

# Sección central



# Relaciones entre historia y teatro: la estructuración de la historia en las dramaturgias y de las dramaturgias en la historia

## Artículo de Investigación

Recibido: 20 de junio de 2020

Aprobado: 18 de octubre de 2020

## Fernando Duque Mesa

Investigador independiente, Colombia  
fernandoduquemesa@hotmail.com

Cómo citar este artículo: Duque Mesa, F. (2021). Relaciones entre historia y teatro: la estructuración de la historia en las dramaturgias y de las dramaturgias en la historia. *Estudios Artísticos: revista de investigación creadora*, 7(11) pp. 210-231. DOI: <https://doi.org/10.14483/25009311.17554>

## Resumen

En este artículo, se continúa el sinuoso recorrido en el que se ponen de manifiesto las complejas interacciones y complicidades entre el teatro y la historia. A partir de las relaciones entre Shakespeare, Brecht y Becket se presenta la idea del teatro como tribunal de la historia, en el que sus personajes y acontecimientos a veces se confunden con los de la realidad. Así, teatro e historia, historia y teatro son para el autor dos dimensiones que se cruzan, se repiten, se convocan y se citan. Desde allí se explicarán las distintas formas del teatro político, el teatro crítico y el teatro experimental que dan cuenta metafóricamente de los convulsionados hechos de la historia colombiana. Una historia trágica y cómica, escrita por las élites a las que el teatro interpela creativamente con estrategias brechtianas de distanciamiento, e irónicamente con distintas formas de lo trágico, lo carnavalesco y lo festivo.

## Palabras claves

Dramaturgia; historia; teatro colombiano; teatro experimental

<

*Esperando a Godot*, (2017). Artes Escénicas ASAB. Director: Johann Felipe Vega. Fotografía: Carlos Mario Lema.

## Relations Between History and Theater: The Structuring of History in Dramaturgies and of Dramaturgies in history

### Abstract

This article continues the winding journey that reveals the complex interactions and complicities between theater and history. From the connections existing between Shakespeare, Brecht and Becket, we put forth the idea of theater as the tribunal of history is presented, where characters and events are sometimes confused with those of reality. Thus, theater and history, history and theater are two dimensions that intersect, are repeated, summoned and cited. From there, the different forms of political theater, critical theater and experimental theater that metaphorically give an account of the convulsed events of Colombian history will be explained. A tragic and comic story, written by the elites who are creatively challenged by the theater with its Brechtian strategies of taking distance, and ironically with different forms of the tragic, the carnival and the festive.

### Keywords

Dramaturgy; history; Colombian theater; experimental theater

## Relations entre histoire et théâtre : la structuration de l'histoire dans les dramaturgies et des dramaturgies dans l'histoire

### Résumé

Cet article poursuit le voyage sinueux qui révèle les interactions complexes et les complicités entre le théâtre et l'histoire. À partir des liens existants entre Shakespeare, Brecht et Becket, nous avançons l'idée du théâtre comme le tribunal de l'histoire, où personnages et événements se confondent parfois avec ceux de la réalité. Ainsi, le théâtre et l'histoire, l'histoire et le théâtre sont deux dimensions qui se croisent, se répètent, sont convoquées et citées. À partir de là, les différentes formes de théâtre politique, de théâtre critique et de théâtre expérimental qui donnent métaphoriquement un compte rendu des événements convulsifs de l'histoire colombienne seront expliquées. Une histoire tragique et

comique, écrite par les élites qui sont interpellées de manière créative par le théâtre avec ses stratégies brechtianes de prise de distance, et ironiquement avec différentes formes du tragique, du carnaval et du festif.

### Mots clés

Dramaturgie; histoire; théâtre colombien; théâtre expérimental

## Relações entre história e teatro: a estruturação da história nas dramaturgias e das dramaturgias na história

### Resumo

Neste artigo, se continua o caminho sinuoso no qual as complexas interações e cumplicidades entre o teatro e a história se manifestam. A partir das relações entre Shakespeare, Brecht e Becket se conecta a ideia do teatro como tribunal da história no qual seus personagens e acontecimentos, as vezes, se confundem com os da realidade. Assim, teatro e história, história e teatro são para o autor duas dimensões que se cruzam, se repetem, se convocam e se citam. Então, a partir daí se explicam as distintas formas de teatro político, teatro crítico e teatro experimental que dão conta metaforicamente dos fatos convulsionados da história colombiana. Uma história trágica e cômica, escrita pelas elites as quais o teatro interpela criativamente com estratégias brechtianas de distanciamento e, ironicamente, com distintas formas do trágico, do carnavalesco e do festivo.

### Palavras chave

Dramaturgia; história; teatro colombiano; teatro experimental

## Ñugpamanda parlaikuna i rurikuna Achka parlaspa maikan kai ruraikuna Achka parlaspa maikan kai ruraikuna apachiska

### Maillallachiska:

Kai mailla kilkapi apachiku ñugpasinama ñugpamanda Parlukuna chasallata ruraikuna kai iska Shakespeare, Brecht y Becket sutikuna paikuna Munanaku

tukuikunata ningapa imasami paikuna iuiaskata rurankuna. Kanchanimanda ukusinama apamuspa, ruraspa kawachingapa kausaita Nukanchipa atun llagta kausaskata.

## Rimangapa Ministidukuna:

Imasa ruraska; ñugpamanda parlu; ruraikuna atun llagta Colombia sutipo; achka ruraaikuna tupachiska

## 1. Las relaciones entre William Shakespeare, Bertolt Brecht y Samuel Beckett

Sobre el teatro de William Shakespeare y sus extraordinarias relaciones con las dramaturgias de Bertolt Brecht y su opuesto y complementario dramaturgico Samuel Beckett, Peter Brook expresa con desconcertante y certera claridad en *El Espacio Vacío: 'Arte y Técnica del Teatro'*:

Shakespeare es un modelo de teatro que no sólo contiene Brecht y Beckett, sino que va más allá de ambos. Lo que necesitamos en el teatro postbrechtiano es encontrar un camino hacia adelante para retornar a Shakespeare. En éste la introspección y la metafísica no atenúan nada. Todo lo contrario. Mediante el irreconciliable contraste de lo tosco y lo sagrado, mediante el escritor atonal de notas absolutamente disonantes, experimentamos las turbadoras e inolvidables impresiones de sus obras. Debido a. que las contradicciones son tan agudas, se nos adentran tan hondo. (Brook, 1968, p. 114).

Debe mencionarse que Peter Brook es quizás el director contemporáneo que más acertadamente ha experimentado en carne propia con la obra y la dramaturgia del creador inglés a través de múltiples puestas en escena. Posteriormente, vuelve Brook a reiterar sobre la presencia de Brecht y Beckett en Shakespeare:

Brecht y Beckett están contenidos en Shakespeare, irreconciliables. Nos identificamos emotivamente, subjetivamente y, sin embargo, al mismo tiempo, nos valoramos política, objetivamente con respecto a la sociedad. (Brook, 1968, p. 117)

Así, veremos en qué serie de elementos dramaturgicos consisten estos desencuentros y encuentros, entre Bertolt Brecht y Samuel Beckett. Además, los respectivos sistemas de relaciones de sus obras con la de William Shakespeare.

## Bertolt Brecht y Samuel Beckett en el teatro de William Shakespeare

Entonces, Shakespeare, como gran águila desde su amplio panorama aéreo, es capaz de dejarnos visualizar diversos sistemas de emociones; los cuales nos sacuden en nuestras más conmovedoras fibras de seres humanos. Esto, ante las crueldades en que unos individuos desgarran a otros, en sus ya habituales actos de destrozamiento. Por ejemplo, en *Macbeth*, *Tito Andrónico*, en *Ricardo III* o en *El Rey Lear*, (Shakespeare, 1972) en donde la materia histórica es la precipitación y engendramiento de una historia de sangre sobre otra sangre (lo cual constituye el sistema de la barbarie). Es aquí el lugar en el cual las generaciones, no futuras, sino "frustradas", heredan más amargura y dolor por venir. Lo anterior se da cuando lo emocional tiene su larga cuota de deuda en las actuales situaciones y existencias de cerca o a través de sus emisarios a lo lejos, que se van haciendo presentes en los asaltos venideros por sorpresa ya para nadie. Esto, pues todos estaban avisados y a la espera, lo que no se sabía bien, era cuándo y quiénes eran los ejecutores a nombre del vengador.

Este es Shakespeare, quien suele abrir para todos los seres humanos el abanico multicolor escarlata de la historia y de la muerte. Lo hace para saber mostrar disímiles pujas de pensamiento que se juegan su pellejo dentro de las ambiciones heterogéneas político-sociales, las cuales arrastran en sus terribles aventuras, todas las suertes de una comunidad, de una casa o familia; así también, las de toda una nación, o incluso de un sistema de naciones arrojándose al abismo de la carta mayor. Una carta que volteará la suerte y vida de todo un imperio, como El Imperio Británico; o de la misma forma, la quiebra e infortunio de todo un país, de todo un reino, como Dinamarca.

Al finalizar *Hamlet: príncipe de Dinamarca*, (Shakespeare, 1972) en donde no hay sobrevivientes tras el combate del príncipe, buscando venganza por la muerte de su padre, el rey asesinado; contra Claudio, el asesino material e intelectual, usurpador de la corona, en compañía de la reina Gertrudis. Es así como perece toda la nobleza del reino, incluidos los espías de la nación, que trataron de asesinar a Hamlet en el viaje a Wittenberg.

Sin embargo, el príncipe descubre a tiempo los planes del usurpador y de la reina y asesina primero a los siniestros Rosenkrantz y Guildenstern. Es este un reino en desgracia del que parece que se 'duele' el joven rey Fortimbrás, quien viene cruzando Dinamarca, rumbo a su país, Noruega. De esta manera, puede vislumbrar la tragedia de todos los daneses desolados. Esto es todo Brecht vivo y presente en el más profundo manejo dado por William Shakespeare, como también lo logra en *Macbeth*, *Ricardo III*, *El Rey Lear* (Shakespeare, 1972), entre otras.

De esta manera, Hamlet: *príncipe de Dinamarca* (Shakespeare, 1972), es para mí teatro trágico histórico, pero también teatro del absurdo al mejor estilo de Samuel Beckett y su *Esperando a Godot*. Esto puede observarse al final trágico en medio de la ruina y el desastre total, de la tragedia inmensa. Punto en el cual solo ha quedado piedra sobre piedra, como muerto sobre muerto. En donde los únicos personajes sobrevivientes y dignos del momento, los que mejor hablarían por todos los fallecidos del Reino de Dinamarca, serían precisamente los payasos o los *clowns*. En especial los enterradores, amigos de Yorick, quien ya había enterrado a la manipulada y encantadora Ofelia (con quien se había encontrado Hamlet, a su regreso furtivo, huyendo de los dos asesinos referidos que casi se lo llevan en sus garras). Allí estos *clowns* tendrían el mejor y más succulento manjar mortecino, disertando entre sí en medio de risas, burlas y chanzas necias a sus anchas, mientras van ellos enterrando a unos y a otros.

Es en este punto en el cual aparentemente vendrían los textos iniciales de *Esperando a Godot*: "Vladimiro: No hay nada que hacer. Estragón: Empiezo a creerlo..." (Beckett, 1968, p. 3). También, siguiendo con sus hambres respectivas y la reflexión acerca de quien nos pagará nuestro trabajo en el reino de Dinamarca (cuando se escucha una estruendosa carcajada). Esta es una meditación certísima sobre lo que ha quedado del 'reino' porque hasta Polonio ya se fue a hacerle compañía a su hija, la inocente Ofelia a la muerte. ¡Qué horror!, o mejor ¡Qué error!, el del príncipe, el de volverse dizque loco de celos por su madre Gertrudis. Una traidora de su padre. ¡que ha ayudado a matarle!; quizás también confundiólo con un ratón. Sí, con un ratón. Por el contrario, a aquel amante de

ella, a ese sí nunca llegó a confundirlo. Y todo mientras el rey Fortimbrás viene, escucha y ve toda la representación de otra especie de *Esperando a Godot* (Beckett, 1968) de, que ahora se dio en llamar, "Esperando a Hamlet".

### **"El teatro es el tribunal de la historia" y la propuesta dramática de Bertolt Brecht**

"El teatro es el tribunal de la historia", es la frase de Friedrich Schiller, que Bertolt Brecht, sin lugar a duda vuelve suya, aplicada con certeza a toda su propuesta del teatro épico. Pues no hay teatro, dramaturgia y estética alguna en donde tal precepto (heredado directamente del romanticismo alemán del siglo XIX), tenga tan pleno y efectivo desarrollo. Que a su vez es más radical, lucido y profundo, a carta cabal a la luz del marxismo: acabado ahora en el materialismo dialéctico y el materialismo histórico. Esto, comenzando por la forma como se nos presenta ya de entrada la concepción y disposición de la misma escena épica ante el público: "como una oposición dialéctica entre escena y público, que debe ser superada como oposición, para encontrar una síntesis que los englobe" (Rossi-Landi, 1978, p. 53).

El Teatro de Brecht se nos muestra como un tribunal de la historia, donde serán juzgadas ante los espectadores, complejas situaciones llevadas a cabo por los seres humanos, en condiciones diversas y adversas. Un teatro en donde se van deshojando los más heterogéneos conflictos e intrigas humanas, que estructuran el argumento y la fábula, el alma del drama (Aristóteles/Brecht). En suma, es donde se va desnudando toda la tramoya que va configurando y articulando un determinado funcionar múltiple de la historia (ya no de la gran historia burguesa y colonialista, que decía representar a todo el mundo a nombre de la civilización y la cultura). Mas bien, se trata, según Brecht, de asumir y ver las caras de las otras pequeñas historias deconstruidas, vistas y encarnadas por sus personajes. Una franca negación de los héroes y los grandes discursos, a través de los antihéroes, como desde las de las otras naciones asediadas y sometidas, a las que no se les ha dejado tener su historia y menos sus rostros desde sus múltiples identidades. De esta manera, es la historia que va corriendo en ese ajedrez



Imagen 1. *Esperando a Godot*, (2017). Artes Escénicas ASAB. Director: Johann Felipe Vega. Fotografía: Carlos Mario Lema.

de la vida y de la muerte de los seres humanos y sus respectivos intereses pequeños, medianos o grandes. Unos intereses que llevan a la lucha por la supervivencia; a la vida en contra de la persecución y la guerra, mientras los poderosos actúan como dioses, decidiendo la vida y la suerte de otros, de toda una nación, un continente o continentes, o conglomerado humano determinado.

Es así como ante un tribunal de la historia, se nos presentan las situaciones, acciones y personajes que configuran una pieza como *Madre Coraje y sus hijos* (Brecht, 1978), del mismo Brecht. Allí, el público obrará en calidad de juez implacable de los hechos acaecidos escena tras escena, a lo largo de todas y cada una de las peripecias de la supervivencia de la pequeña comerciante errante, como una desplazada más con sus tres hijos. Estos personajes van en búsqueda de la presencia de la guerra misma, es decir, donde están sus futuros clientes en medio del desarrollo bestial de la guerra de los treinta años en Europa central. Con Europa destrozada por todas partes por la ceguera y los fanatismos religiosos, la historia se repliega y se despliega al antojo de los seres humanos y sus ambiciones desmesuradas.

Así mismo, se venga y ensaña sobre los más pobres, los más débiles de la cadena humana. Quienes, inútilmente tratan de ser y obrar sensatamente; en medio del carnaval de la locura y la insensatez de todos los poderosos y soberbios, que solo miran y velan por sus desproporcionados intereses aquí juzgados. Entonces, es aquí en donde está uno de los factores más interesantes de la propuesta dramática, teórica y estética de Brecht, para un público o audiencia plural, por completo diversa, que será llevada a desatar sus posibilidades perceptivas analíticas y críticas, sobre el acontecer y amanecer de la historia. Es decir, vista desde sus propios intereses aquí y ahora, en medio de las circunstancias espaciotemporales en que vive, la viuda Coraje representa a todos los espectadores. Esta viuda, va perdiendo todos sus hijos (el Requesón, su hija Catalina y Eiliff) a lo largo de la pieza, hasta quedar completamente sola, porque Madre Coraje, también es ciega, como la guerra, que no ve más allá de sus precarios intereses de la supervivencia.

## ***El antihéroe brechtiano en el tribunal de la historia juzga desde sus intereses aquí y ahora***

El antihéroe brechtiano es el personaje en el cruce de sus particulares dificultades de siempre, jugándose la carta de la búsqueda del camino que conduce a su salvación terrenal. Está en medio de conflictivas situaciones que lo acechan por todas partes, arrebatándole a la sociedad un pedazo de pan con qué comer y de tela con qué cubrirse. Con el objetivo de sobrevivir en el reino histórico del capitalismo voraz, cruel e insolidario que lo ataca por todas partes como dragones sin cesar en una pesadilla. Hasta que consigue salvar de alguna manera su pellejo en un mar infestado de tiburones, gracias a todos los saberes que va aprendiendo en el curso del camino. Tal como el prudente Ulises en *La Odisea* (Homero, 1974), salvando escollo tras escollo, es decir, conflicto tras conflicto en la hoja de la trama de la vida misma, a la que solo le queda ponerle en pecho.

Es la trama presente en la historia de las pequeñas historias, contadas desde la perspectiva de los que nunca han contado para la gran historia. La anterior es una historia de la inhumanidad, porque no son los héroes de museo detenidos en el tiempo, consagrados por sus sociedades y sus séquitos de historiadores académicos. Es el caso de los Agamenón, Julio César, Augusto de Napoleón, Iván El Terrible, Bolívar. Estos no son los que hacen 'la historia', pero sí los que llevaron la peor parte o tajada de 'la historia'. Los que en un tiempo dado construyeron las pirámides de Egipto, como la Gran muralla China y las grandes obras de la humanidad.

Esta es la otra historia que le interesa a Brecht, la de aquellos seres marginales; como, por ejemplo, el cargador de los muelles, Galy Gay, en su pieza *Un hombre es un hombre* (1922). O de Diógenes de Siracusa, quien buscaba un ser ejemplar adyacente a su vida y su tiempo. Preocupado más por el saber y el disfrutar la vida desde la meditación filosófica que por el tener. Es aquel que un día le dijo al emperador Carlo Magno, quien le pidió lo que deseara para ofrendárselo, y a quien Diógenes ni corto ni perezoso le contestó sin miramientos: "¡Hazte a un lado y no me tapes el sol!" Hecho

digno también de un Timón de Atenas, aquel que un día repartió toda su fortuna entre los voraces seres humanos, para verlos cual perros como se disputaban a dentelladas sus riquezas, y ver la miseria de lo que es el género humano. Véase la obra homónima de Shakespeare, obra en la que no sobra hacer hincapié, sobre la admiración, interés e influencias que despertaron las ideas de los Estoicos (de Diógenes de Siracusa en adelante) en Shakespeare. Lo cual lo acerca mucho y lo emparenta con la filosofía existencialista. La misma que posteriormente heredará Samuel Beckett, y que en Brecht vemos también presentarse, a través de sus clowns: Polly, Uria y el mismo Galy Gay. Personajes que hacen toda una trampa, en una especie de cabaré, para ofrecer y vender un elefante, en la pieza corta que va junto a *Un hombre es un hombre*, traducida como *El cachorro de elefante o el elefantito* (Brecht, 1978). Esto es un divertimento o especie de entremés, donde Polly y Uria, quienes tienen tanto de antihéroes brechtianos, como de antihéroes beckettianos, siempre herederos de los bufones medievales, como de los nuestros nacionales, nuestros *cartoñeros*.

### ***El antihéroe beckettiano, su distancia con Brecht y su relación con la historia***

Mientras tanto los también antihéroes de Samuel Beckett, están quedando progresivamente al margen de la historia. Ya no quieren o no desean realmente tomar de ese plato. Ya no pueden ni tienen fuerzas para sacar adelante algunos de sus otrora sueños (como cuando eran antihéroes brechtianos, digamos, defendiendo sus pequeños intereses a muerte). ¡No! Estos sí que están completamente alienados, distanciados o extrañados al mejor estilo de los *Bartleby, el escribiente* (1972), de Herman Melville, quintaesencia para Franz Kafka y todo su mundo venidero. Así mismo, como para Samuel Beckett y sus epígonos, sobreviviendo de lo que encuentren o les lancen en su pequeño trabajo, estando aniquilados en sus fuerzas; transformándose en una especie de seres vegetativos, los cuales son entes completamente detenidos en el tiempo y en el espacio. Están esperando un Godot, un salvador que no llegará nunca. Estos, son estatuas, seres hieráticos, congelados. Son los que Gilles Deleuze, el filósofo francés, llamó como

'los agotados'. Quienes están extenuados, muertos en vida en la práctica, como Vladimiro y Estragón. Como Pozzo y Lucky; la otra pareja cómica estática de *Esperando a Godot* (Beckett, 1968).

También, como los personajes que estructuran *Final de partida* (Beckett, 1988) de Beckett, Clov y Hamm. Clov, el criado está condenado toda la vida a estar de pie sirviendo al amo; mientras que Hamm, el amo, está también determinado toda la vida, a estar sentado, mandando, gritando, ordenando. Dirigiendo en medio de la ruina y la miseria y el progresivo derrumbe de su mundo rumbo a peor. En camino de su desaparición y su muerte. Tal como Nagg y Nell, los ancianos padres de Hamm, que son la otra pareja cómica que de esta pieza que está ya guardada en sus respectivos tarros de basura (simbolización de los cementerios y osarios de los vivos, de los muertos en vida, como de los asilos de ancianos. El sepulcro de los vivos, diría Fedor Dostoievski para el título de una de sus célebres novelas). Así pues, estos son el cuarteto de personajes que son los *deitritus* que expulsa la inmensa montaña de *El Rey Lear* (Shakespeare, 1972), de la que siempre se surtió Beckett teniéndola en su imaginario desde joven, claro está, además de su de su Irlanda de siempre.

Entonces, Hamm y Clov son la representación, la intertextualidad apropiada de Lear y el bufón. Tal como muy bien lo ha visto y comprobado, texto a texto, el investigador polaco, Jan Kott. Este autor profundiza en su obra *Apuntes sobre Shakespeare* (Kott, 1969), hablando acerca del capítulo El rey Lear o El fin de la partida. Allí, se muestra el diálogo entre dos abandonados por la vida y la fortuna: Lear y el miserable del pobre Tomas. Esto, en medio de la tormenta y el desamparo total que envuelve a ambos personajes, enfrentados a la inclemencia telúrica con su diluvio universal encima. Abandonados por siempre, cuando Lear se lamenta también por la muerte de su hija, Cordelia.

Es así como este diálogo se asemeja al filósofo que se encuentra y se entabla conversación con otro filósofo. Como cuando Diógenes se encontraba con otros Diógenes o con Timón de Atenas, ya en la miseria, tras repartir su inmensa fortuna. Este es el teatro isabelino o teatro oximorónico (que contiene en su regazo los mares de opuestos



Imagen 2. *Esperando a Godot*, (2017). Artes Escénicas ASAB. Director: Johann Felipe Vega. Fotografía: Carlos Mario Lema.

que dialogan entre sí) en William Shakespeare. También, lo refiere muy bien en su aguda observación Peter Brook, que contiene en su inmensa riqueza heterodoxa y belleza poética, tanto a la dramaturgia y estética de Bertolt Brecht (El teatro épico o teatro dialéctico), como la dramaturgia y la estética de Samuel Beckett (o el teatro del absurdo o teatro de vanguardia).

### **La historia como sistema potencial de situaciones épicas en la dramaturgia de Brecht**

Por otra parte, la historia, es decir, el gran sistema de situaciones que van conformando los paquetes de los hechos o de las acciones, en cabeza de los personajes antihéroes, suelen ser la figura central o vedette del banquete dramático de Bertolt Brecht. Esto, pues así también lo supo ver en el espejo de los grandes clásicos del teatro universal popular. Lo anterior pues sus principales obras teatrales están fundamentadas en el empleo consciente de muy grandes y conocidos referentes

culturales por parte del público, que son de su dominio e interés. Por ejemplo, presenta la historia de Galileo Galilei, basada justamente en la pura historia del gran sabio italiano, ampliamente conocida por todo el mundo. También, *La de madre coraje y sus hijos* (Brecht, 1978), que está atada por completo a la guerra de los Siete Años que se dio en Alemania y otros países de Europa. Es esta una historia que parte de Juana de Arco para la metáfora. Así mismo, en Chicago con *Santa Juana de los mataderos* (Brecht 1978); que es la historia para su *Antígona* (de Friedrich Hölderlin, no la de Sófocles). Este relato está situado en la historia entre medio del nazismo; entre agentes de la Gestapo y la temible SS. Así pues, es la historia del levantamiento de un soldado raso en contra de las decisiones arbitrarias de los generales, que perjudican al pueblo.

También, se ve en su versión del *Coriolano* de Shakespeare, y en sus versiones de otros clásicos. Como el *Don Juan* (basado en Molière), *El Preceptor* (de Jakob Lenz), *Eduardo II de*

*Inglaterra* (Marlowe), o la historia de *Los Horacios* y *los Curiacios*, tomada de la antigua Roma. Por otra parte, en las historias del presente se puede notar que las fue tomando de la misma gente en Alemania. Personas que no salían en una prensa y medios de comunicación censurados y controlados por los nacionalsocialistas sobre las barbaries de estos (Adolfo Hitler y su pandilla de criminales).

Así, hasta llegar a su obra más alta y madura sobre el nazismo, cuando Hitler ya ha llegado al poder en 1933. Esto se puede ver en la metáfora y gran parábola de *La resistible ascensión de Arturo Ui* (Brecht, 1978). La historia transcurre en el centro del crimen en ese momento: -chicago, en manos de los gánsters o bandidos que atemorizan, extorsionan, exilian y asesinan para imponer el poder donde quieren. En adición a esto, se puede notar este estilo en *La Madre* (Gorki/Brecht), *Tambores en la noche*, *El vuelo oceánico* (Brecht, 1978). También, para abordar la historia presente o el momento actual del ascenso del nazismo con Hitler entre las décadas de los años 20 y 30 del siglo XX. Esto lo hace desde cuadros o escenas cortas que van revelando la barbarie de la guerra en sus más diversas situaciones e injusticias que recaen siempre sobre los más humildes. Son estos últimos quienes pagan los platos rotos de la conflagración absurda a la cual los han lanzado como carne de cañón. Por ejemplo, es el caso típico de las situaciones dadas en *Terror y miseria del Tercer Reich* y *Diálogos de fugitivos* (Brecht, 1978), entre otras.

Ahora bien, estas historias son dispuestas de tal suerte que el público pueda conocer con mucha claridad las líneas argumentales. Así, de paso se desactiva en muy buena medida el factor sorpresa y la ilusión, como parte del suspenso y el clímax. Al tiempo que el espectador tiene que ir develando cuál es el nuevo tema que subyace allí presente en relación con él. Es decir, de qué se está hablando, a qué se está aludiendo ahora, y cuáles son las conexiones de este tema o temáticas (la historia presente) con la historia pasada o referente de fondo. El cual se vuelve una riquísima sustancia y forma de contenido que se revela actualizada. Esto se da, en oposición a esa otra tendencia teatral anquilosada y conservadora de querer presentar el teatro como el lugar donde se encuentra el espectador trasladado. Un teatro que se presenta como una vieja, empolvada y alejada clase. Pero no de una

historia divertida y polémica que lleve a pensar y a transformar las mentalidades de los seres humanos, como pedía Brecht. Sino que, se expone como una clase de arqueología que no le dice nada, ni le enseña nada placenteramente en el aquí y ahora.

Por otra parte, la mirada a la historia es una de las grandes enseñanzas del teatro épico. Así como del cúmulo de propuestas que vienen desprendiéndose de su veta dramaturgica. Que se encuentra afincada en los más ricos y valiosos momentos del teatro popular de todos los tiempos. De esta manera, se presenta la mirada a la historia como un material de increíble valor y resistencia (dureza, si se quiere, pero también de gran ductilidad). Esto último, en cuanto a su potencialidad dadora no solo de los acontecimientos, sino también a la misma catadura de los personajes y las acciones que habrán de tejer y de tener lugar en unos cronotopos (tiempos y espacios). Se debe mencionar que, el gran arte de quien emprenda esta empresa desde esta mirada estará en saber exponer de forma adecuada, cómo existe allí en ese tiempo y espacio.

Esto lo hará seleccionando una relatividad histórica en ese mundo de relaciones que ella entraña; sabiendo mostrar las particularidades que identifican a esa época o historia con el momento presente en sus aspectos sociales, políticos, económicos, psicológicos, culturales, entre otros. Con el objetivo de hacer ver cómo en ella (tanto en la historia pasada, como en la historia presente a la que se alude aquí y ahora), tiene lugar la existencia de un conjunto de acciones, situaciones y personajes semejantes, cuando no idénticos y/o similares desde las metáforas, las parábolas, las alegorías y las metonimias. Siendo lo anterior la pirueta o juego dramaturgico-estético que Brecht denominó la historización. La cual es preciso identificar y en especial saber percibir y apropiarse desde una serie de estrategias estéticas dialécticas extrañas, que coadyuvan a ello. Estrategias que permitan desatar su profundidad enrarecida desde el 'efecto de distanciamiento' *Verfremdungseffekt* o 'efecto de extrañamiento'. Es esta la palabra más adecuada en realidad al sentido y propósito del término buscado por Brecht; así como con el uso de otros recursos distanciadores, extrañamientos, también, como el *Gestus* social subyacente. Así, señala con exactitud y claridad mental desde la historización (la relación profunda de una historia



Imagen 3. *Esperando a Godot*, (2017). Artes Escénicas ASAB. Director: Johánn Felipe Vega. Fotografía: Carlos Mario Lema.



antigua de ayer, con una historia de hoy o el momento presente), que no siempre todo eso fue así..., inmutable.

Sobre esta relación en que siempre caminó entre teatro, sociedad e historia, Brecht apunta en el *Pequeño organón para el teatro en Escritos sobre teatro*:

Por cierto, las "condiciones históricas" no deben ser concebidas (ni presentadas) como fuerzas oscuras (trasfondos). Es el hombre quien las crea y las mantiene (y también quien las cambia): las propias acciones que presenciamos dan origen a esas condiciones. (1976, p. 122)

Aquí Brecht llama a los seres humanos, a tener plena conciencia sobre un determinado momento histórico que le ha tocado en suerte vivir y afrontar. En adición a esto, siempre el teatro (como las demás manifestaciones artísticas) pero quizás como mayor énfasis el teatro, a lo largo de su desarrollo ha tenido que vérselas con la historia en las diversas culturas. Así, ha tenido unas veces que exaltarla de una manera sospechosa, alabarla desde la oficialidad en forma ciega y peligrosa perdiendo su punto de vista crítico, plegándose a ella; y en otras, tomando parte en una forma más divergente que puede concebirse como más énfática y marcada. Es decir, tomando una poderosa distancia crítica, pero sin perder de vista el mundo de la creatividad.

## 2. Teatro e historia en la dramaturgia colombiana: el ajuste de cuentas

*"Quien no conoce la historia, está condenado a repetirla".*  
Herman Cohen

Durante el desarrollo del paradigma brechtiano, en las décadas del sesenta a mediados de los ochenta del siglo XX, se le adjudicaron, tanto al marxismo, como al teatro épico de Bertolt Brecht y en especial de Erwin Piscator y el teatro político, propiedades mágicas. Por ejemplo, la capacidad de transformar la sociedad en un abrir y cerrar de ojos, a través de la escenificación de unas obras. Esto, al representarse tremendas pancartas, que le ofrecían a los espectadores la transformación y cambio de las relaciones sociales en nuestro mundo. Algo sobre lo cual (en los años veinte) Brecht le había llamado la atención a su gran

maestro Piscator, cuando le dijo por qué no podía acompañarlo en su propuesta de un teatro eminentemente ideológico. Que era un teatro político ciento por ciento. Piscator lo evitó ya que ello llevaría a los espectadores a confundir la verdad de la escena catártica, con la triste y cruel realidad.

Dos casos ejemplares en este sentido fueron completamente elocuentes, a través de una misma obra de Bertolt Brecht, el caso de la puesta en escena de *La Madre* (Brecht, 1978). La versión de la novela de Máximo Gorki, representada por el Teatro Libre de Bogotá y dirigida por Ricardo Camacho. Esta provocó que los espectadores salieran furibundos a pelear con la policía, porque había triunfado la revolución. Esto ocurrió por una visión hipnótica y completamente equívoca en la escena, que les había confundido la realidad de la ficción. El teatro con la realidad cotidiana nacional.

Idéntica suerte tuvo la *mise en scène*, también de *La Madre* (Brecht, 1978) de Brecht, por parte de la Brigada de los Artistas Revolucionarios, dirigida por Jairo Aníbal Niño, en Medellín. Representada por el grupo de la Universidad Nacional de Colombia – Sede Medellín. En esta ocasión sucedió el mismo caso con los espectadores enfurecidos que salieron con ganas de matar a los policías. Hechos similares se dieron por montones a lo largo y a lo ancho de América. Pero también en otros continentes. En Europa, África, Asia o Australia. En este mismo tiempo y espacio del desarrollo del teatro político al ciento por ciento. Un teatro hipnótico, que suele hacer confundir la realidad de la escena con la realidad de la vida cotidiana, como lo había advertido Brecht. Por esta razón no se fue con Erwin Piscator a practicar el teatro político, sino que se quedó en las indagaciones y creaciones para el teatro épico.

En el caso de nuestro teatro experimental colombiano sin lugar a duda una de las grandes preocupaciones y constantes que nos identifican como movimiento, ha sido la preocupación constante por abordar la historia. Esto desde la historia como materia prima significativa a reelaborar, a interpretar y a jugarla en escena. Así, esta preocupación ha sido importante para los dramaturgos; así mismo para los mismos grupos, núcleos, directores y otros creadores cercanos al hecho teatral. Está inquietud ha estado presente en el teatro nacional desde sus inicios particulares a partir de la década

de los cincuenta hasta nuestros días. Un teatro que, desde la época de sus inicios y su desarrollo, auge y evolución se ha llamado el teatro experimental o de laboratorio.

Es así como uno de los grandes intereses de nuestro teatro es el de seguir desempolvando y relejando la historia nacional para llevarla a la escena. Es interrogar la historia desde una cúmulo de miradas, sorprendentes e inéditas. Un espacio en el que se muestren los lados ocultos de la historia, en un tiempo y espacio en el país de búsqueda y reflexión sobre el momento presente. La cual es una de las tendencias que aún permanece, por fortuna., Entonces, es este un espacio en donde el material histórico sigue constituyéndose como una fuente inagotable que brinda múltiples posibilidades narrativas y representativas.

Y fue así como en medio de este contexto una serie de movimientos artísticos y humanísticos jóvenes, nuevos, pulsaban contra las actitudes atrasadas, tradicionalistas del viejo país. Eran estos grupos humanos provenientes de diversas áreas del conocimiento ligados a la ciencia y la cultura en general. Así, se enfrentaban a un país que se negaba cerradamente a que se le lanzará desde otro lente una nueva mirada. Que surgiera una nueva interpretación, o mejor, reinterpretación.

Entonces, de este forcejeo fue surgiendo con brillantez el movimiento de la nueva historia en Colombia. Que contaba con un grupo de historiadores muy importantes historiadores que daban otra mirada y lectura antes nunca suscitada por esa historia. Una historia que estaba mal escrita y pésimamente enseñada en las escuelas, los colegios y en las universidades. Pero, además estaba mal contada adrede por parte de quienes siempre han detentado el poder político y económico en Colombia. Así, estos ostentadores del poder tergiversaron a su antojo los hechos, como otra forma -"¡Oh gloria inmarcesible!"- de su perpetuación en él. Esto pues, un país sin una clara consciencia de su memoria está destinado a seguir repitiendo la estela de sus tragedias, a volver a vivir sus sistemáticas desgracias. Tal como nos sigue aconteciendo hoy en día sin parar. "Quien no conoce la historia, está condenado a repetirla", como decía el filósofo judío alemán, Herman Cohen, contemporáneo de Marx. Este último, también judío, se apropió

frecuentemente de esa frase, razón por la cual la mayoría de la gente cree que es de Carlos Marx. Ya que la citaba cada vez que la necesitaba.

Por otra parte, es importante aclarar el concepto de historia que aquí se retoma. Entonces, la historia definida por la tendencia tradicionalista era considerada como una rama más del patriotismo. Así lo dejan ver las consideraciones de los famosos Henao y Arrubla<sup>1</sup> en su *Historia de Colombia* (1987), quienes la definen en su lenguaje proso-popéyico, mencionando que: "bien estudiada [la historia] es, a no dudarlo, verdadera escuela de patriotismo, porque hace conocer y admirar la patria desde su cuna, amarla y servirla con desinterés, y asegurar su porvenir manteniendo la integridad del carácter nacional". (Henao y Arrubla, citados en Jaramillo Agudelo, 1976, p. 9).

Mientras tanto, la crítica y la mirada de la *nueva historia*<sup>2</sup> ve esta concepción como anticuada y en

1 Véase. (Jaramillo Agudelo, 1976). Henao y Arrubla fueron los más famosos historiadores representantes de este período de la historia de tipo patrioter. Que siempre fue oficialista de forma incondicional. Por esto, era una historia carente siempre de todo tipo de análisis, investigación e identidad propia; que se irradió por todo el país, deformando los hechos a más no poder.

2 Ahora, como representantes de este movimiento de la *nueva historia* podemos referir entre los pioneros a Germán Guzmán Campos, Orlando Fals Borda y Eduardo Umaña Luna. Estos autores con su libro paradigmático *La Violencia en Colombia* (1982), dieron luces muy importantes para una nueva lectura de nuestra historia. Además, como historiadores que fueron siguiendo esta senda, desde múltiples perspectivas interdisciplinarias podemos referir: Darío Jaramillo, Jorge Villegas, José Yunis, Agudelo, Álvaro Tirado Mejía, Jorge Orlando Melo, Germán Colmenares, Jaime Jaramillo Uribe, Margarita González, Hermes Tovar, Salomón Kalmanovitz, Jesús Antonio Bejarano, Miguel Urrutia, Juan Friede, Eduardo Camacho Guizado, Eugenio Barney Cabrera, Francisco Gil Tovar, Darío Mesa, Germán Rubiano, Javier Ocampo López, Fernando Díaz Díaz, Germán Téllez, entre otros.

En adición a esto, de forma posterior vendrán otros estudiosos de esta nueva historia como: Medófilo Medina, Gonzalo Sánchez G., Arturo Alape, Alfredo Molano, Eduardo Pizarro Leóngomez, Marco Palacios, Alejandro Reyes Posada, Hernando Gómez Buendía, Darío Fajardo M., Álvaro Guzmán B, Carlos Eduardo Jaramillo, Carlos Arango Zapata, Carlos José Reyes, Carlos Miguel Ortiz S., Santiago Peláez V., Bernardo Tovar Zambrano, Carlos Miguel Ortiz S., Mario Arrubla Yepes, entre otros.



Imagen 4. *Esperando a Godot*, (2017). Artes Escénicas ASAB. Director: Johann Felipe Vega. Fotografía: Carlos Mario Lema.

especial tramposa. Una noción que está afincada en el chauvinismo o nacionalismo enfermizo. Como lo presenta de la siguiente manera el historiador, Darío Jaramillo Agudelo:

La historia tradicional tenía que fabricar la nación y este propósito se impuso como parámetro anterior a todo análisis. La independencia del colonialismo español impuso unas fronteras: había que inventarle un "carácter nacional" a la población que había quedado comprendida entre las fronteras. El método narrativo, o, más bien, aseverativo, ya estaba dado por las historias nacionales europeas. El dogma fue acatado y el patriotismo era una buena hoguera de sacrificios donde se cocinarían juntos las investigaciones, los textos escolares y los artículos conmemorativos. (1976, p. 11)

En este sentido, el teatro colombiano no se quedó atrás y fue a la par desnudando y volviendo a releer desde la escena esta historia con otra perspectiva de identidad y visión de nación. Lo anterior, para que la gente, los espectadores, la reapropiaran desde los sistemas de imágenes teatrales y tuvieran sus respectivos puntos de vista

críticos, analíticos sobre lo acontecido. Por esto, se fueron despertando fructíferas polémicas y debates enriquecedores en el seno de este mismo movimiento. Lo cual era de esperar, pues ya no se trataba de tener que aceptar pasivamente una sola visión homogénea y hegemónica de la historia académica, que se tomaba como oficial. Mas bien se tenía que lidiar con una pluralidad de visiones antiacadémicas.

De esta manera, en el teatro experimental colombiano fueron apareciendo un conjunto de obras muy importantes. Estas obras dieron cuenta de algunos de los más importantes y convulsionados acontecimientos histórico-político-sociales. Así, es fácil hallar una buena cantidad de las mejores piezas que consiguieron saber transformar en unos adecuados sistemas de imágenes. Entre ellas podemos referir, por ejemplo, en orden temático las siguientes obras:

*Chaupi punchapi tutayaca* (Anocheció en la mitad del día), *El asalto a las minas del Perú* y *Tupamaros*



Imagen 5. *Esperando a Godot*, (2017). Artes Escénicas ASAB. Director: Johann Felipe Vega. Fotografía: Carlos Mario Lema.

*1780, Nosotros los comunes, El grito de los ahorcados, La gente del común, Josef Antonio Galán: 'O de cómo se sublevó el común', Comuneros 1781-1981, Episodios comuneros, La primera Independencia, Amantina o la historia de un desamor, I took Panamá. 'El caso Panamá', El caballo de Troya, Soldados, Bananeras, La huelga grande, La denuncia, El sol subterráneo, Mama Quinaymana, El monte calvo, El abejón mono, La ciudad dorada, Guadalupe años Sin cuenta, La Agonía del difunto, Así ocurrió cuando los blancos no fueron malos, entre otras.*

Y más recientemente han venido apareciendo otras piezas en las décadas de los ochenta y noventa. Por ejemplo: *Golpe de suerte, Corre, corre carigüeta, El viento y la ceniza, Los caballeros de El Dorado, Más allá de la ejecución, La encerrona del miedo, El carnaval de la muerte alegre, Viaje a la raíz, Bolívar atrapado entre dos eternidades, En-sueños de Bolívar, Biófilo Panclasta, Olivos y aceitunos: 'La Batalla de los Vencidos', Fantasmas de amor que rondaron el veintiocho, Pequeño*

*poder, La boda rosa de Rosa Rosas, El jefe, La bandera ollada, Yo: Juan Roa Sierra, La trifulca, La siempreviva, Qué muerde el aire afuera, Ofelia Testimonio, Ofelia Sibila, Ofelia Queiroz, El parlamento del Caratejo Langas que llegó de la guerra, Quién dijo miedo, Gallina y el otro, El alacrán, Mujeres en la guerra, entre otras.*

### **3. ¿Qué tanto cambia la historia en el transcurso de la humanidad?**

*"Hegel dice en alguna parte que todos los grandes hechos y personajes de la historia universal se producen, como si dijéramos, dos veces.*

*Pero se le olvidó agregar: una vez como tragedia y otra como farsa".*

*Carlos Marx (1973, p. 13)*

Ahora bien, a la cita anterior le agrega Marx su aseveración basada en Hegel, plasmada en *El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*: "Caussidière por Danton, Luis Blanc por Robespierre, la Montaña de 1848 a 1851 por la Montaña de 1793 a 1795, el

sobrino por el tío. ¡Y la misma caricatura en las circunstancias que acompañan a la segunda edición del Dieciocho Brumario!" (Marx, 1973, p. 15). Unos episodios de la historia se repiten. Por ejemplo, en la historia de Francia se repiten en distintos momentos: El sobrino, Luis Bonaparte, trata de ser como Napoleón, el Emperador italiano. Pero, en realidad no será nada más que la ridícula caricatura de este. Es decir, será una farsa de aquel 'original' que desea imitar. Así mismo, los otros personajes y momentos citados por Marx seguirán la misma suerte. Este autor, agrega sobre la historia:

Los hombres hacen su propia historia, pero no la hacen a su libre arbitrio, bajo circunstancias elegidas por ellos mismos, sino bajo aquellas circunstancias con que se encuentran directamente, que existen y transmiten el pasado. La tradición de todas las generaciones oprime como una pesadilla el cerebro de los vivos. Y cuando estos se disponen precisamente a revolucionar las cosas, a crear algo nunca visto, en estas épocas de crisis revolucionarias, es precisamente cuando conjugan temerosos en su auxilio los espíritus del pasado, toman prestados sus nombres, sus consignas de guerra, su ropaje, para con este disfraz de vejez venerable y este lenguaje prestado, representar la nueva escena de la historia universal. Así, Lutero se disfrazó de Apóstol San Pablo, la Revolución [Francesa] de 1789-1814 se vistió alternativamente con el ropaje de la República Romana y del Imperio Romano, y La Revolución de 1848 no supo hacer nada mejor que parodiar aquí al 1789 y allá la tradición revolucionaria de 1793 a 1795 (1973, pp.15-16).

#### Además, argumenta que:

Es como el principiante que ha aprendido un idioma nuevo: lo traduce siempre a su idioma nativo, pero sólo se asimila el espíritu del nuevo idioma y sólo es capaz de producir libremente en él cuando se mueve dentro de él sin reminiscencias, y olvida en él su lenguaje natal (p. 15).

Por otra parte, en el lenguaje del método de carnavalización de nuestro amigo, el ruso Mijaíl Bajtín, es posible observar los sistemas de burlas permanentes de los criados y bufones. Estos sistemas de burlas están dispuestos sobre los quehaceres más diversos de la alta política de sus señores y amos. Es así, como logran producir esa duplicidad de su mundo de lo serio, para deconstruirlo, desbaratarlo y dinamitarlo a través de la fiesta popular. De esta manera, lo apropian desde la risa y la carcajada de plaza pública. También mediante el goce y el placer de la necedad y la patanería; tras señalar responsables, haciéndolos a todos reyes de burlas. Este lenguaje que presenta Bajtín se ve plasmado en su magna obra: *La cultura popular en*

*la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais* (1988)<sup>3</sup>.

Es así como, en palabras de Marx, lo que ayer se nos presentaba como tragedia desde la alta política aristocrática (grave comedia de la política de los señores con su mirada trascendental y oficial), ahora lo ha revelado el profundo y sabio humor popular en la mascarada burda. Se debe mencionar que, solo es burdo cuando lo han convertido los patanes criados en un maravilloso y excelso rey de burlas; en una caricatura grotesca mueca de la realidad. Un caricatura que deja destilar las más graves consecuencias para los humildes y el futuro del reino en manos inciertas de otros poderes extraños y confiscatorios. Con lo cual solo puede concluir en una mera comedia, en una farsa. Así, transluce todo ese sistema de desgracias por venir. Esto, se muestra gracias al espíritu del carnaval de los necios, los patanes y los tunantes. Quienes se presentan con sus parejas cómicas y las inversiones carnavalescas o festivas. Así es también el funcionamiento del mundo de la historia.

Ahora bien, un proyecto tan importante, único en el mundo en su género, no se podía quedar toda la vida cometiendo errores mayúsculos. En especial no corrigiendo, o corrigiendo tan poco. Tanto que en realidad casi nunca estaban corrigiendo nada. Este fue el caso de la entonces Unión Soviética, que quedó hipotecada, toda la vida, por la Guerra Fría y la carrera armamentista nuclear. Atrapada en la lucha bipolar entre capitalismo y socialismo. Sacrificando la vida, la salud, y una mejor vida en la tierra. Siendo una inmensa república de repúblicas, que habían sido tratadas con mano de hierro desde 1917. Empezando por la censura y los problemas de las libertades civiles, las identidades, la dependencia económica, política, entre otros. Además, en esta república se cumplieron los postulados planteados por Friedrich Hegel y Carlos Marx, cuando la revolución de octubre de 1917 fue el calco de los errores de la Revolución Francesa y no de los aciertos de esta. Así mismo, el estalinismo fue la copia de la Rusia de los zares, con Iván el Terrible a la cabeza y su duplicación en José Stalin, en otro tiempo y en otro espacio. Tratados sobre este tema ya hay

3 Esta obra fue abordada en (Duque Mesa, 2017).

bastantes, de parte de los más diversas ideologías. Nos hubiera encantado que todo esto no hubiera sido así, sino que hubiera podido llegar a buen puerto. Pero, como dice Herman Cohen: “Quien no conoce la historia, está condenado a repetirla”, o “La historia se repite, por lo menos dos veces: una, como tragedia y otra como farsa”, Carlos Marx (1973, p. 13).

Esta era la mueca sabia de que se estaba valiendo Mijaíl Bajtín (quien sabía de primera mano, qué era lo que estaba pasando en la entonces Unión Soviética), en un contexto como el estalinismo, que le tocó vivir en carne propia. Desde las sistemáticas marginaciones y defenciones, cuando solo se podía hablar a través de la palabra necia. Pasando por los juegos y las miradas populares carnavalescas o festivas, y eso como extremado cuidado y celo tal, que su obra citada solo fue posible publicarla 30 o más años después de su escritura. Lo anterior, por permanentes peros y objeciones. Aduciendo que su lenguaje claro, popular, no concordaba ni hacía suficiente énfasis en los principios y postulados marxistas-leninistas y estalinistas. Antes bien, se desmarcaban a toda hora de ellos, de un ideologismo excesivo, casi enfermizo. Alejándose de aquello cuando estaba a su lado, en el punto máximo de todo ese poder vital y democrático de la necesidad y la patanería, pletórico de lucidez sobre la vida y el mundo.

Ahora bien, sobre cómo la historia se repite, en realidad no varía mucho una época de otra. El comentario del historiador español, José María de Quinto, va en el mismo sentido referido por Marx. El autor español citado por el director del otrora existente Teatro Popular de Bogotá (T.P.B.), Jorge Alí Triana, en una charla dada dos años antes de acometer la puesta en escena de la obra, *La Primera Independencia*, con dramaturgia de Luis Alberto García. Allí citaba Triana a de Quinto, que dice:

Las condiciones históricas del mundo antiguo, no en apariencia, sino profundamente consideradas, guardan muchas semejanzas con las nuestras. Las diferencias son más aparentes que reales. Tras de máscaras paternalistas y humanitarias la sociedad actual continúa entregándose a prácticas ancestralmente sanguinarias. Las estructuras de una época y otra no son tan radicalmente distintas [...] (De Quinto, citado en Duque Naranjo, 1977, p. 10).

Y esto es en gran parte lo que se propuso demostrar el Teatro Popular de Bogotá. Que tras los velos de la política de ayer están inmersos los mismos problemas y vicios de hoy. Que pueden notarse los mismos mecanismos de pendencia. Al tiempo que, tras el pomposo lema de la independencia, se encuentra toda una gran mentira, ya que simplemente se ha cambiado de dueño. De esta manera, antes estábamos en manos de España, ahora lo estamos en manos de varias potencias, en especial de los Estados Unidos y Europa. “Las cosas cambian para que sigan como están” decía Tomasso de Lampedusa al final de su novela, *El gato pardo* (1983). Así, la historia contemporánea lo ratifica sin lugar a duda alguna. Basta solo con seguir el rastro de los hechos para comprobarlo tristemente como en cada período de gobierno presidencial. Se rifa el país y nuestros intereses nacionales siempre son puestos sobre la mesa a disposición de la potencia del norte. Además, de las subsiguientes potencias y transnacionales que representan sus intereses. Sin embargo, hoy las multinacionales ni siquiera representan los intereses de las potencias. Pues, hoy estas compañías solo se representan a sí mismas y no más. Únicamente se acuerdan de sus ‘padres’ cuando están en grave peligro de fenecer.

Ahora, en estos trabajos de creación colectiva, como de escritura a título personal, lo primero que todos tuvieron que hacer en general en Colombia, fue una especie de *anagnórisis*. Un trabajo de reconocimiento, un *mea culpa*. Así lo admitió públicamente, y de manera sucinta, concluyente y simbólicamente a nombre de todos, el dramaturgo del grupo Luis Alberto García. Esto lo hizo en algunas notas reflexivas escritas sobre la creación y producción de la pieza del Teatro Popular de Bogotá (TPB): “Tuvimos que aceptar que nosotros tampoco sabíamos la historia de nuestro país” (1977, p. 3).

“Una dificultad no se puede superar callándola”, decía Bertolt Brecht. (Brecht, 1978) Y efectivamente para superar estos escollos por lo general los grupos profesionales se sirvieron de un conjunto de investigaciones. Saberes recopilados por distintos historiadores e investigadores en múltiples áreas del conocimiento. Estas investigaciones les fueron proporcionando una serie de elementos críticos muy ricos con los que fueron conformando de modo progresivo la masa de materiales.



Imagen 6. *Esperando a Godot*, (2017). Artes Escénicas ASAB. Director: Johann Felipe Vega. Fotografía: Carlos Mario Lema.

El *corpus*, de donde luego se desprenderán los medios detonantes esenciales para la construcción de la fábula.

En este sentido, el mejor material allí encontrado lo vinieron a constituir estos períodos de nuestra historia, especialmente rico en contradicciones. Así, en este periodo se encontraba a la vez un interesante potencial de teatralidad. Que vino a ser una de las estrategias escénicas más ricas y usadas para hacer una crítica aguda, irónica, y en muchos casos carnalesca. Esto, con la ebullición del mejor y más ácido humor corrosivo, implacable, capaz de ir desnudando paso a paso. Un humor que era capaz de hacer caer los pantalones a los impostores. Así mismo, permitía romper las mismas máscaras del acomodamiento y los oportunismos que no conocen otros intereses que los de sus propio bolsillos. Lo anterior, en medio de las divisiones en distintos bandos por intereses personalistas, económicos y políticos. Por esto, se fortalecían los movimientos

del ajedrez donde se empiezan a gestar las más ridículas e imbéciles situaciones de que se tenga noticia, que solo van a contribuir a gestar en el futuro nuevas y cíclicas guerras.

Como las innumerables contiendas del siglo XIX, que condensa *Cien Años de Soledad* de Gabriel García Márquez (1978). Así, estas actividades bélicas, como sabemos, no han tenido casi tregua. Han sido constantes, con muy escasos momentos de paz hasta el tiempo presente, variando sus protagonistas. Pero, en estas contiendas es el pueblo quien continúa colocando la más alta cifra de muertos de lado y lado. Es el pueblo quien se ve arruinado, desplazado y afectado por los grandes intereses mercenarios. Así, estos escenarios de la carnicería en donde la gente pobre no es la que saca las fabulosas ganancias de las guerras como se ve en *Madre Coraje y sus hijos* (Brecht, 1978) de Bertolt Brecht. Mas bien, son los pobres quienes siempre mueren, pierden y padecen como carne de cañón.

En este sentido, en la mezquindad de los hechos históricos ocultados y redescubiertos se fueron volviendo a tejer estos acontecimientos. Esto le va indicando (tanto al grupo de actores, como al director y al dramaturgo), la presencia de una veta que se constituye como la más indicada y precisa para la formalización de la nueva obra. Tanto desde las verbalizaciones como para la misma puesta en escena y la construcción de su respectivo sistema de imágenes. Esta fue la vía de procesar y recrear la historia para hacer de ella un acontecimiento atado en la estética carnavalesca o festiva. El ámbito de lo grotesco. En el cual se enarbola en lo alto el arte de la risa, la carcajada polifónica de la necia plaza pública. Donde se da la burla entre los diferentes; en el acto del encuentro y desencuentro con el otro. El acto del encuentro que vimos con frecuencia asumido en grupos como:

Teatro La Candelaria, Teatro Experimental de Cali (TEC), Teatro Estudio Calarcá (TECAL), Teatro Experimental La Mama, Teatro El Local, Teatro Popular de Bogotá (T.P.B., desaparecido) Teatro Ambulante de Medellín, La Libélula Dorada, Fanfarria Muñecos, Teatrova, Hilos Mágicos, Ensamblaje Teatro, ¡Ay Macondo!, Arro' con Mango, El Carangano, Ditirambo Teatro, Umbral Teatro, Teatro Matacandelas, Teatro Taller de Colombia, Vendimia Teatro, Centro Cultural Gabriel García Márquez, Teatro Quimera, Teatro La Esfinge, La Casa del Teatro de Medellín, Esquina Latina, Loca Compañía, Pa' lo que Sea, Barrio Comparsa, Teatro Kerigma, Teatro Chiminigagua, Luz de Luna, Jaime Barbini, Julio Ferro, Tomás Latino y El Teatro de la Calle, Edilberto Monje, Juan José Aguirre, Elkin Giraldo y Teatro La Tarima, Carlos Álvarez, Lavinia Fiori, Santiago Martínez, Nuevo Teatro de Pantomima, La Casa del Silencio, Teatro de la Memoria, Teatro Experimental de Fontibón (TEF), Dramactores Teatro, Livenkay Teatro Instantáneo, Teatro de Ari, El Ku-Klux:-Klown,- Eslabón Perdido, Teatro y Memoria Histórica (TYMH), entre otros.

Así, por ejemplo, la carnalidad opera en la primera independencia, en forma gruesa, visible y cabal a través de la fiesta de la comida. Espacio que es a la vez el pie icónico ideal para dar espacio al surgimiento del *gestus* social subyacente. Esto es, el sentido profundo del devoramiento de casi todo un país sin parar por parte de los comensales politiqueros. Un proceso de destrucción

donde todo es servido, consumido y consumado desde sus componendas y tratos de manera grotesca en un banquete en bandejas de plata. Un proceso de extinción llevado a cabo por un clan ambicioso de familias liberales y conservadoras. Familias ciegas que no tienen de por sí visión de futuro para el país. Esta es una clase en especial parásita, como inepta, que solo trabaja en función de sus intereses personales. Es así como este es el tópico que es en el fondo el gran *gestus* social subyacente brechtiano, que condensa de manera efectiva Duque Mesa (Duque Mesa, 1999, pp.78-91; Duque, 2017, 2018).

De esta manera, esta especial sustancia crítica lanzada desde las intenciones de los autores, la vimos planteada en diversas piezas que aún hoy siguen teniendo especial vigencia. Así, cuando nuestro sino trágico sigue siendo casi el mismo de ese entonces. Las ambiciones personales cristalizadas en el arte de la 'sordididad' y la 'trampancia'. También, la corrupción sin límites y sin castigos posibles, como la mediocridad y la ceguera política que no permite solucionar la actual y múltiple barbarie que vivimos. Todo porque en ello va el sacrificio directo de sus eternos privilegios, a través del negocio de la guerra que deja anualmente multimillonarias ganancias. Así mismo, en la ampliación de sus feudos territoriales, entre otras, porque como dijo para el título de un libro el político conservador y negociador de paz, Álvaro Leyva Durán, "la guerra vende más" (1989). Por eso cuando ha caído parte del telón con los Acuerdos de Paz entre las Farc y el gobierno colombiano, 'la roba-tión nacional' (o *La cofradía del estafón*, como diría Quevedo), se ve por todas partes. De esta manera, es claro no querían la paz. Era lo justo para tener a los organismos de justicia ocupados en el orden público, como para no quedar tan evidentes, a diario en primera plana de las desgracias nacionales: "¡Oh gloria inmarcesible!"

## Referencias

- Bajtín, M. (1988). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- Beckett, S. (1968). *Esperando a Godot*. Teatro de Vanguardia Francés. Barcelona: Seix Barral.
- Beckett, S. (1988). *Pavesas. Fin de Partida. Acto sin Palabras No. 1 y No. 2. La Última Cinta de Krapp. Comedia (Play)*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Brecht, B. (1976). Pequeño Organón para el Teatro. En *Escritos sobre el teatro*. (pp. 105-141). Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Brecht, B. (1973 [1978]). *Teatro Completo*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Brook, P. (1968). *El espacio vacío: 'Arte y técnica del teatro'*, Barcelona: Ediciones Península.
- Duque Mesa, F. (1999). Dramaturgia carnavalesca o festiva, (1ra. versión), en *Conjunto, 114/115*. Ciudad de la Habana: Casa de las Américas.
- \_\_\_\_\_. (2017). Dramaturgia carnavalesca o festiva (2a parte). *Estudios Artísticos*, 3(3), 64-84. <https://doi.org/10.14483/25009311.12528>
- \_\_\_\_\_. (2020). Las relaciones entre teatro e historia: sistema de posibilidades de estructuración de las dramaturgias en la historia y de la historia en las dramaturgias. *Calle 14 Revista de investigación en el campo del arte*, 15(28), 382-403. <https://doi.org/10.14483/21450706.16279>
- Duque Naranjo, Lisandro. (1977). T.P.B.: 10 años, en *Magazín Dominical*. En *El Espectador*, pp. 10-11.
- Fals Borda, O., Guzmán Campos, G., Villegas, J. (1984). *La Violencia en Colombia*. Bogotá: Carlos Valencia Editores.
- García Márquez, G. (1978). *Cien Años de Soledad*. Bogotá: Editorial Oveja Negra.
- García, L. A. (septiembre, 1977). 10 años del T.P.B.: La primera independencia. *Lecturas Dominicales. El Tiempo*, pp. 3-11.
- Homero. (1974). *La Odisea*. Barcelona: Editorial Bruguera.
- Jaramillo Agudelo, D. (Comp.). (1976). *Introducción*. En *La nueva historia de Colombia*. Bogotá: Colcultura; Editorial Andes.
- Kott, J. (1969). *Apuntes sobre Shakespeare*. Barcelona: Seix Barral Editores.
- Marx, C. (1973). *Dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*, Buenos Aires: Ediciones Anteo.
- Melville, H. (1972). *Bartleby, el escribiente*. Bogotá: Taller de Edición-Rocca
- Rossi-Landi, F. (1978). *Sign systems and social reproduction. Ideology and Consciousness* London, (3), 49-65.
- Shakespeare, W. (1972). *Obras Completas*. Madrid: Aguilar.
- Tomasi di Lampedusa, G. (1983). *El gatopardo*. Barcelona: Argos Vergara.
- Villegas, J., Guzmán Campos, G. (1976). *La Guerra de los Mil Días*. Bogotá: Valencia Editores.