

PANORAMA DESDE LA HISTORIA*

AN OVERLOOK FROM HISTORY'S POINT OF VIEW

Camilo Ramírez Triana**

Largo discurso salpicado de citas eruditas sobre un panorama del teatro, visto desde la historia como posibilidad dramática, en cinco actos, con loa, dos entremeses, jácara, mojiganga y fandango.

** Maestro en Dirección Teatral de la Escuela en Arte Dramático (ENAD). Asiste la dirección escénica de la ópera de Colombia. Especialista en Voz Escénica de la Universidad Distrital. Docente Tiempo Completo ASAB. Dramaturgo Finalista Premio Distrital de Dramaturgia 2008. Curador Festival de Teatro de Bogotá 2007 a 2009.

RESUMEN

Panorama del teatro que se hace actualmente en relación con la historia. Va de lo general a lo particular, cruzando una mirada centrada en lo europeo con otra que se orienta hacia lo latinoamericano, para concentrarse luego en lo colombiano y llegar a lo particular. Planteadas la crisis del drama y la de la historia en el siglo XX, presenta la necesidad de interpretar el devenir histórico y la condición del país, como posibilidad de existencia en las circunstancias sociales y políticas actuales. Propone la necesidad de construir una imagen de la sociedad proyectada al futuro, como una función del teatro actual. Asume que no hay una única historia sino diversas historias que pueden alimentar el teatro en función de revisar la imagen que de sí misma tiene la sociedad en busca de futuro.

PALABRAS CLAVE

Teatro, historia, realismo, drama, crisis, categorías, espacio, tiempo.

ABSTRACT

The overlook of theater that is currently being done in relation to History goes from general to specific, crossing a look centered on Europe and another oriented towards Latin America, and then concentrating on Colombia. After showing the drama and History crisis in the 20th century, the article presents the need to interpret the historical happening and the country's condition, as a possibility of existence in the current social and political circumstances. It also proposes the need to construct an image of society projected towards the future, as a role of contemporary theater. The article also assumes that there is not just one history but diverse histories that can support theater in regards to revising the image that society has of itself in the search for a future.

KEY WORDS

Theater, history, realism, drama, crisis, categories, space, time.

* Ponencia realizada en el II Encuentro de Investigadores Universitarios en Artes Escénicas, Universidad de Caldas, octubre de 2009.

Recibido: julio 23 de 2009, aprobado: septiembre 16 de 2009.

LOA

Intentaremos plantear un panorama para el teatro que hacemos o escribimos en la actualidad y seguiremos un procedimiento que pretende ir de lo general a lo particular. Cruzaremos una mirada centrada en lo europeo, con otra que se orienta hacia lo latinoamericano, para concentrarnos luego en lo colombiano hasta llegar a lo particular y personal. No pretendemos negar las coincidencias, antes bien quisiéramos destacarlas, y la singularidad, si existe. Todo a expensas de nuestro propio crédito, es decir: es nuestra propia opinión la que ponemos en juego.

PRIMER ACTO

Bernard Dort afirmaba en 1975 que antes del siglo XIX el teatro era una ceremonia prevista totalmente por la tradición: *“La forma está dada con anterioridad [...] preexiste a la representación teatral e, incluso, al texto”* (Dort, 1975: 37). Jorge Dubatti (citado por Diéguez, 2007: 9) a comienzos del presente siglo escribió: *“El Teatro no preexiste ni trasciende a los cuerpos en el escenario. Todo espectáculo nace con fecha de vencimiento, como la existencia profana y material se disuelve en el pasado y no hay forma de conservarla”*. El contraste entre las dos afirmaciones puede originarse en la mirada de estos dos observadores, pero también en el teatro al que se refieren. En el teatro del primer caso nos es dado suponer que el público asistiría a la sala seguro de lo que habría de encontrar y entender. De manera consecuente suponemos que el autor de ese teatro sabría lo que su público esperaba de él, antes incluso de escribir,

y se sentiría compelido a brindárselo, lo cual sería visto como normal, adecuado y satisfactorio para todos los implicados. En el segundo caso podemos suponer que el público asiste al teatro sin saber lo que va a encontrar y que el autor de ese teatro tampoco sabe lo que el público espera de él, por lo que trabaja en un espacio de incertidumbre, todo lo cual no sabemos si sea satisfactorio y adecuado, aunque resulte normal.

Entre esas dos teatralidades referidas hay una crisis. Comienza según Dort en la ilustración, con Diderot y los ‘cuadros’ de su teatro, se concreta ya en el siglo XIX con la aparición del concepto de Puesta en Escena y en el XX con la figura del director como artista individual, mediador interesado o creador de la nueva textualidad, que determina lo que la totalidad de la puesta en escena debe significar para el público, para hallar conclusión, acaso momentánea, a comienzos del siglo XXI cuando la tradición dramática parece disolverse ante el influjo de la posmodernidad, en el cuestionamiento de sus categorías fundamentales, como son las de representación y personaje.

Antes que aceptar o rechazar este planteamiento se podría explorar el sentido que señala. Desde la determinación ritual, lo dramático y lo teatral se habrían desplazado hacia un espacio de indefinición que sólo temporalmente pudo llenar el director como creador individual con sus determinaciones. El sentido inicial de estos movimientos se argumenta, según Dort, en el crecimiento del público en número y calidad y en la incidencia de la tecnología en la sociedad,

entre otros factores. Las prerrogativas del Director provendrían así de las necesidades del público, amplio y diverso, y accedería a ellas, este creador de la escena, por sus particulares conocimientos y convicciones, por su interpretación del ámbito social en el que repercute el teatro, más que por el conocimiento y la sujeción a una tradición en el arte, revaluada o alterada para cumplir los fines concretos de la modernidad.

ENTREMÉS PRIMERO

Una deriva del teatro en ese sentido, ¿está operando efectivamente entre nosotros? ¿Está cambiando nuestro público de la manera que lo hizo luego de las revoluciones del siglo XVIII? ¿Estaríamos de nuevo expuestos al influjo de la nueva tecnología? ¿Nuestro teatro responde de la misma manera a una situación similar? Dort estudia la aparición de la noción de puesta en escena en consonancia con el desarrollo de un teatro realista en Francia. El realismo, para él, se origina en la necesidad de posibilitar una lectura de públicos variados a través de la clarificación de los referentes históricos de la realidad, lo que produce el realismo, no tanto naturalismo, de Antoine, que posteriormente reivindicaría Brecht. Esta necesidad de aclarar los contextos históricos para poder interpretar la acción parece ser un elemento fundamental del realismo, que podría servirnos para responder por el sentido de los desplazamientos de nuestro teatro actual, a fin de cuentas lo que nos estamos preguntando al comentar estos autores.

Apresurémonos a decir que Dort resuelve la falsa contradicción entre teatro de la

Ilusión, con convención consciente, y teatro de la Alusión, con reproducción exacta de la naturaleza, recurriendo a Meyerhold, quien afirmaba que *“es un error oponer el teatro estilizado al teatro realista. Nuestra fórmula es: teatro realista estilizado”* (citado por Dort, 1975: 65), y a Brecht, quien escribía: *“Si queremos dar hoy representaciones realistas de la vida social, es indispensable rehabilitar el teatro en su realidad de teatro”* (Ibíd.: 66). Dort concluye: *“Cuanto más sea la escena un lugar de convención consciente (término de Meyerhold), más capacitada estará para evocar una realidad amplia y compleja”* (Ibíd.: 65), pues realismo para él *“consiste en destruir el procedimiento que se volvió inútil para descifrar la realidad”* (Ibíd.: 66).

SEGUNDO ACTO

Se nos presenta el realismo en dos formas que parecen distintas: el realismo como procedimiento, que para posibilitar la comunicación accede a la alusión histórica, y el realismo como objetivo, que para develar al público la realidad recurre incluso a convenciones estilizadas, a la ilusión. Descifrar la realidad, develarla a la percepción del público, tiene que ver con el ‘conocer’ como aspiración, en tanto que comunicar parece aproximarse al ‘hacer’ como propósito de la comunicación con el público. Estas formas que podría asumir el realismo en el teatro, como procedimiento o como objetivo, pueden tener relación con el planteamiento de Darío de Jesús Gómez Sánchez, a quien citaremos en extenso más adelante, que diferencia el drama histórico, del teatro de la historia, manifestaciones teatrales que él ve actuando en el presente, y estudia en el teatro colombiano del último medio siglo.

El primero estaría orientado a develar las condiciones históricas a través de actos humanos, sin relación necesaria con los acontecimientos históricos, mientras que el segundo tomaría personajes o situaciones de la historia para estructurar el drama. *“Con la denominación de teatro de la historia no nos referimos, entonces, a aquellas obras cuyo conflicto dramático funciona como alegoría o alusión implícita a un suceso histórico sirviéndose para ello de un individuo histórico universal”* (Gómez, 2006: 8). Su noción de teatro de la historia queda circunscrita al teatro que toma *“... el acontecimiento histórico como material dramático”* (Ibíd.: 10).

Pero las relaciones del teatro con la realidad o con lo real, han tenido otros desarrollos en este periodo que ha dado en llamarse posmodernidad. Para Hans – Thies Lehmann (citado por Diéguez, 2007: 43) el teatro posdramático *“es aquel que no quiere permanecer en el formato tradicional de la representación, sino que busca <l’approche d’une expérience immédiate du réel (temps, espace, corps)>”*. Esta aproximación del teatro a la experiencia real tiene algunas formas que nos interesan. Señalaremos aquella que coincide con la que reclamaba Artaud cuando afirmaba que el teatro nacía de la escena y esta era una condición física que partía de la presencia real del actor en vida. Al respecto y desde el punto de vista del teatro en su realidad de teatro, Bernard Dort considera, en los años setenta, que

...no hay contradicción entre la restitución del mundo real en su diversidad y maleabilidad y lo que Artaud llamaba ‘la tentación física de la escena’. Por el contrario, la una complementa

a la otra; sus respectivos sentidos se intercambian en el espectáculo. La escena puede ser a la vez ‘lugar físico y concreto que solicita ser llenado y que le hagan hablar su lenguaje concreto’, como decía Artaud, y abierto a una duración y a una historia. (Dort, 1975: 66).

En ese punto estarían Brecht y los realismos que menciona Dort (Genet o Chejov, por ejemplo). Pero más hacia acá, hacia lo ‘pos’, estarían el Grotowsky del *Príncipe Constante* y el tipo de trabajo que describe en *Hacia un Teatro Pobre*, con actores que conducían las referencias de sus personajes sin asociarlas directamente con el texto dramático; y Barba en *Caosmos*, un montaje que pudimos ver en los años 90 en Bogotá, en el cual considero que había ese mismo tipo de trabajo con los actores. Pero el teatro posdramático parece ir más allá. *“Lehmann ya no concibe al actor como un representante sino como productor de auto-representaciones, como <le performer qui offre sa présence sur la scène>”* (Diéguez, 2007: 44). Planteamiento que podría coincidir con la última etapa de Grotowsky y propone una entrada más concreta de la realidad en el teatro o una salida franca del teatro hacia la realidad. *“El cuerpo del ejecutante es el de un sujeto inserto en una coordenada cronotópica; la presencia es un ethos que asume no solo su fisicalidad sino también la eticidad del acto y las derivaciones de su intervención”* (Ibíd.: 46). La condición de *performer* implica *“... un riesgo en sus acciones sin el encubrimiento de las historias y los personajes dramáticos”* (Ibíd.). El interés actual de provocar el acceso por vía de la escena a lo real que se nos oculta, según Diéguez, *“apela al entrecruzamiento entre lo social y lo artístico, acentuando la implicación ética del artista”* (Ibíd.) o dejando que lo

real tenga “presencia propia sin ninguna mediatización” y que haya “irrupción directa de la realidad tal cual sobre la escena” (Ibíd.).

JÁCARA

Ahora podríamos precisar un sentido para los desplazamientos de lo teatral durante el último siglo, una dirección para ese vector que como saeta partiría desde antes del XIX y se ensartaría en un incierto XXI que no acaba de comenzar entre nosotros. El movimiento es jalonado por una mirada realista que quiere, sustentada en el conocimiento científico y los cambios políticos, ilustrar al público diversificado y numeroso, y produce no sólo una sino diversas formas de abordar la realidad desde el teatro, que se irán desplazando, ajustando, transformando hasta el presente. Estas transformaciones que han venido ocurriendo en el empleo y comprensión de las formas dramáticas y teatrales, al tiempo que se van descubriendo los límites del progreso basado en la ciencia, abandonan la pretensión pedagógica e introducen la realidad directa a la escena y/o diluyen las funciones de expectación y representación, aproximando drásticamente lo dramático y lo teatral a la realidad del comportamiento social. Tal es el sentido que podemos entrever en los movimientos del teatro que llegan hasta nuestro presente.

TERCER ACTO

Cuando Dort dice que realismo es “abandonar los procedimientos que se

volvieron inútiles para develar la realidad” (1975: 66), o cuando Gerardo Fernández (citado en Diéguez, 2007: 112) afirma que para “desentrañar las perversiones de la realidad, el teatro argentino de hoy (1992) tiende a la fusión de códigos, recurriendo cada vez más a elementos de fuentes diversas”, están hablando de una sola y misma cosa, que podríamos entender como un comportamiento de los artistas en su relación ética con la realidad y con su público. En palabras de Santiago García, que busca alternativas para su teatro en los planteamientos de la ciencia actual, y vuelve paradójal la relación entre el arte y la realidad: “Se trata entonces, de voltear la mirada hacia la propia naturaleza que nos sorprende cada vez más con su capacidad creadora y no quedarse atento a las sabias enseñanzas de la teoría estética ortodoxa de muchos de nuestros cánones, tanto del presente como del pasado” (García, 2007: 43).

¿A qué comportamientos precisos se refieren estas afirmaciones? Dort a la aparición de un realismo abierto por los años 70 del siglo pasado, Diéguez a las *performancias*, los *Happenings*, las acciones y las intervenciones plásticas y a las formas teatrales que se mueven en la frontera con la realidad social. Liminales los llama y menciona las teatralidades que actualmente heredan o desarrollan tradiciones políticas como la de Augusto Boal o teatros que se alejan de la noción de representación en la línea de Tadeus Kantor, o trabajan sobre la técnica del actor de Grotowsky – Barba, que lo aproximan a la idea de *Performer*. García se refiere a la historia de su teatro en relación con la ciencia, desde el montaje de *Galileo Galilei* en 1965 hasta *Naira* de 2007, en la que trabaja sobre la energía desde miradas



Obra: "A serpente" U. Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS) - Brasil, Fotografía: Andrés Uribe

científicas y otras miradas que podríamos llamar 'esotéricas' como el Feng Shui o las tradiciones de los aborígenes del Amazonas, habiendo pasado por la teoría del caos, los fractales, y otras búsquedas que abren su teatro a formas diversas en relación con el conocimiento y su entorno.

Estamos hablando de transformaciones en cuanto al "ámbito escénico", a los factores dramáticos y a lo propiamente teatral que podríamos llamar preformativo o espectacular. Al hablar de "ámbitos escénicos", M. Boves Naves, se refiere a los aspectos espaciales en que se manifiesta la relación situada entre el público y la escena. No es sólo el tipo de escenario, es el tipo de relación que establece la escena con la sala, y con los núcleos poblacionales donde surge. El ámbito escénico ha evolucionado desde los teatros de la Grecia clásica, contruidos al contrario de los teatros romanos en las afueras de

las ciudades, pasando por las plazas, las iglesias, los corrales, hasta llegar al teatro a la italiana y sus desarrollos o a los múltiples espacios no convencionales de la actualidad. Boves clasifica los ámbitos en una gama que va de 'envolventes' a 'enfrentados', y que influye en las formas de expectación y representación, participación del público o tipo de teatro. Pero también incluye aspectos como la mayor o menor ritualidad, las relaciones más o menos cotidianas, la condición profesional o el cobro por la entrada, todo lo cual se manifiesta en formas espaciales de los ámbitos escénicos que han cambiado de manera notoria en el último siglo.

Los factores dramáticos como la fábula, el conflicto, la acción dramática, las coordenadas espacio temporales y los personajes, se moverían entre los polos de la ficción y la no-ficción. Replanteada la visión aristotélica que se centra en

la fábula y la acción dramática, se desplaza la atención hacia el espacio o los personajes como sugiere Juan Villegas (s.f.) al hablar de dramas de 'acción', 'espacio' o 'personaje', como énfasis que percibe en la dramaturgia de la segunda mitad del siglo XX. La fábula con ordenación causal pierde importancia, la acción cede terreno a la descripción o a la narración, los espacios y tiempos se multiplican y relativizan, el personaje pierde su condición paradigmática, el procedimiento de caracterización demuestra sus limitaciones, el personaje se delata como una convención ficcional que ya no ilusiona ni alude sino que ilude, es decir burla. (Iludir del lat. *Illudere*, burlar).

El valor de la representación se relativiza ya en el teatro épico, al cuestionar la organización del relato dialogado en función de producir la ilusión, para conducir el drama a la función de aludir a la realidad y generar conocimiento. De acuerdo con la función asignada, los recursos técnicos y tecnológicos cambian la escena. La visión de Artaud cuestiona también la idea de representación, al pedir una presencia exaltada del actor, al tiempo que critica el teatro centrado en la razón o el texto escrito. Su teatro de la crueldad es un teatro total que opera por contagio, como la peste, a partir de la llama en que se consume su actor en vida, y pretende ser ritual curativo con capacidad de producir cambios. El teatro dentro del teatro, como aparece en Pirandello, opera como un procedimiento que permite resolver parcialmente las incertidumbres sobre el valor de la ficción o la representación, representándolas para conjurarlas en la escena. Sin embargo

avanza tanto en la disolución de la ficción como de la función expectatorial, y se orienta a la fusión del arte con la vida. El teatro de Kantor trabaja sobre el estado de no-representación cuando ignora o supera la ilusión –el texto– y el actor se acerca a su propio estado personal y a su propia situación. El arte se aproxima a la realidad, a la no ficción a lo no artístico y el espectador se acerca a la condición de co-creador de la escena.

MOJIGANGA

Pero éste no es un panorama propiamente novedoso. Desde los años setenta, incluso desde los cincuenta con la llegada de las vanguardias del teatro europeo y norteamericano a nuestro medio, todas estas formas, como fuerzas, están operando en el teatro colombiano. En cambio el sentido de esta deriva sólo se capta a partir de nuestra ubicación actual, de nuestro presente singular y de la mirada que proyectamos desde aquí hacia atrás y adelante en el tiempo, porque inevitablemente está teñido de deseo. ¿Es decir que el panorama que acabamos de hacer, en verdad lo que podría manifestar es sólo lo que deseamos? No. Nuestro solipsismo no es tan radical como lo fuera hace un par de décadas. Hoy confiamos ver algo más allá de nosotros mismos. Lo 'otro', aunque duela e incomode, puede tener algunas posibilidades. El asunto tiene que ver con la discusión entre denotación y connotación en los terrenos del lenguaje, que parece saldada cuando algunos semiólogos plantean que "...la connotación es un acto social y la denotación no es referencialidad. La relación entre significado y significante, en el

interior del signo lingüístico, es que no andan indisolublemente unidos entre sí, sino que hay una recíproca autoindependencia” (Manuel Jofré, 2000). Así las cosas es posible aceptar una referencialidad connotativa, que se parece a la subjetividad y sirve también para conocer. En otras palabras, es posible ver desde sí mismo y la subjetividad no descalifica en el terreno del arte, no impide acceder a lo otro. Por el contrario, el arte es el terreno de las connotaciones. Como dice Santiago García (2007), sugiriendo cosa superable: *“La vieja dicotomía entre razón e intuición”*.

Este esfuerzo por acercarse a lo otro, por traspasar la frontera del individualismo y la subjetividad cerrada nos llevó a la Historia, por la época en que se constituía el orden que hoy de manera precaria aún nos rige. La Constitución del 91, el Ministerio de Cultura, el Sistema de Teatro, el Festival Iberoamericano, el Quinto Centenario, son todos eventos que más o menos coinciden temporalmente. Por ese entonces se nos presentó el tema histórico o la posibilidad de hacer teatro a partir o en relación con la historia, y con largos intervalos necesarios hemos seguido trabajando sobre ello hasta el presente.

CUARTO ACTO

La relación entre historia y teatro es antigua y tiene exponentes y formas caracterizadas. Desde la tragedia griega, Esquilo o Eurípides, pasando por Shakespeare, Schiller e Ibsen, hasta llegar al teatro del siglo XX con Brecht, Müller o Buenaventura, entre otros, el teatro ha recurrido a la historia como fuente

de personajes, situaciones o temas. La tradición oral dejó registrado, no sólo en los cantos homéricos, el destino de los héroes que luego tomarían la palabra en la *eskene*. La utilización del material histórico en forma de mito sustentaba lo teatral y disponía al público, que tenía conocimiento previo de personajes, sucesos y circunstancias, para la vida en la *polis* griega. Pero más en relación con nuestra noción de Historia, los llamados dramas históricos ya eran una posibilidad creativa para Shakespeare y Marlowe. Para ellos la historia de Inglaterra no era una forma teatral de escapar a los problemas contemporáneos. Era la forma de crear sobre la base política de su época, que era la monarquía. La época isabelina recurrió a la historia, en el teatro, para comprender su situación y sus alternativas. En el siglo XVIII F. Schiller escribe sobre María Estuardo o sobre la historia de España. Schiller usa, por ejemplo, el marco histórico del hijo de Felipe II, para desarrollar la imagen trágica y romántica de *“Don Carlos”*, que se opone en lo personal y lo político a su padre. En el siglo XIX Henrik Ibsen, influido por el romanticismo, crea una forma poderosa de Drama Histórico en relación con las tradiciones de su Noruega natal. Para el siglo XX la historia tiene relaciones muy diversas con el drama y el teatro. Brecht, por ejemplo, *“quiere mostrar simplemente que no hay drama individual que no esté condicionado por la situación histórica y que al mismo tiempo no se revierta sobre la situación social para condicionarla”* (Dort, 1975: 69). Allardyce Nicoll dice en su *Historia del Teatro Mundial* que el drama histórico *“constituye una de las tendencias capitales en el teatro del siglo XX y testimonia la búsqueda ferviente, por parte de nuestros*

contemporáneos, de un apoyo o una ayuda en el pasado” (Nicoll, 1964: 785).

ENTREMÉS SEGUNDO

Las preguntas que nos hicimos al final de los ochenta fueron las siguientes: ¿Podría el teatro actual recurrir a la historia para proponer una imagen que incida poderosamente en la cultura contemporánea? ¿Cuál sería esa historia? ¿Cómo sería ese teatro?

No es difícil aceptar que la Historia ha cumplido papel fundamental en la construcción de las sociedades. La imagen de sí que la historia plantea, ha soportado la institucionalidad y la manera como los individuos se relacionan entre ellos y con las instituciones. No obstante, la perspectiva desde donde se construye el relato histórico es campo de debate historiográfico. De una historia centrada en las personalidades políticas y militares y los grandes acontecimientos a que dan lugar, a otra que piensa las fuerzas y las condiciones estructurales del acontecer histórico, y más allá al relato de la presencia y actuación de los anónimos seres concretos o de aspectos específicos de la vida social, la perspectiva para narrar la historia ha cambiado sustancialmente en el curso del último siglo. Sin embargo, aceptémoslo, guarda vigencia como espectro múltiple de posibilidades de conocimiento del pasado.

El siglo XX fue rico en teorías que pensaban el problema de la Historia, tanto como en perspectivas para contarla. En la práctica nos enfrentamos con una multitud de miradas y de juicios sobre las mismas

figuras y sucesos. Es difícil moverse en una diversidad tal y afincar un punto de vista. En particular la *Tesis de Filosofía de la Historia* de Walter Benjamín (1973), sirve para confirmar que no existe una Historia sino historias, en relación con la perspectiva desde donde se cuentan los sucesos. Ello permite abordar una época, unos personajes y unas situaciones del pasado del país, en la comprensión de que no existe una verdad última en historia, sino, cuanto más, la palabra más reciente o la más cercana, nunca la última palabra.

Pero el asunto histórico no se resuelve fácilmente, como deja ver Mauricio Archila Neira *et al.* (1997) en el ensayo “El Historiador o ¿la Alquimia del Pasado?” cuando recoge visiones que nos permiten contrastar la tesis de Benjamin. Desde los que pensaban hace más de un siglo que era posible contar las cosas tal y como realmente acaecieron, hasta los que insisten hoy en que los historiadores tienen que poder distinguir entre ficción y realidad. Los hechos del pasado no existen como tales, plantea Archila *et al.* (*Ibid.*: 84), sólo existen sus huellas. A partir de ellas y desde su perspectiva singular, el historiador reconstruye los hechos. Ha de notarse que esto es distinto a hacer una invención libre del pasado. El historiador no puede inventar sus hechos.

QUINTO ACTO

En Colombia hay numerosos trabajos de aproximación entre la historia y el teatro. Algunos son muy conocidos como la obra *Guadalupe Años Sin Cuenta* del teatro La Candelaria, sobre la historia de Guadalupe Salcedo y las guerrillas liberales de los

años cincuenta. Pero también están obras como *Colón* de Enrique Buenaventura o *Soldados* de Carlos José Reyes sobre la masacre de las bananeras del año 28, y una larga lista de obras que tratan distintos momentos y personajes de la historia. Darío de Jesús Gómez Sánchez en su informe final de investigación en la línea de historia y memoria colectiva, titulado "El Teatro de la Historia en Colombia: La Historia como fuente de la ficción teatral" realizado en el Sistema Universitario de Investigaciones de la Universidad Autónoma de Colombia, Bogotá (2006), presenta un listado de obras en relación con la historia y propone una forma de clasificación que organiza adecuadamente las relaciones entre historia y teatro. Se trata de una "clasificación del teatro de la historia o tipología textual elaborada a partir de la noción de referencialidad" que plantea "cuatro formas básicas de tratamiento dramático del acontecimiento histórico, tres de ellas, a su vez, divididas en subniveles de elaboración" (Gómez, 2006). Son ellas:

- 1- Teatro histórico factual.
Elaboración dramática de los hechos, con referencialidad absoluta. Responde a la pregunta "¿qué pasó cuando...?".
- 2- Teatro histórico situacional.
Elaboración dramática de las situaciones, con referencialidad parcial. Responde a la pregunta "¿qué pasaba cuando...?".
- 3- Teatro histórico circunstancial.
Elaboración dramática de las circunstancias, con referencialidad relativa. Responde a la pregunta "¿qué pasaba mientras...?".
- 4- Teatro histórico eventual.
Elaboración dramática de la posibilidad, con pseudoreferencialidad.

Responde a la pregunta "¿qué pasaría si...?". (Ibid.).

El Teatro Histórico Factual se ciñe a los hechos y en su versión más radical presenta el documento histórico mismo. El Teatro Histórico Situacional construye sobre la situación histórica pero no directamente sobre los hechos. El Teatro Histórico Circunstancial trabaja en las circunstancias sin necesaria referencia a los hechos históricos. El Teatro Histórico Eventual crea sobre la posibilidad de los hechos o sobre la alteración de lo histórico. La tipología de Gómez se libra de la noción de fidelidad a la historia y de la obligación de concentrarse en dar cuenta de la estructuras sociales, con lo que se abre a un espectro amplio de relaciones posibles y alberga distintos matices contemporáneos, por lo que nos parece conveniente para pensar las relaciones entre teatro dramático e historia en la actualidad.

FANDANGO

Se recurre a la historia desde el teatro porque la historia no es sólo un problema de historiadores o especialistas, sino el territorio donde se define la comprensión de la actualidad y el futuro que se designa para las gentes y los pueblos. Hoy creemos que no existe una única historia sino historias que alimentan la presencia y participación de los distintos sectores de la sociedad. Lo que se necesita es interpretar el presente y proyectar un futuro. Y esto es función también del teatro: revisar la imagen que de sí misma tiene la sociedad, en busca de un futuro. Planteadas la crisis del drama y la de la historia en el siglo XX,

se nos presenta la necesidad de interpretar el devenir histórico y la condición del país, como posibilidad de existencia en las circunstancias sociales y políticas actuales, la necesidad de construir una imagen de la sociedad proyectada al futuro.

En algún momento se pensó que la Historia daba al teatro la autoridad que había perdido la Ficción. Entonces el teatro habría podido desaparecer. Nunca lo hizo. Hoy podría decirse que lo teatral es centro y eje de un proyecto que se relaciona de otra forma con la historia. Entre ficción y realidad se mueve esta creación teatral con base histórica que hoy consideramos posible, sin despreñar lo dramático pero asumiendo con libertad sus categorías. Desde esa perspectiva la historia y el teatro pueden contribuir poderosamente en la construcción de la sociedad. No a la manera de cierta novela que quisiera reemplazar la historia, sino de forma más radical. Esto es, poniendo en primer plano que hacemos ficción histórica. Justamente lo que no pueden hacer los historiadores. Archila *et. al.* afirma que la diferencia entre la novela y la historia estriba en que “*la imaginación es libre en el arte*” (1997: 82). Esa libertad es la que debe probarse, como en un juego de aproximaciones y distanciamientos del referente histórico, con lo que, tal vez, logremos una imagen más clara e incisiva de la historia y autoridad y valor para el teatro en nuestra sociedad. No queremos reemplazar la historia ni suplantar sus funciones. La Historia es vital para las sociedades. Queremos encontrar una imagen “dramática” del pasado. Esto es, una imagen proyectada al futuro, que nos permita vernos y comprender lo que ha

ocurrido y lo que va a ocurrir, como libre ejercicio de interpretación, que no por ello declina su pretensión de ser una imagen válida del pasado.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Archila, Mauricio *et al.* (1997). “El Historiador o ¿la Alquimia del Pasado?”. En: *Pensar el Pasado*. Bogotá: Departamento de Historia, Universidad Nacional de Colombia y Archivo General de la Nación.

Benjamin, Walter. (1973). *Tesis de Filosofía de la Historia*. Madrid: Taurus.

Boves Naves, María del Carmen. (1997). *Semiología de la Obra Dramática*. Madrid: Ed. Arco / Libros.

Diéguez, Ileana. (2007). *Escenarios Liminales; teatralidades, performances y política*. Buenos Aires: ATUEL.

Dort, Bernard. (1975). *Tendencias del Teatro Actual*. Madrid: Ed. Fundamentos.

García, Santiago. (2007). “Relaciones entre el Arte y la Ciencia”. En *Papel Escena 7*. Revista Anual de la Facultad de Artes Escénicas, Bellas Artes, Cali.

Jofre, Manuel. (2000). “Semiótica Crítica de la Denotación y la Connotación”. En *Revista de la Facultad de Filosofía y Humanidades 14*. Página de Internet, Universidad de Chile.

Nicoll, Allardyce. (1964). *Historia del Teatro Mundial*. Madrid: Aguilar.

Villegas, Juan. (s.f.). *Interpretación y Análisis del Texto Dramático*. Girol Books.

Wain, John. (1967). *El Mundo Vivo de Shakespeare*. Madrid: Alianza.