

JERZY GROTOWSKI EN EL TEATRO EXPERIMENTAL COLOMBIANO: LA LLEGADA DE UNA "NUEVA" CULTURA TEATRAL

Conversaciones con Eddy Armando
Rodríguez: la experiencia grotowskiana
del Teatro Experimental La Mama y el
teatro colombiano (1960-2010)

Entrevista

SECCIÓN CENTRAL

Fernando Duque Mesa

Universidad Distrital Francisco José de Caldas / fernandoduquemesa@hotmail.com

Investigador teatral, docente de la Facultad de Artes ASAB de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas y actor egresado de la Escuela Nacional de Arte Dramático (ENAD). Trabajó como investigador en el Taller Permanente de Investigación Teatral, dirigido por el maestro Santiago García (1983-1993). Ha publicado: *Investigación y praxis teatral en Colombia* (1994), *Antología del teatro experimental en Colombia, Tomo I* (1995) y *Santiago García: el teatro como coraje* (2004).

RESUMEN

Este artículo da cuenta de una conversación entre el director de teatro Eddy Armando Rodríguez Bahamón y el investigador teatral Fernando Duque Mesa acerca de la recepción de las propuestas teóricas y teórico-prácticas de Jerzy Grotowski en Colombia. Se destacan las diversas maneras en que el Teatro Experimental La Mama fue uno de los grupos pioneros en asumir, con rigor, las propuestas de este director de teatro polaco.

PALABRAS CLAVES

actor, corporal, experimentación, Jerzy Grotowski, improvisación teatral, *training* o entrenamiento

JERZY GROTOWSKI IN THE COLOMBIAN EXPERIMENTAL THEATER: THE ARRIVAL OF A "NEW" THEATRICAL CULTURE

ABSTRACT

This article gives an account of a conversation between theater director Eddy Armando Rodríguez Bahamón and theatrical researcher Fernando Duque Mesa, about the reception in Colombia of the theoretical and theoretical-practical proposals of Jerzy Grotowski. It outlines the diverse ways in which Experimental Theater La Mama was one of the pioneer groups in assuming, with rigor, the proposals of this Polish theater director.

KEY WORDS

actor, corporal, experimentation, Jerzy Grotowski, theatrical improvisation, training

JERZY GROTOWSKI AU THÉÂTRE EXPÉRIMENTAL COLOMBIEN: L'ARRIVÉE D'UNE "NOUVELLE" CULTURE THÉÂTRALE

RÉSUMÉ

Cet article rend compte d'une conversation entre le directeur de théâtre Eddy Armando Rodríguez Bahamón et l'investigateur théâtral Fernando Duque Mesa à propos de la réception des propositions théorique-pratiques de Jerzy Grotowski à la Colombie. On attirera l'attention sur les diverses manières dont le Théâtre Expérimental La Mama a été un des groupes pionniers qui a assumé, avec rigueur, les propositions de ce directeur polonais.

MOTS-CLÉS

acteur, corporal, expérimentation, Jerzy Grotowski, improvisation théâtrale, *training* ou entraînement

JERZY GROTOWSKI NO TEATRO EXPERIMENTAL COLOMBIANO: A CHEGADA DE UMA "NOVA" CULTURA TEATRAL

RESUMO

Esta matéria se refere a uma conversa entre o diretor de teatro Eddy Armando Rodríguez Bahamón e o pesquisador teatral Fernando Duque Mesa sobre a recepção das propostas teóricas e teórico-práticas de Jerzy Grotowski na Colômbia. Destacam-se as várias formas como o Teatro Experimental "La Mama" foi um dos grupos pioneiros em assumir, com rigor, as propostas deste diretor de teatro polaco.

PALAVRAS-CHAVE

ator, corporal, experimentação, Grotowski, improvisação teatral, treinamento

JERZY GROTOWSKI COLOMBIANO MUSURURAY RIMAYKAUACHYPI: CHAYAMUYPA SUJPA "MUSU" YUYAYKAUGSAY RIMAYKAUACHISKAPI

PISYACHISKA

Kay kilkaska rimami suj rimanakuspa chajpi niyKay rimaykauachiyka Eddy Armando Rodríguez Bahamón uan Yachaj rimaykauachiyka Fernando Duque Mesa, rikuchiypa kaj chaskingapa rimaykuna yuyaska uan rimaykuna-rurachispakuna Jerzy Grotowski Colombiapi. ikutinin sugma ruraykuna imasata Teatro Experimental La Mama kaska sujpa achkarunakunapa kallariskakuna chaskiy, sumayuyaspa, chi yuyaskakuna kaypa niykay rimaykauachiyka polaco.

RIMAYKUNA NIY

chillapi rimaykauachiyka, Grotowski, musururay, nukajkay, rimajkauachij, *training* o yachaykuypa

Recibido el 15 de septiembre de 2009

Aceptado el 20 de enero de 2010

Introducción

Las propuestas teórico-prácticas de Jerzy Grotowski (1933-1999) tienen la virtud de haber llegado al teatro colombiano y latinoamericano en unas circunstancias que yo llamaría *especiales*, al caer de maravilla en un momento en el cual adolecíamos de muchas carencias en todos los campos, en especial de una casi completa ausencia de centros idóneos para la formación de actores (escuelas), al igual que de directores y de dramaturgos, entre otros. La sola aparición del *training* o *entrenamiento* revitalizó y cambió de manera fundamental *la cultura de las reglas de la creatividad* (ini más ni menos!), es decir, las reglas del juego, gracias a otros procedimientos para *la preparación del actor en el mundo*, que lo dejan “listo” —a través de la herramienta de *la improvisación teatral* (su esencial eje *alquímico, mágico*, que lo convierte en *magos de la escena*)—, desde que se adentra en la asunción de esa otra complejidad que es el personaje teatral, el trabajo artístico en sí, de quien tiene abiertos y dispuestos sus *sistemas creativos, inventivos*, para volverse un *autor “inesperado”* y siempre otrora *inconsulta* en la escena, puesto que lo que él autoriza —desde su repertorio de movimientos y corporeidades— *algo que sólo puede estar en su esfera de influencia desde su plástica espacio-temporal*.

En Colombia, el grupo que hizo ingresar y asumió (junto a otros) —de una manera más rigurosa y permanente— las propuestas grotowskianas en su momento, fue el Teatro Experimental La Mama. Conversaremos al respecto con uno de sus directores-fundadores, Eddy Armando Rodríguez Bahamón, sobre todo acerca de estas experiencias en las cuales nuestras culturas se relacionan con estas otras culturas escénicas que arriban, ya no a saquear ni a robar, sino a aportarnos *un legado invaluable*, que hemos sabido *asimilar, decantar y procesar*, y que se *articula* con las fuentes las culturas orientales (Bali, India, China, Japón, etcétera) y occidentales, desde Artaud y otros maestros del teatro mundial.

1. Observando las raíces de Jerzy Grotowski: “tú eres hijo de alguien”, Antonin Artaud

Si ante la aparición de *El teatro y su doble* de Antonin Artaud, en 1938, Jean-Louis Barrault no dudó en afirmar que era “Lo más importante que se haya escrito sobre teatro en el siglo XX (...). Es necesario leerlo y releerlo. Artaud es el metafísico del teatro”; de la misma manera, del libro *Hacia un teatro pobre* de Jerzy Grotowski, surgido gracias a su trabajo creador permanente con el Teatro Laboratorio, tendríamos que decir que estamos ante una de las obras más importantes que se hayan escrito sobre el teatro desde la década de los sesenta hasta el momento presente. Lo anterior hace de Jerzy Grotowski uno de los maestros indiscutibles del teatro contemporáneo, producto de una de las experiencias prácticas más maravillosas de la escena.

En medio de los más diversos embates de los más grandes renovadores e ingeniosos creadores de la escena contemporánea, a comienzos del siglo XX los planteamientos del poeta, escritor, dramaturgo y teórico de la escena (aunque algunos no quieran reconocérselo), el francés Antonin Artaud (1896-1948), cobran una especial riqueza y novedad poética (*profética*), al reclamar —sin contemplaciones de ninguna clase— la recuperación del *lenguaje teatral* perdido, extraviado, y en especial confiscado, por las concepciones burguesas del teatro —el *naturalismo en persona*—, que lo dejan postrado, reducido al inmovilismo de la “cultura de la palabra” y al atiborramiento de actuaciones, escenografías y utilerías naturalistas. En este contexto, Alfred Jarry (maestro de Artaud) fue el primero en propiciar la primera dinamitación de este mundo del *no teatro* con su célebre *Ubú, Rey* (1896) en París, así como con sus otros *ubús*: *Ubú en La Colina*, *Ubú Cornuda* y *Ubú Encadenado*, piezas elaboradas para muñecos o actores de madera...

Antonin Artaud contrajo el compromiso irrenunciable de ser un hombre de teatro integral, de discutir y debatir desde la poesía, por la suerte y la pérdida del teatro —del buen teatro, del sabio teatro, el teatro que en otros tiempos había trasegado por los maravillosos tablados (como en la época de los griegos, en los tiempos del Medioevo, o ya en el decurso de la sin igual Comedia del Arte y otros momentos estelares como El Siglo de Oro y El Teatro Isabelino). Artaud reclamó la búsqueda, la investigación y la ruptura con los “textos definitivos y sagrados” (léase los clásicos), que tiempo después harán pedir al poeta que no hubiera más obras maestras, y que en su lugar se indagara por otras piezas, que arriesgaran en la escena, de obras *otras* que enriquecieran la escena.

De la misma manera, sabía que si los cómicos del cine mudo, o las tradiciones populares del *music hall* inglés y el *cabaret* alemán, entre otros, ya habían dado su dictado desde la cultura popular, también era hora de que este francés, su fervoroso admirador, en especial de Los Hermanos Marx —pues sabía de la riqueza, belleza y poder significativo y narrativo que entrañan los sistemas de gestos—, planteara la búsqueda en torno a la esencia de la *teatralidad* desde su entera materialidad gestual, física, corporal íntegra, constructora de imágenes. Esta visión se agudizó cuando Artaud tuvo la oportunidad inigualable de ver —en *El encuentro de colonias*, realizado en París en 1932, y organizado por el Ministerio de Colonias de Francia (*sic*)— *Las danzas teatro de Bali* o *El teatro danza balinés*, que se encontraban afincadas en las riquezas de sus coreografías y movimientos, y en las cuales las gestualidades toscas y rústicas, pero altamente refinadas, daban cuenta de manera maravillosa de otros rumbos para el teatro y la danza desde sus *claves* y *simbologías*, y que afloraban desde sus culturas y tradiciones milenarias, que otros en toda Europa descartaban pomposamente, en medio de una descomunal ignorancia, a cambio de palabrerías vanas...

En las primeras décadas del siglo XX el desprestigio del teatro era tal, que el mismo Bertolt Brecht ya había propuesto a todos no hablar de *teatro* sino de *taetro*, como una forma de protesta contra un arte decadente, mohoso, podrido por todas partes, que necesitaba un replanteamiento y una revitalización radical en todos los códigos que configuraban la puesta en escena y la dramaturgia para la producción de sentido, desde los cuales podían plantearse nuevos temas para un público nuevo, que no había tenido la oportunidad de ver y gozar un teatro que hablara de sus propios problemas...

Luego de estas consideraciones, más que necesarias para poder situar un tema como el problema de la llegada de una “nueva cultura” teatral —en la cabeza de Antonin Artaud—, me parece muy importante poder vislumbrar y situar una buena parte de lo que podríamos llegar a llamar *la intertextualidad subyacente en el ideario grotowskiano*, que había sido dada por Antonin Artaud desde *El teatro y su doble* (1938), donde el creador francés sintetizó no sólo el sueño de su propuesta teatral, sino que al mismo tiempo expresó muy bien lo que —de una o de otra manera— caló, decantó; como treinta años después Jerzy Grotowski desarrolló para todos, al publicar *Hacia un teatro pobre* (1968), obra en la cual, si bien no se olvidó de Stanislavski, tampoco pudo perder de vista a Artaud, fusionando su teoría con la dramaturgia para el actor desde las técnicas biomecánicas de Vsévolod Meyerhold, así como ciertos elementos sustanciales de la dramaturgia de un tal Bertolt Brecht: en síntesis, *Grotowski deconstruye* a los cuatro maestros, y se los *apropia* de una manera sin igual en una suerte de dramaturgia extremadamente *actual*, a la vez que se convierte en la muestra palpable de que en lo más actual hallamos también lo más antiguo: “Vino nuevo en odres viejos”, dice el sabio adagio popular, esto lo sabía muy bien Grotowski. Como una perla de esta intertextualidad o préstamo (robo, dicen otros), nuestro estimado Antonin Artaud expresa en su ensayo “El teatro de la crueldad (primer manifiesto)”, en *El teatro y su doble*:

No podemos seguir prostituyendo la idea del teatro, puesto que tiene un único valor: su relación atroz y mágica con la realidad y el peligro. Así planteado, el problema del teatro debe atraer la atención general, sobreentendiéndose que el teatro, por su físico, y porque requiere *expresión en el espacio* (en verdad la única expresión real) permite que los medios mágicos del arte y la palabra se ejerzan orgánicamente y por entero, como exorcismos renovados. O sea que el teatro no recuperará sus específicos poderes de acción si antes no se le devuelve su lenguaje. En vez de insistir en textos que se consideran definitivos y sagrados importa ante todo romper la sujeción del texto, y recobrar la noción de una especie de lenguaje único a medio camino entre el gesto y el pensamiento. Este lenguaje no puede definirse sino como posible expresión dinámica y en el espacio, opuesta a las posibilidades expresivas del lenguaje hablado. Y el teatro utiliza aún de este lenguaje sus posibilidades de expansión (más allá de las palabras), de desarrollo en el espacio, de

acción disociadora y vibratoria sobre la sensibilidad. Aquí intervienen las entonaciones, la pronunciación particular de una palabra. Aquí interviene (además del lenguaje auditivo de los sonidos) el lenguaje visual de los objetos, los movimientos, los gestos, las actitudes, pero sólo si prolongamos el sentido, las fisionomías, las combinaciones de palabras hasta transformarlas en signos, y hacemos de esos signos una especie de alfabeto. Una vez que hayamos cobrado conciencia de ese lenguaje en el espacio, lenguaje de sonidos, gritos, onomatopeyas, el teatro debe organizarlo en verdaderos jeroglíficos, con el auxilio de objetos y personajes, utilizando sus símbolos y sus correspondencias en relación con todos los órganos y en todos los niveles. Se trata, pues, para el teatro, de crear una metafísica de la palabra, del gesto, de la expresión para rescatarlo de su servidumbre a la psicología y a los intereses humanos. Pero nada de esto serviría si detrás de ese esfuerzo no hay una suerte de inclinación metafísica real, una apelación a ciertas ideas insólitas que por su misma naturaleza son ilimitadas, y no pueden ser descritas formalmente. (Artaud, 1978: 101-102)

Fernando Duque. El Teatro Experimental La Mama se crea en 1968, fundado por un conjunto de nueve directores heterodoxos, provenientes de las más diversas prácticas escénicas, así como de las más diversas concepciones políticas que había en su momento en la izquierda colombiana y en los dos partidos tradicionales: Kepa Amuchástegui, Germán Moure, Paco Barrero, Eddy Armando Rodríguez Bahamón, Jaime Carrasquilla Negret, Jorge Cano, Gustavo (*Tacho*) Mejía, Marco Antonio López y Jesús Soto. Este grupo será reconocido, por propios y extraños, como uno de los conjuntos que en Colombia y América Latina ha explorado en mayor medida las vertientes grotowskianas desde sus respectivas creaciones y puestas en escena, fusionadas con otras concepciones de la escena. Por ejemplo, cuando aún estábamos en una época en que el llamado *paradigma brechtiano* se encontraba en plena vigencia, no sólo en Colombia, sino en América Latina y en el llamado Tercer Mundo. ¿En el caso del Teatro Experimental La Mama, cómo fue esta experiencia con las propuestas estético-dramatúrgicas del gran director, dramaturgo y esteta polaco, Jerzy Grotowski y el mismo Living Theatre?

Eddy Armando. Sí, hay una influencia, a través de la relación que tenemos desde 1968 con el Teatro La Mamma de Nueva York, incluso desde la misma selección de algunas obras que hace Kepa Amuchástegui,

como *Cabo Hesio*, *Tom Paine* y *¡Qué Viva el Puente!*, las tres del dramaturgo norteamericano Paul Foster, en las que ya define un poco esa vertiente y ese interés por ese tipo de teatro, en especial en los primeros años. Y el Living Theatre también nos fue interesando después, por las repercusiones de Grotowski en ellos, por sus relaciones particulares con Grotowski y sus formas contestatarias de hacer un teatro distinto, otro, tomando de otras fuentes, como Brecht, Weiss, Artaud, Genet, el *Happening* y la revuelta de la calle, etcétera.

F.D. Muy pronto, en 1971, Jerzy Grotowski escribe su texto de despedida de El Teatro Laboratorio, titulado "Lo que fue", que marca el fin de su primer periodo y el comienzo del segundo. Pero bueno, gracias a los contactos que ustedes tienen con Estados Unidos, con la directora Ellen Stewart y las vanguardias teatrales del Norte, viene directamente un grupo de dos actores de El Café Teatro La Mamma de Nueva York, más concretamente La Mamma Plexus, en 1970 (aproximadamente), a dictar un taller sobre diversos aspectos del arte escénico grotowskiano. Y se llamaba La Mamma Plexus porque era un espacio de laboratorio que este grupo había abierto, precisamente dedicado al estudio y práctica del teatro grotowskiano.

E.A. Un grupo de actores de La Mamma de Nueva York estuvo trabajando con Grotowski, La Mamma Plexus. Ellos vinieron en la época en que estaba muy en boga el Teatro Pobre, y como aquí éramos pobres de todas maneras..., entonces nos venía como anillo al dedo la propuesta de Jerzy Grotowski: así que con ellos se realizó un completo taller para todos los actores de los grupos de Bogotá; vino gente a trabajar con ellos durante una semana o diez días, de manera intensa, en técnicas de creación y de actuación, en la formación, y la preparación del actor, etcétera, todo dentro del estilo de la concepción del Teatro Pobre. Y más o menos coincidió con la época en que Jerzy Grotowski vino al Festival Latinoamericano de Teatro Universitario de Manizales, en 1970. Recuerdo esa influencia muy sentida de Grotowski.

F.D. El Festival Latinoamericano de Teatro Universitario de Manizales se había fundado en 1968, al calor del creciente movimiento de teatro universitario en Latinoamérica. En 2008 este esencial festival cumplió también (con ustedes) cuarenta años de creación y de funcionamiento, cuarenta años que ya rebasaron también el Teatro La Candelaria (1966-2006) y Acto Latino (1967-2007), muy estudiosos también de Grotowski, todos ellos auténticos ejemplos para todo

el movimiento teatral colombiano y latinoamericano de carácter experimental, de laboratorio, precisamente por su constancia y permanencia creativa, inventiva, en medio de las adversidades de todo tipo que ha habido en nuestro país. Eddy Armando, hablemos ahora de las particularidades de este Taller de La Mamma Plexus aquí en Bogotá. Veamos con más detenimiento, ¿sobre qué herramientas artísticas, dramáticas se trabajó con más insistencia?

E.A. Se trabajó sobre el entrenamiento del actor en lo fundamental (el *training* o el entrenamiento), la conciencia y el ejercicio del cuerpo como el instrumento básico para el desarrollo de la actuación: porque el hecho de la representación que hace el ser humano es mediante el empleo de su herramienta corporal, y no cualquier cuerpo, sino *su cuerpo*, y aunque estamos concebidos y “fabricados” con la misma estructura, de todas maneras la movilidad en cada uno —por la vida, los antecedentes de educación, en síntesis, por la cultura—, la operatividad de cada maquinaria es diferente. Entonces se infundió esta conciencia, para que el actor la asumiera con rigor en su trabajo diario, dentro de sus posibilidades y limitaciones, para que empezara a desarrollarse; lo cual tiene origen, sobre todo, no como formulación, pero sí como resultado de esa experiencia: el cuerpo es el instrumento capital de trabajo del actor, por ello la labor sobre éste es vital para la creación escénica en el arte de la actuación; trabajando en este concepto se desarrolló este taller.

F.D. Me imagino que el taller fue un acercamiento muy práctico, con miras a ampliar todo ese conocimiento de esas técnicas, que hasta ese momento se conocían a través de los libros y otras referencias.

E.A. Se hizo el taller de La Mamma Plexus con mucha gente de todos los proyectos teatrales que había en la ciudad, y cada uno cogió de ahí lo que le gustaba, lo que creyó que más le convenía. Para la propuesta teatral del Teatro Experimental La Mama fue bien interesante, porque era un poco traer *una participación de Grotowski más directamente* de lo que decían o informaban los libros, sus conferencias, filmaciones y otras cosas que se pudieran dar o conseguir, sino ya aquí con un grupo de gente *que trabajó expresamente con él*, quienes fueron sus discípulos, y que en ese momento venían llenos de sus enseñanzas frescas.

F.D. Y no atentos a una especie de manual de instrucciones (muy valioso, claro está). Una manera bien viva

de conocerlo. ¡Qué más, si venían de trabajar expresamente con Grotowski!, y no con sus intermediarios, ni nada parecido.

E.A. Vivísima fue la experiencia. Nos era una fuente de primera mano para todos los que allí nos encontramos.

F.D. Las propuestas teórico-prácticas de Jerzy Grotowski tienen la virtud de llegar al teatro colombiano en unas circunstancias que yo llamaría *especiales*, pues nos van a caer de maravilla, ya que en ese momento adolecíamos de muchas carencias en todos los campos, en especial de una casi completa falta de centros idóneos para la formación de actores (escuelas), al igual que de directores, y de la misma manera con escasos dramaturgos. Grotowski y su Teatro Laboratorio nos va a cambiar, en buena parte, la mentalidad, en especial sobre las dramaturgias, en especial del director y el actor. El solo *training* o *entrenamiento* va a revitalizar y a modificar fundamentalmente las formas y maneras para lograr la preparación del actor en el mundo, al dejarlo “listo” para la asunción de esa otra complejidad que es el trabajo de los actores con el personaje teatral, su trabajo artístico en sí, de parte de quien tiene abiertos y dispuestos sus sistemas creativos, inventivos, para volverse un autor “inesperado”, y que siempre había sido inconsulto en la escena, puesto que lo que él autoriza desde sus movimientos y corporeidades (imágenes) sólo puede hacerlo él mismo, ellos mismos, sólo ellos pueden “firmar” desde la plástica espacio-temporal, como lo hacían los cómicos de la Comedia del Arte, a la que volvemos todos a mirar.

E.A. A finales de los sesenta y principios de los setenta, el movimiento teatral colombiano empieza a consolidarse a partir de la solidez que adquieren unos grupos experimentales, unas instituciones teatrales, unos *proyectos* escénicos que van cuajando, pero en ese momento carecemos de historia, de trayectoria, se carece de *identidad*, mejor dicho; y si no se tiene *historia*, luego no se tiene *una teoría elaborada*, no se posee una *metodología de trabajo*, entonces tenemos que acudir a lo que el mundo ha aportado: a los grandes maestros teóricos, a las escuelas o tendencias del teatro mundial, y tomar de ellas lo que nos place, lo que nos sirve y funciona. Algunos escogen un poco, otros mucho, otros la asimilan de manera íntegra y algunos se la tragan entera sin digerirla. Llegan Stanislavski, Brecht, Piscator, el *Agitprop*, el San Francisco Mime Troupe (SFMT), Weiss, Weibel, Artaud, Grotowski, el Living Theater, Barba y El Tercer Teatro con el Odin Teatret, Brook, Kantor, Boal, los maestros colombianos Buenaventura, García y el Teatro La Candelaria, Antunes



▲ Registro de la obra *El abejón mono*, creación colectiva a partir de cuentos del escritor Arturo Alape, con dramaturgia y dirección de Eddy Armando, Teatro Experimental La Mama, 1970.

Filho, etcétera, y por supuesto, también estamos comenzando a “llegar” nosotros, los grupos colombianos, con los nuestros a la cabeza, quienes estamos comenzando a plantear, a finales de los sesenta (*Bananeras*, 1969), para la naciente dramaturgia colombiana, la creación colectiva, una creación colectiva nuestra, preparada por nosotros, con sus diferencias en cada caso, que es lo más importante.

F.D. Lo más importante de estas propuestas en Colombia, como en otras partes del mundo, fue que “armaron” de muchas herramientas prácticas tanto a los grupos de entonces como a los que vendrán: tanto a los del movimiento de teatro universitario (que eran más escépticos con Jerzy Grotowski, por el incendio ideológico, la furibunda militancia, que en no pocos casos llegaron a considerarlo “Un Agente de la CIA..., iinmiscuido en un teatro que se les quería imponer: *aideológico, apolítico...!*”, porque “¿cuál era el mensaje, compañero o camarada Grotowski?” (sobre ello tenemos documentos de grandes directores de ayer y de hoy en Colombia). Con Grotowski, quien había sido militante comunista en el Partido Comunista Polaco. Otro tanto le sucederá a finales de los setenta y comienzos de los ochenta a Eugenio Barba, al Odin Teatret y al Tercer Teatro, desde el Encuentro de Ayacucho (Perú, 1978), cuando el grupo guerrillero Sendero Luminoso y su fundador, Abimael Guzmán, comenzaban a andar por ahí...

E.A. Sí, la situación del teatro colombiano, la situación del país, y también las modas, pienso que influyen en la estética y la propuesta dramática que en un momento se encuentra sobre el escenario mundial, produciendo discusiones muy polémicas, fuertes y diversas; y, por otra parte, crea una alternativa a las influencias y presencia que tiene Brecht en otros sectores. Aquí había grupos y fragmentos del movimiento teatral colombiano que estaban muy influenciados por Bertolt Brecht, y el Teatro Experimental La Mama no entra dentro de esa corriente, sino que se define más por una corriente como la grotowskiana, entonces crea una alternativa, porque a mi modo de ver el resto del movimiento está demasiado embebido y absorbido por la concepción brechtiana, que tiene que ver con la situación económica, social y política de este país, sobre todo con la militancia, y el Teatro Experimental La Mama no tiene ese tipo de militancia, nuestra militancia es más irreverente.

F.D. Pero en el Teatro Experimental La Mama hay directores y actores liberales y conservadores, así como cercanías con los llamados curas rebeldes o “rojos” (El Grupo Golconda, que luego dará origen al Centro de Investigación y Educación Popular (CINEP)), con la Anapo (la Alianza Nacional Popular, que patrocinará al general Gustavo Rojas Pinilla, a quien le robaron las elecciones en 1970), gente cercana al Partido Comunista de Colombia, y a otros partidos y sectores importantes de la izquierda.

E.A. Hay militancias (*ría*), pero somos más irreverentes, es decir, menos dogmáticos, y por eso la propuesta teatral se ha desarrollado en otra línea, en otro sentido, no estoy diciendo que sea la mejor, no lo creo, pero sí ha creado un espacio de desarrollo, justamente porque ha roto sus dogmas, no se ha dejado atrapar en ese sectarismo que ha sido político, y que lógicamente tiene una manifestación estética. Entonces esa irreverencia, ese antidogmatismo y esa libertad (no ese anarquismo), pues, es lo que ha permitido de todas maneras encauzarnos por otros espacios, otras propuestas, aventurarnos por otras posibilidades, y la de Jerzy Grotowski fue una de ellas.

F.D. Pero, cuando va pasando todo ese furor exaltado en la década de los sesenta y comienzos de los setenta, se comienzan a ver las aguas calmadas y claras, como la esencia que queda debajo de ellas, de la teoría y la praxis grotowskiana, interesando cada vez más a los conjuntos universitarios (donde algunos de ellos dan el salto obligatorio hacia el teatro independiente, cuando son perseguidos y expulsados de las universidades (1968-1972)), a los mismos grupos experimentales de carácter profesional (de dedicación más permanente), así como a los no profesionales por fuera de las universidades, enriqueciendo a todo el movimiento teatral, dejando a un lado las divisiones entre grotowskianos, brechtianos y artaudianos (que se dio en estas dos décadas candentes); pero lo que poco a poco va importando es hacer cada vez *unas mejores dramaturgias*. Con qué "fórmulas" e "ingredientes" se dieron esas *mises en scène*, eso ya pasa a un segundo o tercer plano de interés, y la discusión se vuelve casi anecdótica, y más cuando hemos tenido tanto excelentes obras representativas de unas y otras tendencias, como pésimas piezas de cada una de ellas...

E.A. Sí, la teoría y la praxis grotowskiana tienen la virtud de dotar en ese momento al movimiento teatral colombiano y latinoamericano de *ingredientes o herramientas* que le vienen como anillo al dedo, como la técnica actoral, la preparación del actor, la metodología de trabajo, la concepción teórica del Teatro Pobre; y claro, algunos la pueden recibir "íntegramente" (reitero) pero otros la meditamos, la sopesamos y la decantamos, la procesamos y sacamos de allí lo que nos sirve, lo que nos interesa, para combinarla con lo que nosotros también estamos inventando, como grupo, en nuestros procesos creativos, como dramaturgia para la puesta en escena, para el entrenamiento y la preparación de los actores, así como para la dirección y la relación con el público, que tiene que ser otra

relación, porque estamos en un "país pobre", con unas urgencias, problemas y necesidades muy concretas, que no son las de los creadores y artistas norteamericanos ni europeos...

F.D. Los grupos más importantes de ese momento en Colombia se vuelven laboratorios, unos más serios, otros más inexpertos, pero también a veces más ricos desde el mundo intuitivo en el arte teatral, que es bastante importante, y más si se sabe aprovechar en ciertos momentos de claridad y lucidez, mientras otros adquieren por supuesto el rigor, la metodología, así como la conciencia y necesidad urgente de volverse tales, con todos los hierros (como dicen en el béisbol), buscando alternativas estético-dramatúrgicas desde *nuestras teatralidades específicas*, que por ahí las tenemos, agazapadas siempre en las tradiciones populares, en múltiples formas de asumir el cuerpo y contar historias particulares.

E.A. El Teatro Pobre de Grotowski es una propuesta que surge contra la comercialización del teatro, contra la frivolidad escénica, tendiendo a despejar el teatro de toda esa arandela o bisutería, e ir a la esencia del actor frente al espectador, que en Europa tiene un significado, una presencia acorde con los procesos teatrales que se viven en este continente luego de la postguerra, teniendo además una trayectoria teatral de muchos siglos. Mientras que aquí el concepto de teatro comercial en ese tiempo era algo distante, muy ajeno, que nos remitía a Broadway, donde existe eso, cuando aún a nosotros no nos afectaba para nada.

F.D. Jerzy Grotowski nos vuelve a aportar además el concepto de laboratorio, teatro experimental que en nuestro caso se sustenta en eso tan raro y sospechoso que se llama la "calidad": la obra teatral nueva en sí, que sí busca arriesgar cosas nuevas, donde por lo menos "que los errores sean nuevos", decía Buenaventura.

E.A. Exacto, Grotowski nos aporta una nueva interpretación, una herramienta para la creación dramatúrgica, al mismo tiempo que la técnica y la preparación actoral necesitan de el laboratorio, donde todo está integrado solidariamente: en el que el espacio de trabajo se convierte en el territorio de la creación, en el que convergen todos los lenguajes de la obra teatral, y de ahí es que podemos conceptuar una definición *dramatúrgica distinta* de la convencional, de la obra escrita por un autor en su cuarto solo, para acercarnos a la dramaturgia *proporcionada, inventada por la escena*, para luego presentarla frente al público

como una conjugación de lenguajes, y ya no partiendo de la visión de la dramaturgia como la organización de la fábula, del tema, el argumento, los conflictos y la evolución de los personajes, etcétera, sino que ya en el escenario entra la dramaturgia del sonido, de la luz, del movimiento, los colores, los ritmos, los tiempos, de las intenciones, el espacio, etcétera, es decir, son todos los lenguajes los que entran a enriquecer la propuesta dramática, que ya no es solamente el tema, la anécdota, el conflicto, el argumento y el personaje, como lo era hasta el teatro clásico, y nos da la posibilidad de convertirnos en creadores, en autores todos, desde las distintas *especialidades* del oficio, en especial al actor, que debe volverse todo un poeta, como dice Grotowski.

F.D. Sería interesante reflexionar sobre cómo viene a introducirse en la producción dramática del Teatro Experimental La Mama la propuesta estética de Jerzy Grotowski, en especial cuando el grupo, en su segunda etapa, va a entrar a elaborar una serie de puestas en escena más comprometidas con la realidad nacional, en concordancia con un tipo de teatro muy comprometido con la situación del país, sus problemas sociales, políticos, económicos, etcétera, cuando el teatro universitario por una parte está empujando con mucha fuerza esta vertiente, y por otro lado una pléyade de grupos independientes de carácter profesional en el país hacen otro tanto, desde también combativas *mises en scène* de las décadas de los sesenta y setenta, grupos que hemos citado antes.

E.A. Para el Teatro Experimental La Mama la estética y dramaturgia de Jerzy Grotowski son una herramienta que nos llega justo en el momento en que más la estamos necesitando todos en Colombia, en realidad, sin excepción alguna, y nosotros la decantamos, pudiendo desarrollarla en esa época, y con el tiempo la vamos depurando para que se convierta no ya en Grotowski, sino en un método de trabajo del que cada uno de los grupos y de las instituciones teatrales se nutrió, unos más, otros menos, apropiándose de distintas maneras: unos la conjugaron con la propuesta brechtiana, stanislavskiana, artaudiana o con el teatro documento, pero también combinada en algunos casos con esa propuesta materialista dialéctica, de que "el teatro tenía que hacerse a la luz del materialismo histórico y el materialismo dialéctico para que fuera realmente popular y revolucionario", que entre otras dio para una gran discusión en nuestro medio, porque algunos no aceptábamos esa concepción, esa definición y encasillamiento, porque nacimos con la necesidad

de construir una estructura libertaria, no atrapada dentro de conceptos manidos y manipuladores entre arte e ideología, entre arte y política, y como caímos de todas maneras en el terreno del teatro documento, el teatro histórico, el teatro comprometido, es decir, el teatro revolucionario, y después hicimos el panfleto, la pancarta (unos con más estilo, otros con menos estilo, unos con más elaboración estética, otros con menor riqueza teatral, y varios definitivamente fatales).

Eso fue de todas maneras un curso en un momento específico en el que la situación histórica del país y ciertas carencias nuestras nos obligaron a ello. Lo cierto es que tuvimos que pasar por ahí para después empezar a distanciarnos del realismo en el escenario y construir unos lenguajes ya más mágicos, más imaginativos y con un vuelo más poético, partiendo de la misma realidad, con los mismos temas, porque finalmente los temas no son otros, sino que siguen siendo los mismos, pero ya con la puesta en marcha de una estética más elevada, más poética y depurada.

F.D. Teatro político (término inapropiado que se quedó en la historia del teatro mundial, como si hubiera algún tipo de teatro que no lo fuera), viniendo luego instancias más recalcitrantes en su virulencia, como el Teatro Pancarta o el Teatro Panfleto, que se hizo en todas partes del mundo, y no solamente en Colombia y América Latina... Pero, por otra parte, en muchas de las puestas en escena del Teatro Experimental La Mama se percibía que en el aire estaba la presencia estética y dramática innegable de un grupo de las campanillas como el Living Theatre, hecho que también lo vimos en varias de las realizaciones y puestas en escena de un grupo como Acto Latino, que supo beber en su momento de estas concepciones del *happening*, como del teatro *happenístico*, para de allí hacer su tránsito a otras experiencias, preñadas del *performance*, el *multimedia*, el video, en fin. ¿Cómo influyen, cómo llegan ellos en distintos momentos a algunas producciones del grupo?

E.A. Había una relación, no tan intensa, con el Living Theatre de Julian Beck y Judith Malina, y con el Open Theatre que orientaba Joseph Chaikin (que salió del Living Theatre, con la actriz y luego célebre escritora Susan Sontag, quien escribió *Aproximación a Artaud*); y nos interesaba el Living Theatre por el estilo y la trayectoria, y en especial por la gran significación que tenían a nivel mundial, por ser unos *insurgentes*, digamos, *insurgentes* de la actividad escénica, con muchos problemas para poder desarrollar su particular

actividad escénica en Estados Unidos, siendo un grupo norteamericano, y después euro-norteamericano. Ellos también, en realidad, se enmarcaban dentro de las búsquedas grotowskianas, en cuanto a las técnicas, pero en cuanto a *la postura social, cultural y política*, eran indudablemente mucho más beligerantes los del Living Theatre, claro está, eran más “escandalosos”, si se quiere..., más *terribles, niños terribles (risas)*, y yo creo que algo de eso pudo llegar hasta el Teatro Experimental La Mama, en mi caso es posible, pero uno no sabe qué tan intensa, qué tan fuerte es una tendencia o una influencia, uno sabe que existen ahí, si uno mira, pero estar en capacidad de dilucidar y de calificar eso es hasta cierto punto difícil, correspondiéndole más a la crítica teatral y a la investigación teatral (lo que hace usted, señor Duque). Porque siempre hemos pensado que estamos haciendo lo que queremos, como a nosotros se nos ocurre, y nunca (por lo menos en mi caso) he asumido la postura de reproducir o repetir modelos de nadie, pero sí sé que hay imágenes que a uno le quedan impresas en la memoria, que se desarrollan después. En este sentido es posible que el manejo de los planos narrativos y de los planos espaciales de *En-Sueños de Bolívar* (1994) tenga alguna relación con el *Marat/Sade* de Peter Weiss que dirigió Santiago García en 1966 con la Casa de la Cultura —donde, entre otras cosas, yo hice la asistencia de dirección de la primera puesta en escena que se hizo de esta obra—, ya que luego García volvió a escenificarla, en 1970.

Referencias

Artaud, Antonin (1978). “El teatro de la crueldad (primer manifiesto)”, en *El teatro y su doble*. Madrid: Edhasa.

Grotowski, Jerzy (1968). *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI.

Jarry, Alfred (1980). *Todo Ubú*. Madrid: Bruguera.

Sobre los procesos de asimilación de la dramaturgia de Jerzy Grotowski en Colombia en el Teatro Experimental La Mama y otros grupos de laboratorio

Duque Mesa, Fernando (2009). *Teatro Experimental La Mama: 40 años de un laboratorio de identidad teatral (1968-2008)*. Archivo personal. Libro inédito. Copia en la Biblioteca Luis Ángel Arango.

Investigaciones que han abordado el teatro ritual o sagrado en Colombia

Araque Osorio, Carlos. Investigador teatral. Bogotá.

Fiori, Lavinia y Juan Monsalve Pino (1995). *El baile del muñeco*. Bogotá: Magisterio y Presencia.

González León, Sergio (1998). *Letras del acto: Teatro de la locura*. Bogotá: Panamericana.

Gutiérrez, Luz Myriam y Alberto Torres B. (2007). *De lo sagrado en el arte y el pensamiento mítico: el arte de interpretar la antigua tradición del rito al teatro*. Bogotá: Viento.

