



Nómadas (Col)

ISSN: 0121-7550

nomadas@ucentral.edu.co

Universidad Central

Colombia

Pardo, Jorge Manuel

SANTIAGO GARCÍA ENTRE LA HISTORIA Y LA PREMONICIÓN

Nómadas (Col), núm. 12, 2000, pp. 197-203

Universidad Central

Bogotá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=105115263019>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto



SANTIAGO GARCÍA ENTRE LA HISTORIA Y LA PREMONICIÓN

Jorge Manuel Pardo*

* Director de la Revista *Gestus* del Ministerio de Cultura. Titular de la cátedra *Dramática* de la Universidad Javeriana.

Lo primero que asombra de Santiago García es su vigor. Cuando desborda los 71 años, edad en que la mayoría de personas son viejitos de ancianato, él desarrolla una actividad inagotable de creación amparado en una lucidez deslumbrante.

Lo segundo es su tenacidad, su capacidad inaudita para sacar adelante los proyectos más difíciles en las circunstancias más adversas, así como el coraje para serle fiel a su criterio.

Lo tercero es lo más conocido: su inmensa capacidad creadora, que se expresa, además, en los distintos campos del hecho teatral: la actuación, la dirección, la dramaturgia y la elaboración teórica.

Paradójicamente, Santiago García, una de las personalidades que le ha otorgado un perfil reconocible a la escena colombiana, parecía llegar tarde al teatro. Ya ha-



Maravilla Star, 1993

bía cumplido los treinta años cuando ingresó, a finales de la década del cincuenta, a la televisión nacional que dirigía por entonces Bernardo Romero Lozano. Desde niño había querido ser pintor. Por ello estudió más tarde arquitectura en Colombia y en Europa. Había nacido en Bogotá, en el barrio Las Nieves, pero provenía de una familia de clase media con ancestros santandereanos. Su padre, que había sido militar, murió a consecuencia de una picadura de serpiente en Muzo, a donde su espíritu aventurero lo había llevado para buscar fortuna en las minas de esmeraldas.

Los dos primeros años de primaria los realizó en Puente Nacional. Pero luego estudió en Bogotá en un colegio muy simpático que se llamaba “Colegio Metropolitano” en donde sólo se dictaba una materia que era la historia de Egipto, y a partir de esa historia se enseñaba las matemáticas, la geografía, la astronomía y la física. De manera que Santiago aprendió primero los signos de las letras egipcias que las arábigas.

Este singular método pedagógico casi traumatiza a Santiago cuando entró a estudiar el bachillerato en el “Liceo Cervantes” pues, de repente, se dio cuenta que desconocía todo lo relacionado con la historia y la geografía de Colombia; aunque en matemáticas estaba muy adelantado pues ya sabía trigonometría. Entonces descubrió que la historia de Colombia era mínima comparada con los cinco mil años de la historia egipcia y que el Río Magdalena era prácticamente una quebrada en relación con el inmenso Río Nilo. De manera que aplicando un método de analogía imaginó llegar con Jiménez de Quesada por el Río Grande de la Magdalena. De ese modo fue descubriendo la historia de Colombia y, al poco tiempo, estaba perfectamente integrado con el nivel de conocimiento de los demás niños.

De su infancia en Puente Nacional recuerda especialmente las veladas nocturnas que concitaba una criada para contarles a los niños de la casa las historias escatológicas de Francisco de Quevedo, las cuales eran muy populares en Santander. Allí estaría de alguna forma la fuente generadora de *El diálogo del rebusque*, obra basada en distintos textos de Quevedo, que estrenó La Candelaria en 1981.

Durante el bachillerato alcanzó a presenciar algunas obras del teatro de sátira política de Campitos, así como algunas comedias de Luis Enrique Osorio. Pero lo que

más le impresionó fueron los montajes de *La vieja dama* de Friedrich Dürrenmatt y la desoladora vida de Willy Loman en *La muerte de un agente viajero* de Arthur Miller. Ambas obras las presentó la Compañía Teatral Argentina de Francisco Petrone en el antiguo Teatro Municipal de Bogotá, cuya demolición, durante el gobierno de Laureano Gómez, aún le duele.

Después de estudiar arquitectura en la Universidad Nacional de Bogotá viajó a París, a Londres y a Venecia para complementar su carrera. Al regresar al país, en 1956, entró a trabajar en una firma de arquitectos en un empleo prometedor. Pero un día leyó por casualidad en un periódico que había llegado a Colombia un profesor japonés para organizar una escuela de actuación. Sin pensarlo demasiado, esa noche a la salida de la oficina decidió entrevistarse con el maestro japonés que se llamaba Seki Sano, y al otro día abandonó la arquitectura para ingresar a la Escuela de Actuación donde conoció a Fausto Cabrera, a Bernardo Romero Lozano y a una multitud de actores y directores de televisión.

Al poco tiempo descubrieron en él unas cualidades histriónicas notables, y empezó a figurar en distintos papeles de los teleteatros que la Televisora Nacional transmitía en directo. Muy pronto tenía trabajo a granel en diferentes programas, llegando a ocupar el cargo de director de programación de la Televisora Nacional.

Desafortunadamente, en medio de una serie de intrigas, Seki Sano, quien había vivido en la Unión Soviética, fue acusado de comunista y expulsado de Colombia por el gobierno de Rojas Pinilla. Sin embargo había alcanzado a sembrar una semilla de pasión por el teatro y un conocimiento profundo del método de Stanislavski entre Santiago García y sus colaboradores.

En 1957, junto con Fausto Cabrera, Santiago García fundó el teatro El Búho, agrupación que, junto con el TEC de Cali, –Teatro experimental– representa el inicio del teatro moderno en Colombia. La sede del Búho se encontraba en un sótano de la Avenida Jiménez con carrera décima. Allí construyeron una estrecha sala para medio centenar de espectadores que veían representar el teatro de la vanguardia europea y norteamericana, dirigido por Sergio Bishler, Dina Moscovici, Fausto Cabrera, Aristides Meneghetti, Marcos Tysbrother y Santiago García.

El montaje de las obras era subvencionado por los mismos directores y las temporadas duraban en promedio apenas dos semanas, porque pronto se agotaba el público que estaba conformado fundamentalmente por intelectuales y estudiantes universitarios.

La primera obra que dirigió Santiago García fue *Conversación sinfonieta* de Jean Tardieu, obra experimental en la cual seis actores dialogan, remedando con su prosodia a una orquesta musical.

A esta pieza, estrenada en 1957, le siguió un año más tarde *La princesa Aoi* de Yukio Mishima, versión contemporánea que retoma la estructura del teatro Noh Japonés. Otro de los montajes de aquella época fue *Los fusiles de la señora Carrar*, su primera producción de Bertold Brecht, realizada en conjunto con Fausto Cabrera. Así mismo Santiago García fue el actor principal de *HK 111* de Gonzalo Arango, dirigida por Fausto Cabrera, obra



El diálogo del rebusque. 1981

donde el poeta nadaísta retomaba el espíritu del expresionismo presente en la obra kafkiana.

Hacia 1960 García viajó a Checoslovaquia a estudiar teatro; a su regreso encontró que “El Búho” había desaparecido a consecuencia del fracaso financiero. Esta circunstancia lo llevó a dirigir el Teatro Estudio de la Universidad Nacional en donde montó *Galileo Galilei* de Bertold Brecht. Posteriormente, ante el escándalo que provocó dicha obra, debe retirarse de la universidad. Entonces organiza La Casa de la Cultura que se transformaría más tarde en el Teatro La Candelaria.

Si tratáramos de sintetizar las principales contribuciones de Santiago García al desarrollo del teatro colombiano encontraríamos los siguientes aportes, en orden cronológico: una participación decisiva del teatro de la vanguardia europea y norteamericana así como del teatro brechtiano; basta citar el montaje de *Los fusiles de la señora Carrar*; el montaje de *Galileo Galilei* que dirigió con el grupo de la Universidad Nacional a finales de los años sesenta y que se constituye en verdadero hito de la producción escénica colombiana. Pero además se debe anotar que el espíritu de la teoría brechtiana sustentó de manera notable gran parte de la producción del Teatro La Candelaria, especialmente durante la décadas de los sesenta y setenta.

El teatro brechtiano se reconoce por representar una propuesta antiilusionista, en donde se privilegia el elemento épico narrativo. Esta epicidad se establece a partir de las técnicas del distanciamiento o *erfremdung*. Es importante señalar que la propuesta de Brecht, sin desconocer lo emocional, enfatiza en el aspecto racional. De manera que la obra es un pretexto que invita a tomar conciencia sobre las relaciones sociales abriendo la posibilidad de una transformación de la sociedad. El teatro brechtiano se erige sobre una visión optimista de la historia: si las ciencias naturales permitieran comprender los misterios de la naturaleza y las ciencias sociales y en particular el materialismo histórico a

la sociedad, abriendo el camino de igualdad y felicidad del socialismo, el teatro debía ser consciente con los acontecimientos, constituyéndose en un teatro para la era científica. De paso debemos hacer constar que esta visión optimista de mediados del siglo XX ha palidecido a finales del milenio ante el fracaso del socialismo real, dejando una estela de escepticismo y descreimiento en la época particularmente pesimista y post-utópica que nos ha tocado vivir.

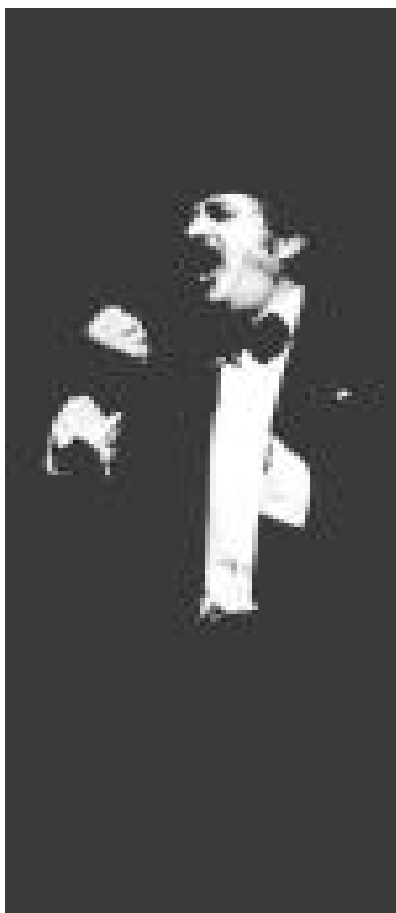
Otro aporte de Santiago García lo constituye el haber propiciado la creación de grupos independientes y experimentales que tuvieron un papel fundamental en la escena nacional. Como ya se dijo, después de El Búho, conformado en los años cincuenta, con Fausto Cabrera, García dirige en la década de los sesenta la Casa de la Cultura, que se transformaría luego en el Teatro La Candelaria.

La concepción de grupo teatral independiente como una unidad de producción escénica profundamente

antijerárquica y colectivista, se inspiraba tanto en la utopía socialista como, de cierto modo, en las comunas hippies de los años sesenta. Dicha estructura logró, en el caso de La Candelaria, mantenerse vigente hasta la actualidad, aún en pleno auge de las concepciones empresariales que el modelo neoliberal ha implementado en las distintas esferas de la producción, incluyendo las artes escénicas.

De otro lado, este modelo de grupo de La Candelaria inspiró la conformación de la mayoría de los conjuntos escénicos que han propiciado el desarrollo de la actividad escénica en Colombia tales como el TPB, La Mama, El Local, el Teatro Libre y muchos otros que harían la lista interminable.

Una tercera contribución de La Candelaria se encuentra en un método particular de creación teatral denominada creación colectiva. En líneas generales este método nace de



la búsqueda y determinación de un tema *teatral* por parte del grupo. Luego, a partir de improvisaciones analógicas se pasará a precisar las líneas argumentales básicas, las situaciones y los personajes. De manera que no se parte de un texto dramático sino que, por el contrario, después de un arduo trabajo grupal sobre el escenario, es posible que llegue a él.

Un cuarto aporte es la búsqueda de una dramaturgia nacional fundamentada en la creación colectiva. Dicha propuesta resultó básica para el desarrollo del teatro colombiano al cual le otorgó una fisonomía propia, especialmente durante la década del setenta. Como resultado de esta propuesta conceptual y metodológica resalta la producción de obras como *Nosotros los comunes* (1972), basada en la rebelión de los comuneros en 1781; *La ciudad dorada* (1973), que alude a las migraciones campesinas hacia las ciudades como consecuencia de la violencia de los años cincuenta, en donde las grandes urbes devienen en espejismos de prosperidad; *Guadalupe años sin cuenta* (1975), verdadero paradigma de la creación colectiva, que tiene como tema la entrega de las guerrillas liberales de los Llanos Orientales encabezados por Guadalupe Salcedo; *Los diez días que estremecieron al mundo* (1977), basada en el reportaje de John Reed sobre la Revolución de Octubre en la Unión Soviética; *Golpe de suerte* (1980), que constituye una ficción premonitoria sobre el narcotráfico, fenómeno aún incipiente que luego desataría sus furias en los distintos ámbitos de la sociedad colombiana; *El paso* (1988), desarrollada a partir de la elaboración expresiva de los lenguajes no verbales, y la cual –reconocemos hoy en día–, resultó otro presagio de las terribles circunstancias que vive Colombia ante el fortalecimiento de las distintas fuerzas oscuras que trafican con las armas y las guerras; *En la raya* (1993), obra irónica y metaficcional en la cual un grupo

de indigentes pretende inútilmente hacer un montaje teatral basado en la *Crónica de una muerte anunciada*, de Gabriel García Márquez. Sin embargo, como presagiaba el título de la obra, un comando de “limpieza social” irrumpe en la sala de ensayos y realiza una masacre entre los incipientes actores.

En la raya se constituye en una gran metáfora de las condiciones de declive social y económico de un país en donde los protagonistas ya no son campesinos, ni obreros, sino apenas, indigentes; como expresión de un país que se pauperiza de manera acelerada.

La quinta línea de aporte al teatro colombiano la constituye su producción dramática como autor indivi-

dual. Dentro de ésta, que es la más reciente, se encuentra *El diálogo del rebusque* (1981), basado en el *El buscón* y otros textos de Francisco de Quevedo; *Corre, corre, chasqui carigüeta* (1985), adaptación de *La tragedia del fin de Atahualpa* de un autor anónimo quechua del siglo XVI, que narra, dentro de un estilo austero y hierático, las vacilaciones del líder Inca entre enfrentar al invasor español o resignarse a la sumisión; *Maravilla estar* (1989), en donde, a partir de la ruptura de la cronotopía tradicional, se alude a un mundo fragmentado que alienta una poética postmoderna, *La trifulca* (1991), constituye un mito urbano en torno a la rebelión, la marginalidad y la decadencia; en *Manda patibularia* (1996), basada en la novela de Vladimir Navokov, se establece una parábola en torno al tema de la justicia, a partir del enfrentamiento de la conciencia individual que busca verificarse en contraposición a la norma impuesta por el poder y, finalmente, *El Quijote*, visión dramática sobre la obra cumbre de Cervantes.

Entre las influencias principales de García se puede reconocer,



Los diez días que estremecieron al mundo. 1977



por supuesto, a Brecht y su teoría teatral, pero también a Bajtin y su sentido de lo carnavalesco y lo polifónico. Así mismo en la producción escénica, particularmente la desarrollada durante la década del setenta, se perciben ecos fuertes del estructuralismo y, en particular, la vertiente semiótica (especialmente Greimas). También, por supuesto, como a toda su generación, el marxismo; por el contrario, la influencia freudiana como de casi todo el psicologismo es mínima. Pero, sin duda alguna, la inci-

tación más fuerte la ha recibido Santiago García de la realidad. A ella acude no para calcarla, sino para reconstituirla o reinventarla como un universo estético de ficción que, como paradoja, resulta siendo muchas veces más verídico que la realidad misma y con más fuerza premonitoria que las proyecciones de las ciencias sociales y económicas.



El paso 1988. Fotos cortesía La Candelaria