

Como citar:

Prada Prada, J. (2017). Santiago García, el invencionero. (Maestro, ¿cuál es el problema fundamental?). *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 11, 183 - 191

SANTIAGO GARCÍA, EL INVENCIONERO. (MAESTRO, ¿CUÁL ES EL PROBLEMA FUNDAMENTAL?).*

SANTIAGO GARCÍA, THE INVENTOR. (TEACHER, WHAT IS THE FUNDAMENTAL PROBLEM?).

Jorge Prada Prada**

*** Magíster en Estudios Artísticos, Universidad Distrital. Maestro de actuación y dirección de la Facultad de Artes ASAB, Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Bogotá, Colombia. E-mail:jorgepradaprada@yahoo.es*

RESUMEN

El artículo hace una semblanza del maestro Santiago García, desde la experiencia de la convivencia con él en sus avatares creativos. Recoge, de manera apasionada y sincera, las impresiones que fueron quedando de muchos años de infatigables preguntas, investigación exhaustiva y genio creativo que, a través de la Creación Colectiva y obras de autor, fueron perfilando al maestro memorable que hoy es referencia no solo del teatro colombiano, sino también latinoamericano y continental. Su desmedida creatividad lo ha llevado a edificar memorables puestas en escena, esplendidos textos teatrales y una producción teórica invaluable. Su compromiso con el arte ha sido total.

PALABRAS CLAVE

Invencionero, creación, observación, intuición.

ABSTRACT

The article makes a biographical note of the master Santiago García, from the experience of coexistence with him in his creative avatars. It passionately and sincerely collects the impressions that were left of many years of tireless questions, thorough research and creative genius that, through collective creation and author works, were shaping the memorable master who today is reference not only of Colombian theater, but also Latin American and continental. His inordinate creativity has led him to build memorable stagings, splendid theatrical texts and an invaluable theoretic production. His commitment to art has been total.

KEY WORDS

Inventor, creation, observation, intuition.

* Este artículo también fue enviado por el autor, casi en la misma época, a la Revista Conjunto de Casa de las Américas (Cuba) donde se lo publicaron, con el mismo título, en el No. 186 de enero-marzo de 2018. El autor, igualmente, remitió su texto a la Revista Colombiana de las Artes Escénicas donde fue aprobado, y en este número se publica con los debidos ajustes de nuestro Corrector de Estilo.

Recibido: 28 de octubre de 2017 - Aprobado: 30 de noviembre de 2017.

Sin duda, el maestro Santiago García ha construido con gran coraje una de las bases del teatro colombiano contemporáneo, permitiéndose la libertad y el placer de llevar a cabo inolvidables piezas. Para solo mencionar algunas: *La historia del soldado*, *Guadalupe años sin cuenta*, *El diálogo del rebusque*, *El paso*, *Maravilla estar*. Además de elaborar, con mirada de científico, una teoría importante fruto de sus largas reflexiones sobre la praxis teatral.

Santiago nos sorprendía siempre en las jornadas vespertinas del Taller Permanente de Investigación Teatral (TPIT), fundado el 3 de marzo de 1983, con una pregunta, o con muchas preguntas. Las cuales constituían el punto de partida de cada tema a investigar. Una pregunta sucede a otra pregunta, y así sucesivamente. Quizá a la manera de uno de los personajes de *Delirio a dúo* de Eugène Ionesco (a pesar de todo formulaba la pregunta: no sabía cuál era la pregunta, pero de todos modos la manifestaba).

De estas indagaciones surgieron materiales de gran peso: Categorías dramáticas y su praxis (situación-acción-personaje). Reflexiones sobre Stanislavski. El distanciamiento en el arte. Brecht y el efecto de distanciamiento. El teatro y los lenguajes no verbales. Los actos de habla. Lo universal y lo particular en el arte. La relación entre el autor y el personaje teatral. La dramaturgia de Heiner Müller. La tragedia griega y el teatro contemporáneo. La pre-expresividad. El método de las acciones físicas. El chiste en el teatro.

En mi modesta opinión, creo que el primero es un texto de invaluable valor, que permite entender el hecho teatral desde las tres grandes columnas que estructura el maestro. Texto que sigue siendo aplicado por los jóvenes que se forman en las academias y grupos de teatro. Su importancia, considero, está en su aplicabilidad, que es obvio que proviene de la mirada de Santiago: una mirada pragmática, que permita poner en práctica algunos conceptos o valores. No es muy dado en él quedarse en especulaciones teóricas (como bien lo decía: en la sola "carreta").

Recuerdo una ocasión cuando, después de haber indagado por un año "Los actos de habla", el maestro regresó de Cuba, donde había dictado un taller de igual temática. Llegó con un cuaderno de notas, y después de mirarnos con aire de preocupación, nos dijo: "Muchachos, nos equivocamos. Por donde abordamos ese asunto no era. En La Habana lo entendí" (volviendo a Ionesco: ¿cómo es posible lograr la respuesta si no se formula la pregunta?). Y como todo paciente investigador, nos propuso retomarlo. Pienso que aquí se revela su gran necesidad, y su espíritu valiente de repensar las cosas. No darse por vencido, ni conformarse con el error.

Sus referencias a Galileo Galilei son bastante recurrentes. No solo a la obra homónima de Brecht, de la cual fue protagonista en la representación que hiciera con el grupo de la Universidad Nacional, sino también a la figura y humanidad del científico italiano. Esa vocación por hacer preguntas, refiere a menudo la mirada de científico que realizó Galileo a las campanas de la iglesia,

para descubrir la ley del movimiento. Esa actitud es la que requiere el artista, enfatizaba el maestro en esos infatigables encuentros. Una observación minuciosa, escudriñadora, que conduzca a la experimentación, y de allí hacer y responder preguntas. Esta inclinación a la duda, que suscita preguntas, es lo que nos permite avanzar. Bien lo diría Eduardo Galeano: la duda es como una mujer embarazada, está llena de esperanza. Quedar a la espera de algo que es posible encontrar, desafiar las certezas, lo ya sabido. Esa actitud de oponer, de contradecir, es la que nos hace marchar, es el motor de la humanidad.

Pienso que la figura del científico italiano, eminente hombre del Renacimiento, va a ser determinante en la obra del maestro García. La relación de la verdad con el poder, la rebelión contra el dogma, el triunfo de la duda sobre la fe. Insiste siempre sobre el poder de la duda. Dudar, esa capacidad de poner en tela de juicio las cosas. Galilei le dice a un monje: "La victoria de la razón sólo puede ser la victoria de los que razonan". Le replicará a Mucius, cuando se propone negar a Copérnico: "Quien no sabe la verdad sólo es un estúpido, pero quien la sabe y la llama mentira, es un criminal". Quizás uno de los momentos significativos, es cuando es llevado ante el tribunal, donde se esperaría que daría su vida por la verdad, pero termina abjurando solemnemente. Aquí una de las citas más frecuentadas por García en sus enriquecedoras charlas: "Andrea le dice al científico: Desgraciada es la tierra que no tiene héroes. A lo que objetaría Galileo: Error. Desgraciada es la tierra que necesita héroes". Una concepción que va ser dinámica en el teatro que se erige en

estas tierras suramericanas. Los personajes se diseñan con esa noción de antihéroes, como el Galy Gay, la metamorfosis del descargador en los barracones militares de Kilkoa, de la paradigmática obra de Brecht: *Un hombre es un hombre*. Son numerosos los personajes de nuestra dramaturgia que tienen esos trazos, seres del común sumergidos en situaciones por momentos complejas, a veces extraordinarias. Ya lo decía Santiago en su particular estilo:

Hay un elemento que ojalá pudiera definirse y conectarse con el teatro, en mi relación con la realidad: mi carácter. Me siento en una actitud de distanciamiento que en Brecht se llama efecto de extrañamiento. Es decir, ver toda la realidad, pero tratando por todos los medios de analizar sus elementos más cotidianos. (De la Hoz, 2011)

El TPIT tiene un antecedente importante: cuando García entró a dirigir la Escuela Nacional de Arte Dramático (fundada el 31 de mayo de 1950), a mediados de los 70, se reunió con Enrique Buenaventura Alder (1925-2003) y Carlos José Reyes Posada, y con ellos diseñó un nuevo programa que le dio un giro significativo. Esa visión tradicional académica, sustentada en la escuela española, fue suplida por una formación teatral de carácter experimental, que propendiera por un teatro más acorde a los nuevos tiempos, un teatro que se sintonizara con las nuevas corrientes artísticas y con los acontecimientos del país.

Hacia parte de ese plan el Taller Central, al que confluían los teatreros y artistas de la ciudad y de otras latitudes. En la sede antigua de la ENAD, ubicada en el barrio Palermo, donde hoy se construye un “elefante blanco” (El museo de Jorge Eliécer Gaitán), en una vieja casona, todos los viernes de 2 p.m. a 6 p.m., este cuerpo de creadores escénicos, a manera de laboratorio, indagaban sobre aspectos fundamentales del oficio. Uno de los temas abordados fue el Modelo Actancial de Algirdas Julien Greimas, lingüista e investigador francés quien hizo aportes al campo de la semiótica estructural. Los participantes se reunían en grupos y formulaban improvisaciones que luego eran analizadas por el colectivo.

Recuerdo a Giorgio Anteí, semiólogo italiano vinculado a la Escuela, a los profesores Boris Guerra, Álvaro Garzón Marthá (lingüista), Hugo Vásquez (extraordinario músico), Fernando Jara (de origen chileno) y a los alumnos Hugo Afanador, Eduardo Chavarro, César Badillo..., debatiendo animosos los aciertos o no de los ejercicios. Apenas surgían textos teóricos se imprimían en estencil, en el cuarto oscuro del segundo piso de la casona, en la máquina desencajada, y se repartían como pan caliente al día siguiente. Eran tertulias vivificadas, con gran aliento, en donde cada idea era estudiada con esmero. Quizá a la manera de las viejas tertulias que invitaba el gran humanista Voltaire.

El maestro García, a finales de 1980, se retira de la ENAD (permanece seis años

como director), y dos años después decide crear el Taller, como una continuidad del espacio que se había instalado en la escuela.

Anotaba Enrique Buenaventura en su anti-íntimo: “Cuando uno tiene, de mal vista y peor pagada, la profesión de invencionero y vive inventando, ama la verdad”. Esa expresión no podía faltar en los prólogos que hacía Santiago cuando presentaba las obras del Teatro La Candelaria: la invención. El arte de la invención. ¿Qué otra cosa puede ser un artista?, se preguntaba a menudo. Constructor de otras realidades. Forjador con ilusión y con sus manos de sueños posibles. Un artista creador, no solo intérprete. Tal vez una de las tendencias en algunas escuelas de teatro en la actualidad: formar habilidades en representación de obras del gran teatro universal.

Dichos exordios de García nos hacen recordar las famosas intervenciones del mítico director inglés Alfred Hitchcock, en sus filmes, a la manera de cameos (apariciones breves y espontáneas), como cuando camina de forma distraída frente a la casa donde se ha cometido un asesinato. Hitchcock recurría a los símbolos (tal vez un caballo, una jaula vacía, un conejo...) para dar paso a sus fábulas de suspenso. Las palabras de Santiago, como el prólogo de La resistible ascensión de *Arturo Ui*, parábola escénica de Brecht, como otros sutiles introitos, nos adentran en la obra, nos ponen alerta, nos alegran, gracias a su infaltable e inteligente humor. Ahora comienza la magia del teatro, allí presente el maestro.

Es innegable que la invención está vinculada a la investigación (investigación-creación, expresan los académicos). Esta labor de aprender, advertir, ensayar, probar, intentar, examinar..., propia de un laboratorio (lugar para laborar), parece sencilla. Pero toda invención implica una aventura, tomar caminos equivocados (el camino al cielo está lleno de buenas intenciones), ensayo-error, volver a empezar, el miedo a no dar en el blanco. Intentarlo de nuevo y tampoco, nada. Fracasar de nuevo. Fracasar mejor, como nos lo diría Samuel Beckett. Como la vida misma, a pesar de los tropiezos seguir caminando. “Ni la vista más aguda/ ve la horca más pequeña/ y no hay sombra de duda”, nos lo advertirá la escritora polaca Wislawa Szymborska.

Buenaventura expresaba la necesidad de que el texto dramático fuera no más el pretexto para emprender una creación escénica. El texto como pretexto, argüía. Lo que podemos interpretar como la importancia de crear corpus teóricos, como las provisiones para iniciar un viaje, que nos permita descubrir otros mundos. El viaje hacia la invención.

Ya lo moldearía Fernando Duque en sus abundantes notas, acerca de la urgencia de la investigación en el teatro:

Hoy más que en cualquier otro momento, se hace urgente la promoción y el desarrollo del trabajo investigativo en el campo teatral, a través de la creación de laboratorios experimentales,

encausados en una primera circunstancia a desatar una reflexión profunda y constante entre actores, directores, dramaturgos, escenógrafos, críticos y miembros de otras disciplinas o ciencias auxiliares sobre el devenir y el provenir de nuestro rico y diverso movimiento teatral nacional, pues una manifestación artística, cualquiera sea su especificidad que no se detiene a meditar con ojos críticos sobre su propia praxis, indudablemente poco a poco va perdiendo su vitalidad y solidez, hasta terminar por secarse y estancarse irremediadamente, al haber extraviado su norte poético, es decir, el punto de vista concerniente a su problemática concreta del aquí y ahora.

Esa imperiosa necesidad de reflexionar sobre la praxis, la ubicarían Santiago y Enrique como una de sus prioridades. Pero ello es indispensable hacerlo desde los propios escenarios, desde la misma práctica, cargados de vitalidad creadora.

En ese largo camino recorrido en el TPIT, tardes completas de lunes a viernes, por más de 25 años, se abordaron varias temáticas que surgían de las mismas preguntas. Muchos teatreros estuvimos en esas labranzas. Para mencionar unos: Fernando Peñuela Ortiz, quien muy juiciosamente tomaba nota de cada una de las conversaciones y entregaba su capacidad creadora en las improvisaciones que se hacían, una vez estudiado el corpus teórico. Fernando Duque Mesa, ratón de

biblioteca, obstinado lector, incansable notario de nuestro teatro, que con infinita paciencia analiza las propuestas escénicas, fruto de ello sus ensayos numerosos que publica en libros y revistas. César Badillo Pérez “Coco”, brillante actor que también se ponía el overol cada vez que había que improvisar.

Ellos tres junto al suscrito y otros artistas (un promedio de 20 por semestre) acudimos al primer llamado y allí nos instalamos un largo tiempo. Conseguí estar por más de 12 años en esas inolvidables jornadas. Llegarían en otros momentos: Fabio Rojas, actor de la Casa de la Cultura (hoy Teatro La Candelaria), talentoso fotógrafo, quien registró un buen número de obras. Marina Lamus Obregón, acuciosa investigadora que hoy aporta con rigor materiales importantes para nuestro estudio. Fabio Rubiano Orjuela, destacado director, dramaturgo y actor, quien con su Teatro Petra ha llevado a cabo significativas propuestas escénicas, al lado de Marcela Valencia, quien también acampó algunos años allí en la Sala Seki Sano donde acontecía el Taller. Mauricio Granados y William Fortich, con quienes fuimos cómplices en la creación en 1986 del Centro de Documentación de Dramaturgia Nacional y Latinoamericana –CEDRA–, que funcionó como componente investigativo algún tiempo al interior de la Corporación Colombiana de Teatro, entidad a la cual pertenecía también el laboratorio.

Liliana Alzate Cuervo, actriz y destacada investigadora, que permaneció en el Taller en el período 1990-1997, publicó en 2016 su libro *¿Cuál es su problema fundamental? Diálogos con Santiago García*, editado por la

Universidad del Valle. Un texto importante que es un genuino y merecido homenaje a un artista polifacético que alcanzó la cima. Liliana, además, tuvo la buena idea de hacer un video-documento a partir de una cena con los dos maestros, Santiago y Enrique. Valioso registro audiovisual de los padres del teatro moderno en Colombia.

Estas provechosas charlas en el patio contiguo a la sala de La Candelaria, le van a permitir a la autora conocer y reconocer los distintos aspectos de la personalidad del maestro: su humor cáustico y su enorme capacidad como investigador y creador en los escenarios. Santiago ha sido siempre fiel a su espíritu, a su humor descarnado, desahogado, crítico. Un mamador de gallo tremendo. Muy juguetón. Bromista incansable. Agudo en la anécdota. Un personaje simpático con todo el mundo. Arturo –su hermano– argüía que el humor era de los Pinzón, de Alfredo un hermano de la mamá de los García. Siempre atento a la chanza, a la tomadura de pelo. Jugar constantemente con la realidad. Muy divertido, como el mismo Santiago. Y no hay duda de cómo ese humor refinado, inteligente, se mezcla con lo popular, lo grotesco, la charada, la quisicosa.

Recuerdo cuando Santiago me comentaba la anécdota de Diálogo del rebusque: que el primer público que asistió a la obra eran las marchantas de la Plaza de la Concordia, centro de mercado instalado a unas cuadras de su teatro. Con esas mujeres y hombres del común, pudo medir el impacto de la obra. Y qué buena huella dejó este gran fresco multicolor escénico. Un bello paisaje inspirado en la literatura de Francisco de Quevedo y Villegas, otro de los autores

que lo iría a influenciar en su creación escénica. De similar manera, Mijaíl Bajtín, el gran esteta ruso, que estudió el carnaval y la cultura popular.

Otros autores y temas que le atrajeron enormemente: la teoría del caos, el principio de incertidumbre, la física cuántica o geometría fractal, la semiología. Brecht merece capítulo aparte. Es un autor imprescindible para conocer y comprender a completitud la obra artística de Santiago. Con este seguimiento de la ciencia, el maestro aplica en la experimentación con su grupo estas leyes del caos, el desarrollo de un determinado incidente dentro de una escena. La teoría de la relatividad de Einstein, la cuadratura del círculo de Carroll, la bioenergía..., todos estos aspectos científicos nunca le han sido ajenos en el momento de emprender un proceso creativo.

Otro de los asuntos que resalta Liliana Alzate, es el desarrollo del concepto de Antihéroe aplicado en sus personajes, que provino de los estudios de la dramaturgia de Brecht, en los que el poeta alemán los concibe como sacos de conflictos, no como unidades inmodificables, a la manera de Aristóteles. Lo hallaría en la literatura de Quevedo, en el Buscón, un pobre diablo (como Charlot, creación de Chaplin), lo más bajo del estamento social, un tramposo, el hijo de un ladrón y de una prostituta, la vida de un truhán que quiere escalar posiciones, una vida que no tiene ningún mérito para ser contada. Del Buscón surgirán otros con trazos similares:

Aldo Tarazona en *Maravilla estar*, Pablus en *Diálogo del rebusque*, el niño Benni en *La trifulca*, y El Quijote y Sancho en la versión sobre la novela de Cervantes.

Arturo García, su hermano, lo retrató así: “Santiago era supremamente retraído, no tímido, distraído, muy metido en su mundo, sin amigos; como es ahora. Santiago es una sola línea”.

Sin duda, Santiago es el inventor del teatro colombiano (su gran arquitecto), como bien lo afirma el maestro Carlos José Reyes en el prólogo del libro de Liliana Alzate. Tal vez esa sea la raya en el agua que él le ha aportado al país, a América Latina, al mundo. Su desmedida creatividad lo ha llevado a edificar memorables puestas en escena, esplendidos textos teatrales y una producción teórica invaluable. Su compromiso con el arte ha sido total. Nunca ha transado su integridad, gracias a su voluntad inquebrantable que lo ha llevado a no ceder en sus principios éticos y estéticos.

Quizá el maestro García coincide con la visión de Eduardo Galeano: “Si Alicia renaciera en nuestros días, no necesitaría atravesar ningún espejo: le bastaría con asomarse a la ventana”. Es decir, el mundo al revés, el mundo patas arriba, salta a la vista: es el mundo tal cual es, el ombligo a las espaldas y la cabeza en los pies. Lo asentaría él mismo en el encuentro con la obra del escritor británico Lewis Carroll (1832-1898): Alicia en el país de las maravillas y Alicia a través del espejo. Fruto de esas lecturas juiciosas es *Maravilla estar* (1989), fiesta pánica entre clowns,

esplendida creación de García con su grupo de Teatro La Candelaria. Fernando Peñuela interpretaría a Aldo Tarazona Pérez, César Badillo a Fritz, Ignacio Rodríguez a Bumer, que luego asumiría el mismo Santiago.

El maestro consiguió plasmar en todas sus obras que este mundo tan raro va a ser mejor. Algún día mejor. Siempre con esa mirada ante la vida, perpleja, dudosa..., tal vez similar a la del padre de la ciencia, Galileo, cuando observaba las campanas de una catedral en Florencia.

Hace unos años, siendo jurado del Premio Becas del Bicentenario con Misael Torres y el maestro García, nos reunimos en su apartamento situado a unas cuerdas del Teatro La Candelaria. Santiago interrumpió por un momento las deliberaciones y nos invitó a seguir para mostrarnos su observatorio astronómico. Sacó una escalera vieja de madera y nos encaramamos en una terraza. Allí nos confesó que subía todas las noches para observar las estrellas. "Un vago temblor de estrellas", diría García Lorca.

REFERENCIAS

Alzate, L. (2016). *¿Cuál es su problema fundamental? Diálogos con Santiago García*. Cali, Colombia: Universidad del Valle.

De la Hoz, J. (2011, 22 de junio). *Santiago García en escena*. El Espectador. Recuperado de <https://www.elespectador.com/content/santiago-garcía-en-escena>

