

# ¿TEATRO HISTÓRICO HOY?<sup>1</sup>

Artículo de reflexión

SECCIÓN CENTRAL

## Camilo Ramírez Triana

Universidad Distrital Francisco José de Caldas / [camiloramirezt@yahoo.com.mx](mailto:camiloramirezt@yahoo.com.mx)

Docente de planta de la Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Director del Semillero de Teatro y Memoria Histórica TYMH.

1 Una primera versión de este texto fue leída en el Encuentro de Formadores Teatrales organizado por IDARTES el 27 de septiembre de 2011. Agradezco a Narda Rosas y Fernando Duque sus comentarios. En el Festival Alternativo de Teatro de Bogotá 2012 se presentó la segunda parte del documento, por gentil invitación de Carlos Satizábal.

RAMÍREZ TRIANA C, ¿Teatro histórico hoy?. Calle 14, 8 (11) 94-107

#### **RESUMEN**

¿Por qué habría espacio para un teatro histórico hoy? Varias formas de responder esa pregunta se suceden en este artículo. Una tiene el tono pragmático de lo que ocurre, otra avanza en la búsqueda de argumentos teóricos, la tercera intenta responder desde la investigación-creación. Encontramos que los valores de la ficción y de la historia pueden equipararse en este tipo de teatro, en cuanto generan y difunden una forma de conocimiento de la realidad, propia del teatro histórico.

#### **PALABRAS CLAVES**

Ficción, historia, instituciones, público, teatro histórico

### **HISTORICAL THEATER TODAY?**

#### **ABSTRACT**

Why would there be space for an historical theater today? This article presents several ways to answer this question. The first one has the pragmatic tone of events, another one goes forward in the search for theoretical arguments, the third tries to answer from investigation-creation. We found that the values of fiction and history can be matched in this kind of theater, as they generate and disseminate a form of knowledge of reality that belongs to historical drama.

#### **KEYWORDS**

Fiction, history, institutions, public, historic drama

### **UN THÉÂTRE HISTORIQUE AUJOURD'HUI?**

#### **RÉSUMÉ**

Pourquoi y aurait-il un espace pour un théâtre historique aujourd'hui ? Plusieurs formes de réponses à cette question se succèdent dans cet article. L'une a le ton pragmatique de ce qui arrive, l'autre avance dans la recherche d'arguments théoriques, la troisième essaie de répondre depuis la recherche-crédation. Nous trouvons que les valeurs de la fiction et de l'histoire peuvent être mises à égalité dans ce type de théâtre, vu qu'elles génèrent et répandent une forme de connaissance de la réalité, propre au théâtre historique.

#### **MOTS CLÉS**

Fiction, histoire, institutions, public, théâtre historique

## TEATRO HISTÓRICO HOJE?

### RESUMO

Por que haveria espaço hoje para um teatro histórico? Várias formas de responder essa pergunta surgem nesta matéria. Uma tem um tom pragmático do que acontece, outra avança na busca de argumentos teóricos, a terceira tenta responder desde a pesquisa – criação. Encontramos que os valores da ficção e da história podem ser equiparados neste tipo de teatro, enquanto geram e difundem uma forma de conhecimento da realidade, própria do teatro histórico.

### PALAVRAS-CHAVE

Ficção, história, instituições, público, teatro histórico

## ÑUGPAMANDA KAUADIRRU KUNAPUNCHAPI

### UCHULLAIACHI

Imauansik tuarrka sug luar sug teatropipa kunapunchapipa. Achaka ainiikuna tiachi tapuikuna tia kai kilkaskapi. Sug iuka sug tonno pragmatico nirraiaska ima ialikuskamanda, sug ñugpaku maskaspa kauachingapa iachaikuna, kimsa aini muna tapuchiska-rrurraikunamandata. Tarrinchimi ñugpamanda iangakuna iachachiska iachaikuskakuna pudinkuna sugllapi kanga kai kauadirrukunapi, rurrankunami kauachinkunmi sutipata kaska rrigsiikunata, kikinpa ñugpakunamanda kauachidirru

### RRIMANAKUI

Ianga, ñugpakunmanda, instituciones, público, ñugpamanda kauadirru

Recibido el 10 de mayo de 2013  
Aceptado el 21 de agosto de 2013

## 1

En el vértice del olvido y el egotismo, de la superficialidad y la incomunicación, los institutos de cultura convocan a la memoria para celebrar bicentenarios. Y las imágenes y los temas, los próceres y los acontecimientos históricos suben a la cresta de la popularidad y cabalgan en los ratings con ventaja. Gran paradoja: la sociedad de la desmemoria se adorna con las alhajas de Clío, se viste de historia. Pero ¿basta con disfrazarse de sabio para sentar cátedra?

Bolívares, Mosqueras, Manuelas, Policarpas y Galanes aparecieron en nuestra galería teatral. Doscientos años no se celebran todos los días. La dotación teatral de la capital se abocó al tema; sin embargo, el balance no es nítido. No sabemos qué pasó. Transcurrido un año todo parece ir regresando a la normalidad inmemorial. Vendrán nuevos centenarios y celebraciones y abonarán nuestra mala conciencia. La Independencia fue un pretexto.

Si, como dice Jitrick (1995), la función de la historia es restablecer el lazo que une al individuo con la colectividad, todo indica que somos un pueblo sin historia. Nada nos puede unir a una colectividad que parece no existir. Visto a la carrera, no tenemos raíces comunes, no compartimos principios, no participamos de una comunidad de valores, no tenemos un proyecto de futuro. ¿Entonces, por qué ocurre este país, de milagro y a pesar nuestro? Un proyecto histórico tendría que serlo de futuro. La historia se vuelve política necesariamente.

## 2

¿El teatro histórico podría estar señalando un proyecto político de construcción de futuro? No estoy hablando de una militancia formal. Me pregunto si existe el bosque o si de nuevo los árboles impiden verlo. Un teatro histórico es posible porque ocurre. Este año, luego

de dos siglos de independencia formal, al menos una docena de obras teatrales que vinculan a su estructura ficcional lo histórico, se presentaron en los escenarios colombianos. ¿Y ello es suficiente para decir que hay un teatro histórico? ¿Habría en esa muestra variopinta un proyecto de futuro? ¿Alguien, acaso, desde la estratégica atalaya de un instituto cultural tejió un bosque? No tenemos estadísticas ni tiempo para hacerlas. ¿Alguien tiene tiempo? Nos apuramos en medio de la precariedad a hacer lo que se alcanza.

Docena variopinta que se debió registrar en algún lado porque el futuro de la patria depende en esta hipótesis de su teatro histórico; arrogancia de la prerrogativa teatral que no necesita ser cierta para que la exploremos.

Abrió la temporada el *Bolívar* de Malandro (Porrás, 2010), que fuera tan criticado por la inversión, por la poética y la teatralidad. No hay, lo sabemos, otra forma de interpretar que desde sí mismo, desde la propia experiencia, desde los propios ojos, desde el ángulo donde vivimos el presente efímero. No obstante, pareciera más compleja la mirada del público y más simple la del director afamado. Es el teatro contemporáneo que no deja ir más allá de sí mismo y Bolívar que reta toda mirada con su multiplicidad y polivalencia. Queda el esfuerzo, más bien inútil, por transformar el bronce en carne y la pretensión de explicar el símbolo desde el sí mismo. Queda el intento de un lenguaje, el bello espacio, la música, el valor para proponer un Bolívar distinto al que habían confiscado desde polos opuestos. El padre de la patria es nuestro, parece decir Porrás, es mío, soy yo. Bolívar soy, yo aunque haga falta mucho para que yo sea Bolívar.

Vimos luego la *Manuela* feminista de Rapsoda (Satzábal, 2010), con todos los rasgos de la liberación. Manuela múltiple que pelea, porque lo que no pelea no existe, y se propone a sí misma ejemplo de valor, inteligencia y belleza, para un presente teatral, que está obligado a compartir códigos y referencias de lenguaje.



El mundo es un teatro donde nos representamos a nosotros mismos y lo hacemos en un sentido u otro y lo importante es cómo nos presentamos, no cómo somos, qué no somos. Guardamos las acciones episódicas, imágenes, ritmos, detalles de la puesta, la filigrana de la referencia culta, el juego de espejos, de destellos, de veladuras. Manuela liberatoria, burlona sonrisa de la provocación erudita.

Luego vino Policarpa la guerrillera de Acto Latino (González, 2010). La jovencita es balance maduro de posibilidades. Es habilidad para enfrentar las dificultades con beneficio del público y goce de los actores. Ingenio escénico que nada descubre pero agrada, gusto por el relato teatral que activa la imaginación. La armazón se mueve entre el presente y el pasado y alterna la narración con la acción. El amor es una cursilería a pesar de los jóvenes; el heroísmo solo es amor panfletario. Y la tierra que brama, simbolismo anacrúsico, en contratiempo un tanto desobligante, que interroga y zumba como moscardón incómodo, pero no impide el disfrute.

Después el *Proyecto Llorente* de Tecal (Torres 2010), que con la *Manuela que nunca llega* de Patricia Ariza (2010) son una misma reflexión sobre la posibilidad de la creación desde una institucionalidad conmemorativa, es decir aparentadora. Muy criolla, la actividad artística, sometida a las miserias que deja la defensa o a los caprichos de un mercado vulgar mediocre de vanidades, insiste tercamente en sus creaciones. La taquilla dice que no y ellas siguen ahí, croando a la luna del amanecer que no llega. La Independencia no es más que un pretexto para exigir la independencia de la creación teatral como misión de estado, corrigiendo los famélicos apoyos del que tan generoso se muestra en campos que mejor lo lucran, como la construcción de carruseles o de parasistemas de autodefensa.

Por entonces apareció Mosquera (Ramírez, 2010). Sobre la huella de la traición, un grupo de estudiantes y egresados pusieron en escena tres piecitas sobre Mascachochas, que denunciaban los mecanismos ético-políticos con que se fue construyendo la institucionalidad. Muy poco vistas, quedaría de ellas la investigación-creación en el marco académico sobre las relaciones entre el teatro y la historia, desde donde se escribe este paisaje con payasos.

En algún momento llegaron de Bucaramanga las mujeres de la independencia, como perfiles de heroínas engarzados en una idea esquiva, de PFU Color (Flórez, 2010). Antes y después estuvo la valiente y lúdica

denuncia de Varasanta (Montes, 2010) que mira la libertad en una panorámica historial. Últimamente llegaron las *Hormigas* (Moyano, 2010) a reconstruir el mito de Galán y los comuneros para un público que no lo había visto recientemente. Además hay un número indefinido de producciones teatrales que no vimos, en Bogotá u otras partes del país, que con las mencionadas tomaron el bicentenario como estímulo a la creación teatral relacionada con la historia.

En algún lugar debió quedar registro real de esta temporada de teatro histórico. Hace 18 años hubo una similar, para celebrar los 500 años del encuentro de dos mundos, eufemismo de un genocidio, con sus Popones, Malinches, Nemcatacoas y Aguirres, que debió también dejar registro en aquel mismo lugar. Lugar que no se materializa del todo, que no termina de considerarse importante. Algunos de los que participamos en la ola histórica reciente participamos también en la anterior. Tenía visos más internacionales en tanto se concertó desde los gobiernos del orbe hispánico y generó conflictos y diferencias como el que terminó con el reemplazo por la primera dama Ana Milena de Gaviria del emblemático historiador Germán Arciniegas, quien rechazó dirigir en Colombia la que no consideraba una celebración.

¿La temporada que termina y su antecedente casi cuatro lustros atrás nos permiten hablar de un teatro histórico? Darío de Jesús Gómez (2006) reseña en una investigación de la Universidad Autónoma de Colombia 65 textos dramáticos referidos a la historia de Colombia, escritos entre 1869 y 2004. El inventario, la existencia de los textos escritos, sus reseñas y el análisis que realiza, le dan autoridad para hablar de un "teatro de la historia". Algo similar podría ocurrir con los registros de los montajes escénicos y el análisis, aunque esté por realizar. Pero en ambos casos, ¿dónde está el proyecto de futuro sin el cual dijimos no habría historia? Un proyecto histórico tendría que construir unos orígenes en los que pudiéramos reflejarnos sin vergüenza ni arrogancia, desde donde pudiéramos comprender y proyectar. A mi juicio tendría también que proponer unos principios en los que primara la construcción del colectivo y no la del capital individual; tendría que sancionar con claridad los comportamientos delictivos; favorecer con energía las ejecuciones de la justicia; promover la construcción de tejido social. Un proyecto histórico lo es político.

En suma, de la temporada de teatro histórico del bicentenario, mencionaremos entonces algunas percepciones. El héroe no está allá lejos, está aquí conmigo, soy yo. Es una mujer brava, capaz de romper los



▲ *La Traición*. Segundo estudio sobre Mosquera: *La Noche del Golpe* de Camilo Ramírez. Fotografía: Carlos Mario Lema

condicionamientos y liberar por la suficiencia de su percepción y por su valor. Pero también por la pureza del amor y por las virtudes de la juventud logra el héroe imponerse a la desgracia, para verse finalmente en lo telúrico, en lo abisal. El valor de la denuncia se acerca a otra conmoción profunda que nos lleva a comprender la función crítica del arte en la construcción de sociedad y la obligación del estado con la cultura. El relato histórico dramático nos pone ante las limitaciones de la democracia como resultado de tradiciones y rupturas que se suman en el tiempo. Al cabo, los espectadores que se permitieron participar en esta temporada de teatro histórico, se confrontaron con imágenes del ser actual, del valor, de la violencia, con relatos de amor, de traición, con mitos de fuerza, de libertad, de justicia, con argumentos críticos de la historia y del presente. ¿Es ello demagogia institucional o es un proyecto histórico construido desde el teatro?

Instalados en una cierta mirada podríamos intentar la hipótesis de que el teatro histórico efectivamente le está planteando al país un proyecto de futuro. Un proyecto teatral crítico que estaría implícito en las creaciones de unos grupos y personas que pertenecen a un sector del arte, y que ante la sociedad resultan un conjunto relativamente coherente, que tiene el pasado frente a sí y lo propone como una opción para enfrentar lo porvenir.

Para validar la hipótesis habría que inventar una distancia que permitiera mirar en planta las producciones de ese teatro, aceptar que las diferencias no son un obstáculo y que el proyecto no tiene que ser explícito, que los juicios de calidad no son verdades absolutas y que en la relación con la sociedad no vale solo el criterio de los artistas. Como no tenemos estadísticas sobre la incidencia de este sector o de este proyecto en la población, si es que se acepta su existencia, supondremos que fue alta durante el bicentenario, en relación con la incidencia tradicional del arte en nuestra cultura, dados los presupuestos para difusión de la celebración, para producción y proyección de obras y la sensibilidad que generó la conmemoración institucional en la población. Todo lo cual refuerza la idea de que no fue despreciable la incidencia del teatro histórico en esta conmemoración de los doscientos años de la independencia.

### 3

Además de la ocurrencia misma, de la respuesta que se da por la cantidad o por el registro estadístico (número de textos, de obras, de espectadores), se puede intentar una mirada desde la posibilidad conceptual del teatro histórico. Esto son las preguntas

por la posibilidad de la representación y por la posibilidad de la historia. El valor del teatro histórico, que para algunos es un oxímoron —una contradicción en marcha—, consiste precisamente en ser una mentira verdadera. No es historia porque es ficción y no usa los procedimientos de la ciencia histórica, pero el vínculo voluntario con la historia lo lleva a asumir responsabilidad por las referencias históricas y por el manejo de las fuentes. Es decir que la libertad de la ficción se ve relativizada por las restricciones de la historia y los rigores de la historia se ven relativizados por las libertades de la ficción.

El teatro y la ficción en general no pueden entenderse hoy como ajenos a formas de conocimiento. La historia no puede verse como una ciencia dura ajena a la imaginación. No por ello se confundirían el teatro y la historia, pero en la frontera de la expresión los intercambios son cada vez más fluidos. Hay que ver cuánto tienen de teatral los formatos actuales de difusión histórica y cuánto la presencialidad del teatro, relacionada o no con el drama o con las manifestaciones críticas del drama, se nutre de los resultados y procedimientos históricos.

Las formas de representación histórica y teatral han recogido las dificultades de la relación con la realidad. No es fácil hoy aceptar que el actor en el escenario es otro que no él, como difícil es aceptar que el relato histórico es lo que ocurrió en el pasado. En el ámbito general de las dos disciplinas interactúan las formas tradicionales y las posmodernas. Desaparece el personaje como el héroe se difumina; la acción se fragmenta como se potencia la microhistoria; las situaciones espacio temporales se relativizan como las cronologías y las localizaciones; el sentido de la performance teatral se posterga como se pospone el de los grandes relatos totalizantes de la historia. No obstante, el personaje sigue siendo el eje de la discusión, sujeto de la enunciación, de la acción y la representación; la acción reclama vigencia desde los cuerpos situados en un aquí y ahora, pero que al entrar al escenario se hacen referencia ficcional; el sentido apunta aunque no se represente, porque el espectador lo construye. La historia sigue alimentando relatos que, aunque conozcan sus limitaciones, no cesan de intentar las imágenes válidas del pasado que la sociedad reclama, soportadas en los procedimientos de la ciencia histórica.

El teatro histórico asume toda la complejidad del momento. Es manifestación de las graves crisis, de las

apasionantes crisis de la historia y el teatro. La muestra del bicentenario que mencionamos da cuenta de ello. Héroes, antihéroes, microhéroes; personajes, actores, cuerpos; relatos, historias, mitos; acciones, microacciones, interacciones; juegos de presentación y representación; la plástica, la música, la palabra. La escena en toda su potencialidad. Es un buen momento que el teatro histórico asumió aprovechando el estímulo de la conmemoración.

#### 4

Hay una vertiente que reflexiona sobre la función de este teatro en la sociedad. Se puede desarrollar preguntando cuál era la motivación de la conmemoración: enseñar historia o festejar el acontecimiento. Pero también se puede profundizar un poco planteando funciones posibles de la memoria que operan en el formato teatral.

Con seguridad algunas personas en las instituciones se plantearon la conmemoración del bicentenario como una oportunidad para rememorar, para producir referentes comunes, para señalar la importancia de los sucesos históricos y su significación en el presente. Conmemorar sería hacer memoria conjunta. Ello no es obstáculo para que al tiempo hayan pensado en la celebración como jolgorio, alegría, fiesta. Festejo es un placentero evento sensorial, risa y complacencia de los sentidos. Las publicaciones, las conferencias, los estudios históricos están a un lado, al otro están la pólvora, las orquestas en las tarimas, los bailes, el licor. Las actividades teatrales del bicentenario ¿formaron parte de la conmemoración o del festejo? Los funcionarios aquellos, los que programaron las actividades, se habrán preguntado qué busca el público cuando va a ver teatro histórico. Kurt Spang (1998) responde al concluir su estudio sobre el drama histórico:

Presumiblemente el espectador vaya al teatro o lea un drama histórico, por los dos motivos a la vez, querrá saber algo sobre un personaje, un acontecimiento histórico o una determinada época, pero a la vez pretenderá disfrutar, pasar un rato agradable.

Para ir más allá en la revisión del evento se podría pensar que la historia es una forma de memoria y mirar las posibles funciones que cumple la memoria entre nosotros. Según Manuel Cruz (2007), en la actualidad se asignan, desde distintos ángulos, distintas funciones

a la memoria: la memoria como un fin, valioso en sí mismo; la memoria para legitimar el presente; la memoria para hacer justicia; la memoria para hacer el duelo; la memoria para denunciar, revelar y rebelar.<sup>2</sup>

Dentro de los objetivos de las obras de teatro histórico que participaron en el bicentenario, como propósitos comunicativos o de acción, encontramos funciones similares a las de la memoria, en relación con lenguajes escénicos diversos. Esta relación entre el propósito comunicativo y los lenguajes del arte es la que lleva al teatro a convertirse en manifestación potente de la cultura, que debería ser observada con atención en tanto, insistimos, podría cincelar la sensibilidad y los valores del futuro. Desde las posibilidades de producción de los distintos grupos o compañías, estaría ocurriendo lo que hemos llamado un proyecto histórico de futuro en relación con su entorno social íntegro, que incluye los públicos diversos, los especialistas y las instituciones.

## 5

Luego de ver la lectura dramática de *Guadalupe años sin cuenta* en el homenaje a Santiago García durante la celebración del Día del teatro del año anterior, ratifico que muchas de las escenas de teatro histórico que hemos escrito y montado durante los últimos 15 años, son reelaboraciones de las de esa obra paradigmática. ¿Plagio? ¿Reescritura? Hay algo que se repite...

Fernán González (2001) concluye su ensayo sobre la Guerra de los Mil Días (1899-1902), recordando que la guerra terminó con el anuncio de "la infinita espiral de odios crecientes, que afloran en toda su brutalidad a la menor coyuntura y en el futuro próximo abundarán las coyunturas":

En el Tolima, más que en ninguna parte, quedaron grupos armados que depredaban regiones y poco se

<sup>2</sup> La tipología completa sería así: La memoria es un fin valioso en sí mismo y de su ejercicio solo pueden derivarse efectos benéficos. - La memoria sirve para entender y legitimar el presente, con el mayor rendimiento simbólico-político, como la desembocadura necesaria de un determinado pasado. - La memoria serviría para hacer cumplida justicia, en forma de restituciones materiales o espirituales. - La memoria serviría para lograr una cierta salud social a través del duelo, en una visión terapéutica de la cuestión, no siempre explicitada. - La memoria tendría una función crítica, de denuncia, que revela (y rebelar). El recuerdo debe servir para enfrentar el cultivo sistemático del olvido, tan propio de nuestras sociedades.

distinguían de los forajidos que actuaron a la sombra de la guerra y que después continuaron la ruta del bandidaje. A la acción de esta amalgama de hombres brutalizados y perseguidos se unieron las venganzas desatadas por tantos crímenes tramposos cometidos al amparo de la paz y por los infinitos abusos de los vencedores" (González, 2001: 120)

¿Es el teatro o es la historia la que se repite? Para andar el tema voy a mencionar algunas conclusiones parciales de la investigación-creación sobre la vigencia del teatro histórico (Ramírez, 2012), que realicé en la Universidad Distrital, a partir de tres estudios dramáticos sobre el periodo de 1860 a 1867 en los que es protagonista Tomás Cipriano de Mosquera, y que pusimos en escena en 2010.

Estas conclusiones plantean algunos temas en relación con la propuesta de Patrice Pavis, para quien dramaturgia se puede entender como teoría de la representabilidad del mundo, o en sus palabras: "...la puesta en forma escénica de un mundo posible del dramaturgo y el espectador". (Pavis, 1983: 158) Este mundo sería representación teatral de nuestro mundo actual y los dramaturgos estarían en función de lograrla; lo cual, apurando el paso, podría entenderse como un modo de aproximación al país.

Según las conclusiones de esta investigación, actores y espectadores aceptan que el teatro histórico puede generar conocimiento histórico o puede dar a conocer la historia, pero también puede hacer cosas al público desde la historia. Ello resulta significativo porque estas son funciones del teatro histórico que se basan en la verosimilitud, en la aceptación de la convención teatral, que permiten al público interactuar con el escenario. La interpretación de los sucesos históricos se hace en función de la actualidad, lo que asocia firmemente el sentido del teatro histórico con el presente de la representación. Se puede inferir, por tanto, que los valores de la ficción y de la historia se equiparan, en cuanto ambos generan y difunden un conocimiento de la realidad que les es propio y que pasa a formar parte del teatro histórico.

En consecuencia:

**I.** Decir que la historia refleja una sociedad que no aprende es decir también que en la historia nos reflejamos. ¿Estaremos cayendo en la enfermedad del historiador, que solo ve su propio reflejo en la historia?





▲ *La Traición*; tres estudios dramáticos sobre Mosquera. Dramaturgia y dirección, Camilo Ramírez Triana. Fotografía: Carlos Mario Lema. 2010

La imagen de la historia no es solo nuestro propio reflejo en el espejo, sino que en la historia también nos vemos, además de verlos a ellos, los del pasado, en sus peculiaridades y diferencias. La diferencia, antes que la semejanza, con el pasado, podría enseñar más y de pronto mejor. ¿Esta sería una línea de trabajo en lo porvenir?

**II.** La transformación del monumento caído de palomas en carne trémula es un proceso de conocimiento, pero no solo histórico. La facultad de crear personajes verosímiles en situaciones claras dentro de líneas de acción significativas implica un conocimiento teatral, sin el cual no se produce lo que el teatro histórico pretende, que es construir una imagen del pasado que sirva para incidir en el presente y modelar el futuro.

**III.** El espectador construye un ente de ficción con base en los indicios que la escena le va dando de manera discontinua y en apariencia incoherente (en algunos casos, en otros no). Ese que preferimos llamar 'personaje' se inserta en el marco de la experiencia que el espectador tiene sobre la persona humana. En un caso como el de Mosquera esta experiencia, contradictoria en apariencia, entra a formar parte del espectro de la humanidad y también de la historia de la nación,

de la política y del comportamiento humano. Este referente es el que podemos señalar como uno de los objetivos de la creación dramática con base histórica, y su posibilidad de incidir en la cultura contemporánea está marcada por la interpretación del espectador o del lector del texto dramático.

**IV.** Si bien pueden discutirse las definiciones de género o estilo dramáticos, queda claro que las diferencias permiten ver, a través de la creación teatral vinculada con la historia, que distintas aproximaciones producen distintos lenguaje, los que a su vez producen distintos relatos teatrales que se convierten en referencias al mundo real. La complejidad del mundo posible refiere a la complejidad del mundo real.

**V.** Las opiniones de los actores permiten pensar desde la técnica de actuación cómo se relaciona el espectador con el referente histórico. La profundidad de las acciones tiene que ver con todo el andamiaje dramático escénico, pero también historiográfico. La profundidad y complejidad de motivaciones y objetivos que se van construyendo a través de los abordajes diferenciales de un tono a otro, de un género a otro o de un estilo a otro hacen que las figuras del teatro representen los hechos históricos de

manera más cercana a la comprensión que hoy tenemos de la realidad. Los personajes históricos abordados en la diversidad de miradas historiográficas y dramatólogicas, con las herramientas variadas de la actuación, se convierten en imágenes más actuales y completas de la realidad, aunque sigan siendo solo imágenes.

**VI.** El teatro histórico puede ser una afirmación de historiador, pero es una verdad de teatro o, lo que es lo mismo, una mentira verdadera. Una mentira (como puede ser la farsa grotesca titulada *La Mosquerilla*) puede construir más verdad que lo que se entendía como verdad histórica para la época y el personaje, porque su razón de ser no es solo mostrar sino explicar por qué ocurrió. En ello se encuentra con la verdad histórica pero también con la verdad escénica, teatral, con lo verosímil, que es un acuerdo intuitivo, sensible, entre el teatro y su público.

**VII.** Los lentes pueden terminar constituyendo la realidad que se comunica, a la que se refiere el teatro histórico. El efecto es más que óptico: el punto de vista determina el estilo, que determina la referencia histórica, que termina construyendo la realidad referida como relato histórico. Pero el relato histórico determina el lente o el punto de vista y este el estilo... y así sucesivamente, convirtiéndose en un círculo que no sabemos muy bien adónde llegue.

**VIII.** La independencia entre la historia y el teatro es lo correcto: teatro es teatro, historia es historia. La relación no es de sujeción porque la historia no suplanta al teatro ni viceversa. Deben seguir su camino para que se aprovechen con independencia.

**IX.** Es necesaria una caracterización del teatro histórico: abarcaría este teatro los espectáculos escénicos relacionados con un texto de coordenadas dramáticas en diversa medida, con referencias a la historia como las que propone Darío Gómez (2006) en su *Teatro de la historia de Colombia*, según unas fuentes o recursos históricos verificables, así como unos ciertos procedimientos teatrales que podríamos aglutinar en estilos o géneros, que a su vez implican unas intenciones comunicativas y unos propósitos activos en la relación con el público. Todo lo cual dibujaría una imagen de la realidad que es la que propone el teatro histórico; imagen múltiple, de tantas opciones distintas cuantas combinaciones de lo dramático, lo histórico y lo teatral caben. No se trata ya de un sucedáneo de la historia, aunque una de sus importantes funciones tiene que ver

con la didáctica. No compite pero se nutre de la historia tanto como de las imágenes del drama.

**X.** En relación con la curiosidad y el apasionamiento con la historia que manifiestan algunos estudiantes, actores y espectadores, podríamos suponer que hay en el momento actual una disposición favorable al teatro histórico, crítico y documentado, que manifiesta un interés genuino por conocer las figuras y los sucesos históricos a través de la mirada teatral, como una forma de acercarse a la historia en función de comprender el presente y pensar el futuro, pero también de hacer justicia.

## 6

En el vórtice de la desmemoria, de la ligereza, de la incredulidad, de la desestructuración, luego del fin de la historia y de la crisis del drama, en el fondo oscuro y tibio de las secretas convicciones, ¿diremos que existe un teatro histórico que hable a nuestra realidad?

La respuesta, desde el teatro mismo, es sencilla y contundente. Existe y consiste en eso que creamos o en aquello en lo que participamos desde la gradería o desde el escenario y que se proyecta a la sociedad con una claridad que las instituciones y los especialistas tendrían que considerar atentamente, porque implica un proyecto de futuro del que dan cuenta las obras por sí mismas y su público.

El gusto de la historia es como el del teatro y al enyun- tarlos, en verdad, se produce una cosa muy potente, que rebasa eventuales conmemoraciones institucionales. El teatro histórico no está en función de los estí- mulos oficiales, pero requiere financiación del estado y no puede esperar otros 18 años a que aparezca una nueva conmemoración histórica. ¿Cumplirá el estado su obligación de apoyar en forma estable y permanente la construcción de este proyecto de futuro?

## Referencias

Ariza, Patricia (2010). *Manuela no viene esta noche*. Montaje de Rapsoda Teatro, Bogotá.

Cruz, Manuel (2007). *Acerca de la dificultad de vivir juntos. La prioridad de la política sobre la historia*. Barcelona: Ed. Gedisa.

Flórez, Gonzalo (2010). *Mujeres de la Independencia*. Montaje del Teatro PFU Color, Bucaramanga.

Gómez, Darío de Jesús (2006). *El teatro de la historia de Colombia*. Bogotá: Universidad Autónoma de Colombia.

González, Fernán (2001). *Memoria de un País en Guerra. Los Mil Días, 1899-1902*. Bogotá: Planeta.

González, Sergio (2010). *La Pola*. Montaje de Acto Latino, Bogotá.

Jitrik, Noé (1995). *Historia e imaginación literaria*. Buenos Aires: Ed. Biblos.

Montes, Fernando (2010). *Fragmentos de Libertad*. Montaje del Teatro Varasanta, Bogotá.

Moyano, Juan (2010). *Las Hormigas*. Montaje de Ensamblaje Teatro, Bogotá.

Pavis, Patrice (1983). *Diccionario del Teatro*. Barcelona: Paidós.

Porras, Omar (2010). *Bolívar*. Montaje del Teatro Malandro, Bogotá.

Ramírez, Camilo (2010). *La Traición, tres estudios dramáticos sobre Mosquera*. Montaje del Grupo y Semillero TYMH - Universidad Distrital, Bogotá.

\_\_\_\_\_ (2012). *Vigencia del teatro histórico*. Centro de Investigaciones y Desarrollo Científico. Bogotá: Universidad Distrital.

Satizábal, Carlos (2010). *Manuela*. Montaje de Rapsoda Teatro, Bogotá.

Spang, Kurt (1998). *El drama histórico. Teoría y comentarios*. Pamplona: Ediciones Universidad de Navarra S.A. EUNSA.

Torres, Crispulo (2010). *Proyecto Llorente*. Montaje del Teatro TECAL, Bogotá.



