del intelectual frente a los acontecimientos sociales y políticos de su tiempo, estaban al orden del día al interior de las tesis de Sartre. Según Araceli Laurence⁶¹⁵, “*Las troyanas* se presenta, por primera vez en París, el 17 de marzo de 1965. La adaptación fue hecha para el Teatro Nacional Popular. Sartre adaptó este texto de Eurípides de 415 a. C. que cuenta el destino de las mujeres de Troya una vez perdida la guerra contra Grecia. *Las troyanas* es, en realidad, un oratorio, es decir, el público no necesitaba grandes explicaciones porque conocía la historia, sino que se interesaba en el lenguaje, la interpretación y las características de la puesta en escena”. No es ésta, precisamente, la circunstancia del público de Medellín que llenaba la pequeña sala donde se mantenía la temporada con la nueva versión de la tragedia. Es muy probable que los asistentes no conocieran los acontecimientos de la guerra de Troya sino que, por el contrario, fuesen a descubrirlos. De todas maneras, para Sartre, recurrir a los grandes mitos del teatro griego era una manera de encontrar, a través del mundo de la escena, los signos del caos encriptados en el presente. En el caso de *Les troyennes*, “*Le thème dominant de ma pièce est la condamnation de la guerre en général, et des expéditions coloniales en particulier*”⁶¹⁶. Años atrás, en 1940, el filósofo había escrito una obra que tenía sus raíces en *Antígona*, que llamó, con una suerte de correspondencia en clave con la tragedia de Sófocles, *Morts Sans Sépulture*. Combinando con su intensa producción filosófica y lite-

615 Laurence, Araceli. “Vínculos sartreanos con el teatro griego clásico”. En *La revista del CCC*. N° 5 - 6, enero - agosto 2009. <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/108/>. Consultado en marzo de 2013.

616 Citado por Annie Cohen-Solal en *Sartre 1905-1980*, pág. 748. Gallimard. Collection Folio/Essais. 1991.

raria, Sartre siempre quiso estar vinculado al mundo del teatro, porque le parecía que la comunión en vivo entre espectadores y público era fundamental (tras la frustrante experiencia de escribir un guion descomunal sobre Freud para el realizador norteamericano John Huston, hasta allí llegaría su vinculación con el cine). Además, Sartre no solamente escribiría obras originales, sino que revisitaría los temas clásicos desde su propia perspectiva, como lo hizo en *Les mouches*, en 1943 (donde haría su propia versión de *La Orestiada*), o los adaptaría a la comprensión de los nuevos tiempos tal como sucede en la versión de *Las troyanas*.

Ahora bien: la dimensión universal de *Les troyennes* no necesita mayores justificaciones. Es un texto amargo y de oscura belleza que acerca el drama de las mujeres vencidas a las conciencias escépticas del siglo XX. La versión de Sartre ha sido puesta en escena muchas veces e incluso, antes de su adaptación para el cine, Michael Cacoyannis la tendría en cuenta para su propia versión teatral. Sin embargo, un texto blindado por el tiempo no protege a ningún grupo escénico con respecto a sus especulaciones formales. Es preferible leer una obra de teatro impecablemente escrita, antes que tener que someterse a la aventura de un montaje sin los actores adecuados, sin ideas y sin recursos. El caso de *Las troyanas* del Pequeño Teatro de Medellín es un ejemplo doloroso de cómo tres actrices y un director/actor se protegen en una justificación (la de Sartre) para declamar unos textos que van por un lado, mientras las imágenes nadan en una piscina sin fondo ni forma. No es muy difícil reproducir la puesta en escena. Es difícil tratar de entender qué querían con ella. La atmósfera es más o menos la siguiente: al llegar a la sala de cámara, el espectador se encuentra con un espacio frontal. No hay un telón de boca (es muy probable que, originalmente, ese lugar fuese la capilla de la casona republicana, hoy convertida en teatro). Sobre el escenario, tres mesas cubiertas por telas. Una llama al centro. A la izquierda, al lado del público, una mesa con un candelabro. Tras las indicaciones “de la vida real” (una joven acomodadora insiste en advertir que, si suena un teléfono celular durante la representación, la obra será suspendida y el culpable de la imprudencia será “expulsado de la sala”), hay un ambiente de penumbra. El director/actor Rodrigo Saldarriaga, de densas barbas y largos cabellos blancos, entra por la misma puerta por la que ingresó el público. Acto seguido, se sienta frente a una mesa, de espaldas a los espectadores y enciende el candelabro. Silencio. Poco a poco, con una voz pausada, cansada, el actor lee,

literalmente, los parlamentos iniciales de Poseidón. Así lo hará durante toda la representación: leerá los textos de los personajes masculinos.

Por su parte, las tres actrices del montaje (Jeannette Parada, Manuela Muñoz, Merly López) con túnicas oscuras *à la grecque*, construyendo sencillas imágenes con las tres mesas de madera, de color gris, reproducen los textos que, se supone, son los de la versión de Sartre, aunque no se podría, a ciencia cierta, asegurarlo (el libro de los 35 años del grupo anuncia, sin embargo: *Las troyanas* de Eurípides-Sartre). El espacio está vacío y el fondo está protegido por sendas cortinas blancas. Durante sesenta minutos, el grupo se ha encargado de construir una síntesis de la tragedia, y de protegerse en los textos, aprendidos mecánicamente por las actrices, para lanzar un “mensaje”: en el programa de mano se lee: “La guerra de Troya la hemos tomado de Eurípides y Sartre como el pretexto para un alegato contra la guerra. La soberbia de Grecia invade a Troya: la somete y la destruye en alianza con los dioses. La noble ciudad de Hécuba en ruinas es llorada por las mujeres de Troya, únicas sobrevivientes. Lloran a sus hijos y a sus maridos muertos, momentos antes de ser embarcadas rumbo a Grecia donde les espera la esclavitud⁶¹⁷”. Si se compara el texto, prácticamente lo que dice el grupo de teatro colombiano es una puesta al día de las ideas de Sartre en el prólogo a la primera edición de *Les troyennes*⁶¹⁸, donde el autor francés establece los parámetros sobre los cuales hizo la traducción, convertida en una versión, en una adaptación. Por un lado, Sartre profundiza acerca de qué manera aclaró ideas que eran obvias para los griegos del siglo V a. C. mas no para los espectadores de los tiempos modernos. Segundo, aclara la manera como el lenguaje poético ha sido construido. En tercer lugar, pone sobre el tapete la idea de que, si *Las troyanas* de Eurípides es un feroz alegato contra la guerra, podrían establecerse correspondencias con los conflictos entre los argelinos y los franceses de la época en la que se estrenó la puesta en escena. Y, por último, Sartre hace una reflexión acerca de la presencia de los dioses en su versión, teniendo en cuenta que, en nuestros tiempos, hay una distancia evidente que separa a los espectadores de dichos personajes. Quizás allí está la idea más interesante planteada por Sartre: “Los dioses reventarán

617 Pequeño Teatro de Medellín. *Las troyanas*. Programa de mano. Medellín, 2013.

618 Las citas del prólogo de Sartre corresponden a: Eurípides. *Las troyanas*. Adaptación y prólogo de Jean-Paul Sartre. Traducción de María Martínez Sierra. Editorial Losada, Argentina. 1999.

con los hombres, y esa muerte común es la lección de la tragedia". Es decir, los dioses son los culpables del caos. Los dioses son los culpables de la guerra. Los dioses son los culpables de la arrogancia de los griegos. Los dioses son los culpables del dolor de los troyanos. Los dioses, en tanto creadores, se equivocan: el mundo les ha quedado mal hecho. Son pretenciosos, como los hombres. Son ambiciosos, como los hombres. Se contradicen, como los hombres. Revientan, junto a los hombres. *Las troyanas* no sólo es un alegato contra la guerra sino una reflexión, un grito metafísico contra la tiranía del más allá.

¿Están estas ideas en el montaje del Pequeño Teatro de Medellín? Se podría decir que sí, en la medida en que se parte de los textos "clásicos" y los actores procuran reproducirlos, en una apretada versión, al pie de la letra. Pero eso no es suficiente. En ese caso, de nuevo se le daría la razón a Aristóteles: el texto es más importante que la puesta en escena. Y no es, no puede ser así. Es necesaria una *poética* del espacio escénico. Porque, de lo contrario, tendrían toda la razón los detractores contemporáneos del mundo del teatro: las ideas discretas o la limitada preparación técnica se convierten en enemigos de las obras. Y lo que pretendía ser un montaje "didáctico", para que el público popular, contemporáneo, conozca y se emocione con los clásicos, se va a convertir en un triste ejemplo con el resultado inverso. No es, por supuesto, el presente estudio el espacio para cuestionar una puesta en escena. Pero sí es importante profundizar en los elementos de una serie de montajes que no complementan las intenciones iniciales de un grupo, cuando se decide a montar los textos clásicos (o, mejor, cualquier tipo de texto teatral escrito). Como ya se ha dicho, el Pequeño Teatro de Medellín, a lo largo de los años, ha querido insistir en su visita al teatro antiguo y, en particular, al teatro griego. Con grandes esfuerzos presupuestales, han sacado adelante sus trabajos. Pero, en el mundo del arte, los esfuerzos o las carencias económicas no justifican la pobreza de las ideas. En *Las troyanas*, según el grupo antioqueño, hay ruinas. Pero no son precisamente las ruinas de Troya. Sintetizando:

1. El espacio vacío no es un concepto estático. El espacio vacío debe poblarse con los elementos imaginarios que los actores construyen.
2. El respeto por los textos clásicos no excluye la emoción.

Al contrario, hay que poblar de emociones complementarias lo que los poetas construyeron con las palabras.

3. Tres mesas de madera no pueden ser tan sólo tres mesas de madera sobre la escena. Cuando Brecht decía, en *Los Horacios y los Curiacios*, que “muchos objetos hay en un objeto”⁶¹⁹, invitaba a la multiplicidad de sentidos. A disparar la imaginación del espectador a partir de la imaginación de los actores.
4. Un director que lee de espaldas al público no puede ser tan sólo la cansada voz de un hombre que reproduce unos textos. Se debería pasar de lo puramente denotativo. Pero esto lo debe propiciar el espectáculo.
5. Cada objeto, cada elemento en la escena debe tener una dimensión sagrada. Si ya no hay religiosidad en la manera como se establece el vínculo entre el espectador y los actores, sí es imprescindible que unas velas, un vestuario, una tela envuelta (que pretende ser un bebé muerto) una cinta (que pretende ser un hilo de sangre), las páginas de un libreto, todo, debe ser respetado, valorado, profundizado sobre la escena. Si una actriz morena tiene el pelo teñido de rubio, debería haber una razón profunda para que eso suceda. No puede ser tan sólo el tinte de la actriz.
6. Los versos no deben declamarse. Deben interpretarse. ¿Cuál es la diferencia? Hasta Stanislavski, el teatro tenía una tendencia a valorar la palabra, construyendo una musicalidad estereotipada, por encima de lo que el texto y el contexto propiciaban. Hoy por hoy, esas ideas están completamente revaluadas. Debe haber una conexión profunda entre la poesía, las ideas, los desplazamientos, la música, los objetos, las luces. La literatura dramática

⁶¹⁹ Ver “Los siete usos de la lanza” en *Los Horacios y los Curiacios*. Bertolt Brecht. Traducción: Raquel Warschaver. *Teatro Completo. Tomo III*. Buenos Aires. Ediciones Nueva Visión. Pág. 162.

no puede convertirse en la tabla de salvación y en la razón de ser de un montaje.

7. No se sabe cómo eran las puestas en escena de la tragedia griega. Pero eso no justifica el “*n’importe quoi*” de un montaje. Así como existe una dramaturgia del texto, debe existir una dramaturgia de la puesta en escena. A través de ella, los espectadores se guían, reflexionan, se conmueven. Si estos elementos no existen, el texto ha sido sacrificado.

Finalmente, es una lástima que un montaje como el de *Las troyanas* no invite a la curiosidad por parte de sus intérpretes. Se sabe, por ejemplo, que la obra original de Eurípides era la tercera parte de una trilogía sobre los horrores de la guerra, la cual comenzaba en Troya, antes de las batallas, con el título de *Alejandro*. Luego, la segunda parte (*Palamedes*), sucedía en Grecia, del otro lado, donde se contaba “la muerte del más justo de todos los griegos⁶²⁰”. Estas consideraciones, que invitarían a pensar en que la trilogía de Eurípides podía convertirse en un gran retablo del horror, por las vías de la guerra, no se siente en este montaje. No era el propósito de dicho montaje, se dirá. Pero si se quiere transformar las convenciones del teatro antiguo, habría que (intentarlo al menos) encontrar elementos que las trasciendan. Si se tienen en cuenta las observaciones de Antonio Melero Bellido, “la obra fue compuesta poco antes de la expedición ateniense a Sicilia del año 415. Resulta difícil hacer de *Las troyanas* una mera obra de circunstancia, ya que resulta imposible que Eurípides pudiera prever la catástrofe en que tal expedición acabaría. Pero no es menos cierto que, al poner en escena, precisamente en el año 415, los crímenes y castigos que acarrean las guerras, Eurípides ofrecía al pueblo ateniense una lección moral que la catástrofe posterior convirtió en una advertencia profética⁶²¹”. ¿Otros tiempos? Seguramente. Pero el arte debería apuntar a grandes ambiciones. Porque si se escoge hacer “un alegato contra la guerra”, desde la perspectiva del siglo XXI, escoger a los griegos implica una responsabilidad adicional. Porque un grupo de intér-

620 Ver Eurípides. *Cuatro tragedias y un drama satírico*. Edición a cargo de Antonio Melero Bellido. Akal, Clásica. Pág. 99 y ss. 1990.

621 *Ibid.* Pág. 22.

pretes no se puede proteger: a) en los clásicos y b) en la violenta realidad de un país, para blindar sus intenciones. Una puesta en escena de una tragedia griega es un ejercicio casi imposible en el siglo XXI. Pero si ése es el desafío, el espectador contemporáneo al menos desearía un anhelo de absoluto. Una anécdota final: en la función del 6 de marzo de 2013, en el momento en el que la actriz que interpretaba a Hécuba golpeaba el piso de madera y gritaba: “Te golpeo con mis manos [...] Devuélveme mis hijos”, una cucaracha atravesó el proscenio del escenario. Tristemente, la tensión del público se concentró en el imprudente insecto y el drama de las mujeres de Troya pasó a un segundo plano. Más allá de la ligereza de la situación, la frágil realidad del teatro indica la crueldad de las circunstancias. Si el espectador hubiese estado en conexión directa con las tensiones del drama, la jugarreta de la naturaleza no hubiese trascendido. Pero Gregor Samsa hizo de las suyas.

6.1.4.2 El Teatro La Hora 25

A media hora de distancia de las instalaciones del Pequeño Teatro de Medellín, en el Barrio Cristóbal, se encuentra otra casona convertida en espacio para el teatro. Se trata de la sede que acoge al grupo La Hora 25. Su director, Farley Velásquez, joven lobo de la escena, lo bautizó así en 1989, en homenaje a la novela de Constantin Virgil Gheorghiu que marcaría su adolescencia. Desde esa época, Velásquez se ha empeñado tercamente en consolidar un espacio y en recuperar grandes textos clásicos del teatro, desde una perspectiva contemporánea y de correspondencias con lo local. De alguna manera, la propuesta de La Hora 25 nació de las urgencias sociales que se gestaron en Medellín durante la década del ochenta. Inmersos en un mundo donde la violencia del narcotráfico parecía devorárselo todo, los artistas de la ciudad debieron inventarse fórmulas para no morir en el intento y dejar de ser señalados como bestias pensantes. Algunos lo lograron. Otros, no corrieron con la misma suerte: el 28 de septiembre de 1990, el director del grupo la ExFanfarria, José Manuel Freidel⁶²², “salió de Catrú, compró cigarrillos en la avenida

622 José Manuel Freidel, nacido en 1951, fue un entusiasta creador de la escena, autodidacta, un verdadero volcán creativo que, en sus 38 años de vida, logró bosquejar una apasionada producción teatral, con títulos emblemáticos en el mundo de las tablas de

La Playa, cambió un cheque para el cambio de la taquilla del teatro, subió a un carro con un desconocido y su cadáver fue hallado en la carrera 36 con calle 50, con un tiro de pistola. Nadie se atribuyó el crimen⁶²³. El homicidio de Freidel estaba inmerso en una vorágine desenfrenada de violencia y en una tensión social que estalló en el sálvese quien pueda de una sociedad al borde del colapso total. El llamado “dinero fácil” se había instalado en la mentalidad de una ciudad, de un departamento, de un país. Según María Victoria Uribe, “en 1990 el 17% de los jóvenes que tenían entre 12 y 19 años, es decir, unos 64.000, ni estudiaba, ni trabajaba, ni buscaba empleo. Medellín presentaba el índice de escolaridad más bajo. El nivel era del 100% para el estrato alto-alto, del 88% para el alto-medio, del 53% para el bajo-medio y del 38.3 % para el bajo-bajo. En los exámenes de estado se encontró que Medellín estaba por debajo de la mayoría de las capitales de departamento. La baja escolaridad y el desempleo propiciaron que gran cantidad de jóvenes permanecieran sin oficio y sin estudio, dispuestos a salirle al paso a cualquier oportunidad de ganarse unos pesos. El sector más golpeado por la violencia fue los jóvenes⁶²⁴. Pescando en río revuelto, la llamada delincuencia organizada se inventó toda una generación que encontró en el asesinato una manera de manifestar su fuerza. Pero mientras la violencia irracional se instalaba en la ciudad, los artistas trataban de pelear, con las armas de la creación, para enfrentarse al caos sin tener que doblegarse. De Medellín salieron películas memorables como *Rodrigo D. No Futuro* y *La vendedora de rosas* (ambas invitadas a la Selección Oficial del Festival de Cannes, ambas dirigidas por Víctor Gaviria), los libros de Fernando Vallejo (en especial *La virgen de los sicarios*, llevada al cine por Barbet Schroeder en el año 2000) o Héctor Abad Faciolince y su citado libro *El olvido que seremos*.

Tras la muerte del narcotraficante Pablo Escobar, por parte de las fuerzas de seguridad del Estado, la normalidad y “el empuje paisa” regresó a Medellín. Pero esa normalidad ha estado pegada con cintas muy frágiles y cada cierto tiempo vuelve a romperse. El teatro en Medellín vive en la

Medellín: *Los infortunios de la bella Otero y otras desdichas*, *Las burguesas de la Calle Menor*, *La visita*, *Las tardes de Manuela*, son algunos de sus títulos emblemáticos.

623 A propósito del asesinato de José Manuel Freidel y de la situación en Medellín en 1990, ver: <http://unahogueraparaqueardagoya.blogspot.com/2011/03/jose-manuel-freidel-asesinado.html> Consultado en marzo de 2013.

624 *Ibidem*.

mitad del fuego cruzado, tratando de crear una cultura cimentada en los grandes momentos del arte universal pero, al mismo tiempo, deseando por todos los medios hablar de sus problemas, de sus *tragedias* cotidianas. Allí, en medio de ese volcán en erupción, directores como Farley Velásquez han decidido consolidar su universo creador. Decía Velásquez en una entrevista especial para el presente estudio:

“Yo tengo unas raíces muy fuertes aquí... La primera pregunta que me hice fue: ¿de dónde vengo? Y asumí que vengo de una familia campesina. Una familia campesina con toda la herencia de un pueblo de hace 40 años en Colombia. Llegué a un barrio popular en Medellín y me tocó ver cómo se fue armando. Las calles eran sin pavimentar, la austeridad en mi casa era complicada en muchos aspectos. Casi todas las familias que llegaron a estos barrios populares venían huyendo de la violencia de los años 50 y se instalaron aquí. Nuestras familias eran como una especie de exiliados que llegamos a estas montañas, donde no teníamos nada que ver los unos con los otros, pero comenzamos a inventarnos una vida en común, en medio de las tensiones y la pobreza. Yo crezco en medio de la violencia del narcotráfico de Medellín, que ya para muchos es tabú. La violencia de los 70, de los 80. Me tocó empezar a entender, a los 12 años, toda la cantidad de crímenes que me encontraba en mi barrio: una vez, hubo una matanza tan fuerte, que en cada cuadra encontraban un muerto y lo tapaban con una sábana. El barrio se llenó de sábanas con las que protegían los cadáveres⁶²⁵”.

Muchos años después, para tratar de explicarse y de exponer esa loca ambivalencia en la que vive su ciudad, donde la gente más amable al mismo tiempo es la que tiene más canales para manifestar el odio, Velásquez encuentra en el teatro una manera inteligente y profunda de expresar su ira. Porque parecía que el director de *La Hora 25* no ha querido escaparse de los problemas que lo circundan. Al contrario: los enfrenta. Su teatro es contestatario, tropelero, de barrio popular. Pero sus títulos y su estética aspiran a una particular elegancia. Y ha querido balancearse entre Shakespeare (*Ricardo III*, *Romeo y Julieta*, *El rey Lear*, *Macbeth/The New Gangsters B. F. A.*) y Jean Genet, entre Andrés Caicedo y, cómo no, las tragedias griegas. En el 2007, Velásquez puso en escena su propia ver-

⁶²⁵ Farley Velásquez, entrevista especial para el presente estudio, realizada en marzo de 2013.

sión de la *Electra* de Eurípides. Con este montaje, el Teatro La Hora 25 (o mejor, su director) se ganaría el Premio a la Mejor Puesta en Escena en Colombia durante ese año. Esta sería una de cuatro visitas que el director antioqueño haría a los temidos paisajes de la tragedia griega. Junto al éxito de su *Electra*, Farley Velásquez siguió insistiendo en el género y ha realizado las siguientes puestas en escena: *Etéocles, Antígona, Polinices y otros hermanos*, a partir de textos de Sófocles y Eurípides, *Hécuba y Las Troyanas* de Eurípides y *Medea*, con textos de Heiner Müller, Eurípides y el mismo Farley Velásquez.

No hay una explicación muy clara de por qué Velásquez se interesa por el género trágico. Él lo atribuye a su intensa relación con la guerra: desde las pequeñas batallas de las pandillas que se formaban en el narcotráfico y pasaban dando bandazos entre las guerrillas de izquierda a los paramilitares de las derechas, hasta las llamadas “Bacrim” (Bandas Criminales) del nuevo milenio. Desde muy joven, por consiguiente, Farley Velásquez comenzó a tener una relación particular con la muerte. Pero, en vez de sumergirse en el fondo del desastre, Velásquez luchó por sobresalir, por encontrar la orilla contraria al terror, donde habitaba la belleza. Comenzó entonces a estudiar teatro, en medio de aquel mundo turbulento. Curiosamente, cuando estudió en la Escuela Popular de Arte, nadie le habló de los griegos. A ninguno de sus profesores les interesaba. Años después, cuando viajó a Barcelona y estuvo estudiando en la Sala Beckett con José Sanchis Sinisterra, los griegos llamaron a su puerta. Empezó entonces a estudiarlos.

El primer texto que trabajó fue *Hécuba* de Eurípides. Le llamaba mucho la atención ese entorno de mujeres en medio de la guerra, de mujeres vencidas. Su abuela había tenido dieciséis hijos. Uno de ellos lo dio a luz en la cocina. Se interesó por Eurípides porque consideraba que construyó “personajes más humanos”. Esquilo y Sófocles le parecían un tanto “estereotipados”. Además, Eurípides le sonaba más irreverente. Sus palabras parecían dichas por seres cercanos, no tanto por héroes legendarios: justo lo que Nietzsche le reprocha a Eurípides, es lo que le llama la atención a Velásquez⁶²⁶.

626 “Una máscara por cuya boca no hablaba ni Dionisos ni Apolo, sino un demonio que acababa de aparecer, llamado Sócrates” (Nietzsche, Friederich. *El origen de la tragedia*. Traducción de Eduardo Ovejero. Editorial Porrúa. México, 2006. Pág. 62).

“Hay una frase de Hécuba que a mí me marcó: ‘los dolores del parto no se van del cuerpo cuando ellos nacen, sino que regresan cuando ellos mueren’. La leí una y otra vez. Me pareció una tragedia bellísima: ella trata de salvar a su hijo, Polidoro, y se lo da a un hombre como Poliméstor. Poliméstor lo degüella y lo tira al mar, y el mar se lo lleva a los pies de ella en una isla. Cuando descubrí a Hécuba, empecé a relacionarla con todas las mujeres de la ciudad, del país”⁶²⁷. Un país en el que las mujeres han tenido que soportar la guerra de los últimos años, de las últimas décadas. Quería descubrir por qué el hombre tiene tanta facilidad de odio. “El ser humano es un ser con mucha crueldad adentro. Y una capacidad de guerra y de muerte inagotables. Cuando estudié los griegos quería entender eso, quería descubrir por qué somos así. Me imagino que de alguna manera Eurípides estaba viendo las guerras del Peloponeso y todas las guerras de Grecia. Estaba siendo un observador, un tipo distante, porque para un hombre escribir eso que escribió, tenía que mirar con ojos profundos cómo es el mundo de los violentos”⁶²⁸.

Velásquez queda cautivado “por la belleza” de los textos de las tragedias. Y el hecho de trabajar en un conjunto de obras cuyo punto de llegada fuese su dimensión poética, le ha servido al director para crear otras obras como *El país de las mujeres hermosas* donde, a través de cinco monólogos femeninos, el grupo hace un recorrido por cincuenta años de la violencia colombiana. Allí trabaja con una mezcla de teatro documento y teatro testimonial. Pero esta obra salió después de su experiencia con Shakespeare y, sobre todo, con los clásicos griegos. La palabra se hizo más directa, se transformó. Velásquez ha querido, a través de la iconografía descubierta con sus montajes de Eurípides y Sófocles, transportar sus hallazgos a la realidad contemporánea. A pesar del paso del tiempo, la fascinación literaria de Farley Velásquez por los textos de la tragedia griega no ha cesado. Aunque confiesa no comprender del todo lo que hay más allá de las palabras (en especial, en las evocaciones del coro), se le convirtió en todo un desafío estético el hecho de tratar de transportar esas *lejanas* realidades y de encontrar mecanismos escénicos para que se volviesen cercanas para su público.

627 Entrevista a Farley Velásquez, especial para el presente estudio.

628 Velásquez, entrevista citada.

Velásquez lo explica con un ejemplo: “Cuando uno lee *Hécuba*, uno se encuentra con que Polidoro viene del Hades con un grupo de almas troyanas. Lo que él empieza a narrar (cómo fue asesinado y traicionado por Poliméstor) poco a poco se transforma y nos cuenta que quiere ir donde la madre para decirle que ha sido asesinado, a través del sueño. Encuentro entonces que me gustaría hacer una correspondencia con las mujeres de este país. Puedo encontrar allí una forma de contar el dolor a través de la belleza. Porque lo que encuentro en los griegos es Belleza. Dolorosa. Me encontré con ellos y empecé a montarlos y salieron imágenes muy fuertes. Además cuando la gente ve una obra griega, y ve que esas tragedias fueron escritas hace dos mil quinientos años, se protegen diciéndose a ellos mismos que todo sucedió hace mucho tiempo y no en lugares cercanos, en Apartadó, en Medellín. Pero realmente los hombres hemos sido así desde siempre. Así que hablar de *Hécuba* es como hablar de la actualidad”⁶²⁹.

Pero, ¿cómo montarlas? ¿Cuáles fueron los referentes para que el Teatro La Hora 25 pusiese en escena los clásicos griegos? Farley Velásquez y su grupo estudiaron las convenciones aristotélicas y los espacios escénicos de la época, se reunieron con distintos especialistas en el tema y finalmente llegaron a la conclusión de que, a ciencia cierta, nadie sabía cómo se montaban las tragedias en Grecia. Sólo a través de los libros. Y a Velásquez poco le interesó cómo se ponían en escena las tragedias en el siglo V antes de Cristo sino cómo dichas tragedias le llegaban a él y a su grupo. Entonces, se dejó llevar y comenzaron a aparecer las imágenes: cuando montaron *Electra*, Velásquez se imaginó un inmenso círculo de sal en el piso. Sobre la sal construyó el espacio del personaje desterrado, Electra, viviendo en una choza, acompañada por un campesino. Con el encargado de la dirección de arte, construyeron la escenografía y la utilería y decidieron inventarse un caballo de madera que Electra iba construyendo con el coro en la medida en que transcurría la obra. Hasta que, al final, ella terminaba adentro del caballo, viviendo en su interior. De igual forma, Agamenón no estaba enterrado en una tumba. Sus restos estaban representados por una cajita con cenizas. Estos elementos, según Velásquez, “podían venir de la literatura griega, pero yo me encargaba de volverlos contemporáneos. No estaba obsesionado con repetir cómo se hacía el teatro griego. Nunca me interesó reproducir las convenciones

629 Farley Velásquez, conversación con el autor del presente estudio.

clásicas del coro, siempre rompí. Rompí porque quería buscar mi propia forma de montarlos”⁶³⁰.

Una de las razones por las cuales *Electra* ganó el Premio Nacional de Dirección Escénica en Colombia fue por la manera eficaz como se resolvieron las imágenes en dicho montaje. Y para articular los distintos elementos de la *mise en scène*, Velásquez y su grupo se inventaron una serie de convenciones para entender orgánicamente lo que sucedía en su interior. “Construimos el montaje sobre dos esperas”, comenta el director. La espera de Electra, el reconocimiento entre los hermanos, la espera de Orestes antes de matar a Egisto. Para el final, entendiendo la convención de que los asesinatos en la tragedia griega sucedían “en off”, recurrieron a algunos textos de Marguerite Yourcenar (*Électre ou la chute des masques*), que les impactaron mucho porque era el encuentro del personaje clásico con la modernidad.

El piso de sal se convertiría en un *leitmotiv* para las tragedias *d'après* La Hora 25. Sobre la sal blanquísimas contrastaban las armas, el vestuario de los soldados, llenos de pantano y arcilla, todos convertidos en una suerte de animales parlantes. El actor Jorge Iván Grisales, quien había trabajado en 1998 con el director griego Theodoros Terzopoulos en la versión de *Las bacantes* de Eurípides⁶³¹, se encargó de la orientación técnica de los actores. Entre los dos, encontraron elementos específicos para complementar o contraponer la iconografía de los personajes de las distintas tragedias. En *Medea*, por ejemplo, la sal estaba más reducida y la complementan con un montón de piedras que, al final, se llenan de fuego cuando ella quema la ciudad. Cada uno de estos signos, colocados con objetivos específicos sobre el espacio escénico, cumple una función significativa, la cual apunta a reflexionar sobre la condición humana. Para Velásquez, los dramas femeninos de los griegos no son exclusivos de las mujeres. Ellas son, indistintamente, víctimas y verdugos: Hécuba reclama justicia por la muerte de Polidoro, pero también asesina, con las mujeres de Troya, a los hijos de Poliméstior, el asesino de su hijo. Le interesa que en *Medea* se diga que las mujeres serían más felices si no tuvieran hijos: el mundo es un fracaso y ese fracaso vendría de la reproducción. Según Velásquez, de allí viene la idea de Heiner Müller de hablar de una Me-

630 *Ibid.*

631 Ver 6.2.2.1.

dea material, una idea que viene directamente de Eurípides. Cuando La Hora 25 comenzó a trabajar en el tema de Medea, se sintieron atraídos por la idea de que las mujeres no tuvieran hijos, de que se cambiase la leche de sus pechos por veneno. Pero esa idea estaba ya en Eurípides y, por esta razón, decidieron ir directamente a la fuente, a la raíz más antigua.

Quizás ningún otro director de Medellín, como Farley Velásquez, se ha sentido tan atraído por encontrar, directamente, las relaciones entre las atrocidades de la vida real con los crímenes que suceden o se narran en las tragedias áticas. Con frecuencia, Velásquez se remite a la anécdota terrible de una mujer, en la comuna 13 de Medellín, a quien le dejaron los cadáveres de sus hijos en una olla de agua hirviendo. De nuevo, para Velásquez esas manifestaciones se pueden considerar “muy griegas”, así como el hecho de que dejen los cadáveres de los jóvenes en las calles sin enterrar. Como Polinices. La violencia es un tema que le atrae sobremanera a Velásquez, la violencia como contenido para su teatro. “Yo creo que la violencia no es de los griegos o de los colombianos. Es un problema del hombre. Donde haya hombres habrá violencia”, insiste. Atraído por la idea de la *hybris*, Velásquez trata de traducir con signos de la escena las enfermedades terribles de los arquetipos trágicos. Desconcertado por la realidad de su ciudad, aturdido al ver cómo se puede matar en una ciudad por cualquier razón⁶³², Velásquez decidió explorar semejantes muestras de irracionalidad a través del teatro. Y Agamenón y Jasón, Antígona y Electra, Orestes y Polidoro, se fueron convirtiendo en signos, en metáforas de la pulsión asesina de los hombres de los tiempos recientes.

Pero, por supuesto, la idea de la violencia está representada de múltiples maneras en la tragedia antigua. Esos recursos están manipulados, seleccionados, en las puestas en escena de Farley Velásquez y La Hora 25. El caso más evidente es el del coro. Según los miembros del grupo, el coro es la conciencia colectiva. Pero una conciencia colectiva construida a través de los contrarios. Esa voz colectiva a veces aportaba recomendaciones al drama, a veces se oponía, a veces discutía, a veces dudaba. No es, en ninguno de los montajes, la mecánica “voz del pueblo”. Es una voz, es un *tempo* interior que acompaña los acontecimientos. Pero, sobre todo, el coro es una presencia, más allá de cualquier convención realista, que

632 Para no ir más lejos: en los tiempos de “su guerra” contra el Estado colombiano, Pablo Escobar pagaba un millón de pesos a cualquier persona que matase un policía.

respalda o rechaza las situaciones que se viven sobre la escena. “A veces”, dice Velásquez, “los coros griegos eran compuestos por ancianos. Pero en Colombia los ancianos han sido exterminados. Esa voz sabia se ha perdido con el paso del tiempo, el anciano no habla, no tiene nada que decir. Ahora, los coros son la televisión, las telenovelas, el cine, son los coros que hablan más fuerte, nos manipulan el pensamiento. En mis tragedias, el coro también puede ser una fuente de resistencia. Por lo menos así lo traté algunas veces⁶³³”.

De otro lado, es importante tener en cuenta que, para el Teatro La Hora 25, la tragedia, como género, es un cuerpo, un conjunto alimentado por distintos autores. La tragedia no es sólo patrimonio de los griegos. Se prolonga en Shakespeare y, contrarios a la idea de George Steiner, puede extenderse hasta el siglo XXI. El hecho de que La Hora 25 haya montado, con muy pocos años de diferencia, obras como *Ricardo III* o *Rey Lear*, ha servido para establecer puentes y correspondencias. Y les interesan estos lugares comunes: Electra es una suerte de Hamlet femenino, en la medida en que ambos están obsesionados por vengar la muerte del padre asesinando a la madre. La idea del caos, según Shakespeare, le atrae especialmente a Velásquez en sus exploraciones sobre la tragedia. “Medellín es una ciudad tan caótica como la ciudad de Londres en el siglo XVI”, dice Velásquez. Pero estas afirmaciones conducen a una disquisición quizás más amplia con respecto al concepto mismo de lo trágico, tal como lo interpretan George Steiner o Ludwig Schajowicz y, en particular, sobre las reflexiones acerca de la relación entre la idea de lo trágico en Grecia y la idea de lo trágico en el teatro isabelino. Velásquez lo plantea de la siguiente manera: “Para mí la tragedia es lo que no tiene respuesta; para mí la tragedia es aquella pregunta que no se contesta; para mí la tragedia es el sin fin, el misterio; para mí la tragedia es la humanidad en este momento. La vida es trágica porque es totalmente incomprensible. Entonces los griegos y Shakespeare me han ayudado a aceptar esa incomprensibilidad del mundo. Porque es incomprensible. Es incomprensible que tú vivas toda la vida amando a un ser humano y que ese ser humano después te pague con una traición. Es incomprensible que tus hijos te odien, como en el *Rey Lear*. Es incomprensible que un hombre se levante, y reparta su reino y luego sus hijas lo echen a la calle. Es incomprensible que a la que él ama, a Cordelia, sea la que él considere una traidora. El denominador

633 *Ibid.*

común entre los griegos y Shakespeare se da en esa dimensión, en el nivel de lo arbitrario, de lo que no se puede aceptar⁶³⁴.

“La tragedia es la forma de arte que exige la intolerable carga de la presencia de Dios”, dice Steiner⁶³⁵. Para él, la dimensión religiosa es esencial en la representación trágica, en la intimidación existencial de los seres que la pueblan. “Los dioses matan por diversión, como los chiquillos crueles matan moscas”, dice en el *Prefacio* de su estudio. De allí que se mantenga el malentendido entre lo que se entiende por tragedia como género y lo que se entiende por el sentido trágico de la existencia, desde una perspectiva filosófica, que puede incluir incluso la mirada de Schopenhauer o Cioran. Pero no hay dioses en los montajes de La Hora 25, salvo las figuras prestadas a la tragedia como figuras literarias, como abstracciones míticas. Y son tan irreales, tan alegóricos los hombres en sus montajes, como las figuras metafísicas. A veces, Farley Velásquez quiere devolverlos a la Tierra, como en *The New Gangsters* o en *Romeo y Julieta*, y los textos de Shakespeare son dichos por mafiosos o por habitantes de las barriadas. En esos casos, la dimensión trascendente de los acontecimientos sólo se manifiesta por el carácter poético de sus parlamentos, más que por la articulación orgánica con los sucesos antiguos. Sin embargo, Steiner plantea que hay una separación radical entre la verdadera tragedia y la llamada “tragedia” shakesperiana que para él son, en realidad, tragicomedias, con excepción de *King Lear* y *Timon of Athens*. Una vez más, la tragedia y lo trágico tienden a confundirse.

Pero, ¿este tipo de disquisiciones, de precisiones terminológicas, le ayudan en algo a la situación, ésta sí real, en la que se encuentra un grupo cuando, en pleno siglo XXI, se halla ante la disyuntiva de complacer a un público escéptico o complacerse a sí mismo? Velásquez reconoce que no tuvo mucho éxito con sus montajes a partir de la tragedia griega. A pesar de que *Electra* fue un Premio Nacional de Dirección. ¿Será culpa de los tiempos que corren? ¿Será que los griegos no les dicen nada a los habitantes de Medellín? Velásquez se lamenta, porque el público de su ciudad prefiere los *Stand-Up Comedies* antes que las tragedias. Sin embargo, el director de La Hora 25 es terco: “Yo no creo en la muerte de la tragedia.

634 Entrevista citada con Farley Velásquez.

635 Steiner, George. *La muerte de la tragedia*. México: Fondo de Cultura Económica. 2012. Pág. 276.

En este sinsabor de la humanidad en nuestros tiempos, creo que la tragedia se necesita cada día más. Shakespeare es muy necesario en un país como Colombia. Los griegos son profundamente necesarios en nuestro medio. Yo sí creo que la tragedia es necesaria entre nosotros, más que ese teatro superficial, de risas tontas, inmediatas”.

En este orden de ideas, el tema de la catarsis salta a la vista y se hace necesario ver de qué manera funciona en un grupo como La Hora 25. Para ellos, la idea de la catarsis está directamente relacionada con la emocionalidad. No solamente la que produce el texto, sino la que motivan los actores y la puesta en escena. Citan el caso de Eugenio Barba, director del Odin Teatret de Dinamarca, quien considera que toda acción física debe producir una emoción. Y esas emociones nos deberían llevar a la catarsis. “Yo creo que la catarsis la debe producir cualquier espectáculo, no solamente porque sea griego. Debemos ser capaces de producir emociones en el espectador”, dice Velásquez. Y esa emocionalidad debe salir directamente de la carga de energía que provenga del espectáculo. El mismo Barba planteaba que un actor consume diez veces más energía que la que consume el público. El espectador se puede desconcentrar, distraer, incluso dormir. El actor no. El actor es el pulso, la corriente eléctrica que mantiene vivos los acontecimientos sobre la escena. Y esta energía debe saber traducirse en el espectador.

Para que ello suceda, los recursos de La Hora 25 son, con frecuencia, de una gran crudeza. Velásquez reconoce que, cuando montó *Antígona*, no quiso mirar a Brecht. “Porque en casi todos mis espectáculos de los griegos he utilizado vísceras. Yo ‘monté vísceras’ todo el tiempo. Los corazones de Polinices y Etéocles aparecen sobre un tronco de madera y los actores clavan lentamente el cuchillo sobre ellos. El cuerpo de Egisto, en *Electra*, no entra a escena sino sus vísceras. Igual, las entrañas de Clitemnestra⁶³⁶”. Esa urgencia por mostrar con crudeza los clímax de la tragedia tiene, a su vez, equivalencias con la realidad. Los referentes de identificación, de los que parte el grupo, son harto contundentes. Cuentan que la idea de montar *Antígona* vino después de haber leído una noticia en un periódico, en la época en la que se desató el escándalo de los llamados “falsos positivos”: decía la noticia que un soldado cuidaba de un joven drogadicto a quien debería matar y luego entregar su cadáver

636 Entrevista citada con Farley Velásquez.

como si fuese un guerrillero. En la medida en que fueron conversando, el soldado se fue dando cuenta de que el joven drogadicto era su hermano. “Es muy griego”, insiste Velásquez. El gran problema (como sucede, de alguna manera, con el Pequeño Teatro de Medellín) es que esos referentes, esos puntos de partida se pierden por completo cuando se traducen en la escena. En el afán de inventarse una forma de representación, el manierismo se traga los referentes, hasta que estos desaparecen por completo. Porque en La Hora 25 hay un afán recurrente por la forma. Hay una necesidad de encontrar un estilo para devolver a los clásicos su pertinencia, su posible contemporaneidad. De hecho, las cuatro tragedias griegas que han montado, tienden a ser harto diferentes, a pesar de algunos signos que persiguen un denominador común: Hécuba está trabajada en un rectángulo con sal blanca marina. Las mujeres que la rodean estaban atadas todo el tiempo, de principio a fin. Había un telón en el fondo, y por ahí llegaban todos los personajes, que sufrían una confrontación. Hay que tener en cuenta que no es fácil encontrar actores mayores en el teatro de Medellín. Por eso, una actriz veterana, que conociera el paso del tiempo, fue muy importante para el montaje. Para ello contaron con Sonia Montero, de reconocida experiencia en el medio. Porque Velásquez consideraba que, en lo que se relacionaba al paso de los años, no deberían protegerse en impostaciones.

En *Electra*, como ya se ha dicho, se trabajó a partir de los límites del círculo de arena en el piso, bordeado por una luz roja, con la presencia del caballo y una naturaleza muerta. De igual forma, en *Antígona*, se conservaba la convención del círculo de sal, pero en este caso era sal amarilla. Alrededor, siempre había una naturaleza muerta y ancianos que acompañaban casi todos los acontecimientos, unos ancianos con máscaras (es la única de las tragedias griegas montadas por La Hora 25 donde aparecen las máscaras). En *Medea*, la idea era mantener la figura del oráculo. Jasón y Medea siempre estaban alrededor del oráculo. En ambos había fuego. Naturaleza muerta. Círculos y sal. Así como sangre y vísceras. Los personajes no tenían casi vestuario. Los guerreros, los soldados estaban con frecuencia manchados de guerra. Embadurnados de arcilla, con ropas muy leves, pero empantanados de pies a cabeza. Había, por consiguiente, figuras que tienden a repetirse, pero no quieren ser siempre iguales. Electra era muy limpia. Vestida de rojo y blanco. Las mujeres del coro, las que la acompañaban, también eran inmaculadas. Había ramos de mirto y

espadas de doble filo. Para Farley Velásquez es muy importante lo que él llama “la teatralidad”. Es decir, las convenciones escénicas. Que se pongan en evidencia los artificios. Que no se piense en la ilusión de realidad, sino en tratar de conmover a través de los símbolos que el espectador interpretará a su manera. Al mismo tiempo, Velásquez se divierte “traicionando” a los griegos y mostrando sobre la escena los crímenes. Como en el caso de la muerte de Polixena, la hija de Hécuba y Príamo. Polixena es “degollada” delante del público, para que éste tuviese, de alguna manera, la experiencia física de la muerte. Al principio lo intentaron respetando la idea original del texto, pero luego se entusiasmaron con la imagen y decidieron dejarla. De la misma forma, Polinices y Etéocles, en *Antígona*, se asesinan en el escenario, pero atravesando un puñal sobre un corazón que está en un tronco de madera. Allí mueren. Por otro lado, con frecuencia los personajes están atados. Antígona está atada a Creonte, antes de su muerte. Ella muere fuera de la escena, pero su corazón es atravesado, literalmente, por un filo de hierro.

¿De dónde parten estas imágenes? Es posible que sus referentes salgan de otras experiencias teatrales que el grupo ha visto o de la combinación de elementos reales que luego son explorados sobre la escena. Velásquez insiste en no ver, por ejemplo, versiones cinematográficas de las tragedias de Shakespeare o de los griegos. Siente que se va a “contaminar” con los referentes y prefiere viajar solo. Su aventura creativa se nutre de lo que el mismo escenario le concede. “No quise verlas”, confiesa, “porque uno toma muchas huellas cuando está montando. Y a veces no tomas huellas sino todo el camino, entonces, se puede complicar el resultado. Sí veo mucho la pintura. Me fui a ver mucha fotografía, me fui a ver esculturas griegas. Tenía en mi casa más de doscientas, trescientas fotografías griegas. Fui a ver muchas Hécubas, pintadas y esculpidas. Muchas Antígonas. De ellas bebí para construir algunas acciones físicas, pero también lo que más me ayudó fue sentarme con gente de Medellín, que no tiene nada que ver con el teatro, pero que han estudiado muchísimo a los griegos”⁶³⁷.

La investigación para el montaje se nutría de herramientas teóricas (especialistas locales como Timothy Dowling u Óscar González), de reflexiones paralelas (sobre la sexualidad de Electra) pero, sobre todo, de los recursos con los que finalmente trabajarían los actores. Como, por

637 Entrevista citada con el director Farley Velásquez.

ejemplo, los cantos. Las canciones guerreras se hicieron muy importantes. Tanto para el calentamiento físico como para la dinámica misma de las escenas, las canciones se convirtieron en un recurso esencial en los montajes. Eran canciones que los mismos actores o actrices construían para las situaciones específicas. De igual forma, fueron a visitar mujeres con raíces indígenas, mujeres de distintas etnias tradicionales, para conocer sus cantos. Trajeron melodías de mujeres que les cantaban a sus esposos desaparecidos, a los niños que mueren. Cantos colombianos que se deberían adaptar a las realidades escénicas de las respectivas tragedias. Cuando Hécuba encuentra a su hijo muerto en la playa, escogieron un canto de mujeres africanas que cantan cuando muere un niño y sintieron que les funcionaba bastante bien. Según Velásquez, “era el momento de la catarsis”, cuando el público lloraba. Es decir, para La Hora 25, la idea de la catarsis estaba directamente ligada a la idea de la emoción.

Quizás el momento del encuentro del hijo muerto de Hécuba, puede ayudar a la comprensión del acontecimiento sensible. Velásquez lo cuenta así: “Empezábamos a detener la emoción a través de la acción, para que la madre llegara lentamente. Era como una acción retardada en ella. Retardábamos cualquier posibilidad de grito, cualquier posibilidad de fuerza. El público esperaba que fuera a gritar cuando viera al niño. Entonces retrasábamos ese grito, con cantos, con algo que fuera totalmente opuesto y luego soltábamos el grito, retardado, un pequeño grito, muy desgarrador. Y luego cantaban la canción africana, la canción que tenían las mujeres africanas cuando moría un niño. Nos funcionaba perfectamente. Entonces ahí descubríamos que el sentimiento de las mujeres en la guerra es el mismo, ya sea palestina o colombiana o griega”⁶³⁸. ¿Podemos hablar de catarsis con este ejemplo? Aquí hay una manifestación evidente de la confusión de términos, la cual se analiza en detalle en el capítulo específico del presente estudio consagrado al tema de la catarsis⁶³⁹. Pero sí es pertinente tener en cuenta el presente ejemplo, para abordar el asunto relacionado con las correspondencias existentes entre distintas teorías que terminan relacionándose o, por lo menos, complementándose. Aprovechando el ejemplo de Farley Velásquez, la experiencia se puede aproximar a lo que recordaba George Steiner: “... es posible que la tragedia se haya limitado a cambiar de estilo y convenciones. Hay

638 *Ibid.*

639 Ver 4.1.

un momento en *Madre Coraje* en que los soldados entran con el cadáver de Schweizerkas. Sospechan que es hijo de la Coraje pero no están del todo seguros. Hay que obligarla a que lo identifique. Vi a Helene Weigel representar la escena con el Ensamble en Berlín oriental, si bien “representar” es palabra mezquina para el prodigo de su encarnación. Cuando depositaban ante ella el cuerpo de su hijo, se limitaba a menear la cabeza, en muda negación. Los soldados la obligaban a mirar nuevamente. Y nuevamente ella no daba signo de reconocerlo, sólo una mirada muerta. Luego, mientras sacaban el cuerpo, la Weigel miraba para el otro lado y, como desgarrándola, abría su boca todo lo que podía. La forma del gesto era la del caballo que lanza un alarido en el Guernica de Picasso. El sonido que salió era tan primitivo y terrible que supera toda descripción que pudiera hacer. Pero, en realidad, no había sonido alguno. Nada. El sonido fue el silencio total. Era el silencio que chillaba y chillaba por toda la sala, de modo tal que el público bajó la cabeza como ante una ráfaga de viento. Y ese alarido dentro del silencio me pareció ser el mismo de Casandra cuando adivina el vaho de sangre en la casa de Atreo. Era el mismo grito salvaje con que la imaginación trágica marcara inicialmente nuestro sentido de la vida. La misma lamentación salvaje y pura por la inhumanidad del hombre y la devastación de lo humano. Quizá no se ha quebrado la curva de la tragedia⁶⁴⁰.

¿El grito del Teatro La Hora 25 es el mismo grito de Helene Weigel? No debería ser así: el grito de la Weigel es uno de los ejemplos cimeros del llamado *Verfremdungseffekt*, en el que no se persigue la “emoción” del espectador, sino que rápidamente se pasa a otra situación que “contextualiza” el gesto. Es decir, lo vuelve *gestus*, un signo social, con raíces sociales. Pero aquí hay una nueva contradicción, como con frecuencia sucede con las grandes obras de arte. Porque, si bien es cierto que Steiner afirmaba: “Bertolt Brecht ya ha muerto y tal vez el tiempo nos libre de la pesadilla de su política. Pero sus seres imaginarios han adquirido una terca vitalidad. Cuando el nombre de Brecht esté sepultado en la historia literaria, Madre Coraje seguirá tirando de su carreta a través de la noche de invierno”⁶⁴¹, también es preciso considerar que Steiner se ha commovido hasta lo más profundo con la interpretación del personaje realizada por

640 Steiner, George. *La muerte de la tragedia*. México: Fondo de Cultura Económica. 2012. Págs. 276-277.

641 *Ibid.* Pág. 273.

la esposa del dramaturgo alemán, más allá de consideraciones ideológicas o políticas. Steiner confiesa su emoción pero no habla de “catarsis”. Trata de establecer una correspondencia entre el dolor silente de Madre Coraje y la maldición de Casandra. Por su parte, el grito apagado de la Hécuba de Farley Velásquez persigue una suerte de conmoción a través de una yuxtaposición de elementos: el texto de Eurípides, la canción africana, la conexión con la realidad colombiana, la estilización de las formas. Y Velásquez habla de “catarsis”. ¿Pero la supuesta “catarsis” de La Hora 25 apunta hacia la “sanación”, considera las ideas de *eleos* y *phobos*? Nunca se lo han planteado de manera consciente. Como, seguramente, no estaba considerado en la construcción del personaje de Helene Weigel. Pero, justamente, los planes de Brecht y del Berliner Ensemble son conscientemente no aristotélicos, mientras que Velásquez trata de establecer una posible interpretación de su idea de la “catarsis” a partir de estos signos de emocionalidad.

Estas ideas del Teatro La Hora 25 son heredadas de las ideas, una vez más, de Jerzy Grotowski y su “santificación” del actor. Velásquez reconoce la influencia del desaparecido director polaco y admite, a su vez, su conexión con las técnicas de Constantin Stanislavski. Pero ambas posturas le han llegado por la vía de la antropología teatral y de las reflexiones que a propósito ha realizado el director Eugenio Barba, que tanta influencia ha tenido en el teatro latinoamericano de los últimos cuarenta años. El Odin Teatret “descubrió” América Latina desde comienzos de los años setenta y se ha alimentado de la experiencia de distintos grupos de la región (Yuyachkani del Perú, el Teatro La Candelaria de Colombia...). Al mismo tiempo, hay toda una generación de colectivos escénicos que rompieron con la tradición realista en el teatro y optaron por la aventura de una inmersión en el mundo del actor, por la invención de rituales contemporáneos para la puesta en acción de sus experiencias. La Hora 25, aunque pertenece a una generación posterior, ha sabido beber de la fuente del Odin Teatret y el resultado se ve en las propuestas de sus montajes, cada vez más construidos sobre la idea de la ceremonia, más que de la ilusión de realidad. En La Hora 25 hay una deuda hacia cómo Barba y su grupo intervienen el espacio, se obsesionan por la búsqueda de las acciones físicas y dan miles de posibilidades y de caminos para la interpretación. No solamente se trabaja para el texto. La Hora 25 trabaja, como muchos otros de sus contemporáneos, en función de los signos

que propician el color, la música, los silencios. Había que inventarse una manera de reinventarse los temas de la tragedia y, para ello, se ha recurrido a la potencialización de los elementos de la escena. Empezando por las traducciones al castellano que, por lo general, han sido realizadas en España, en Argentina o en México, con unas sonoridades que no son propias del castellano que se habla en Colombia. Velásquez quería que, cuando hablase Hécuba, el espectador sintiese que le estaba hablando su abuela, con una nueva dimensión poética más cercana a la sensibilidad de su propio público.

No siempre se llega a estos viajes creativos por la vía de la reflexión. Muchas veces, a la puerta se golpea por los atajos del azar. En el caso de la premiada *Electra* de La Hora 25, Velásquez no calculó demasiado el proyecto. Estaba en un momento de crisis en su relación con Medellín. Cuenta que una noche tomó el volumen con las diecinueve tragedias de Eurípides y le dijo al libro: “Eurípides, te voy a montar”. Y abrió el tomo en cualquier página. Apareció *Electra*. Y decidió dejarse llevar, hasta quedar completamente fascinado por la experiencia. “La tragedia es un camino bellísimo para soportar la vida”, confiesa Velásquez. Y se concentró en el personaje central. No quiso dejarse “contaminar” de las Electras de *Las Coéforas* o de Sófocles, porque si tenía tres mujeres hablándole al mismo tiempo se podría enloquecer. Quería, además, al tercero de los trágicos, justamente porque se trataba del “menos querido” de los grandes clásicos. Le inquietaba el hecho de que fuese un autor del que Aristófanes se hubiese burlado tanto. Le atraía el lugar común que consideraba a Eurípides como el autor que mostraba a los hombres como eran, mientras que Sófocles y Esquilo los mostraba como deberían ser. El supuesto rechazo hacia Eurípides le atraía a Farley Velásquez, toda vez que siempre le han cautivado los personajes que son rechazados. Veía a Eurípides como una suerte de “marginal” dentro del orden establecido por la tragedia griega⁶⁴².

642 El supuesto carácter marginal de Eurípides y su supuesto fracaso en la Atenas de su época ha sido durante mucho tiempo una creencia muy generalizada. Aún hoy en día se encuentra a menudo. Sin embargo, la crítica sobre Eurípides la ha ido abandonando en los últimos años. Un buen resumen de la recepción de Eurípides en Gregory, Justina. “Euripidean tragedy”, en *A Companion to Greek Tragedy*, J. Gregory ed., Malden – Oxford: Blackwell, 2005, p. 251-256; la primera parte de Michelini, Ann N., *Euripides and the tragic tradition*, Madison 1987.

Finalmente, Farley Velásquez encontró, mucho después de haber concluido sus cuatro tragedias griegas, que había mitos indígenas del sur de Colombia que de alguna manera evocaban los temas de sus montajes. Esto lo llevó a interesarse por la idea latina de los *numen* y sobre las especulaciones acerca de un cierto tipo de conexión entre los indígenas americanos y los antiguos griegos. Intentó curiosear entre las ideas que afirman que hay una correspondencia temática entre muchos de los mitos del “nuevo” continente y los mitos clásicos. No son muy claras las referencias (“parece que las pruebas se quemaron en Alejandría”, comenta Velásquez), pero sí ha habido, en los últimos años, la tendencia a considerar que en las culturas prehispánicas puede haber vínculos secretos con los grandes mitos de la antigüedad europea. Para Farley Velásquez y, por extensión, para los miembros del Teatro La Hora 25, la idea del *fatum* es pertinente. Pareciera como si la condición del desastre persistiese en nuestra época y es esa la razón por la cual retornar a los temas de la tragedia es un ejercicio absolutamente pertinente. Steiner considera que “la tragedia es irreparable”⁶⁴³. Para un grupo instalado en una ciudad que parece no tener remedio, esta condición de desastre le viene como anillo al dedo. Hay un recurrente desasosiego en Velásquez, cuando considera la sociedad en que le tocó vivir como una continuación de los fracasos de toda la raza humana: regidos por pésimos gobernantes, con la pobreza multiplicándose de manera inversa a como se multiplica el supuesto bienestar de la sociedad, con el erario público dilapidado, con más y más diferencias sociales, con las sociedades dominadas por la televisión, por el oro convertido en el rey de los privilegiados. Todo ello invita a una mirada pesimista del mundo “como la de los griegos”, concluye. “Los griegos nos habían dicho que la humanidad tendría un final espantoso. Un final espantoso, para que se pueda dar un nuevo inicio. Y este final está conectado con el supuesto fin del mundo que vaticinaron los mayas. La vida gira en sus propios círculos”⁶⁴⁴.

6.1.4.3 El Teatro Matacandelas

643 Steiner, George. *La muerte de la tragedia*. Traducción: Enrique Luis Revol. Fondo de Cultura Económica. 2012. Pág. 23.

644 Conversación citada con Farley Velásquez.

Regresando al centro de Medellín, entre las calles de Bomboná y Giardot, se encuentra la sede del Colectivo Teatral Matacandelas, uno de los grupos más vibrantes y dinámicos en toda la historia de las artes escénicas colombianas. Nacido en 1979, bajo la conducción de Cristóbal Peláez, el conjunto se ha mantenido a lo largo del paso de los tiempos con una actitud firme, con profundas raíces poéticas y contestatarias, creando un lenguaje único, extraño, de preciso contagio. En la medida en que pasan los años, el Matacandelas ha consolidado una sede y con ella, un público, especialmente juvenil. Y, como saltan de un lado a otro en la incesante búsqueda de encontrar un pequeño asidero ante el misterio de la creación, ellos mismos tratan de definirse de la siguiente manera:

“Algo ha caracterizado estos años de hacer escénico del Teatro Matacandelas: es su insobornable falta de estilo, el tanteo con nuevos y viejos lenguajes, la carencia de un dogma, su clima de exploración permanente, considerando que sobre el tablado las certezas estéticas se hayan empalidecidas por las maravillosas dudas. Lo que ayer pudo significar un seducible (y funcional) camino para muchos, hoy puede convertirse en un obstáculo para la libertad creativa. Nuestro repertorio señala a rápido golpe de ojo en todos sus autores y tendencias sus saludables contradicciones: T. Williams, Pessoa, Ionesco, Cocteau, Andrés Caicedo, Beckett, Lorca, Brecht, Aguilera Garramuño y, por supuesto, las dramaturgias nacidas en el grupo, que conforman una mitad del total de puestas en escena. Autores, como se ve, de distintas instancias poéticas y diversos estilos que convergen en una actividad reforzada por tres disciplinas: teatro, títeres y música. Dirigidas a públicos distintos, destacándose la proyección infantil⁶⁴⁵”.

Conscientes del lugar que ocupan en el mundo teatral de Medellín, con la realidad de un medio a veces hostil, a veces indiferente, el Matacandelas reflexiona así sobre su papel al interior de la cultura colombiana:

“(…) en la circunstancia cultural de nuestra sociedad donde ha predominado el conocimiento del arte representativo de una manera primaria, de oídas o como en la mayoría de los casos, por referencias literarias académicas, no es extraño que la praxis teatral aparezca como desconocida

645 <http://www.matacandelas.com/historia.htm> Consultado en marzo de 2013.

o incomprendible, cuando no subestimada, pero también, y por ello mismo, como una tarea artística de alentadoras posibilidades en su devenir; quiere decir que de esta nueva generación va a depender en lo sucesivo la formación y el gusto dramático. Se hace indispensable considerar que el teatro todavía es una propuesta joven para el país”⁶⁴⁶

Con preocupante⁶⁴⁷ militancia con respecto a ese “gusto dramático”, el Matacandelas no ha cedido a las concesiones. Porque suponen que el público no está pidiendo partículas elementales. Lo que necesita, hay que dárselo, así no lo esté solicitando: “Dócil a este pensamiento el Teatro Matacandelas ha soslayado los alcances de su actividad escénica en un amplio tiempo, descreyendo de los éxitos momentáneos o afanando una situación que más que a un solo grupo, implica el espectro teatral nacional. ¿Se trata -le preguntaban a Jean Vilar- de devolverle al pueblo el gusto por el teatro? No lo ha perdido nunca -respondía lacónico Vilar- la preocupación es el acceso⁶⁴⁸”.

Y agregan:

“Si el acceso ha sido una contribución del Teatro Matacandelas lo dirán mejor las 5.153 funciones públicas realizadas en estos años de existencia; momento donde en los últimos años -desde su sala estable- incrementa sus veladas anuales a 250”⁶⁴⁹.

Sí. 250 “veladas” teatrales por año, para un grupo independiente, es una verdadera proeza, no sólo en Colombia, sino también en cualquier otra parte del mundo. Pero sobre todo en Medellín, en la década del ochenta, cuando el horror se instaló en la ciudad capital de los excesos y la intolerancia. En una curiosa paradoja, mientras las gentes de la capital antioqueña dejaron de salir a las calles de noche, al mismo tiempo se multiplicaron los grupos de teatro con sede propia. Pero cada uno con

646 *Ibidem*.

647 Se supone que la citada *preocupación* se refiere a mantenerse, de manera irónica, contra el orden establecido que desprecia la actividad teatral (N. del A.)

648 <http://www.matacandelas.com/historia.htm> Consultado en marzo de 2013.

649 *Ibidem*.

una característica específica. Y, felizmente, nada se parece al trabajo de este ya veterano grupo, siempre adolescente, reunidos en una aventura teatral de alto riesgo. Casi todos sus montajes han sido conducidos por Cristóbal Peláez, alma y nervio del conjunto (por lo demás, el Matacandelas es uno de los pocos *grupos* que subsisten en Colombia, en el sentido que esta palabra tenía en los años setenta). Peláez, tras cinco años de exploración en España, decidió correr el riesgo de enfrentarse a los misterios de la puesta en escena, con un cargamento de experiencias que venían, fundamentalmente, del lado zurdo de la vida, mezcla de militante político, de *entertainer*, de cocinero y de poeta. No es extraño encontrar, por consiguiente, que a lo largo del repertorio del Matacandelas haya prioridad en montajes que partan de la literatura, más que de la dramaturgia. Desde el primer montaje (*Qué cuento es vuestro cuento*) Peláez recurre a un conjunto de relatos breves para, alrededor de una silla, explorar imágenes escénicas que se articulan con las formas propuestas por la palabra. Desde ese momento, la titánica labor de Cristóbal Peláez y su grupo se ha mantenido con una terquedad invencible. Creaciones colectivas, montajes de Ionesco y Brecht, retazos de narradores colombianos, obras infantiles, todos ellos conforman el universo de un colectivo que se mantiene vivo gracias a haber conseguido el mayor secreto de un grupo de artistas de la escena: el rigor, el dispendioso afán por la profundidad. Pero, sobre todo, contando con la complicidad del espectador. Porque no todos los grupos de teatro se conectan con el público y logran crear una generación de testigos que los sigue con fidelidad. En el caso del Colectivo Teatral Matacandelas este fenómeno ha sido una constante: desde los tiempos en los que combinaban a Jean Cocteau con el poeta colombiano Ciro Mendía; a Tennessee Williams con Pinocho; a Marco Tulio Aguilera Garramuño con García Lorca; hasta que la consolidación con el público se logra gracias a lo mejor de sus hermosísimas imágenes donde parecía reinar siempre el esfuerzo suicida, la poesía y la contemporaneidad.

Pero, en 1999 el azar se encargó de desviarles el camino hacia un procedimiento absolutamente distinto, en relación con la línea que llevaban hasta el momento. Es preciso recordar, antes que todo, el sendero por el cual caminaba el Matacandelas: a comienzos de los años noventa, tendrían su primer gran reconocimiento nacional e internacional gracias a la puesta en escena de la obra *O Marinheiro*, un espectáculo escalofriante

de teatro estático, a partir de un texto del escritor portugués Fernando Pessoa⁶⁵⁰. En ese momento, se llegó a hablar de una experiencia “catártica” en su puesta en escena⁶⁵¹. Pero, una vez más, implica nuevas interpretaciones. En este montaje, la conmoción del espectador venía por la vía del pánico, pues se estaba, durante una extensa hora, frente a un escenario casi sumido en la oscuridad total, donde sólo se vislumbraban los rostros blanquísimos de las cuatro actrices. La conmoción producida por la experiencia era única. Uno de los grandes momentos en la historia del teatro colombiano de todos los tiempos. En segundo lugar, el grupo se consolidó con una serie de espectáculos que ellos denominaron “Velas-das”, en las que, a través de fragmentos, mezcla de humor negro, mezcla de pastiche surrealista, mezcla de teatro del absurdo, crearon auténticos mosaicos lúdicos llenos de música, de juego y de inteligencia escénicas. En tercer lugar, la cima en el estilo del Matacandelas vino de la mano del escritor caleño Andrés Caicedo y, en especial, gracias a la adaptación del libro de relatos (o “novela”, como ellos insisten en denominarla) titulado *Angelitos empantanados o historias para jovencitos*, éxito descomunal en la historia del grupo, mantenida en repertorio desde 1995 hasta el presente, cautivando a varias generaciones de espectadores que la siguen y no permiten que desaparezca de su cartelera. Tras el éxito de los citados *Angelitos*, el grupo se encargó de montar una secuela caicediana, a partir de sus textos adolescentes titulada *Los diplomas*. Así, en este paisaje, cuando el grupo mantenía en repertorio sus montajes emblemáticos y los combinaba con conmovedores estrenos (*La chica que quería ser Dios* de Sylvia Plath, *Los ciegos* de Maurice Maeterlink...), decidieron cambiar el rumbo y entregarse en los brazos de un director invitado: el italiano Luigi Maria Musati. Y con él, un espectáculo de alto riesgo: *Medea* de Lucio Anneo Séneca.

Hasta ese momento, el Teatro Matacandelas se había caracterizado por preferir textos de poéticas, narrativas y dramaturgias contemporáneas. Musati decidió ponerlos a prueba con un texto aparentemente imposible. En realidad, el teatro de Séneca no se había representado en Colombia, salvo una versión muy poco difundida del *Edipo* dirigido por Ricardo

650 Sobre *O Marinheiro*, ver: Romero, Rey, Sandro: “A propósito de *O Marinheiro* en el Teatro Varasanta de Bogotá”, en <http://www.matacandelas.com/SandroRomeroRey-Sobre-O-Marinheiro.html>. Consultado en febrero de 2014.

651 Ver, al respecto, el aparte 4.1. del presente estudio.

Sarmiento, en 1990, con el Teatro Libre de Bogotá⁶⁵². Tratando de romper la línea del “teatro estático” en el que se había movido el Matacandelas con gran seguridad (Pessoa, Maeterlinck), Musati decidió construir un ritual escénico muy distinto, optando, sin embargo, por el “teatro para ser leído” de Séneca. Las tragedias del dramaturgo latino, en muchas ocasiones, se consideran no aptas para la representación, a causa de sus largos y complicados textos de corte filosófico. Pero el grupo aceptó el riesgo y se encargó de consolidar un estilo, entre el lenguaje académico-libertario del italiano y la singular “dramaturgia de la puesta en escena” que ha caracterizado al grupo de Cristóbal Peláez. Finalmente, el 28 de octubre del año 2002 se estrenó en Medellín la versión de *Medea*, ante un positivo desconcierto por parte del público. Lejos estaban de los delirios juveniles de sus adaptaciones de Caicedo o de los divertimentos patafísicos de sus *Juegos nocturnos*. Ahora, el rigor de un ritual imaginario envolvía una hora y cuarenta minutos de su puesta en escena, donde se combinaba la música, la expresión corporal, los textos precisos de Séneca y una exploración clínica ante los horrores de la tragedia latina.

Pero, ¿es la *Medea* de Séneca una tragedia griega? ¿Por qué no optaron por la “comodidad” de la probada eficacia de la *Medea* de Eurípides como lo harían, por lo demás, el Pequeño Teatro de Medellín o el Teatro La Hora 25? La explicación está en los hondos retos en los que se empeña el Matacandelas. Les gusta la incertidumbre. Así que, fustigados por la imposibilidad de montar a Séneca, se decidieron por el autor latino y lo convirtieron en una experiencia teatral acorde con sus necesidades e insertándose en el afán de renovación, por las vías del retorno a un classicismo imposible.

Luigi María Musati llegó a Medellín en 1999, invitado por la Universidad de Antioquia para dictar los cursos de Dramaturgia No Convencional en el postgrado de su programa de artes escénicas. El maestro italiano ya conocía al grupo Matacandelas, gracias al Festival de Teatro de Manizales. Había trabajado en una coproducción entre la desaparecida Escuela Nacional de Arte Dramático de Bogotá y la Escuela Silvio D’Amico de Roma, en un espectáculo en varias lenguas a partir de textos de Jorge Luis Borges. Dicho espectáculo se llamó *El libro de los sueños*. El alma de dicho proyecto había sido el director de la ENAD, Carlos Ar-

652 Ver *Teatro Libre de Bogotá 1973-2005*. Editorial Planeta, Colombia, Pág. 177.

turo Alzate. Se estrenó el trabajo pero, cuando estaban coordinando las presentaciones en Roma, Musati recibió la noticia de que Alzate, junto a su esposa y su único hijo, se habían matado en un accidente de tránsito. Pasarían varios años antes de que Musati regresase a Colombia, esta vez a Medellín y el destino se encargase de llevarlo hasta las entrañas mismas del Colectivo Teatral Matacandelas.

Meses atrás, Musati había terminado de dictar un seminario en México, acerca de la imposibilidad de montar a Séneca y de cómo se trataba de una dramaturgia sólo para la lectura. Al comentárselo a los miembros del grupo de Cristóbal Peláez, estos decidieron brindarse para acabar con la leyenda y demostrar que los textos del escritor latino sí podían ser traducidos en términos escénicos. Se dividieron en equipos de trabajo, Musati viajó, dejando algunas tareas y, a su regreso, el grupo ya tenía montados cuadros completos de la obra. Algunos de ellos quedaron tal cual como lo habían propuesto los actores. Para Musati, el Teatro Matacandelas era el mejor ejemplo de lo que debería ser un grupo escénico. Con la certeza de encontrarse con un equipo de trabajo de hondas convicciones y con un estilo en permanente desarrollo, el director italiano se dio a la tarea de comenzar a ensamblar las partes y darles coherencia a las propuestas de los intérpretes.

De todas maneras, la seguridad del grupo, con respecto al texto, vino del exhaustivo trabajo de mesa propuesto por Musati. En primera instancia, partieron por establecer las diferencias entre la *Medea* de Eurípides y la *Medea* de Séneca. “Hay que recordar que entre la *Medea* de Eurípides y la de Séneca pasan como cuatrocientos años y estamos en un contexto social y teatral radicalmente distinto. La estructura misma de la tragedia ya no era la de los ‘árcaicos’ tiempos griegos. Pero lo más interesante del texto de Séneca es que, como *tragediógrafo*, se colocaba en una posición de verdadero experimentador en el sentido moderno del término. La suya era una escritura polémica en oposición con lo que pasaba en los escenarios de su tiempo. La tragedia y la comedia habían evolucionado hacia la pura diversión, con todo lo que pasa cuando el teatro se vuelve diversión: sexo, desnudos, sangre, muerte, y todo eso.

Pero había perdido completamente su sentido original de ser un lugar de pensamiento colectivo⁶⁵³.

Según Musati, Séneca asume escribir algo no para lugares teatrales sino para *auditorios*, que eran espacios mucho más pequeños, sin escenario, sin escenografía, “porque eran los lugares donde se declamaba la poesía, no donde se representaba el teatro”⁶⁵⁴. La dramaturgia de Séneca se concibió como una arquitectura de la palabra, donde se iba a contracorriente de los grandes espectáculos de la época, en los que había tecnología, máquina, efectos, “propios de los períodos sociales de gran decadencia”, según insiste Musati. Una suerte de anticipación hacia el llamado “teatro de la残酷” de Artaud, en el que se prescinde de los artificios para darle prioridad a la voz del actor. El actor sólo declama, no se mueve. No hay decorados. Sólo “escenografía verbal”. En algún sentido, el teatro de Séneca regresa a los orígenes, a los grandes textos de Esquilo, más que a los acercamientos de Eurípides, los cuales, en su momento, serían objeto de burla por parte de Aristófanes en algunas de sus comedias (*Las ranas*, *Tesmoforías*).

Por supuesto, la estructura de las dos Medeas (Eurípides, Séneca) es muy distinta, no sólo porque los pasos de la tragedia griega han evolucionado frente a la tragedia latina, sino porque los objetivos y los propósitos de los personajes varían. En la *Medea* de Séneca, según Musati, “Jasón era un buen hombre, débil, casado por compromiso, un héroe infeliz. Pertenece al género de los héroes infelices. Decide casarse con Creusa porque el rey Creonte había puesto esa condición: ‘usted se casa con mi hija. De lo contrario lo vamos a matar’. Al no saber Jasón qué iba a pasar con sus hijos en caso de que él muriese, al suponer que sus hijos iban a morir también, decidió aceptar, no por miedo de su propia muerte, sino por miedo a la muerte de sus hijos. Este es un cambio radical en relación con el Jasón de Eurípides”⁶⁵⁵. Pero hay otras diferencias esenciales. Por el contrario, en la *Medea* de Eurípides, la heroína ha apoyado a Jasón, su esposo, para que solucione los obstáculos que le ocurrieron a lo largo de los viajes que finalmente lo llevaron a Corinto. Pero pronto será víctima

⁶⁵³ Conversación con Luigi Maria Musati para el presente estudio, sostenida en Medellín en marzo de 2013.

⁶⁵⁴ *Ibidem*.

⁶⁵⁵ Conversación con Luigi Maria Musati para el presente estudio.

de la traición de su esposo, quien ha decidido casarse con Creusa, la hija del rey de la ciudad.

Según Clara Sofía Arrieta, “Creonte, el rey le confirma la noticia de su destierro. Medea pide un día de plazo, tiempo en el que pretende vengarse de Jasón, usando sus habilidades y conocimientos de magia. Egeo, rey de Atenas, se encuentra con ella y le habla de su imposibilidad de procrear. Medea promete ayudarle a cambio de que él la reciba en su ciudad. A partir de ese momento, tiene lugar la venganza de Medea: mata a la nueva esposa y al suegro de Jasón con unas prendas envenenadas que le mandó a ésta como regalo y después asesina a sus propios hijos. Finalmente, sale de escena, volando en un carro tirado por dragones que le enviara su abuelo Helio para escapar, llevando los cadáveres de sus pequeños, impidiéndole a Jasón ver los cuerpos sin vida de los niños⁶⁵⁶”.

Estos acontecimientos vienen diferenciados desde la estructura misma de cada uno de los dramas. Para ver, en primera instancia, desde dónde se construye la distancia entre las dos Medeas, habría que mirar la evolución de los acontecimientos en cada una de las mismas. A continuación se verá el mapa de ruta de cada uno de los dramas. La saga de *Medea*, según Eurípides, está construida a partir de los siguientes pasos:

1. Prólogo

Monólogo de la Nodriza en el que narra al público los antecedentes de la tragedia y en el que cuenta también que Jasón al llegar a Corinto se casó con la hija del rey de esas tierras. Al final del prólogo el Pedagogo aparece con la noticia del destierro de Medea.

2. Párodos

Las mujeres corintias que conforman el coro, preocupadas por la desgracia de Medea, manifiestan su deseo de hacerla salir de la casa para poder consolarla y demostrarle su amistad.

3. Episodio I

Medea aparece. Habla de su doble condición de mujer y de

656 Arrieta, Clara Sofía. *Medea: la estética de la venganza*. Monografía de grado. Universidad de los Andes. Bogotá, Bogotá, 2006. Pág. 7.

extranjera. Le pide al coro lealtad y silencio en caso de que decida castigar la traición de Jasón.

Creonte entra para comunicarle a Medea la inminencia de su destierro. Ella logra convencerlo de que le dé un solo día de plazo para salir de Corinto.

4. Estásimo I

El coro reflexiona sobre la mujer, sobre la relación de ésta con los hombres y sobre la violación de los pactos. También reflexiona acerca de la condición de extranjera de Medea.

5. Episodio II

Diálogo entre Jasón y Medea. Jasón afirma haber actuado únicamente por el bien de sus hijos. Medea señala el incumplimiento de los acuerdos. Jasón, por su parte, le pone de presente las ventajas que ella ha recibido al vivir en tierra griega.

6. Estásimo II

El coro habla del poder de Afrodita, de la infidelidad y del destierro, fuerzas de las que Medea ha sido víctima. El coro dice que nadie se ha compadecido de ella ante semejante situación.

7. Episodio III

Egeo le cuenta a Medea que ha venido a Corinto buscando la manera de garantizar su propia descendencia. Medea narra la agresión de la que ha sido víctima y le pide a cambio asegurarle la posibilidad de tener hijos y que la reciba en Atenas. Cuando Egeo ya ha salido, Medea expone paso a paso el plan de su venganza.

8. Estásimo III

El coro hace un elogio de Atenas. Reflexiona también sobre el terrible crimen que Medea va a cometer y le ruega que no lo haga.

9. Episodio IV

Jasón vuelve a encontrarse con Medea. Ahora ella finge es-

tar de acuerdo con el nuevo matrimonio de Jasón, acepta el destierro pero le pide que interceda para que sus hijos se queden en Corinto; y para lograr convencer a la familia real, le manda a la nueva esposa de Jasón, a manera de regalo, unas prendas envenenadas.

10. Estásimo IV

El coro se lamenta por la inevitable muerte de los niños y de la esposa de Jasón. Habla con ira de Jasón y sus acciones, y de lo que Medea va a cometer movida por el dolor de la traición.

11. Episodio V

El pedagogo le cuenta a Medea que los niños fueron liberados del destierro. Aparece un mensajero que describe con detalle la terrible muerte de la esposa de Jasón y su padre debido a los ungüentos de la protagonista. Medea duda en matar a sus hijos, pero finalmente se decide a seguir con su plan.

12. Estásimo V

El coro le pide al Sol que detenga el asesinato de sus propios descendientes. Esas plegarias son interrumpidas por los niños, que desde adentro, gritan pidiendo ayuda. Medea asesina a sus hijos.

13. Éxodo

Jasón y Medea se culpan mutuamente. Él le ruega que le deje tocar los cadáveres de sus hijos. Ella se niega y sale volando de la escena llevándose los cuerpos de sus hijos muertos⁶⁵⁷.

Por su parte, la *Medea* de Séneca está construida alrededor de otros acontecimientos. O, por lo menos, la evolución del drama hace énfasis en otro tipo de especificidades. La obra está construida sobre cinco actos, en 1027 versos. A saber:

Actus primus

657 A partir de la escaleta realizada por: Arrieta, Clara Sofía. *Op. Cit.* Págs. 8-11.

Medea está acompañada de su Nodriza, que no habla, y del coro que la escucha. Medea reflexiona sobre la inminente boda de su marido. No hay movimientos en la escena: únicamente las reflexiones de la heroína, quien no sólo se lamenta sino que le pide a los dioses que cobren venganza hacia Creonte, Creusa y Jasón. Seguidamente, el coro de jóvenes corintios entona el himeneo en honor de las bodas de los dos últimos.

Actus secundus

Medea, en un soliloquio, se explaya en sus impulsos de venganza. La Nodriza intenta calmarla. Aparece Creonte quien pide que se materialice su orden de destierro. Medea “negocia” la posibilidad de quedarse un día más. El coro cierra el acto con una evocación de los argonautas, quienes fueron los responsables del viaje de Medea.

Actus tertius

Frente a la casa de Medea, la Nodriza intenta detener a la heroína, descompuesta por la ira. Jasón trata de calmarla y le pide perdón por su obligada ausencia. Medea le reclama con violencia. Le recuerda lo que vivieron y, por último, le pide que, al menos, la deje llevarse a sus hijos. Jasón se niega y ella finge sumisión pero, en realidad, está tejiendo su terrible venganza. El coro advierte sobre el odio que se anida en el corazón de Medea y teme que Jasón vaya a ser víctima del mismo castigo que tuvieron los Argonautas, esta vez en manos de Medea.

Actus quartus

La Nodriza describe los preparativos terribles de Medea. Ella, por su parte, prepara su venganza y le envía a Creusa un regalo fatal, en manos de sus propios hijos. El coro manifiesta su preocupación ante la ira desbocada de Medea. El coro desea ver libre a la ciudad de las siniestras amenazas que

lo circundan.

Actus quintus

La venganza se ha consumado. Un mensajero le describe al coro la conflagración del palacio de Creonte, así como la muerte del rey y de su hija entre las llamas. Seguidamente, la Nodriza le recomienda a Medea que huya. Pero Medea se niega. Enloquecida, decide culminar su venganza asesinando a sus hijos. Medea mata al primero de ellos y se sube a la terraza de su casa. Cuando llega Jasón, asesina al segundo ante sus ojos y le arroja los cadáveres. Finalmente, huye por el aire en un coche tirado por dos dragones con alas.

Tras un seminario exhaustivo, en un rápido proceso de cinco semanas, Luigi Maria Musati y el Colectivo Teatral Matacandelas decidieron introducirse en los pasadizos de la *Medea* de Lucio Anneo Séneca. El texto fue desmenuzado en distintos cuadros específicos, marcando el paso entre un momento y otro por sus clarísimos puntos de giro. A Musati le interesaba mucho más la retórica de Séneca, antes que la interacción “teatral” de Eurípides. Y, de otro lado, el Matacandelas tenía en su tradición la posibilidad de construir imágenes sobre la escena a través del rigor de la palabra, gracias a su urgencia por poner en escena los artificios de la poesía. Acto seguido, se necesitaba un detonante, un punto de partida, una suerte de *big bang* para echar a rodar el montaje. Extasiado ante el abrumante ambiente de locura creativa en el que se encontraba en Medellín, Musati propuso una atmósfera similar a la de *Marat/Sade*⁶⁵⁸ de Peter Weiss. Es decir, el escenario convertido en un hospital psiquiátrico. Y los actores serían enfermos mentales que reproducirían la ceremonia de Séneca. Con esta premisa, los actores del Matacandelas, muy amablemente, le pidieron a Musati que se fuera y que los dejase armar una serie de bocetos sin su presencia. Los actores construyeron, escena por escena, con luces, maquillaje, vestuario, escenografía y música, distintas propuestas para que fueran evaluadas por el director. Luego, Musati le dio co-

658 El extenso título original de la obra es *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade* (1963).

herencia al inmenso conjunto de imágenes y de alternativas propuestas por los actores del grupo. En un resumen general de los acontecimientos escénicos, la *Medea* del Matacandelas está construida sobre un conjunto de imágenes que se puede resumir más o menos así⁶⁵⁹:

Actus Primus

Escena primera

Oscuridad. Al sonido del yunque se enciende un fuego a lado y lado del escenario. Comienza una música extraña y monótona con instrumentos no convencionales. Se anuncian la obra y el acto primero. Se presenta cómo sucederá cada cambio. Luz plena en el escenario. Todos los actores están al fondo, ensimismados en su propio gesto e instrumento musical. La actriz que interpreta a Medea emerge del fondo y comienza su texto. Poco a poco los demás personajes la rodean mientras el tono de la música sube sin pausa.

Escena segunda

Se unen las voces femeninas y masculinas en un estribillo nupcial. Comienza una especie de fiesta siniestra con gran movimiento en todo el escenario, bailan, corren, danzan, cantan, se exaltan, van a la zona del público y regresan al escenario. Medea permanece al fondo, de espaldas al público. No interviene. La fiesta termina abruptamente.

Actus Secundus

Escena primera

Medea. Nodriza.

La Nodriza (representada por un coro de cuatro actrices) acompaña con gestos y palabras la interpretación de Medea. Se desencadena un diálogo de gran intensidad rítmica.

Escena segunda

Medea. Creonte.

659 La siguiente *reconstrucción* ha sido hecha a partir de conversaciones con Luigi Maria Musati, de la observación de la puesta en escena y, sobre todo, de las notas de trabajo de la actriz Lina Castaño.

Al lado izquierdo del escenario, el coro masculino corona al actor que interpretará a Creonte. A su vez, el coro femenino atavía a Medea. Diálogo de Medea y Creonte. El coro masculino acompaña con efectos sonoros el texto de Creonte que anuncia el destierro de Medea, mientras el coro femenino lo hace a través de gestos.

Escena tercera

Se resalta la potencia masculina del coro con gran movimiento en el escenario. La música, compuesta por uno de los actores (Julián Henao), a varias voces, con percusión sobre el piso de madera, apoyados en algunos instrumentos de cuerda, entre los que se destaca una suerte de bajo construido especialmente para la puesta en escena y una pequeña arpa de madera, como una lira (interpretada por el compositor). El coro femenino permanece inmóvil. De espaldas al público al fondo derecho del espacio. No interviene.

Actus Tertius

Escena primera

Nodriza. Medea.

El baño. Las nodrizas desnudan a Medea, la bañan, le ponen la camisa de fuerza. La preparan para la entrada de Jasón. Intentan frenar sus ímpetus. Hay forcejeo entre las palabras y las acciones físicas. Las nodrizas salen de escena dejando a Medea en el centro del escenario, casi inmóvil.

Escena segunda

Jasón. Medea.

Entra Jasón. Se concentra la luz en el centro del escenario. A la luz blanca se agrega una roja. Comienza el diálogo, el erotismo, la discusión, la despedida. Medea invoca las fuerzas de la hechicería y la venganza. Se oscurece por completo el escenario. Se escucha un coro de voces masculinas y femeninas en distintas tonalidades.

Actus Quartus

Escena primera

En medio de la oscuridad, entran seres con mantos negros sobre sus cabezas y cilindros con velas dentro. Se distribuyen por todo el escenario. Hacen gestos serpenteantes en medio de los textos que van de una a varias voces indistintamente. Comienza la hechicería. Medea vuela de un lado a otro. A través de las luces de las velas dentro de los cilindros, se acompaña el texto con distintas imágenes. Se ven dagas que atraviesan las manos hasta hacerlas sangrar. Se manipulan hierbas. Gestos de horror y turbación.

Escena segunda

Se concentra la hechicería, aún más, en la figura de Medea. Comienza un rito macabro. Cada vez el escenario está más oscuro. Las figuras continúan alrededor de Medea e intervienen en momentos muy precisos con sonidos y voces. Narran y se preguntan por su suerte.

Actus Quintus

Escena primera

Se anuncia el resultado de la venganza a través de un recipiente que contiene fuego. Las figuras siniestras que acompañaron el ritual de Medea hacen ahora parte del público y escuchan lo que ha sucedido. Dialogan con el mensajero en coro. Medea está sola en el escenario. Lo recorre a través de pequeñas y puntuales luces. Lleva una vela que ilumina su rostro ensangrentado. Los hijos están representados por dos velones blancos. Medea apaga sus llamas.

Escena segunda

Surge la figura furiosa de Jasón en medio del público. El coro procura detenerlo. Diálogo entre Jasón y Medea tras haber dado muerte a sus hijos. El coro (hombres y mujeres) se ubica a un extremo del escenario, al lado del público⁶⁶⁰. Con el

660 El coro en la *Medea* del Matacandelas era un personaje más, como en la tragedia, pero con el elemento adicional de ser los internos que acompañan el delirio paranoico de la interna que interpreta el rol protagónico.

coro, está Jasón. El diálogo final entre Jasón y Medea se concentra en esa imagen. Según Musati, “la imagen de Medea huyendo en un carro de fuego no puede ser un sueño. Tiene que ser una realidad sobre la escena⁶⁶¹”.

Como ya se ha dicho, era la primera vez, en veintitrés años, que el Matacandelas le entregaba la puesta en escena de un montaje a un director que no había salido del interior del grupo. A través de esta versión única de la *Medea* de Séneca, el colectivo construyó una figura que trascendía el esquema de la matricida, para indagar otras dimensiones inexploradas: “el chamanismo, la hechicería, la hipotética deconstrucción de lo creado, la posibilidad del caos llevado al terreno poético⁶⁶²”. Siguiendo la premisa de Cristóbal Peláez según la cual el Matacandelas es un grupo de “religiosos sin dios”, todos se esforzaron por construir un ritual de formas que nacía de una curiosa ceremonia de la esquizofrenia. Enfermos mentales (esta convención nunca se pondrá en evidencia como en el citado *Marat/Sade*: era simplemente un impulso motivacional para los actores y la puesta en escena) se encargaban de reconstruir los versos y la historia de Séneca. Pero esa “reconstrucción” no se fundamentaba en la recreación de espacios, de vestuarios o atmósferas que remitiesen al supuesto entorno de los personajes. Al contrario, hay una nueva realidad que mediatiza el acontecimiento, que lo “teatraliza”, de tal suerte que la palabra adquiere una nueva dimensión, si se quiere, *distanciada*. Este recurso, paradójicamente, *acerca* al público a la historia, pues ya no se trataba del frío texto de la tragedia latina, sino de un *juego* alrededor del mismo.

Según Musati⁶⁶³, había tres competencias que sirvieron como eje para construir todo el andamiaje de la puesta en escena. En primer término, el nivel musical: para ello, la traducción (apoyados en la versión de don Miguel de Unamuno) y el trabajo del verso fue esencial. Con muy pocas supresiones puntuales, el montaje se construyó prácticamente con la totalidad de las palabras de Séneca, traducidas al castellano. No se trataba de interpretar con la imagen. Al contrario, la imagen era un apoyo para la palabra, en un escenario casi desnudo, desprovisto de aforo o de decorados

661 Conversación con Luigi María Musati para el presente estudio.

662 Teatro Matacandelas. Programa de sala número 15. Año 27. 2006.

663 *Ibid.* Pág. 6.

innecesarios. En segundo lugar, el grupo enfrentó a conciencia lo que el filósofo latino llamaba una “lejanía plurisecular”. Es decir, tanto el director como los actores tuvieron claro en todo momento que estaban trabajando a partir de un texto antiguo, al cual había que llegar respetándolo y no trayendo sus versos a la contemporaneidad, como suele hacerse con mucha frecuencia. El tercer desafío consistía en lo que Musati llamaba “el conflicto fundante”. En otras palabras, se trataba de mantener la profundidad filosófica del drama, sin caer en peligrosas simplificaciones. Porque parte de la importancia de *Medea* es su densidad, su calibre como objeto del pensamiento. “Séneca sabe que estos principios se materializan en el espacio de un conflicto sin solución: por consiguiente, es un conflicto trágico”⁶⁶⁴. Sobre estos tres pilares se construyó el montaje. Gracias a que la Academia Nacional de Arte Dramático Silvio D’Amico de Roma trabajaba sobre la relación entre el canto, el verso y la actuación, Musati puso en práctica todos sus recursos técnicos para que el montaje del Matacandelas tuviese resultados completamente nuevos, en relación a su estética. El exquisito recurso de construcción de imágenes con el que el grupo contaba para cada uno de sus trabajos escénicos, se sumaba ahora al conocimiento literario y filosófico del director italiano.

De otro lado, la *Medea* del Matacandelas se articula a una serie de asociaciones poéticas, teatrales y literarias, que forma parte de los intereses progresivos por los que el grupo construye sus entusiasmos. Es preciso tener en cuenta que la aparición de Musati se dio durante el proceso de la creación colectiva titulada *La chica que quería ser Dios*, sobre la vida de Sylvia Plath. Durante el análisis y la construcción de las imágenes de dicho montaje, consideraron que el esposo de la poeta norteamericana era una suerte de Jasón contemporáneo. Musati, recién llegado, aportó sus conocimientos sobre el tema. Cuando terminaron *La chica...* optaron por averiguar desde adentro, a través de la puesta en escena de toda la tragedia de Séneca, para entrar en profundidad en los territorios del conflicto. “Como el mundo fue para ella un problema, entonces decidió convertirse en un problema para el mundo”, decían en el programa de mano sobre Sylvia Plath. La frase podría aplicarse perfectamente a la Medea de Séneca. Porque la rebelión del personaje antiguo nace desde adentro, desde su propia soledad, desde la distancia que ella establece con el silencio de los dioses. Sobre ese delicado desequilibrio se construye todo su drama y el Matacandelas, de la mano

664 *Ibid.* Pág. 8.

de Musati, lo enfatiza con el telón de fondo del desquiciamiento. Hay un juego entre las elucubraciones y la acción, entre el deseo y el acto, entre la evocación y la venganza física, los cuales se materializan alrededor de los soliloquios y los diálogos del personaje protagónico, hasta el punto de que es su lamento (en este caso, el de la actriz María Isabel García) el que guía la intensidad y el ritmo interior de los acontecimientos.

Dos años antes del lanzamiento de la *Medea* del Matacandelas, el director de cine mexicano Arturo Ripstein estrenó, con guion de Paz Alicia Garciadiego, una versión para la gran pantalla inspirada en la tragedia de Séneca que tituló *Así es la vida*. Ni Luigi Maria Musati ni los miembros del grupo antioqueño sabían de la coincidencia. Lejos de sus antecesores cinematográficos (Pier Paolo Pasolini, Lars von Trier) la fábula de Medea, según Ripstein, se transforma en una historia realista, melodramática, inmersa en los bajos fondos de México. Sin ninguna relación con la sofisticación de von Trier (quien se inspiró en un guion nunca realizado por el gran director danés Carl Theodor Dreyer⁶⁶⁵) o de la alegórica barbarie de Pasolini (con la privilegiada presencia de la diva de la ópera Maria Callas para el rol protagónico⁶⁶⁶), el director mexicano construye un drama que se nutre de las líneas argumentales de la leyenda clásica, pero las transforma a su propio contexto y a sus preocupaciones y curiosidades formales. En un estudio sobre el film, Francisco Javier Tovar Paz⁶⁶⁷ establece una progresión fáctica en el personaje de Medea, de tal suerte que le sirve como punto de apoyo para profundizar en la relación (aparentemente lejana) entre la tragedia de Séneca y la película de Ripstein. En dicho estudio divide en cinco grandes sucesos en los que “Medea reflexiona en voz alta”, frente a cuatro sucesos en los que “Medea actúa”⁶⁶⁸. Acto seguido, los confronta a

665 Dreyer construyó sus grandes frescos cinematográficos (en especial *Gertrud* y *Ordet*) como si fueran tragedias contemporáneas. (“Un poeta trágico de la pantalla debe resolver como primer problema el hallazgo de un estilo de la tragedia propiamente cinematográfico”, decía a propósito de *Gertrud*).

666 En el filme de Pasolini, la Callas nunca cantaba. Apenas hablaba. Curiosa ironía, ya que la soprano griega había interpretado el personaje protagónico en la ópera *Medea* de Cherubini.

667 Tovar Paz, Francisco Javier. “*Medea* de Séneca en *Así es la vida* (2000), filme de Arturo Ripstein”. Revista de Estudios Latinos 2. Págs. 169-195. 2002.

668 *Ibid.* Pág. 185.

los acontecimientos del filme y establece las relaciones actanciales directas, tal como se ven en el guion de Garcíadiego y luego en el film de Ripstein.

Esta división es prácticamente la misma que se establece dentro del montaje del Matacandelas. La diferencia básica no está en los acontecimientos sino en el *cómo* se presentan sobre el escenario. Porque Garcíadiego y Ripstein conservan los hechos de la tragedia de Séneca, pero los transforman según los parámetros de lo que podríamos considerar una “adaptación filmica”. Es decir, el texto teatral es un punto de partida que se transfigura totalmente, conservando tan sólo el esqueleto de los acontecimientos. En el caso del Matacandelas se mantiene el qué se cuenta, se mantiene la estructura, se mantienen los versos (estos desaparecen en su totalidad en el filme de Ripstein). Pero la imagen se transforma. No hay una preocupación por establecer conexiones directas con la contemporaneidad. Al contrario, hay un deseo de jugar con la ilusión de la antigüedad. A pesar de que la mayoría de los actores del grupo eran muy jóvenes cuando se montó la tragedia, hay un deseo por retrotraer al espectador a un pasado inexplorado, donde la música, el latín (los actos y algunas de las partes musicalizadas se interpretaban en la lengua original), las danzas y el dispositivo escénico están al servicio de una suerte de primitiva esencialidad, de tal suerte que la obra se convierte en una alegoría de signos inexplorados. *Medea*, según el Matacandelas, no es una obra de museo, arqueológica, que pretende sacar de las ruinas los restos de una dramaturgia desaparecida. Al contrario, como en el caso de Pasolini y sus versiones de las tragedias griegas (*Medea*, *Edipo rey*, *Orestiada*), hay una invención de una estética que tiene su punto de partida en las fábulas arcaicas para luego desplazarse al presente por las vías de una nueva ritualización⁶⁶⁹.

Pero, ¿cómo llegan al espectador estas tentativas de reinvencción de un drama grecolatino? El desafío de la catarsis estaba presente en el Teatro Matacandelas desde los tiempos de su versión de *O Marinheiro* de Fernando Pessoa. Para Musati, la comprensión del concepto de catarsis hay que entenderla desde el momento en el que se asume la idea de la *mimesis* según Aristóteles. Pero la *mimesis* debería ir acompañada por una atmósfera que ayudase al clima general de la tragedia. Sobre ese soporte construyeron

669 A este respecto, comenta Musati: “El teatro y el ritual intercambian entre ellos cosas. Es una relación continua. Pero hay algo que es *el padre* del ritual y del teatro: es el juego”.

el montaje y su interacción espiritual con los espectadores. A diferencia de *O Marinheiro* (que sucedía casi toda en la oscuridad), Musati quería que su Medea comenzase con mucha luz y, poco a poco, fuese desapareciendo en la penumbra. Se debería actuar por medio de las luces. De hecho, cuando establecieron que los dos primeros actos estarían iluminados con luces de neón, el hecho produjo cierta desconfianza en el grupo, toda vez que ellos se sentían “protegidos” por la imponencia de la oscuridad. Pero Musati se impuso. De hecho, cuando la penumbra se instalaba en los últimos actos, el director italiano se nutría de la idea de Caravaggio de “iluminar con las sombras” y las figuras, muy lentamente, fueron desapareciendo. La luz se iba con Medea. “La luz es un actor. Y el actor debe actuar *con la luz*”, asegura Musati. De la misma forma, el director prefirió no hacer una *Medea* estática, porque la versificación y los tempos del texto original no son posibles de reproducir en lengua castellana. “Todo está conectado al concepto de *competencia lingüística*, que nosotros ya no tenemos”, concluye⁶⁷⁰.

Se podría decir que la *Medea* del Matacandela, según Luigi Maria Musati tiene su autonomía (así como las respectivas *Medeas* de Lars von Trier, de Pier Paolo Pasolini, de Heiner Müller, de Arturo Ripstein, de Christa Wolf), “su presencia única en lo que Aristóteles llamaría la *acción*. Que no es lo mismo que el *plot*, que la trama, que el acontecimiento. La acción de una tragedia, para Aristóteles, está en el concepto de la dramaturgia. No sólo en las palabras. En el caso de Séneca, sus obras se hacían para pequeños espacios, donde una élite intelectual de no más de doscientas personas se concentraba en sus juegos filosóficos. Al transportar estas ideas a nuestros tiempos, uno se enfrenta ante una nueva dimensión del concepto de la catarsis”⁶⁷¹. Es posible que, en Séneca, no se plantee la idea de la “sanación” por las vías del terror y la piedad, sino de un equilibrio entre estas dos fuerzas. Porque la imitación no es sólo la reproducción de lo natural.

Pero la mimesis, para Musati, no es la imitación mecánica: “La primera vez que se encuentra la palabra *mimesis* es en la escuela pitagórica. Al mismo tiempo, se habla de ella cuando se habla de la terapia musical. La enfermedad es un desequilibrio de los fluidos del cuerpo. No hay una armonía entre los fluidos del cuerpo. Pitágoras hace una mimesis de la armonía. El que escucha hace en su cuerpo una mimesis de esa mimesis. Y el cuerpo

670 Entrevista con Luigi Maria Musati especial para el presente estudio.

671 *Ibidem*.

se pone otra vez en equilibrio armónico. O sea que no es sólo *imitación*. Es un recorrido espiritual por medio de los sentidos. Para la música, con el oído. Para el teatro, con la conciencia. El autor hace una mimesis de la Naturaleza, por medio del mito. El actor hace una mimesis de la mimesis. Y el público hace una mimesis de estas dos mimesis. La mimesis es un acto colectivo que involucra espectadores, dramaturgo, actores. La catarsis es un *poner en equilibrio*. Esto es muy claro en Aristóteles, a diferencia de los estoicos o los epicúreos que condenaban la pasión por sí misma. Aristóteles tiene la teoría de la *temperancia de las pasiones*. Demasiada pasión no está bien. Poca pasión, tampoco. La línea mediana es lo ideal. Así que no se trata de la eliminación de las pasiones sino del equilibrio de las pasiones. Hecha por medio de la mimesis”⁶⁷².

A mitad de camino entre la tradición y la contemporaneidad, la *Medea* colombiana de Luigi Maria Musati fue una aventura en la que se quiso encontrar la forma de hablarle al presente a través de los territorios de la poesía dramática antigua. Pero este diálogo no se hizo desde una perspectiva mecánica de estilización de la violencia o de encontrar signos de liberación femenina en los actos del personaje protagónico. Hay, a lo largo del recorrido de la puesta en escena, un continuo misterio, una ambigüedad que invita a la duda del espectador por las vías del desconcierto. La dirección teatral, para Musati, es un acto estético y, al mismo tiempo, debe ser un acto reflexivo. “Si monto a Séneca no puedo decir lo que me pasa por la cabeza a mí. Si no, yo escribiría otro texto. Tampoco se puede hablar de una única actuación. ¿Cómo se puede actuar igual a Esquilo, con la verdad tridimensional, determinada por la palabra, que con un texto contemporáneo que quiere explotar el vacío, donde la fundamentación es que no exista nada de lo que creía Esquilo? En Italia se hacía en los años sesenta: Esquilo según la mirada de otro. Pero se trata de otra escritura. Lo que no se puede permitir, por ética, ya que es una obra que nadie ha visto. Porque el concepto de la re-contextualización no es sólo poner a actuar a los intérpretes con corbata”⁶⁷³.

Los actores del Colectivo Teatral Matacandelas no simplifican el acercamiento al público. Al contrario, le han puesto continuas trampas que corresponden al trabajo de la interpretación, de la lectura del espectáculo.

672 *Ibidem*.

673 *Ibidem*.

Porque otra manera de establecer vínculos con un espectador, cada vez más plural, es a través de la provocación, del beneficio de la duda. El espectáculo no complace. Obliga a internarse en una cámara oscura de la cual no se sabe, a ciencia cierta, si se tiene alguna salida. El público deberá correr sus propios riesgos. El triunfo de un montaje como la *Medea* de Luigi Maria Musati en una ciudad como Medellín pareciera que radica en el hecho de que desconcierta por su inexplorada belleza. Nada se asemeja a esta extraña ceremonia sino el juego profundo de un grupo de actores que parece deleitarse en el acontecimiento. Una aventura de la que parece no querer salirse nunca. Tras los años del terror, la capital del departamento de Antioquia da la impresión de regresar a su tensa calma de realidades no resueltas. El Matacandela no ha caído en la trampa de mostrar su realidad inmediata. Ha sabido encontrar en la alegría de los suicidas, en la poesía del desastre o en la fiesta de los deicidas su propio caballo de Troya para intentar vencer a una ciudad que, finalmente, nadie conoce.

Musati concluye su reflexión sobre su montaje de la siguiente manera: “hoy en día, ¿qué es el público? ¿Qué es la comunidad? Estamos en un momento muy difícil. Muy parecido al momento en el cual se terminó la civilización antigua, la caída del imperio romano. Hay un problema de crecimiento, de desarrollo, que se pretende infinito, pero que, por supuesto, no lo es. Por esta razón, hay un modo particular de mirar el mundo, que sigue fraccionando cada vez más a la humanidad. Paradójicamente, se pretende crear un denominador común para todas las sociedades. Yo no soy un partidario de la teoría del complot. Sin embargo, es una buena elaboración mítica. Es un mito muy bueno. Pero no deja de ser un mito. Estamos en el momento exacto que decía el *Manifiesto del Partido Comunista*: la lucha de clases termina con el triunfo de una clase sobre la otra, o con la ruina de ambas. En este momento, estamos en ese punto. Finalmente, si el teatro tiene una pregunta, no es mi oficio responder. Es mi oficio poner la pregunta. Porque esa pregunta implica que sí hay una respuesta. Pero esa respuesta le corresponde al espectador”⁶⁷⁴.

674 *Ibidem*.

SANDRO ROMERO REY (CALI, 1959)

Escritor, director de teatro, realizador, guionista y productor de radio, cine y televisión. Ha combinado estas actividades con la docencia y el periodismo cultural. Licenciado en teatro por el Instituto Departamental de Bellas Artes de Cali. Máster en Artes Escénicas de la Universidad de París VIII (Francia). Doctorado Cum Laude en la Universidad de Barcelona con su tesis: *Género y destino. La tragedia griega en Colombia*. Profesor del programa de Artes Escénicas de la Facultad de Artes (ASAB) de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas de Bogotá. Profesor invitado de la Maestría de Escrituras Creativas de la Universidad Nacional de Colombia. Ha dirigido un considerable número de montajes teatrales y de realizaciones audiovisuales. Ganador de distintos premios y menciones por su obra cinematográfica, literaria y teatral. Entre ellos, la Orden al Mérito Vallecaucano en la categoría Arte y Cultura (2005) o la Medalla al Mérito Cultural Proartes en Crítica (2011), entre otros. Algunas de sus publicaciones: *Oraciones a una película virgen* (novela, 1993), *Mick Jagger: el rock suena, piedras trae* (biografía, 2004), *Las ceremonias del deseo* (libro de cuentos, 2004), *Andrés Caicedo o la muerte sin sosiego* (ensayo, 2007), *Clock Around The Rock (Crónicas de un fan fatal)* (crónicas, 2009), *El miedo a la oscuridad* (novela, 2010), *Piedra sobre piedra* (ensayo, 2014) o *Memorias de una cinefilia (Andrés Caicedo, Carlos Mayolo, Luis Ospina)* (ensayo, 2015). Una selección de sus obras de teatro ha sido publicada por la Universidad Distrital de Bogotá.



Este libro se
terminó de imprimir
en febrero de 2017
en XPRESS
Estudio gráfico digital
Bogotá, Colombia