

PEQUEÑA ENCICLOPEDIA DE LA CANDELARIA: ENTREVISTA A SANTIAGO GARCÍA*

Entrevista Víctor Viviescas

Universidad Nacional de Colombia – Bogotá, Colombia

VÍCTOR VIVIESCAS

Maestro Santiago García, usted es un director, actor y dramaturgo que tiene una larga tradición en el teatro colombiano. Vinculado desde su creación en el año 1966 al Teatro La Candelaria, cuando se crea como Casa de la Cultura, y luego, cuando se transforma en teatro independiente, usted ha dirigido esta agrupación en cada una de sus etapas. Usted además ha acompañado de manera privilegiada al teatro moderno colombiano, este teatro que se empieza a generar a partir de los años cincuenta. Desde una mirada muy libre de toda esa tradición, ¿qué aspectos han sido una constante en su trabajo? ¿Sobre qué preocupaciones regresa siempre? ¿Qué temas son recurrentes en su trabajo particular y en el del Teatro La Candelaria, puesto que no podemos separar al dramaturgo del grupo mismo?

SANTIAGO GARCÍA

Mi muy estimado Viviescas, me place mucho hacer esta entrevista contigo, este diálogo que nunca habíamos tenido oportunidad de hacer. Yo empecé a hacer teatro cuando llegó a Colombia Seki Sano, por allá en el año 1955 o 1956. Mejor dicho, yo ya llevo cincuenta años en esta vaina. Y me parece que así, a vuelo de pájaro “teatral”, lo que siempre he tenido como importante en mi vida es no tomar tan en serio el cuento del teatro, evitar caer en el abismo de la seriedad y mantener siempre la actitud del juego. El teatro tiene todos los

* La presente entrevista tuvo lugar en Bogotá, el 17 de mayo de 2002, como parte del proceso de la investigación Continuidad en la ruptura, de Víctor Viviescas, y hace parte de un proyecto más grande de diálogos con dramaturgos del mismo autor. Para esta publicación, fue editada por William Díaz Villarreal, profesor de la Universidad Nacional de Colombia y miembro del comité editorial de la revista. y luego revisada por Víctor Viviescas.

elementos interesantes del juego. Uno de los más interesantes es el del riesgo, la aventura, el enfrentarse uno con algo desconocido y no saber qué carajos va a pasar. Esto es lo que me ha hecho persistir en el teatro. Y creo que esto ha contaminado en cierta manera al grupo con el que trabajo y le ha permitido subsistir. Es decir, hemos procurado mantener lo que Bergson, en su tratado sobre la risa, dice del humor: la no-rigidez, una actitud que es no-seria, no-rígida y que procura tener una mirada no-unitaria del universo.

V. V.

Sin embargo, las consecuencias que se desprenden de esa empresa, en el sentido de obra humana, son profundamente serias, en la medida en que cuando surge la Casa de la Cultura se constituye inmediatamente en una suerte de guía, de referente obligado para la actividad teatral en Colombia. ¿Cómo se origina La Candelaria como proyecto? ¿Pueden establecerse etapas en el desarrollo de ese trabajo? ¿Qué caracteriza a La Candelaria en distintas épocas?

S. G.

Antes de La Candelaria, yo dirigía el Teatro Estudio de la Universidad Nacional, donde monté *Galileo Galilei* de Bertolt Brecht, teniendo en mente esa imagen de lo no-serio. La vida de Galileo es como una paradoja, un chiste macabro: se la juega toda por dar el paso más serio del desarrollo de la ciencia moderna, para fundar el pensamiento científico, y sin embargo cuando medio lo asustan —pues el Papa dice que no lo va a meter a la pira como a Giordano Bruno, sino que apenas hace que le muestren los instrumentos de tortura— se ablanda completamente y abjura. Y abjura de una manera profundamente irónica, profundamente no-seria, pues esta abjuración no significaba que su teoría, fundamentada en Kepler, fuera a desmoronarse. Toda la historia de Galileo es un gran chiste, y la monté con ese sentido en mente.

Además, quise mostrarle a los estudiantes universitarios, a través de esa parábola, que el profundo compromiso del hombre científico

con su realidad, hoy en día, es mucho más riesgoso que en la época de Galileo. Openheimer, por ejemplo, quiebra ese compromiso, pues vende o entrega sus conocimientos sobre la fusión del átomo al Pentágono, por el miedo a que lo expulsaran de Estados Unidos, y este hecho es el que posibilitaría la construcción de la bomba atómica. En la mitad del programa de mano de la obra de Brecht yo metí dos páginas en los que se se hablaba de Openheimer, de Hiroshima y Nagasaki y del desastre de la ciencia contemporánea que anuncia Bertolt Brecht en el último parlamento de *Galileo Galilei*. Y esas dos hojitas provocaron un escándalo terrible. A tres días del estreno en el Teatro Colón, el ejército me invadió la oficina a culatazos, me decomisaron todos los programas de la obra y me llamaron a la rectoría de la Universidad Nacional.

Toda la situación fue muy simpática. El rector Patiño Roselli me decía: “nosotros hemos apoyado ese proyecto suyo con todo lo que usted ha querido”. En efecto, en esa época me dieron un presupuesto como para montar una película. Íbamos a estrenar la obra en el Teatro Colón, pero ahora había una denuncia de la embajada de los Estados Unidos en contra de lo que nosotros decíamos de Openheimer. Patiño Roselli me decía que para la universidad era muy grave tener en contra a la embajada de Estados Unidos justo cuando iba a recibir un préstamo del BID. Entonces yo le dije: “Si el problema es el artículo, pueden retirarlo; son dos paginitas en la mitad del programa de mano. Allá, en el teatro, hay bastantes militares que pueden hacer eso, sacan de los programas las dos hojas y queda resuelto el problema”. “¿Y se puede hacer eso?”, dijo Patiño Roselli. “Claro que se puede”, le contesté. “¡Ah! Bueno”, dijo él, “entonces ya no hay ningún problema. Porque a nosotros no nos preocupa que usted hable contra la iglesia católica, contra todo lo que quiera. Lo malo es que tenga metido en el programa el cuento ese contra los Estados Unidos”. Entonces no hubo problema, quitamos las dos paginitas del programa y la obra se presentó en el Colón. Sin embargo, desgraciadamente, el Comité Estudiantil de la Universidad Nacional se enteró de esta conversación, y algunos estudiantes editaron en mimeógrafo las dos páginas y las repartieron en la entrada del teatro. El escándalo fue gigantesco.

Así, una obra biográfica, casi histórica, como el *Galileo Galilei*, se volvió una obra de una repercusión política gigantesca. De hecho, me tocó renunciar a la dirección del Teatro Estudio de la Universidad Nacional para evitar que cerraran el Departamento. Allí se quedaron algunos de los profesores que yo había llamado a trabajar conmigo: Dina Moscovici, Carlos Duplat y Carlos Perozo, entre otros. Otros se salieron conmigo y fundamos la Casa de la Cultura, es decir, el Teatro La Candelaria: Carlos José Reyes, Eddy Armando, Miguel Torres, Gustavo Angarita y Patricia Ariza, que ya estaba en este proyecto de *Galileo Galilei*. Nuestro proyecto surge, pues de un asunto que, en el fondo, es muy poco serio. ¿Cómo es posible que suceda algo tan ridículo en una institución tan seria como la Universidad Nacional?

V. V.

Pero de alguna manera también da cuenta de una paradoja. De un lado, lo pequeño que es el hombre frente al poder (aquí podemos evocar la situación de Galileo frente a la Iglesia), pero, del otro, el hecho de que el hombre también tiene un gran poder. El gesto de la risa disuelve la rigidez del poder y pone a temblar a los poderes.

S. G.

Para terminar de responder a tu primera pregunta: nosotros iniciamos el trabajo de la Casa de la Cultura con una obra de Carlos José Reyes, *Soldados*, basada en la novela *La casa grande* de Álvaro Cepeda Samudio. Un año después invitamos a Alejandro Jodorowski e hicimos un festival de teatro de cámara, al que también vinieron los venezolanos Román Chalbaud e Isaac Chocrón. Jodorowski trajo su propuesta de espectáculos “efímeros” y de “*happenings*”. Entonces armamos en la Casa de la Cultura una serie de funciones de efímeros y *happenings* que para mí fue importantísima. Allí participaron Kepa Amuchástegui y Ricardo Camacho. Había un montón de gente metida en ese experimento absolutamente loco en el teatro colombiano de los años sesenta, que era hacer una sesión

de un mes de efímeros, de *happenings*, de insólitos. Yo hice unos cuantos muy sorprendentes con el pintor Omar Rayo. Y esa actitud de hacer una cosa tan loca convocó mucha gente. Aunque era algo que, al mismo tiempo, ponía a trastabillar a mucha gente de la que nos seguía, sobre todo a la gente de izquierda, que era la que más nos seguía, y que se caracterizaba por su estricta seriedad.

V. V.

O sea, un gesto también desestructurador, provocador incluso dentro de la práctica teatral misma. Entre las personas que usted acaba de mencionar hay nombres muy relevantes para la historia del teatro de estos últimos treinta o cuarenta años. No solo de aquellos que han permanecido en el Teatro la Candelaria, como Patricia Ariza, sino también otros. Usted mencionó, por ejemplo, a Miguel Torres, que dirige actualmente el Teatro el Local, a Eddy Armando, director del Teatro La Mama, y a Ricardo Camacho, director del Teatro Libre. ¿La experiencia de la Casa de la Cultura fue una especie de cuna del teatro colombiano moderno?

S. G.

No todos hacían parte de nuestro grupo. Ricardo Camacho estaba en el grupo de teatro de la Universidad de los Andes, aunque también se presentaba en la Casa de la Cultura. Los demás nos fuimos separando poco a poco. Eddy Armando se fue con Kepa Amuchástegui (que empezó trabajando conmigo en la *Historia del zoológico*), y luego fundó el Teatro La Mama. Miguel Torres fundó el Teatro el Local unos años después de la fundación de la Casa de la Cultura. Carlos José Reyes fundó el Teatro de Arte Popular, que después se convirtió en El Alacrán. Todo el mundo fue fundando sus teatros independientes.

V. V.

Entonces el contacto con Enrique Buenaventura, que trabajaba en Cali, es un poco posterior...

S. G.

No, eso viene de antes. Justo después de que Seki Sano fue expulsado del país, Fausto Cabrera y yo nos metimos a la Escuela del Distrito, en los sótanos de la Avenida Jiménez. Allí fundamos el Teatro el Búho con varios directores, en el año 1957. Allí llegó Enrique Buenaventura, que venía de Buenos Aires y traía un libreto de una obra que había escrito allí, *A la diestra de Dios padre*. Fausto Cabrera dirigió el montaje, y yo hice el papel de San Pedro.

V. V.

Es decir que ustedes hicieron la primera puesta en escena de esta obra.

S. G.

Sí, nosotros montamos la obra antes que el Teatro Experimental de Cali (TEC). Nos presentamos al aire libre en los sótanos de la Avenida Jiménez y después, también al aire libre, en el barrio Egipto, y hasta hicimos una versión en televisión. Después, Enrique Buenaventura la montó en Cali, en la época de la Escuela de Teatro de Bellas Artes.

V. V.

¿Qué preocupaciones animaban su trabajo en esta época? Cuando uno mira el libro Teatro La Candelaria 1966-1996, descubre que en los primeros años hay muchos autores de la dramaturgia universal que hacen parte de su repertorio. ¿Podríamos pensar esta etapa como de apropiación de esta dramaturgia? ¿Cuáles eran sus motivaciones?

S. G.

Esto puede verse en dos planos. Uno, el de las obras propias, las que nosotros creábamos, lo que empezamos con *Soldados* de Carlos José Reyes, que tuvo la mayor repercusión en un público popular. El otro plano, muy ecléctico, es el de los montajes de *La gaviota* de Chejov, *El Matrimonio* de Witold Gombrowicz —que también tuvo un éxito muy grande— y *Marat-Sade* de Peter Wiess, que montamos en 1965, con el Teatro Estudio de la Universidad Nacional.

V. V.

Entonces estaban ustedes buscando piezas que convocaran al público.

S. G.

Sí, eso por un lado, y con un repertorio, digamos, ecléctico. Pero por otro lado había la búsqueda de una forma de hacer teatro nuestro, que era lo que más nos impulsaba. Por eso tuvo tanta acogida y tanta importancia la llegada de Jodorowski y la realización de los efímeros. Fue como una especie de oxígeno muy importante que tuvo el teatro. A finales del 67 o 68, antes de salir de La Casa de la Cultura, vinieron unos integrantes de La Mama Theater, que hicieron una serie de talleres.

V. V.

¿La Mama de Nueva York?

S. G.

Sí, de Nueva York. Venían de Polonia y traían todos los ejercicios de Grotowski. Así llegó la moda de Grotowski en 1967. Todos nos dedicamos a hacer yoga, a hacer ejercicios, a leer sobre el “teatro pobre”. Esa fue la segunda oleada importante para el desarrollo del teatro aquí. Y vino también el teatro del absurdo, que fue también muy importante: Fernando Arrabal, Samuel Beckett. Todo esto influyó muchísimo en mí más tarde, cuando escribí *Maravilla estar*, donde pueden verse muchos elementos de *El Triciclo*, que fue una de las primeras obras de Arrabal, a quien encontré en París, que yo monté. Y la tercera oleada de todas esas influencias fue la de Brecht. Yo fui a hacer unos estudios en Checoslovaquia, entre el 59 y el 61 y estuve medio año en Berlín, donde me metí muy a fondo a trabajar en los archivos donde se encontraba la teoría brechtiana. Por eso, cuando monté a Peter Weiss, traté de hacer lo que él había hecho antes, que era fusionar lo que aparentemente era antagónico: Beckett y Brecht. En el fondo, esta fue también la pirueta de Peter Brook con la obra de Weiss. Aunque debo aclarar que nosotros estrenamos *Marat-Sade* antes que Peter Brook en Londres.

V. V.

Con relación a la primera pregunta que le proponía, ¿se podría decir que ese intento de fusión casi imposible, pero al mismo tiempo tan atractiva, de Beckett y Brecht, es una de las constantes que lo ha acompañado en su producción? Saltando bruscamente del periodo del que estábamos hablando a uno más reciente, en obras como *Maravilla estar*, *Manda patibularia* y *El Quijote*, se identifica una tensión entre lo absurdo de la existencia y lo que es necesario denunciar como injusto en la existencia. ¿Podríamos hablar de eso?

S. G.

Sí. Pero antes quiero insistir en esos dos planos que fueron formando el derrotero de La Candelaria. El plano del repertorio, de los autores, de las obras que estábamos montando: un gran repertorio universal, donde estaba incluida, por ejemplo, *La Orestiada* en una versión de Carlos José Reyes. Y lo otro, que era mucho más interesante que el mismo repertorio y que las obras que estábamos montando, que fueron las nuevas miradas sobre el hombre de teatro: la nueva mirada de Jodorowsqui, en quien se puede ver la influencia del teatro de la crueldad de Artaud; la nueva mirada de Grotowski; y la nueva mirada de Brecht —que a mí me parece todavía más nueva que la de Grotowski—. Yo ya había montado *Galileo Galilei*, pero con la antigua mirada de Brecht. Fue cuando montamos *La buena alma de Tsé-Chuan*, obra con la que inauguramos esta sede actual del teatro La Candelaria, que el grupo hizo un estudio más serio sobre Brecht. Y fue esto lo que nos llevó a ser nosotros mismos los autores de nuestras propias obras, no “a lo Brecht”, sino “con la actitud de Brecht”. *Nosotros los comunes*, por ejemplo, es una obra muy brechtiana, pero no imita ninguna obra de Brecht. Con esta obra, pudimos comprender cómo era posible ver nuestra historia a través de la mirada de Brecht: una obra épica, narrada a saltos, sin protagonistas importantes, con anti-héroes. Y esta primera experiencia nos llevó a la siguiente, *Guadalupe años sin cuenta*, que nos indicó por dónde había que buscar un público.

V. V.

En todo caso, es muy importante resaltar que ustedes estaban haciendo estos descubrimientos al mismo tiempo que en Europa. Estamos hablando del periodo alrededor de 1965, periodo de postguerra y de guerra fría, cuando Europa está descubriendo a Beckett, a Grotowski, a Brecht.

Cuando uno lee Nosotros los comunes —lamentablemente, nunca pude ver la puesta en escena— lo que más le llama la atención es el desplazamiento de la organización del drama. En Nosotros los comunes el espacio del protagonista está vacío, pero ha sido llenado por muchos personajes, y ese es un elemento fundamental en muchas piezas de ustedes.

S. G.

Sí. Nos proponíamos buscar episodios que fueran formando una fábula en el sentido del teatro de Brecht, episodios en los que se revelara lo inédito de la vida cotidiana. Una de las escenitas que montamos en la pieza era precisamente en el mercado, en un puesto de venta de carne en El Socorro, el pueblo donde tiene lugar la Revuelta Comunera. Para nosotros era muy importante mostrar el mundo del siglo XVIII en ese instante de la venta de carne en la placita de El Socorro. Una pelea entre una viejita, que venía a comprar una rila de carne, y el carnicero, que le había subido el precio. Se arma un lío porque entonces el carnicero tampoco tenía la culpa, él no subía el precio porque se le daba la gana, sino porque le habían aumentado los impuestos. Y se forma un mitin alrededor de la discusión de la viejita con el carnicero. En la obra, este fue uno de los primeros momentos de explosión de la Revuelta de los Comuneros. Esta historia insólita, desconocida, debe llamar la atención del espectador y obligarlo a reflexionar sobre la revuelta. Este efecto de extrañamiento, que es el efecto de lo insólito, vuelve muy importante lo que, generalmente, no tiene ninguna importancia para los tratados de la historia de Colombia.

V. V.

¿Se trata, entonces, de mirar esas problemáticas sociales que terminan siendo abstractas cuando empiezan a hacer parte del discurso oficial, tratar de ver cómo afectan en lo concreto a seres muy particulares, muy precisos?

S. G.

Sí, es una forma de minimalismo. Es como la novela de Georges Pérec, *La vida, instrucciones de uso*: meterse a un edificio de apartamentos de París y empezar a ver todas las cositas que hay allí, y la gente que vive ahí, pero penetrar profundamente en ese particular, y, al hacerlo, revelar el mundo universal. Eso fue muy importante para nosotros. Ese sistema de encontrar episodios y maneras de actuar que utilizan a Stanislavski, pero que aprovechan al mismo tiempo a Brecht: a Stanislavski en la creencia, en la verosimilitud, en las acciones físicas de la compra y de la venta, del contrato; y a Brecht en la mirada de cómo un incidente tan mínimo puede producir una revuelta cuyas consecuencias conducen, treinta años después, a la Independencia de Colombia.

V. V.

Un hecho mínimo que tiene profundas repercusiones.

S. G.

Sí, como una bola de nieve que va arrastrándolo todo. Y, claro, en la historia estaba el momento en que Antonia Santos rompe el edicto de los impuestos. Pero antes había habido estos pequeños incidentes.

V. V.

En la pieza, ustedes presentan los acontecimientos en este orden. Es decir, al principio uno ve la discusión de los venteros, y hacia el final de esa discusión llega un mensajero y anuncia que a Antonia Santos la han detenido porque ella rompió el edicto, en una plaza que se menciona como un “allá” de la escena.

S. G.

Ajá, “allá”.

V. V.

Y, es a eso precisamente a lo que yo me refiero: el lugar del protagonista, para la historia oficial, está vacío.

S. G.

Sí, el lugar del protagonista y del incidente. Es como en el caso de Galilei: muy astutamente, Brecht no pone el incidente de la abjuración en escena; en cambio, se escucha un bando en el fondo del escenario en el que se anuncia que Galileo abjuró. Pero Brecht no va a ser tan ingenuo como para presentarle al público la escena de la abjuración. De la misma manera, nosotros no mostramos la escena de la decapitación de Galán. Se oye, por “allá”, que pasó Galán, pero nunca mostramos a Galán. De un modo similar, no sacamos a Guadalupe Salcedo en *Guadalupe años sin cuenta*. Se oye hablar de él, sí, pero como la sombra que pasa. El héroe es una estructura ausente. El héroe se vuelve la estructura de la que se habla, es el referente del cual siempre se está hablando, pero a partir de incidentes que no son los que habitualmente se consideran como los teatrales, los incidentes importantes, sino los mínimos.

V. V.

Incidentes que hacen que la mirada se centre en el hombre concreto. La escena de Galileo que usted justamente evoca, del momento en que él está abjurando, ocurre “allá” adentro, en un gran salón con todas las autoridades de la Inquisición. Sin embargo, Brecht la resuelve “aquí”, en la actitud del ayudante y la criada que están esperando su salida. Y el que sale es el hombre que ya ha abjurado.

S. G.

Galileo llega a una placita y se sienta junto a una fuente; entonces viene el alumno con lágrimas en los ojos mientras afuera suena el

bando, y le dice: “Desgraciado el país que no tiene héroes”. Y Galileo le responde: “Error. Desgraciado el país que necesita héroes.” Y ahí, en esos dos parlamentos, se condensa todo lo que aparentemente significaba el gran aparato de la Inquisición.

V. V.

Y reaparece toda la ironía...

S. G.

La ironía, el sarcasmo...

V. V.

...La ironía que pone en crisis todo este aparato del estado, del poder. En estos últimos minutos usted ha mencionado Guadalupe años sin cuenta dos veces, y hay varios elementos que confluyen en esta obra. Usted ha hablado, por ejemplo, del trabajo de investigación documental para Nosotros los comunes. Pero también, justamente porque fue lo primero que usted planteó, este trabajo con la risa. Y finalmente esto que usted acaba de mencionar, el trabajo con la estructura ausente. Son todos elementos que uno identifica en Guadalupe años sin cuenta. Es como si la obra lograra sintetizar esta nueva mirada, esta nueva dramaturgia que ustedes empiezan a inventar. Cuando Guadalupe..., ¿ya estamos en el año 1975, tal vez?

S. G.

Es 1975, o sea, nueve años después del inicio de La Candelaria. *Guadalupe* viene a ser una especie de síntesis, de *summa*.

V. V.

En Guadalupe... aparecen elementos que caracterizan la dramaturgia de La Candelaria. En primer lugar, está su propia visión del tratamiento del héroe en Brecht, de esa dialéctica de los opuestos, de cómo el hombre pretende ser una cosa y las circunstancias de la sociedad terminan por arrastrarlo a otra. Por el otro, está la oposición

entre Jerónimo y el teniente Robledo, que me interesa mucho porque esta visión del héroe doble obliga al espectador a realizar una síntesis. Los dos personajes son del mismo pueblo, prácticamente pertenecen al mismo tipo de campesinos, pero uno se vincula a las guerrillas liberales, mientras que el otro termina encarnando el “colombiantigger”, el modelo del soldado antiguerrillero de la época. Estos elementos se combinan además con la ausencia de Guadalupe Salcedo, de quien se habla todo el tiempo, pero es tratado en la pieza como una estructura ausente. Y, finalmente, está el tratamiento del humor, que se plantea desde la escena primera, la de la reconstrucción del asesinato.

S. G.

El público nos colaboraba enormemente. Generalmente teníamos la sala llena, que participaba fundamentalmente con su risa en la conducción del tema. El tema no podía tratarse bien, canalizarse como temática, si no era a través de la risa como forma de ruptura.

V. V.

Sí, es lo que decimos sobre todo el proceso. Al final de la obra, cuando la escena del asesinato ya no se muestra como parte de un procedimiento judicial, sino como reconstrucción teatral, el impacto en el espectador es muy distinto al del inicio. La escena es prácticamente igual a la primera, pero entre ambas el espectador ha tenido que reflexionar, y ha sido llevado a criticar las versiones oficiales, a ir más allá de ellas y comprender cuál es la realidad que se esconde detrás de la “verdad oficial”.

S. G.

Una realidad que se repite en la historia misma. Es decir, a través de *Guadalupe*, el espectador puede también plantearse una perspectiva de cómo se traicionó y se mató a José Antonio Galán, por ejemplo, y de cómo se traicionó a toda la cantidad de héroes que hemos tenido acá, a Pizarro, a Gaitán, al otro Galán, a todos. Ellos tratan de reconciliarse, pero en la reconciliación encuentran la muerte,

como pasó con Zapata en México. Cuando yo fui invitado a montar *Guadalupe años sin cuenta* en México, allá se leía esta parábola a través de la historia de Zapata. Y cuando la presentamos en Nicaragua era la misma parábola de Sandino.

V. V.

Con Guadalupe años sin cuenta y Diez días que estremecieron al mundo, sobre todo, aunque también con Golpe de suerte, asistimos, todos lo sabemos, al resultado de un momento de madurez del Teatro La Candelaria. Madurez en el sentido de acrisolamiento y apropiación de las nuevas miradas sobre el fenómeno teatral, pero madurez también por la maestría en la creación colectiva, procedimiento que caracteriza a la agrupación. ¿Cómo llegan ustedes a la creación colectiva? En ese momento ¿cómo surge?

S. G.

Más que todo por necesidad. Nosotros vimos que con los autores latinoamericanos o colombianos teníamos mucha más resonancia que con un autor europeo. Lo podíamos ver con las obras de José Manuel Freidel, o con las que empezó a hacer Carlos Duplat, o las que hacían Jairo Aníbal Niño y Jorge Plata. Toda la dramaturgia nacional que comienza a salir en los años 60 y 70 hace que el teatro evolucione al mismo tiempo que el público —y eso era lo que nos importaba—. Empezamos a buscar obras latinoamericanas, colombianas, pero vimos que eran muy pocas, y las que había estaban siendo montadas por el TEC y otros grupos, como el Teatro Libre...

V. V.

Las estaba haciendo el grupo respectivo de cada dramaturgo.

S. G.

...Vimos que debíamos hacer nuestras propias obras, y el grupo resolvió volverse autor. La creación colectiva tenía mucha eficacia en Francia, en la experiencia de Arianne Mouchkine con el Teatro

del Sol. Y entonces nos lanzamos por ahí. Para eso nos ayudó mucho el taller y la experimentación a partir de Grotowski: que el actor se vuelva autor sin convertirse en el centro del espectáculo, y el uso de la herramienta de la improvisación. Esta manera de entender a Grotowski nos sirvió mucho. Entonces el grupo fue afilando las garras hasta colonizar el campo del autor y del director omnímodo. El actor participa en la dirección de la obra, y no solo en la dramaturgia, sino también en la puesta en escena.

Como director, yo debía aprender a tolerar, y eso fue lo más difícil, lo más cruel. Desde el punto de vista de autor, la mayor dificultad fue lograr creer en que cualquiera de los integrantes del grupo, que muchas veces no tenía medios expresivos suficientes, no solo podía expresarse como actor, sino también como inventor. El grupo fue creyendo en sí mismo, y después nos encontramos con magníficos resultados con el público. Inicialmente había muchas sospechas de que esas cosas pudieran funcionar. Sin embargo, empezaron a funcionar, y muchísimo.

V. V.

Me gustaría referirme a Artaud, aunque en un sentido diferente. ¿Hay, en esta reacción que desemboca en la creación colectiva, una suerte de asesinato del padre, de asesinato de la autoridad que significa el texto, de la autoridad que significa el autor? ¿Eso también actúa en ustedes?

S. G.

Sí, muchísimo, porque entonces viene también otra ola, muy importante, que es la de la semiología, la gestualidad y los lenguajes no verbales. Había una serie de estudios muy importantes de Enrique Buenaventura y el TEC, sobre todo, con hallazgos que se difundían en artículos y folletos. Los lenguajes no verbales, que se pusieron de moda, encajaban muy bien en la creación colectiva. La mayor parte de las improvisaciones —las más interesantes— no eran el producto de un libreto, sino del hecho de que a alguien, o a un grupo, se le ocurría inventar una escena, muchas veces cantada o hablada en

jerigonza —pues lo importante no era el diálogo, sino la acción de las contradicciones en las situaciones concretas—. Más tarde venía el trabajo sobre los diálogos, trabajo que algunas veces se hizo después de los estrenos. Yo escribí *Guadalupe* uno o dos meses después de la primera presentación, obras como *La ciudad dorada* o *Nosotros los comunes*, después de cuarenta o treinta presentaciones, cuando el texto verbal ya descansaba firme sobre el piso fundamental de las acciones teatrales. Al principio, esos libretos eran como guiones de cine, como un *canovaccio* en el que se relataban las acciones, sin que hubiera casi ninguna escritura de diálogo.

Esto nos condujo también a un cierto libertinaje, frente al que fuimos muy críticos, por ejemplo en *Los diez días que estremecieron al mundo* y la última creación colectiva que hicimos en esa etapa, *Golpe de suerte*. Nuestra reacción fue la de volver al texto hablado. Por eso montamos *Vida y muerte severina*, de João Cabral de Melo Neto, un texto en verso con una traducción muy buena que habíamos conseguido en La Habana. Así, nos sometimos a la rigidez del texto. Y también como reacción contra aquel libertinaje, escribí en verso la obra sobre la muerte de Atahualpa, *Corre, corre chasqui Carigüeta*, en la que el actor no podía cambiar las palabras ni desplazarlas porque destruía el ritmo y la rima. Estas dos obras significaron un retorno a la seriedad del texto verbal.

Pero buscamos nuevamente la independencia del texto verbal con *El paso*, y regresamos otra vez al reino de la gestualidad. *El paso* es el reino de los lenguajes no verbales: de los ademanes, de las miradas, de los susurros, de los murmullos. Pero hubo otra obra que nos sirvió muchísimo para recuperar el texto, que fue la *Historia del soldado* de Stravinski.

V. V.

Pero, en este recuento de obras, es Diálogo del rebusque el territorio hacia el que nos estamos moviendo.

S. G.

Diálogo del rebusque fue una reacción a *Golpe de suerte*, que era como una repetición del mismo esquema de *Guadalupe años sin cuenta*, aunque el tema del narcotráfico era muy interesante. Si hoy se presentara esta obra como la hicimos en esa época, sería una bomba atómica. En ese momento el narcotráfico era una cosa casi desconocida. Pero el problema de *Golpe de suerte* era que repetía las fórmulas que ya habíamos encontrado.

V. V.

Sí, hay elementos formales que uno puede identificar, que vienen de Guadalupe...

S. G.

Sí, de Guadalupe... y de Los diez días que estremecieron al mundo...

V. V.

Pero también me interesa el vínculo entre esa obra y El paso. En una entrevista para la revista Conjunto, usted decía que en Colombia el problema del narcotráfico estaba ligado a cómo se interpretaba aquí el poder. En esa entrevista, usted vinculaba las temáticas de las dos obras, aunque el tratamiento sea diferente.

S. G.

En *Golpe de suerte* se encuentran todos esos hallazgos estructurales que tiene *Guadalupe*: se trata de una obra episódica con un enfrentamiento de dos polos. En *El paso*, en cambio, volvimos de un modo muy radical y claramente intencionado al problema del lenguaje no verbal. Pero la búsqueda más importante de *El paso* fue el querer hacer una obra aristotélica, es decir, una obra que tuviera unidad de lugar y de tiempo, cuyos personajes fueran muy elaborados. Este era un problema que habíamos heredado de *Diálogo del*

rebusque: procurar que en La Candelaria los personajes no fueran máscaras, personajes episódicos, como los de *Guadalupe*, *Los diez días* o incluso *Golpe de suerte*. En esta obra ya se empezaba a vislumbrar la necesidad de crear un personaje como Palomino, y esto nos llevó a dar un paso más en el *Diálogo del rebusque*: la elaboración de don Pablos a partir del relato de Quevedo. Buscábamos crear un personaje que no fuera episódico, sino que constituyera el eje fundamental de la obra y que estuviera presente de principio a fin.

V. V.

Como una manera de volver a recuperar una suerte de protagonista...

S. G.

El protagonista, don Pablos, con su coprotagonista, el Diablillo, que sacamos de *El diablo cojuelo*, y una especie de personaje de cuento maravilloso, que es el donador, el Diablo Mayor, que le otorga a don Pablos la oportunidad de salir de los infiernos y relatar su vida. *Diálogo del rebusque* nos permitió, en primer lugar, recuperar lo que estábamos perdiendo: la riqueza del diálogo, del texto y del verbo, puesto que teníamos nada menos que a Quevedo, cuyo texto es de una riqueza extraordinaria. También nos permitió explorar las posibilidades de la línea argumental que nos suministraba Quevedo, junto a nuestras piruetas con Brecht acerca de la narración con rupturas y quiebres, echando para delante y para atrás, jugando con el tiempo, moviéndonos en el cronotopo de la obra. En tercer lugar, pudimos usar el espacio de la representación como una plaza de carácter polifónico, donde llegan las gentes a contar sus historias, a la manera del espacio carnavalesco de Bajtin, a quien comenzamos a leer entonces. El relato carnavalesco, juglaresco, fue decisivo en el camino que abrimos con *El diálogo del rebusque*, y que retomamos después con *En la raya*.

El Paso nos sirvió para dar el paso del mundo rural que siempre habíamos tratado, sobre todo en *Guadalupe*, al mundo de la ciudad. Este paso nos permitió entrar, como en *Golpe de suerte*, al problema

del narcotráfico, que es lo que nos ha urbanizado en Colombia, lo que nos ha hecho ciudadanos del mundo, lo que nos ha dado a conocer en el mundo entero, lo que nos ha dado una identidad, buena o mala, o lo que sea; pero eso fue lo que nos puso en la mitad del siglo xx.

V. V.

Antes de volver a ese planteamiento, que me parece tan importante, hay una cosa que quisiera resaltar. Diálogo del rebusque significa el retorno al protagonista con continuidad, que es distinto al protagonista episódico de obras anteriores. Pero no se trata de un retorno al protagonista del teatro naturalista, es decir, a ese modelo de hombre real cuya historia se relata en la obra. Yo intuyo que su origen textual de alguna manera hace imposible esta recuperación del protagonista de corte naturalista. En su origen literario, el protagonista es, él mismo, texto.

S. G.

Al mismo tiempo que es el protagonista de la *Historia de la vida del buscón*, de Quevedo, el Diablo Mayor le ha otorgado la posibilidad de contar su propia vida. Él tiene la libertad de inventarla, de mentir casi, de construir una nueva vida en el escenario. Esto es lo que el Diablo Mayor le obstaculiza permanentemente, que diga mentiras. Y esa es la razón por la que Quevedo, en un momento dado, le dice “un momentico, ese no fue el personaje que yo creé. Usted está inventando, está tratando de ser mejor de lo desgraciado que fue”. Ese protagonista es un antihéroe, un pobre diablo al estilo de Chaplin. Pertenece a lo más bajo del estamento social, no puede ser modelo de virtud ni de nada, es un tramposo, el hijo de un ladrón, el hijo de una puta, alguien que escapa a un escenario para contar su vida, una vida que no tiene ningún mérito para ser contada, la vida de un truhan que quiere escalar posiciones en la vida social. Su único mérito es su habilidad para decir mentiras, incluso sobre su propia vida. Su biografía inventada es un desastre tal, que él ni siquiera merece el infierno. Es la vida de un tipo que

no existe, pero que se vuelve existencia por el milagro del teatro, que permite que alguien vuelva a vivir su propia vida, pero inventada por un actor.

Ese experimento que se hace con ese personaje anti-heroico, sacado de la reflexión bajtiniana, de la tradición chaplinesca, del mundo del carnaval, y claro, del mundo de Brecht, nos llevó a otras aventuras, como *En la raya* y *El Quijote*. Esta aventura consiste en extraer un teatro no narrativo de las entrañas de la gran literatura narrativa, un teatro de acción y no de narración. Esta había sido también una enseñanza que nos había dejado *Vida y Muerte severina*: que el personaje no es lo que se dice de él, sino lo que él hace. El protagonista mismo lo dice en la escena: “Voy a contar mi vida, pero lo que yo voy a hacer en la escena es lo único que va a constituir mi vida. Son los hechos de mi vida los que me van a volver personaje.”

V. V.

Pero en Diálogo del rebusque ustedes encuentran una manera de hacer que el protagonista no sea naturalista —yo sigo con mi idea— al introducir en el protagonista una condición dialógica. No hay un discurso único que pueda describir la vida del personaje. Esto se ve claramente en la discusión que don Pablos mantiene con su autor. Hay cierta polifonía de lo oficial —para citar de nuevo a Bajtin—, pero esta no se da con relación a la historia, como sucedería en Guadalupe..., sino con relación a la literatura, al arte mismo. El autor y su obra enfrentados en un diálogo que hace aparecer todo lo polifónico del personaje.

S. G.

Esto puede mirarse también desde distintos ángulos, porque lo que se hace en la escena no es la verdad. Es decir, la intención no es contar la vida verdadera de don Pablos, porque, como relator de su vida él es esencialmente un mentiroso. Y esta es la esencia misma del actor y del teatro: el mito, la mentira. Lo que pasa en la escena no puede ser verdad, y esta discusión ante el público acerca de la verdad

y la mentira lo vuelve luminoso y atractivo. El público no puede ir al teatro en busca de la verdad en la escena, como quien va a buscar una verdad metafísica. No, como espectador, yo voy a encontrar una mentira; pero una mentira que se puede mirar de muchas maneras, que es polifónica y que, de pronto, encierra la verdad.

V. V.

En esa reflexión yo percibo, desde afuera, que La Candelaria —y Santiago García, porque como ya dijimos al principio no podemos separar el grupo del dramaturgo— ha empezado a abandonar la discusión crítica sobre lo real, sobre los conflictos sociales, sobre la historia de nuestro país, sobre todo lo que dio un fruto tan productivo en Guadalupe..., y ha llegado a una pregunta más honda, más profunda sobre lo humano. La fórmula con que se podría describir este proceso de pasar de los aspectos más históricos, ideológicos y didácticos a una pregunta más de reflexión filosófica es la del desplazamiento de lo épico-crítico hacia lo ontológico, como lo han señalado algunos críticos. Es esto lo que yo veo desde afuera. ¿Usted piensa que ese tránsito se dio, o que se trata más bien de dos niveles que siempre han coexistido en el trabajo de La Candelaria?

S. G.

Lo que ocurre es que uno no hace esas distinciones racionalmente durante el proceso de creación. Es después cuando uno descubre que el teatro, que es un juego de referencias, está siempre contando una historia, pero al mismo tiempo está contando otra. Si uno está contando la historia de Guadalupe Salcedo en *Guadalupe, años sin cuenta*, al mismo tiempo está contando la historia actual de Manuel Marulanda, “Tirofijo”, en este momento de diálogos con el gobierno. Se está refiriendo al intento de hacer un diálogo en el que, probablemente —si él le cree al gobierno y le entrega las armas— puede pasarle lo mismo que le pasó a Guadalupe, que es lo que le pasó a Atahualpa y a Moctezuma. Se trata del mismo diálogo: cuando uno habla de Guadalupe Salcedo, está hablando de todos los diálogos de

paz que ha habido, que constituyen el referente del espectador. Aquí se encuentra la función poética inmediata de la obra, que es una manera de evitar el contar la historia simplemente, el naturalismo en el relato.

Pero a mí me parece muy interesante lo que tú dices, porque también hay otro polo, otro referente más profundo, con lo que se formaría un triángulo de referentes. Al mismo tiempo que uno está hablando de un referente político social conocido, está hablando de cosas más profundas, que tienen que ver con la existencia humana, cosas de las que es muy difícil hablar, y que solo se pueden decir a través de esos dos primeros niveles: la historia que uno está contando y aquello a lo que se refiere la historia. Lo que está detrás, el significado profundo, sería ese problema de la existencia humana, el de vivir debatiéndose en un pantano de búsquedas e incertidumbres que constituye el “mundo oscuro” del que venimos—como lo llama Aldo en *Maravilla estar*—, cuyo conocimiento me atrae profundamente, pero que solo puedo conocer a través de esos mitos. Tales mitos, además, tienen un referente directo, que para mucha gente es el referente político y social. Pero yo creo que uno no se puede contentar con eso, uno tiene que seguir buscando otra cosa, una cosa más interna.

V. V.

Pero, aunque toda pieza de teatro remite a esas tres esferas, a ese triángulo del que usted habla, en algunas de sus últimas obras la metáfora proviene más de lo pantanoso informe, antes que de una configuración histórica y social precisa. Es decir, hay piezas como Guadalupe... que, remitiendo también a un problema fundamentalmente humano, lo que expresan en su estructura superficial queda atrapado en un contexto sociopolítico muy preciso. Pero, en cambio, hay otras obras en las que usted arriesga una metáfora que estaría más cercana al “lado del pantano”. En La trifulca, por ejemplo, se escamotean, yo diría que conscientemente, los referentes muy inmediatos para que la obra no quede atrapada fácilmente en ese marco

sociohistórico. Y lo mismo ocurre en *Maravilla estar*, donde hay esta metáfora del espacio vacío, del venir de ese otro lado, aquel cenagoso lugar donde existimos.

Y esto también puede verse en *El paso*. Al comienzo de esta entrevista, usted hablaba del legado beckettiano que se busca encontrar con el brechtiano, encuentro que se manifiesta en esta situación de desamparo metafísico, podríamos decir, en el que viven personajes tan concretos como los de *El paso*. Igualmente, en *En la raya*—la pieza que usted mencionaba, de la que no hemos hablado— hay algo que a mí me parece absolutamente fascinante: la puesta en evidencia de la precariedad de lo humano. Sí, es cierto que nosotros reconocemos a los personajes en nuestra cotidianidad —la de una ciudad como Bogotá, azotada por la demencia de las “limpiezas sociales”—, pero al mismo tiempo la inminencia de la muerte construye la metáfora de que, en últimas, el hombre vive muy desprotegido en el mundo. Quiero decir, hay algunas piezas en las que esta metáfora está más atrapada por referentes inmediatos, y hay otras en las que esos referentes se borran. ¿Usted cómo percibe esta división?

S. G.

En el caso de *Maravilla estar*, por ejemplo, fui inventando la obra remitiéndome a otras obras. En primer lugar, a *Alicia en el país de las maravillas*, de la que tomé la estructura de esa caída en un hueco donde todo es posible, donde la vida puede ser manejada por uno mismo para agrandarla o achicarla, para vivirla hacia delante o hacia atrás. Mi referente inmediato fue ese juego con el tiempo y el espacio, como ese juego con el cronotopo que plantea Lewis Carroll.

Otro referente inmediato fue mi infancia, mi propia vida, que el público, obviamente, no tiene por qué conocer, pero que me sirve mucho de polo a tierra. Y esto conduce, inexorablemente, a tocar ese otro mundo que uno no se atreve a mentar, del cual no se atreve a hablar, que es el de la existencia humana. El mundo de los grandes porqués de la existencia humana, de eso que tú hablas como ese desamparo en el cual se encuentra el hombre, de esa precariedad

del destino, del por qué estamos aquí, qué es la vida y hacia dónde vamos —para evocar el título del cuadro de Gauguin *¿De dónde venimos? ¿Quiénes somos? ¿Para dónde vamos?*, que resume las cosas inquietantes de la vida.

Aquí radica, para mí, la mirada que yo puedo tener de lo no-serio que mencionábamos al principio. Porque yo sé que esas preguntas inquietantes no van a tener respuesta. Si yo supiera que tienen respuesta me tomaría en serio estas cuestiones. La única manera en que puedo enfrentar esas inquietantes preguntas es evadiendo la seriedad; quiero decir, evadiendo la seriedad de lo más serio, que sería Dios, el Uno o la autoridad. Yo la evado con la mirada de la paradoja, de lo no-serio, de la burla, de la ironía.

V. V.

Como si fuesen unas preguntas que son permanentes...

S. G.

Y muy serias...

V. V.

...Y cada obra de teatro es como una aproximación lúdica, aunque también riesgosa, a ellas.

S. G.

En una escena de nuestra última obra, *De caos y deca caos*, un tipo le muestra una galería de cuadros a una chiquilla, y cita una frase de Picasso: “Si sabemos lo que estamos buscando, ¿para qué buscarlo entonces?” Pues es porque no lo sabemos que lo buscamos; sabiendo que no lo vamos a encontrar. O lo que dice Einstein del universo: “Lo más concebible que puede haber sobre el universo es que es inconcebible”. Él parte de la premisa de que lo que hace que el universo sea concebible es, precisamente, el hecho de que no se puede concebir. Esto le quita seriedad a cualquier investigación seria y científica que se pueda hacer en estos momentos.

V. V.

En sus últimas piezas está también presente el tema de la muerte: en La trifulca como la lucha entre la vida y la muerte por el Niño Benny; en En la raya la idea de límite nos recuerda que vivimos en la cuerda floja; en Manda patibularia el hombre no sabe exactamente por qué lo van a matar, está huyendo del encuentro con la muerte, pero sabe que esta se aproxima. La muerte también está presente en Maravilla estar, en la medida en que Aldo teme perderse porque no tiene los referentes de su propia historia, porque lo asalta el miedo de no tener el control sobre sí mismo, lo que significaría su disolución.

S. G.

Claro. Yo hice *Maravilla estar* acordándome de un viaje que hicimos a México. Íbamos con *El diálogo del rebusque* y nos llevaron a hacer unas presentaciones en la frontera entre México y Estados Unidos —entre otros, en un sitio que se llamaba, justamente, El paso—. En los sitios donde nos quedábamos, veíamos que había un mundo de gente, colombianos, dominicanos, mexicanos, que estaban ahí, en la frontera, esperando a ver a qué horas podían pasar al otro lado: a ese otro lado luminoso, a ese mundo, que es el mundo que, en *Maravilla estar*, Alicia le ofrece a Aldo: ese mundo que está allá, que es el salto que hay que dar. Pero ese mundo que está allá, en realidad no existe, es imaginario. Esto fue lo que me motivó para crear la historia de Aldo, un personaje al que le roban cinco años de su vida, que no sabe qué fue lo que le pasó, porque le vendió su alma al diablo. Es el mito de *La historia del soldado*, un mito muy viejo: el de la pérdida de la vida, como si dentro de tu propia vida tuvieras unos huecos que son muertos, de los cuales no te puedes acordar, y que son robados, precisamente, cuando te vendes a la felicidad.

V. V.

Sí. Yo tenía justamente la palabra “discontinuidad” en la cabeza. El universo de Aldo no es continuo...

S. G.

No es continuo porque él le vende su alma a la felicidad, y así renuncia a la reflexión, a la posibilidad de detenerse y reflexionar sobre qué es la vida. Ese es el precio que hay que pagar, como si fuera la muerte.

V. V.

Hay que pagar este precio, porque mientras vamos viviendo no tenemos tiempo para reflexionar sobre qué es la vida.

S. G.

Y tampoco la podemos repetir, pues lo único que nos permitiría entender la vida sería repetirla, aunque fuera durante un minuto, para uno darse cuenta de cómo es, para experimentar. Esto es lo que trata de hacer Pablos en *El diálogo del rebusque*: quiere que le permitan volver a presentar su vida para entender qué es y por qué es así —“qué es y por qué” son las palabras que él usa—. Entonces, si yo repito la vida, puedo entenderla. Por eso es tan importante el teatro, porque permite volver a vivir la vida, aunque sea de mentiras, porque es el espacio en el que podemos repetir la existencia, podemos repetir el tiempo, echarlo para atrás, para adelante, reconstruirlo.

V. V.

Claro. Pero si la opción es como la de Aldo, que pierde la vida al detenerla para reflexionar sobre ella, entonces la reflexión no lleva a la vida verdadera, sino a una vida discontinua, con huecos, con saltos, en la que finalmente el protagonista, es decir el hombre, termina simplemente siendo juguete de un mundo arbitrario, que ha perdido su lógica en esos huecos de la memoria.

También es muy importante en Maravilla estar esa reflexión suya sobre el teatro. El mundo de Alicia, el mundo a donde llega Aldo, es un mundo supremamente teatral, cuyo referente inmediato no es la vida real, sino que en él aparece el disfraz, la transformación, el desdoblamiento.

S. G.

El mundo del teatro en sí es el mundo de la magia, del salto, de la acrobacia. Es, en parte, el mundo que buscan todos esos emigrantes en la frontera entre México y los Estados Unidos, y que quieren dar ese salto: del mundo del subdesarrollo y la carencia, al mundo de la riqueza y la maravilla. Pero el precio de ese salto es la vida perdida. Más que la vida, se pierde la memoria.

V. V.

Se trata de la paradoja que se da al cambiar de identidad por alcanzar la felicidad. La zona de frontera, ahora que usted lo menciona, es como ese momento en el que estamos dejando de ser los que somos, pero todavía no hemos llegado a ser eso otro que estamos buscando.

Para cerrar esta conversación, quisiera que nos refiriéramos a su última creación, De caos y deca caos. En ella hay dos elementos que me llaman la atención. Por un lado, la elaboración muy consciente de lo fragmentario, de la discontinuidad. Si en Maravilla estar hablábamos de la discontinuidad de la conciencia de Aldo, el personaje, en esta nueva obra esa discontinuidad se expresa ya en la forma exterior, en la estructuración de un relato por cuadros. En segundo lugar, esta obra hace una radiografía despiadada de una clase. Para un artista que está siempre haciendo síntesis, cerrando etapas y abriendo otras nuevas, ¿es De caos y deca caos una síntesis que vuelve a juntar el aspecto más documental que había en la época de Guadalupe años sin cuenta con estas nuevas visiones formales de lo discontinuo, de lo fractal, a las que hace referencia el programa de mano de la obra?

S. G.

De caos y deca caos es la obra de más creación colectiva que hemos hecho en La Candelaria —si podemos usar el adverbio de cantidad para la expresión “creación colectiva”—. Yo la veo como un intento del grupo, a la vez consciente e inconsciente, de hacer una obra en la que no haya metarrelato. Eso fue lo más importante. Buscamos evitar el metarrelato que hay en *El Quijote* o en *Guadalupe años sin*

cuenta. Procuramos que no hubiera una unidad narrativa, sino una fractalidad —y no precisamente una fragmentación. Son fractales que no se refieren a un cuento, sino a una manera de ver el tiempo-espacio de un modo no lineal, como una posibilidad de visiones simultáneas de ese mismo tiempo. Es casi como la técnica cubista, que consiste en tomar un objeto y mirarlo por muchos lados. Y ese mismo objeto es, a la vez, varios objetos. Esa es la visión de la geometría fractal, cuyo ejemplo es la muñeca rusa, la matriuska: una muñeca metida en otra, pero siempre la misma muñeca. En los términos de la obra, se trata del mismo relato, el mismo pequeño relato que se repite una y otra vez, pero sin que este forme parte, por ejemplo, del gran relato de la historia de la burguesía. Quisimos explorar una manera de ver un incidente en la vida de un hombre, de un ser que trata de construirse una estabilidad, una seguridad, y que por un elemento del azar vive el derrumbe de esa estabilidad y cambia totalmente.

El primer cuadro es de una familia donde todo está en orden y, espacialmente, se representa en un plano en blanco y negro. Ese plano es de una gran seriedad, encarna la búsqueda de la clase dirigente, la clase alta, que es la seguridad y el ocio —el hecho, por ejemplo, de que un desayuno pueda durar mucho tiempo—, pues el poder le da al hombre tiempo para el ocio. De un momento a otro, esto se desbarata a causa de un impulso animal violento, que es enterrarle a alguien, al otro, un tenedor en la mano.

En muchísimas improvisaciones buscamos desarrollar el mismo esquema. Así ocurre, por ejemplo, en el cuadro de las cenizas de la abuela: una familia muy honorable se reúne para hacer una última ceremonia ante las cenizas de la abuela que ha muerto, y en un momento dado todo esto estalla cuando la hija se vuelve loca, porque, de pronto, un texto de la Biblia la hace recordar que en el pasado el papá la violó. Por esa misma época —aunque un poco después— ocurrió el derrumbe de las Torres Gemelas en Nueva York, que tiene un sentido similar. La seguridad de un país, de un imperio fundado

en la certidumbre y en la imposibilidad del cambio se derrumba de un momento a otro, por la acción de unos tipos con unos tenedores plásticos, para decirlo en los términos de nuestra obra. Y estos tipos han transformado en un instante el futuro de un siglo.

El elemento fractal, la *kinesis* de los movimientos brownianos de las partículas que uno ve en el sol, esa confirmación de la física cuántica de que el movimiento es siempre movimiento discontinuo, nos señalaron la senda de la discontinuidad. Esa discontinuidad es la que quisimos dar en la obra. Buscamos que cada uno de los diez cuadros, que cada uno tuviera una autonomía total, que no remitiera a un metarrelato, y que los cuadros autónomos se vincularan con unas transiciones casuales, que nosotros llamamos *cuplés*. Quisimos hacer una obra que no tuviera principio, que comenzara cuando la gente entra al teatro, que el público no supiera cuándo comenzaba la obra, y que tampoco tuviera final. Esto es algo que nunca habíamos podido lograr en La Candelaria, el experimento de meter al público en algo frente a lo cual tiene mucha resistencia, algo que carece de unidad. Buscamos que la gente goce viendo una cosa que puede producirle cierto rechazo, pues no tiene coherencia, que es un caos, como la vida. El primer cuadro de la obra puede ser el último, y el último puede ser el primero. La arbitrariedad de la disposición de esos cuadros es absoluta, pues se estableció casi que por cabalística.

Y encontramos que ese experimento, frente al que estábamos muy recelosos, sobre todo al comienzo, le produce risa a la gente, y sobre todo a la gente joven. El público se ríe mucho, y no ve la obra como una obra política explícitamente. Es decir, esta obra es, obviamente, una crítica a la burguesía, a los modales de la gente de acá, aunque no nos referimos a ninguna persona en concreto, pero nosotros hemos tratado de ver en esta clase lo efímera que es la estabilidad de la vida humana, de ver, a través de esta clase, que cualquier cosa que tú te construyes es como una pompa de jabón que, necesariamente, tiene que reventarse.

V. V.

Uno reconoce en la estructura interna de los pequeños cuadros una metáfora de lo que dicen de la teoría del caos, de que el batir de alas de una mariposa en la selva amazónica puede provocar un maremoto en Filipinas. ¿Esta obra es un intento de explorar la dramaturgia del caos?

S. G.

La dramaturgia del caos está también en el cuadro del cumpleaños de la chiquilla, en el que le desbarata un negocio buenísimo al papá, y eso lo vuelve mierda. Entonces el gran burgués empieza a hablar como un “ñero”: “Todo el día lamiéndole el culo a ese malparido, para que esta china hijueputa... ¿por qué nos odia tanto?”, dice. Así, exploramos la reversión, en un instante, del individuo de clase alta que se mide en todo y guarda las apariencias, pero que en la intimidad, de pronto, rompe totalmente con estas apariencias. En el cuadro del baile se resumen, en cierta medida, todas esas cosas: en el centro está el baño, que es el lugar de la intimidad total, pero resulta que la intimidad de la reunión de clase alta es igual a la de una fiesta por allá, en el barrio Las cruces, por ejemplo. Todo el mundo va y se vomita en el baño, todos consumen cocaína y se pegan, en el baño; ahí se dan las cosas más terribles. Es igual: el ser humano de la clase súper alta se vuelve igual al otro y termina vomitándose y haciendo las mismas cosas que el de clase baja. Esta es la precariedad de la vida, que fue lo que quisimos tratar ya en *El Quijote*: mostrar lo precario de las cosas, de los elementos, de un ser humano como don Quijote, que se desgonza y se vuelve mierda en un instante por algo azaroso. Es la función del azar en la vida.

Hay dos cuadros que no tienen esa estructura, y eso lo hicimos a propósito. Son dos cuadros que pierden ese significado y se vuelven puro significante. Uno es el del juego de tenis, que es puro significante, imagen. Allí no pasa nada, no hay el estallido ni quiebre. El otro es el cuadro de la vieja ye-ye, una señora a la que se le va la criada. Allí tampoco sucede nada —simplemente, la tipa termina bailando con “el otro”, con su amante—. En este cuadro se muestra a

esa clase en decadencia, que persiste en quedarse ahí. Su futuro derumbe se manifiesta en la dignidad de esa señora, que no se quiere ir, pero el estallido está oculto. La estructura ausente de este cuadro es precisamente el estallido. Lo mismo ocurre en el cuadro del juego de tenis: es como un sueño cuyo significado aparente ni siquiera es aparente, está escamoteado. El público trata de interpretarlo, pero no va a poder hacerlo porque esa escena es como la nube de la escena de Hamlet, que en un momento es un camello, en otro una ballena y en otro cualquier otra cosa. Cuando se pierde el significado, cuando se escamotea el significado, el significante puede ser cualquier cosa.

V. V.

Usted se refiere a la escena de Hamlet con Polonio. Pero, para volver a la comparación entre De caos y deca caos, y El Quijote, yo creo que existen diferencias entre ambas. En El Quijote se expresa lo efímero de lo humano, pero hay esta construcción de la utopía, esta aspiración de la reconciliación, de encontrar un sentido a todas estas aventuras. En De Caos y deca caos, en cambio, lo frágil se muestra desde el lugar de la radiografía desalmada. Jean-Pierre Sarrazac habla de Strindberg como un dramaturgo que pone a sus personajes en la mesa de disección, como un cirujano, y así pone en evidencia todo lo terrible que es finalmente lo humano. En ese sentido, yo hablo de De caos y deca caos como una suerte de radiografía desalmada...

S. G.

...Y cubista. Es decir, eso mismo, pero visto desde muchos ángulos. Para pasar de un punto de vista a otro sobre lo que, aparentemente, debería ser el mismo objeto, la misma escena, ponemos diez escenas diferentes. Es como el relato de *Las mil y una noches*, que está compuesto de mil y un relatos cuya función es, también, la de evitar que maten a la narradora. Ella cuenta un relato, pero lo deja en suspenso para la noche siguiente y entonces el rey ya no la puede matar. Ella suspende el relato para contarle al rey otro relato que no tiene nada que ver con el primero, pero que sirve para que

ella se mantenga con vida mil y una noches. O como el *Decamerón*, que fue de donde sacamos el título, por el “deca” de los diez relatos. Así también, en *De caos y deca caos*, hay diez relatos atados solo por unos *cuplés* (“término con el que se designa, en lenguaje popular, un dispositivo de la mecánica automotriz, el cual es el engranaje con el que se comunican o acoplan dos sistemas dinámicos”, dice el programa de mano). Esos diez relatos, aparentemente, deberían remitir a un metarrelato, como en el caso de *El Quijote*. Sin embargo, en *De caos...* no hay metarrelato, aunque la gente trate de buscarlo. Por eso, muchas veces parte del público sale azorado, sobre todo la gente culta —no lo suficiente, pero culta—, que se enoja porque no sabe donde está la vaina. Y ellos se preguntan: “¿Esto qué quiere decir? Están hablando de la burguesía, pero ahí no se le critica nada a la burguesía.”

V. V.

Pero hay un aspecto de esa temática que a mí me parece muy interesante en la pieza, que es hablar de lo íntimo.

S. G.

De la intimidad. Nosotros la exploramos en tres espacios de la burguesía, la clase dominante o lo que fuera: lo público —es decir, el palco donde estas gentes se asoman para mostrarse—, lo privado —que son los salones de fiesta, los comedores, todos esos sitios— y lo íntimo —el baño, que es el lugar de la intimidad individual, o la cama, donde se da la intimidad de la pareja, donde se produce el quiebre, donde el hombre puede revelarse en su profundo salvajismo, en lo inesperado, el golpe inesperado de la bestia—. También buscamos la ruptura de la linealidad, buscamos el momento del eterno retorno del que habla Nietzsche, esa manera de ver el mundo, no con la mirada cartesiana del tiempo lineal, sino como un tiempo roto. Y ese tiempo roto es el tiempo de la realidad, el tiempo que existe, y que no se puede ordenar linealmente. Tú puedes hacerlo en una novela, en una película o en una obra de teatro “de siempre”,

convencional, pero para poder medio hacerlo en el teatro “de ahora”, tienes que romperlo, tratar de mostrarlo absolutamente roto, como es en la realidad.

V. V.

Es un poco lo que sintetiza el cuadro del baile, o sea, esos tres niveles.

S. G.

Sí, es una perspectiva al revés.

V. V.

Deberíamos tener otra conversación, porque en esta pieza hay elementos que cambian muchísimo con relación a la tradición de ustedes.

S. G.

Pero hay reminiscencias de todas las obras, desde *Marat-Sade* y *Galileo Galilei*. De muchas, muchas obras. Diez mil referencias.

V. V.

¿Esta obra es, entonces, una enciclopedia del Teatro La Candelaria?

S. G.

Una pequeña enciclopedia de La Candelaria.