

TEATRO MUNICIPAL: LA CULTURA Y LA POLÍTICA EN CARTAGENA 1911-1933.



¹ Imagen de 1870 de Darien Expedition. Foto tomada por el fotógrafo de la expedición a esta zona del caribe ROBERT N. DENNIS. Archivo personal de Jorge Sandoval Duque.

**TEATRO MUNICIPAL: LA CULTURA Y LA POLÍTICA EN CARTAGENA 1911-
1933.**



ESTUDIANTE

LEONCIO JAIMES MELENDEZ.

**TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR
AL TÍTULO DE HISTORIADOR.**

**UNIVERSIDAD DE CARTAGENA
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS.
PROGRAMA DE HISTORIA.**

AÑO 2019.

**TEATRO MUNICIPAL: LA CULTURA Y LA POLÍTICA EN CARTAGENA 1911-
1933.**



ASESOR

JORGE SANDOVAL DUQUE.

**TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR
AL TÍTULO DE HISTORIADOR.**

**UNIVERSIDAD DE CARTAGENA
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS.
PROGRAMA DE HISTORIA.**

AÑO 2019.

Agradecimientos.

Primeramente, agradecer a la Universidad de Cartagena, al programa de Historia y al personal de este, otros espacios de este trayecto universitario, ya que me ayudó a formar una persona significativamente coherente, más consciente e íntegro con el medio en el que me encuentro y un profesional con principios para seguir contribuyendo a nuestra ciudad de Cartagena.

En lo personal, agradecer a Luis Enrique Muñoz, mi mentor, quien me enseñó que la Historia, la escritura y la Filosofía son ejercicios fundamentales en la vida intelectual de cualquier ser humano.

En la misma línea, agradecer a mi asesor, el profesor Jorge Sandoval, quien fue un apoyo para ampliar muchos aspectos de este estudio y me guió con las personas que tenían conocimiento directo sobre el Teatro Municipal.

Agradecer a mis Padres, Leoncio Jaimes e Isidora Meléndez, quienes me motivaron a nunca desistir y a siempre querer dejar lo mejor de mí en cualquier cosa que haga.

Por ultimo a mis amigos más cercanos quienes hasta último momento me brindaron apoyo emocional para lograr sortear las dificultades que atravesé en este camino.

Tabla de contenido

Introducción.....	6
Primer capítulo:	
Una puesta en escena: El Teatro en Cartagena de Indias.....	13
Segundo Capítulo:	
La sociedad cartagenera como espectadora de un montaje POLITICO-CULTURAL Y MORAL	34
Tercer Capítulo:	
Teatro Municipal “Bajando el telón”	50
Biblografía.....	57

INTRODUCCIÓN

Mirar en términos críticos la historia del teatro en Cartagena a la luz de hoy es escribir el pasado (Teatro Municipal 1911) situado en el presente, sin perder de vista que la investigación se realiza entre 1911 y 1933, cuando ya presenta el nombre de Teatro Heredia. Ceñido al contexto histórico damos explicaciones a las dinámicas culturales en 22 años de historia teatral en la ciudad.

Esta investigación que se llevará a cabo sobre el teatro no se limita a hacer un estudio detallado del monumento, ni mucho menos se concebirá simple y llanamente a partir de solo la revisión de las presentaciones en el periodo de tiempo que se abarcará en la investigación pretende hacer un acercamiento novedoso en la historiografía local por el campo del teatro, la cultura y el campo de la política bajo la categoría de las representaciones. Partiendo de una serie de trabajos (unos locales, otros de diversas sociedades, pero sin olvidar que se pueden rastrear puntos comunes sobre el teatro y cultura), se pretende hacer un análisis de la vertiente política y ponerla en sintonía con la vertiente cultural. Es preciso acompañarla de un análisis estructurado para así llegar a matizar cómo desde el teatro, las actividades artísticas y culturales pueden ser encaminadas o concebidas con la intención de instruir al público con ciertas ideas o paradigmas de un grupo hacía una multitud enajenada de estos pensamientos.

Cómo entender la práctica del historiador al asumir el estudio de la historia acontecimiento y la historia conocimiento mediada por las dinámicas culturales del momento, en el caso que

nos ocupa la historia del teatro en Cartagena. Con Fernand Braudel se introduce el concepto de historia acontecimiento y la historia de larga duración. Sin embargo, la presente investigación se centra en una temporalidad corta, 22 años de la práctica teatral en Cartagena y como en ese período el público asistente recepciona las obras allí presentadas. Se reflexiona de acuerdo con Braudel los tiempos en la historia y la manera de los historiadores de manejar los tiempos en las ciencias sociales (La Historia de Larga Duración).

El acontecimiento de un nuevo teatro en Cartagena hace alusión directa al edificio, al espacio escénico donde se han de realizar obras teatrales y la presencia de diversas compañías afines con la filosofía del teatro. En ese marco de ideas, la historia acontecimiento de acuerdo con Braudel es el nivel inferior del tiempo histórico, es decir, tiempo corto, la parte narrativa comprensible, en el relato tradicional. La investigación propone desde las ciencias sociales explicar en ese período un nivel coyuntural para luego analizar en un contexto más amplio el devenir histórico de dichos hechos con un largo aliento explicativo de las primeras cuatro décadas del teatro en Cartagena.

El teatro, la cultura y la política en Cartagena (1911 – 1933) comprenden tres estadios coyunturales posibilitando desde las ciencias sociales el énfasis histórico de una construcción discursiva que da cuenta de los contextos temporales sociales, estéticos con sus respectivas dinámicas culturales del momento en la ciudad en el entorno de las artes escénicas gracias a la vida social humana y sobre todo, a las representaciones sociales en el imaginario de las primeras décadas del siglo XX. Por tanto, aquellos acontecimientos son productos de las actividades humanas con sus respectivas tensiones y relajaciones espacio – temporales que se hallan reflejadas en el teatro universal y adquiere un tono y un sentido significativo en el contexto cartagenero, historia que es la vida misma en la escena social y política de la ciudad.

La investigación propone entender la historia, cultura y política en Cartagena en un tiempo corto de 22 años a través del escenario teatral, qué se hizo culturalmente en el contexto socio – político con las actividades escénicas que llegaban, y qué proponían estéticamente, si en verdad el arte teatral implicaba un contenido social político de la época y lo que acontecía en Cartagena desde el poder administrativo municipal y forma de gobierno. El teatro como disciplina estética educa y propicia público; en ese contexto la trama teje el sentido social con argumentos culturales, sociales, políticos e ideológicos en ser localizados en espacio y tiempo, facilitando así descripciones y análisis de los acontecimientos trascienden los hechos como tales, ya que las interpretaciones e intersubjetividades tienen sus maneras propias de narrar.

Para hablar de modelos políticos, formas de gobierno o poderes administrativos, de los proyectos “modernizadores” de “gobiernos modernos”, tendremos como referencia el concepto de “modernización” expuesto por Marshall Berman en *Todo lo solido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*².

Tania Maza también será una referencia directa ya que su texto *Teatro en Cartagena: la lucha por una tradición a las puertas de un movimiento*³ la cultura y las artes escénicas en el periodo del movimiento modernista, donde nos centraremos en analizar la importancia política del teatro.

El aspecto socio – antropológico, económico, geográfico, demográfico que en conjunto llevó a Braudel a proponer una historia que no sólo se fundamentaba en los testimonios y vestigios

² Marshall, Berman. *Todo lo solido se desvanece en el aire*. Madrid, Siglo XXI de España editores, S.A. 1988

³ Tania, Maza. *Teatro en Cartagena: la lucha por una tradición a las puertas de un movimiento*. En Unicarta. Agosto de 2008. Universidad de Cartagena.

e iba mucho más allá y por eso recurre al campo interdisciplinario para que las tramas narrativas cuenten otra historia en la torcedura de cuello a la tradición. En ese sentido, la investigación que proponemos establece una diferenciación entre tiempo corto y larga duración como herramienta analítica en la comprensión de la historia, cultura y política en Cartagena en el tiempo corto de 1911 – 1933 en torno al teatro en la expresión diversa de las artes escénicas.

La complejidad del problema comienza hablarse desde la historia del teatro en Cartagena, supone entonces, un escenario estético del que debe darse noticias, y ésta lleva un profundo sentido cultural, social y político, trascendiendo el aspecto de origen, remitida a la razón, subordinada a esta como el deleite de lo bello en la producción del arte. Desde una perspectiva filosófica e histórica se da un giro crítico con Baumgarten con *Las Reflexiones filosóficas acerca de la poesía* (1735), en la que pretende hacer un estudio acerca de la sensibilidad como conocimiento. Desde entonces, el estudio del arte dejó de verse como algo inferior, intrascendente. En líneas generales, el tiempo corto en la historia del teatro en Cartagena dentro una valoración estética, de cierta manera, parte de la concepción de Baumgarten y de otros teóricos para darle desarrollo conceptual a las presentaciones escénicas, primero en el Teatro Municipal y luego, en el Teatro Heredia en 1933.

Jaime Díaz Quintero en *el teatro en Cartagena desde la colonia*⁴ hará posible conocer dentro del imaginario de un dramaturgo, la importancia cultural que brindaba el teatro en Cartagena para hacer un nexo con los demás aportes sobre la influencia política

⁴ Jaime, Díaz. *Historia del teatro en Cartagena: de la colonia hasta nuestros días*. Edit. Instituto distrital de cultura de Cartagena, 2002

En el ámbito político la praxis juega un papel fundamental en el quehacer social y en el devenir histórico cultural, actividad práctica en propiciar conocimientos y transformarlos a la largo de la historia humana, desde luego, la historia del teatro en Cartagena lleva implícita su propia praxis escénica, porque es la vida misma en su realidad física, en la materialidad de modos de ser y de existir desde el horizonte cultural en que el individuo como ser social transforma el mundo exterior y se transforma así mismo en el escenario de la vida. Desde un referente filosófico, la praxis muestra desde la corriente del marxismo que el hombre logra conocer la naturaleza y la sociedad en la que adquiere conciencia del devenir histórico en la construcción de unos sistemas de redes sociales, económicas, políticas y culturales en la que el ser humano se hace con base en la praxis como actividad transformadora de la realidad en la que el arte produce contenidos estéticos en fiel correspondencia a momentos culturales muy puntuales como en el caso que nos ocupa a través de un tiempo corto del teatro en Cartagena.

La intención de este trabajo investigativo va en función de reconocer los elementos simbólicos e imaginarios de los procesos dramáticos y de los juegos de apariencias que se encuentran inmersos en los gobiernos. En estricto sentido servirá para manejar una visión general de la politización de las artes escénicas, el paso de la teatralización a la politización del teatro, es lo que pretendemos, entre variadas apreciaciones, resaltar dentro del contexto Cartagenero.

El arte no sólo sirve para decir, lo que uno tiene que decir, sirve también, para decir, lo que uno tiene que callar.

Enrique Buenaventura (dramaturgo y director colombiano).

**UNA PUESTA EN ESCENA
EL TEATRO EN CARTAGENA DE INDIAS**



5

INTRODUCCIÓN

⁵ Foto tomada por Jorge Sandoval Duque.

Como primer abordaje al contexto teatral dentro de esta investigación, este capítulo presentará desde la disciplina histórica la historia del Teatro Greco, el Español y por último el Latinoamericano, para así entender el teatro Cartagenero. El objetivo central de este primer capítulo es el analizar el Teatro en la ciudad de Cartagena a partir de sus orígenes, para así, luego de plantear los antecedentes, entender el contenido que ha venido permeando dentro del mundo cultural y teatral, que de manera directa tuvo impacto en la sociedad cartagenera.

¿Existe un teatro latinoamericano cómo tal? o ¿se hace teatro desde lo latinoamericano? y en ese contexto geográfico – histórico ¿cuáles son las aportaciones del teatro que se hace Cartagena de Indias? y ¿qué líneas escénicas propone para distanciarse en su quehacer de otras latitudes en América? y qué lo emparenta con otras ciudades de la Nueva Granada y de aquellos lejanos días del siglo decimonónico ¿qué hay de común o de diferente con el teatro del siglo XX en Colombia? ¿Desde cuándo existe el teatro en la Nueva Granada? y en otras geografías de América. ¿Cuáles son los puntos de contactos y de diferencias con México, Argentina, Perú, Uruguay y Cuba? para solo citar cinco países. Cabe expresar que, la cultura escénica en América Latina presenta un tronco común con Europa, principalmente con la cultura griega.

La historia del teatro en Cartagena de Indias hunde raíces en el período colonial con la puesta en escena política de la llamada “conquista⁶”, iniciándose la gran tragedia de los pueblos aborígenes en el Caribe. El teatro de operaciones militares corresponde a una terminología de confrontación bélica, de guerra, y con ella, la tragedia de las poblaciones indianas a través

⁶ Conquistar supone respetar, enamorar de la mejor manera posible, tener detalles y considerar al otro u otra un semejante, una dignidad humana; sin embargo, la Europa “conquistadora” impuso la fuerza y el aparato militar de la época arrasando a poblaciones nativas, desapareciendo a personas, violando a mujeres, negando a los hijos, nombrarlos con el adjetivo de bastardos y asignando un mosaico cultural en desmedro de la población encontrada, negando las formas culturales primigenias en suelo de América.

de la política trasatlántica que España impone en las colonias de ultramar. Uno de estos ejemplos de la teatralización del proceso de “descubrimiento” y conquista la podemos señalar ciertamente en la obra de Lope de Vega, “*El nuevo mundo descubierto por Colón*”. Obra que muestra la percepción europea del descubrimiento⁷, además de que dicha obra fue la primera que el autor dedicó a lo *americano* y la primera historia del teatro español en dedicarse al *nuevo mundo*.

Siguiendo el hilo conductor, podemos decir que el teatro de operaciones militares definió con las armas, las fuerzas brutas de la confrontación y la sangre, la política de guerra de Europa en la arena americana y es ahí, en ese contexto geográfico – histórico que surge en el período colonial la Nueva Granada; como un territorio y jurisdicción de España en los territorios de ultramar, que de cierta manera, da origen al nacimiento teatro de operaciones militares; luego, se pone en escena el arte, la representación estética, un lugar y un edificio al servicio de los actos creativos dramáticos.

El arte escénico va a privilegiar las representaciones del drama desde una propuesta creativa estética que, conjunta un lugar, personajes, máscaras y representaciones, músicas, danzas y la vida misma concebida y definida desde la tragedia. Con el teatro se pone en escena una visión amplia, compleja de la historia de América a través de sus componentes étnicos y culturales.

Nuestro teatro tiene nacimiento en Occidente con la cultura griega a partir de las antiguas sociedades agrarias desde el año 2000 a de C., con una sociedad agraria que presenta unos

⁷ Christopher, Laferl. “*AMERICA EN EL TEATRO ESPAÑOL DEL SIGLO DE ORO*” en EL TEATRO DESCUBRE AMÉRICA. FIESTAS Y TEATRO EN LA CASA DE AUSTRIA. Editorial MAPFRE. 1992, Madrid. P 207.

fundamentos religiosos, rituales y míticos, no muy dispares de los de otras sociedades campesinas del entorno del Asia Menor, Mesopotamia y de Egipto⁸.

El mito⁹ está íntimamente ligado al rito y bien explica a manera de los inicios que conectan con el teatro de operaciones militares, exclusivo del ámbito político, religioso y mítico, es decir, como poder. Los mitos de las sociedades antiguas son comparables a la de otros pueblos. Si en una fiesta – expresa Rodríguez Adrados (p. 18) -, en Egipto hay una batalla entre dos grupos de hombres que luchan simuladamente con espadas y bastones, que figuran como los partidarios de los dioses, Orus y Set esto se mitologiza que es una reproducción de la lucha de estos dos dioses en unas determinadas circunstancias míticas, donde hay llanto porque hay muerte. Y, con la muerte se pone en escena la vida trágica, el drama desde sus orígenes a nuestros días.

Política, mito y religión son formas de poder inmersas en la historia del teatro griego y por extensión el mundo y su representación; en el teatro de Cartagena de Indias, en el que subyacen formas universales de las puestas en escenas con independencia del tema que se trata, desde el teatro callejero o representaciones populares¹⁰ en el interior del mundo carnavalero, como del teatro tal que requiere un lugar o escenario estético con los signos de crueldad de la época antigua, coliseo, circo y el teatro como edificio construido para poner en actuación dramas, tragicomedias y comedias en tiempos modernos.

⁸ Rodríguez Adrados. Fiesta, comedia y tragedia, Barcelona, Planeta. 1972. P. 12.

⁹ El mito como metarelato como verdad del otro de acuerdo con Muñoz y Vilcapoma (2005). Revista. Paccarina. Instituto del desarrollo andino ILDA – Lima (Perú), p. 68. Rodríguez Adrados (1985). El mito y la función social y el teatro griego, en Mitos clásicos y pensamiento contemporáneo. Mérida, pp. 173 – 178.

¹⁰ Sainetes y farsas santas en la literatura dramática. Ver, Muñoz y Vilcapoma (2017). Rutas de la herencia y cultura negra en América y el Perú. Universidad Nacional Agraria La Molina, p. 54.

Buscar el origen del teatro en Cartagena de indias expone una mirada evocadora a la cultura griega y por ende, a la española. La vida cultural, sus escenarios, la apropiación por el público y los espacios de socialización, están alimentadas por las costumbres de los pueblos y las ciudades. Podemos decir, con ayuda de la autora Angie Rico Agudelo, que todo movimiento cultural necesita de instituciones culturales, y la paulatina demanda de políticas públicas¹¹ para así consolidarse y bien no fue la excepción la cultura en Cartagena, ni su tradición teatral.

El caso greco es un elemento que no podemos obviar, ni suprimir. De Grecia es de donde surge nuestro teatro, por ende, cabe resaltar que para entender el estilo y las características de las puestas escénicas realizadas en el Teatro Municipal, hay que entenderlas desde su origen, es decir, como ya lo había apuntado, Grecia.

Hay mitos de confrontación en Grecia entre hombres y mujeres. Una evidencia de esa lucha está en Argos¹², el ser míticos que todo lo ve. Se dice que, a punto de ser tomada la ciudad por los espartanos, las mujeres se disfrazaron de hombres¹³ y la salvaron luchando (Rodríguez Adrados). Lo que viene a demostrar evidencias del mundo festivo del carnaval europeo en la mediación entre la política, la religión y el mito como formas de poder; el poder en escena del arte dramático como expresión fundamental estética.

En la comprensión del mito y el rito en el teatro- Rodríguez Adrado – sostiene que en la cultura griega el mito es variable, un rito es susceptible de diversas interpretaciones que hay

¹¹ Rico Agudelo, Angie. Las travesías del cine y los espectáculos públicos: Colombia en la transición del siglo diecinueve al veinte. Bogotá: Cinemateca Distrital – Gerencia de Artes Audiovisuales; IDARTES, 2016. Pp 132.

¹² El mito nos narra de un ser que tiene cuatro ojos; dos que miran hacia adelante y dos que miran hacia atrás. Más adelante en el desarrollo temático se darán razones en el texto de la aparición del periódico El Argos Americano fundado por José Fernando de Madrid y Manuel Rodríguez Torices, actores políticos de la Independencia de Cartagena; el primero de ellos, escritor de obras teatrales en el período colonial.

¹³ Esta imagen en sentido contrario la encontramos en la representación danzaria de las farotas, donde son los hombres los que trasvierten su imagen en mujer para engañar a los españoles.

en el teatro. Sin embargo, no todos los mitos están ligados a rituales. El punto de partida se encuentra en la épica¹⁴, señalando que tanto en la indoeuropea como oriental no hay rito, pero en la épica sumeria hay un personaje, Gilgamés, que recorre el mundo enfrentándose con peligros y buscando la inmortalidad inútilmente en el cara a cara de vida y muerte. El tema del mito griego se convierte en el punto de partida de la literatura de enseñanza, pasa a la épica, a la lírica y al teatro.

El mito ayuda y es utilizado por los poetas en la cultura griega no sólo para explicar lo que significa el mito en relación con los orígenes del mundo, sino para explicar toda la vida y ponerla en escena con el teatro; una nueva literatura y un nuevo pensamiento. En las fiestas como tiempo especial donde se rompen los hábitos normales y se prescinde de ciertas normas de conducta, se fraccionan ciertos tabúes sociales, el mundo se pone patas arribas y todo lo prohibido se pone de manifiesto, se pasa del vestido al desnudo en la escena callejera. Todo lo que es restringido en la vida normal, el pensamiento en la muerte, la risa, el dolor, el sexo, el síntoma se presenta en las fiestas donde están los comienzos del teatro. En el fondo mismo de la obra teatral es imprescindible una atmósfera política desde los griegos a nuestros días.

Sófocles, Eurípides y Esquilo constituyeron en la antigüedad griega la trilogía del teatro trágico y por ende, ellos son los paradigmas de la literatura dramática. Para el filósofo Aristóteles en la Poética¹⁵, el teatro puede definirse como la imitación no de una persona, sino de una acción de vida, o de felicidad y miseria en las que se deben imitar acciones que suscitan la piedad y el temor, es decir, maneras de conductas humanas.

¹⁴ Épica, narración poética que cuenta una historia ficticia o legendarios relativa a las hazañas de los héroes o las luchas reales en la que han participado, en ellas, subyace la idea del teatro de operaciones militares. Su forma más tradicional consiste en la narración en versos. Ya en el siglo XX se habla del teatro épico en la historia de la cultura alemana con el dramaturgo Bertolt Brecht con caracterizaciones políticas.

¹⁵ Obras completas de Aristóteles (1999). Madrid: Editorial Gredos. Tomo II, p. 346.

El teatro griego antiguo es fundamentalmente mítico. ¿Cabe preguntarse, entonces, qué elementos de ese teatro llegaron a América? La puesta en escena en el mar Caribe, toda una trama narrativa en donde se relata la historia de Occidente en el mar de la historia, escenario de conflictos internacionales desde la época de Colón. Es aquí, en las naos de Colón y en el tropel de aventureros que pudo llegar a América con respecto a obras dramáticas y personas con experiencia escénica, y en un tiempo posterior las representaciones de obras teatrales españolas en la Nueva Granada y de manera particular, en Cartagena de Indias.

“...El mar se representaba por telas azules movidas por cuerdas, como péndulo de reloj; el viento, con bramaderas o zumbadores; los truenos y cañonazos son golpes de tambora; los rayos, con buscaniguas (cohetes sin truenos), y la luna, con un farol opaco suspendido de una cuerda horizontal, que se le hacía recorrer. [...] En cuanto al vestuario, se echaba mano de los restos que aún quedaban de los vestidos que usaron los oidores o alguaciles de la colonia, y de los uniformes de los militares de la independencia...”¹⁶

Es notable que la cita anterior nos transporte a la escena de una presentación contextualizada o elaborada para representar un momento colonial, es decir, la representación del teatro de operaciones que antes mencionamos. No es un elemento al azar que luego de la colonia, algunas obras iban en función de mostrar situaciones coloniales, independentistas o de conquista, los griegos representasen sus hazañas o derrotas también en el teatro, es una forma de crear una memoria colectiva, una forma de institucionalizar la historia.

La autora Angie Rico señala que “... Los lugares que sirvieron de escenario a estas compañías fueron casonas coloniales o coliseos que eran básicamente “edificaciones sólidas, de fachadas e interiores modestos”. Un buen número de estos escenarios se construyeron en América Latina en los últimos años del periodo colonial, luego fueron refaccionados y

¹⁶ José María Cordovez Moure, *Reminiscencias de Santafé y Bogotá* (Bogotá: Biblioteca Básica de Cultura General, 2006), p. 5.

habilitados con el nombre de “teatros”...”¹⁷ Señalando que dentro del espacio que corresponde en la temporalidad de 1911 y en la actualidad a Colombia, los primeros teatros que se construyeron se ubicaron en la ciudad de Cartagena y de Bogotá, así mismo, Cartagena fue la primera en contar con un coliseo que también cumplía esas labores de teatro.

ANTECEDENTES

EL TEATRO EN ESPAÑA

La atmósfera social, política y religiosa del siglo XVI va a mostrar un complejo mosaico cultural en la España de la época. A mediados del XVI en la plenitud del renacimiento se inicia en España con Lope de Rueda el llamado Siglo de Oro, la página más memorable en la historia de la literatura peninsular¹⁸. El Siglo de Oro Español fue un florecimiento de arte y literatura en España, que coincide con el auge político y posterior declive de la dinastía de los Austria o Habsburgo peninsulares. El Siglo de Oro español en su pico paralelamente coincide con el Concilio de Trento en 1563 y con la contra reforma otro movimiento religioso de larga duración de dos siglos que impondrá el Tribunal de la Inquisición brazo armado de la Iglesia Católica Apostólica y Romana con dominio ideológico y de fuerza en España y en las colonias de ultramar. Nuevamente la imagen del poder político y religioso que propiciará otro teatro de operaciones militares y una literatura que reflejará las condiciones políticas, sociales, económicas, religiosas y culturales de la época en tierras americanas.

El arte barroco o arte religioso del siglo XVII en Europa va influir de manera importante en América y este fue una de las expresiones estéticas más difundida en dicho período. “El

¹⁷ Rico Agudelo, Angie. Las travesías del cine y los espectáculos públicos: Colombia en la transición del siglo diecinueve al veinte. Bogotá: Cinemateca Distrital – Gerencia de Artes Audiovisuales; IDARTES, 2016. P 25.

¹⁸ Suárez Radillo, Carilos. El Teatro Neoclásico y Costumbrista en Hispanoamérica. Ed. Culture Hispanica, Inst. de Coop. Iberoamericana. 1984. P. 9.

barroco procurará que ese espacio teatral, escénico, se nos haga espacio real y se funda y confunda con el nuestro; con el de los espectadores¹⁹”

El apron stage (escenario delantal) se dio en la escena española como refuerzo del efecto profundidad en la emoción dramática, la obra se acrecentaba con esta mudanza de perspectiva que se producía al avanzar sobre ese pequeño tablado, el actor quedaba ubicado dentro del público. Se puede referenciar bien con el teatro shakespeariano la relación espacial con los espectadores, lo que constituía el fundamento de la decoración teatral barroca. Viene después sustituido por un nuevo principio: el mundo de la escena queda separado del espectador, el gesto declamatorio desciende por la escena, no se mezcla más con el espacio destinado al espectador.

LOS RECURSOS TEATRALES DE LA EXPRESIÓN DESBORDANTE Y COMUNICATIVA: EL SOLILOQUIO²⁰.

La clave del barroco está en lo que comunica visualmente en su estética, en el que el sentimiento y el espacio constituyen la piedra angular, en su función y realidad al proponerse los actores en lo que van a representar y la lógica búsqueda de los espectadores en la representación teatral, bien puede realizarse dentro de una concepción barroca. El teatro atrae cuando se comunica al público todo, como espectáculo. El teatro supone desde luego, entre todos los géneros literarios la plena visualización de la obra al no ser leída, o, preferentemente mediada por las palabras de los actores al ser oídas, mientras se ve la obra

¹⁹ Jaime Orozco Díaz. Teatro y la teatralidad del barroco. Planeta, 1969 - 244 p. 43.

²⁰ Un soliloquio es una reflexión que se realiza en voz alta y, muchas veces, a solas. El concepto está asociado al monólogo y al parlamento de este tipo que realiza un personaje de una obra dramática.

en sí misma. La acción de lo visual es también sensorialmente auditiva sin la pérdida de la experiencia visual con su respectivo contenido pictórico como característica distintiva del arte barroco.

El filósofo José Ortega y Gasset, una de las figuras cumbres del pensamiento español, expresó de manera sustantiva su concepción y percepción del teatro. Hacerle la pregunta ¿qué cosa es el teatro? a sus textos nos arrojaría que para Ortega - el teatro parte del edificio de la realidad, haciendo ver, ante el plano o esquema de su forma interior, cómo lo más característico que salta a la vista es su división en dos espacios. Por otra parte, el espacio teatral es para Ortega – “una dualidad, es un cuerpo orgánico compuesto de dos órganos que funcionan el uno con relación al otro con el otro: la sala y la escena”²¹. Así pues, permite explicar también, la relación de los espectadores ubicados en la sala para ver y los actores para ser vistos.

Son dos tipos de experiencias visuales diferentes, esto es lo esencial de la representación, el espectáculo visto, la palabra cumpliendo un papel secundario. Afirma Ortega que, la escena constituye un mundo imaginario: “El escenario y el actor, concluye son la universal metáfora corporizada, y esto es el teatro: la metáfora visible”²².

Ortega es punzante con respecto al concepto que esboza sobre el teatro, los actores son farsantes (mentirosos) y los espectadores farseados (embaucados por la trama de la mentira), desde nuestra concepción, lo que expone el filósofo es la idea de la teatralidad que ha dado pie a algunos teóricos en decir que ésta es la mentira que se visualiza. Ahora bien, la farsa es consustancial al ser humano, a la vida que es la esencia pura del teatro tanto callejero como

²¹ Revista Nacional de Educación. No.62. España 1946. P. 18.

²²José Ortega y Gasset. Idea del teatro. Revista de Occidente. Madrid, 1958. Pp. 34-36.

la existencia íntima de ésta. Ser farseado y ser farsante está en la vida misma del hombre/mujer de acuerdo con el filósofo español. Es una forma de evadirse del mundo de la realidad, acota asertivamente Ortega, el ser humano recurre a la diversión, la distracción de la evasión a manera de catarsis.

En el teatro se consigue la realización de la irrealidad. “No sólo el actor se transfigura en un personaje, también el público es un farsante”. Sale de su ser real para convertirse en un ser imaginario, es decir, ficticio, supuesto, inexistente, en otras palabras, falso. Es menester señalar lo que apunta Ortega, cuando expresa el sentido de la escena barroca en enlazar esos dos espacios: sala y escenario del recinto teatral. La dramática española es hacia afuera, ese es el sentido de su protección. Los personajes no se dirigen al público, actúan y hablan, es decir, son vistos y escuchados en el ámbito de lo que representan en el escenario. La importancia del monólogo es un hecho expresivo, el personaje se dirige al público, como si pensara en voz alta (soliloquio).

La valoración del soliloquio por Lope de Vega en el sentido barroco en cuanto a intención expresiva desbordante, así lo expone y destaca en su *Arte Nuevo de hacer comedias*²³, en la que expone su estética barroca. En la que muestra el poder comunicativo de la expresión artística. La intención dramática del soliloquio es un aspecto de su intimidad, sobre todo el conflicto íntimo del personaje.

La impronta de la huella barroca en América Latina es ineludible, está allí, diciéndonos la extraordinaria vigencia de una época, y sobre todo de la prolongación de Europa en tierras americanas. Razón suficiente para que, un connotado ensayista y crítico literario como Luis

²³ Lope De Vega. *Arte Nuevo de hacer comedias*. Edita Textos.info. España. 2017.

Alberto Sánchez haya señalado el hecho de que: “América era barroca desde que nació. La civilización maya, la preincas, la de chanchán, la guaraní, la chibcha, la tolteca, lo prueban”²⁴.

“... Porque el barroco tenía esenciales rasgos en común con la visión estética y religiosa de aztecas e incas, en América se le aceptó como un inesperado reencuentro con lo propio. De ahí la pujanza que en seguida cobró el movimiento y el grado en el que se ha consustanciado con los criollos de ayer y de hoy...”²⁵

Entonces ¿qué hay del teatro europeo en nuestro teatro y qué hay de lo propio a nivel de América Latina? Cabe suponer entonces unas raíces, unas semillas y unas rutas indiscutidas de lo que somos como pueblos y culturas desde las puestas escénicas en la historia del teatro nuestro, en el sentido de diferencias sustantivas entre los países de esta parte del mundo y las influencias de Occidente.

EL ESCENARIO EN LA NUEVA GRANADA

El mundo sensitivo del teatro nos abre a un encuentro con la experiencia visual y de suyo con escenas de la vida misma, donde realidad y arte escénico son una expresión del cuerpo, del gesto, de la palabra, la movilidad a través de los personajes que representan la acción dramática, el elemento dinámico en la escenografía y los espectadores que en conjunto se realiza en espacio y tiempo.

En la Nueva granada, hoy Colombia, el primer coliseo de arte fue construido en Cartagena, tomando el nombre de “casa de comedias”. En los anales de la Academia de Historia de Cartagena, podemos encontrar una descripción del lugar hecha por Jeneroso Jaspe:

²⁴ II Congreso Iberoamericano de Teatro: América y el Teatro Español del siglo de Oro. Cádiz, 23 al 26 de Octubre, 1996. Carlos Suarez Radillo. Cuarta ponencia; “Visión panorámica del Teatro Barroco Hispanoamericano”. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz. 1998. p. 132.

²⁵ José Juan Arrom. Esquema generacional de las letras hispanoamericanas. 1946. pp. 48 y 49, citado por Suárez Radillo, Teatro Barroco Hispano Americano. Edic. Ensayos. 1981. Tomo II.

El frente tenía el aspecto ruinoso de cualquiera de las casas bajas de la ciudad, excepción hecha de un enorme portalón que permanecía cerrado desde antes de comenzar la función hasta terminada esta, en cuyo momento sus hojas abríanse de par en par hacia fuera, como puerta de cochera, para dar libre paso al “respetable” que salía en despedida [...] Entrábase al teatro por una exigua puertecilla a la izquierda, dotada de un estrecho zaguán [...] Torciendo a la derecha de este que llamaremos vestíbulo, se hallaba un patio abierto circundado de cuartuchos bajos y cerrados [...] En el piso alto situado sobre los referidos cuartos de la izquierda, había un gran salón que servía de cantina o restaurante. Inmediatamente después del patio descrito estaba, como en la actualidad, el acceso a la platea y escenario teniendo a cada lado de la estrecha entrada un pequeño palco con piso más elevado que aquella [...] después el patio en descenso, amplio y libre [...] era aquello una especie de gallera en la que el respetable se repartía a su gusto, ya sedente o de pie.²⁶

Esa descripción de Jaspe choca con los estándares civilizados, modernos, europeos que para esa época consignaban cómo debía ser el espacio del Teatro, es decir, para entonces no estábamos al nivel de las compañías que a la ciudad llegaban desde Europa, Estados Unidos e incluso, Asia; como por ejemplo la agrupación del español Eduardo Torres en 1838, la Compañía Lírica de Ópera Italiana, del empresario Luis Bazzini, entre diciembre de 1857 y febrero de 1858, y la Compañía Lírica y Dramática Blen en 1867²⁷.

Podemos proponer según lo expresado en el párrafo inmediatamente anterior, que un inconveniente del espacio teatral en la ciudad de Cartagena residía en el edificio de presentaciones, pero sí analizamos que José María Codovez Moure en una crónica, sostenía para finales del siglo XVIII que “... van al teatro únicamente los privilegiados de la fortuna o los que aparentan serlo, sabe Dios cómo; pero las familias no acomodadas y los artesanos

²⁶ Jeneroso Jaspe, “El antiguo coliseo y el moderno Teatro Municipal”, Boletín Historial 4 (I) (agosto 1915), pp. 110-111.

²⁷ Datos tomados de Rico Agudelo, Angie. Las travesías del cine y los espectáculos públicos: Colombia en la transición del siglo diecinueve al veinte. Bogotá: Cinemateca Distrital – Gerencia de Artes Audiovisuales; IDARTES, 2016. P 26.

no pueden hacer el sacrificio de lo que ganan en varios días de trabajo, para procurarse el ameno e instructivo placer de asistir, siquiera una vez al mes, a esta clase de diversiones, por el alto precio de las localidades...”²⁸ Resta inferir pues, que buscar un espacio a la altura de los grandes teatros mundialmente reconocidos, además de intentar romper con las barreras económicas y brindar un poco más de vida cultural a las distintas capas de la sociedad Cartagenera, fueron unos de los motivos para que se pensara en la edificación del Teatro Municipal.

Rutas y semillas del teatro en América Latina

El acopio documental que permite hablar, escribir, sobre el teatro de nuestra América, exige un minucioso análisis a los datos, entre crónicas y notas de trabajo que nos acercan a las artes escénicas, que se hallan en diversos archivos, fuentes que se le otorgan sentido y significación de acuerdo con el estudio histórico y la información de los hechos y sucesos teatrales en el nuevo mundo y de manera singular, en Cartagena de Indias en el período colonial.

Entonces, el teatro latinoamericano que trae en línea de continuidad histórica y qué propone en la discontinuidad con las artes escénicas como una moderna tradición, qué mantiene y qué expone con atributos propios del continente y la literatura dramática del período colonial en Cartagena de Indias. Cuáles han sido esas rutas y semillas del teatro en América Latina y la magnitud escénica.

¿Qué podemos decir del teatro latinoamericano desde Cartagena de Indias? ¿En verdad qué hay que decir y por qué? Los interrogantes requieren varias respuestas a la luz de la historia del arte escénico en que participan actores, literatura dramática, representaciones escénicas

²⁸ José María Cordovez Moure, *Reminiscencias de Santafé y Bogotá*, ob. cit., pp. 47-48

en la que está comprendidas variadas manifestaciones culturales, políticas y simbólicas, el teatro como las puestas en escenas y el edificio (el sitio) donde las obras se llevan a cabo. Qué hay en esta historia del mundo y de la aldea cartagenera. La herencia y el bien cultural adscritos desde los tiempos de Fernández de Madrid hasta entrada la segunda mitad del siglo XX.

Las rutas del teatro en América Latina supone un hacer escénico del cual nos da noticia las crónicas, para darnos información de las poblaciones indígenas a partir del uso de vestuarios, disfraces, máscaras, maquillajes y formas rituales danzarias que en suma permite hablar de un teatro primigenio común en el suelo americano como estadio prehispánico y la posterior articulación de fuerza con los hijos de África con su parafernalia de atuendos, vestuarios, colores, maquillajes, músicas y danzas de enmascarados. En ese mismo tono la impronta de poder de Occidente a través de España y de Portugal en la explotación de la trata esclavista que trajo la diáspora de los hijos de África en Andalucía, más tarde con las factorías negreras de América y en especial la de Cartagena en un mosaico de dolor y sangre, toda una tragedia humana.

Ha sido de gran utilidad las crónicas del Inca Garcilaso en el que mundo festivo del Perú aporta múltiples signos del teatro ritual y las tramas narrativas del teatro español por medio de sainetes y auto sacramentales que pone en evidencia la literatura y los entremeses. El mundo vario pinto de complejidad étnica y cultural donde un escenario inmenso se dan culturas múltiples, diversas en las que se puede decir un discurso intercultural en el teatro de América en un doble escenario: el de encuentro y desencuentros en el teatro de operaciones militares y el otro, el teatro escénico donde la cultura predomina con sus variadas formas asociativas.

El teatro es representación de la vida misma y de aquella que se ficciona como forma idealizada. Ha dicho Muñoz Vélez que: “la verdad de la realidad no riñe con la verdad de la ficción, estas son opuestas, pero no se excluyen, habida consideración que, la verdad ficcional se crea a partir de un imaginario, construye sus propias verdades desde la inventiva creativa. En cambio la verdad como tal es lo que es, y hace parte de un insumo mayor en el discurso que construye el historiador”. El aporte de Muñoz Vélez ha sido de gran utilidad tanto por sus investigaciones en el campo de la antropología cultural como la entrevista misma²⁹. Además, en el tratamiento metodológico y fundamentación teórica del teatro en Cartagena y de uno de sus libros claves, Cartagena festiva: El 11 de noviembre y sus signos culturales. En esa misma línea el libro escrito a dos manos con el antropólogo peruano José Carlos Vilcapoma que intitulan: Rutas de la herencia y cultura negra en América y Perú. Ambos textos referenciados en el cuerpo del trabajo.

Entrar en la escena del teatro en América Latina implica de manera fundamental de hablar de puntos de contactos y notables diferencias en cada país con la lógica explicativa de cada contexto y de manera preferente con la veta folclórica de cada pueblo donde subyacen diferentes músicas y expresiones danzarias con especificidades propias. Para Muñoz Vélez la danza:” son las narrativas silenciosas del cuerpo a través de la música³⁰”.

Las semillas del teatro de América Latina hay que buscarlas en cada cultura de esta otra cara del mundo y confrontarlo con el legado español, para así deducir qué tenemos de propio y qué te tenemos de Occidente, entonces sí, definir cuáles han sido nuestras aportaciones al mundo escénico. Lo que evoca imágenes primarias el teatro oral al teatro escrito. En este

²⁹ Entrevistas varias con el antropólogo y filósofo Enrique Luis Muñoz Vélez. Cartagena, 3 de septiembre, 18 de octubre de 2017 y 6 de febrero de 2018.

³⁰ *Ibíd.*

punto el Inca Garcilaso³¹ nos dice de las obras teatrales indígenas de su cultura eminentemente oral. La oralidad referencia a los pueblos de América y sugiere dominio desde la óptica europea. La escritura referencia al poder, el dominio, la fuerza y la historia desde arriba. La oralidad es la prehistoria y la elementalidad del de abajo.

La historia del teatro en América Latina tiene tanto de anonimias como nombres reconocidos citadas en referencias bibliográficas que, en conjunto hicieron el verdadero semillero donde el presente descubre de manera crítica el pasado y las formas embrionarias de obras escénicas hechas en estas tierras que han dado a luz un fruto teatral. Son las semillas y los árboles de la siembra las que permiten hablar de sembraduras desde nuestras raíces comunes (Muñoz Vélez³²). Rutas y semillas en el teatro de América Latina como soporte para indagar la historia, reconstruir con base en las fuentes primarias y secundarias el pasado y con él la memoria cultural de las artes escénicas; sin embargo, el aporte sustantivo más que estar en los hallazgos (vestigios) son las construcciones discursivas.

Con respecto al uso de las lenguas primigenias de América, ¿Cómo esta funda una acción dramática en el período colonial?, ya que en obras de teatro se conocieron la lengua quechua utilizadas en textos por cleros españoles en la que metieron manos los sacerdotes evangelizadores para llegar desde las bases de la religión católica el fundamento de una educación que satisficiera el modelo europeo de dominio político. Por tanto, tradujeron obras del idioma castellano al quechua y las dieron a representar a los indígenas.

³¹ Taylor (1991). *Teatre of crisis: drama and politics in Latin American*. Lexington University Press of Kentuky, p. 23.

³² *Ibíd.*

Arturo Jiménez Borja, después de analizar más de 250 máscaras en el Perú, se interroga, ¿desde cuándo existe el teatro peruano? Esta pregunta fundamental bien puede ser explícita para toda América Latina. Ahora bien, volviendo al caso peruano, él al estudiar y analizar la colección de máscaras logra descubrir las claves de las raíces y semillas de las puestas escénicas primigenias que muestran un universo que él desconocía; sin embargo, los usos antiguos de esas máscaras lo acercan a comprender el rito y el teatro mismo en sus orígenes en el Perú. ¿El teatro es un género literario que llegó con la conquista o las máscaras peruanas con sus usos nos instalan en un teatro prehispánico quizás común en el continente?

“Fui tomando notas de trabajo en el estudio y análisis de las máscaras, así pude encontrarme con inusitados personajes: kusillos, diablos, aukis, loros, venados, osos, gavilanes, etc., cada una de ellas, con una historia por develar. De todas ellas, la que más me llamó la atención, por lo extraña y desconocida, fue una máscara de origen amazónico, procedente de la comunidad de Piro en la cuenca del Urubamba, hecha de cerámica para ser portada cubriendo toda la cabeza, de color blanco, pintada con figuras geométricas de color negro.”³³

Las lecturas de las máscaras supone danzas rituales; danzantes enmascarados de fiestas muy diversas de Huánuco, Huancavelica, Cusco, Puno, Cajamarca, Lima e Iquitos. Las máscaras, los vestuarios condujo a Jiménez Borja a preguntarse sobre el hecho teatral, como lo conocería más adelante, y que parten de valorar situaciones de representación que para que existan, no necesariamente, requieren de un texto previamente escrito como bien lo dejó sentado el Inca Garcilaso en sus crónicas.

³³ Arturo Jiménez Borja. Máscaras peruanas. Banco Continental, Lima, 1996.

Es indudable, Jiménez Borja se refiere a otro tipo de teatralidad que contrasta con Occidente en el cara a cara de oralidad versus escritura (entre la prehistoria y la historia de acuerdo con la percepción europea).

En América Latina, el fenómeno asume caracteres hasta cierto punto diferentes, ya que el nuevo estilo, en sus esencias, le llega directamente de otros países europeos y envuelto en las ideas ilustradas, algunas de las cuales son definidas por los jesuitas, expulsados en 1767 para el caso argentino. Esas ideas que pronto se vinculan a las que inspiran las dos grandes revoluciones del siglo XVIII, la que da nacimiento a Estados Unidos de América en 1776 , y la francesa en 1789 propiciaron un tipo de literatura que va a desembocar en el teatro. Una vez más, emerge la atmósfera política en la escena del teatro, claro está no en teatro de operaciones militares, pero si en el escenario del teatro estético propiamente dicho, donde salón de espectadores y escenario para actores hacen del edificio el teatro monumento para el género literario que requiere ser representado (Talía).

Al establecerse el Virreinato del Río de la Plata en 1776, se mantiene aún la estructura política administrativa definida en 1617 por los que esos territorios fueron divididos en cuatro gobernaciones: Gobernación de Guará o Paraguay, Gobernación de Buenos Aires o Río la Plata, Gobernación de Tucumán y Gobernación de Catamarca o Uruguay. Qué tipo de representaciones teatrales se dieron en el siglo XVIII con una densa atmósfera más europea que indiana. ¿Qué antecedentes de tipo teatral se encontró en términos generales en estas gobernaciones? Una alta proporción de las actividades teatrales que se producen en las primeras décadas a partir del siglo XVII corresponden a las Compañías del Colegio de Jesús; aunque infortunadamente, no ha sido conservado los textos lo que hubiera aportado una visión más clara y precisa a aquellas representaciones.

A principios del siglo XVIII, se produce un hecho muy significativo para la historia teatral de la Gobernación del Río de la Plata. De acuerdo con Trenti Rocamora la primera pieza teatral Argentina se da en 1717 en Santa Fe, en el Instituto Social, una obra de Antonio Fuentes del Arco, una Loa de agradecimiento a Felipe V, una vez más, emerge el rostro político en el tablado escénico. El tema pone en escena un impuesto sobre la yerba mate, un elemento identitario en la cultura del Río de la Plata. El texto de esa loa, plenamente representativa del período barroco por su estilo culterano y su finalidad laudatoria, ha llegado a nuestros días, gracias a su descubrimiento y transcripción del prestigioso investigador Trenti Rocamora.

Puede deducirse ya una gran diferencia entre las raíces y semilleros indígenas y obras concebidas a usanzas e imágenes de reproducir en escenas el árbol grueso de la cultura europea, en esa tónica se encontrarán los hilos dispersos del teatro en América.

El teatro mexicano, comienza con el mestizaje de la cultura europea. La campaña evangelizadora cumple con esa misión a través de los autos sacramentales en un primer intento de obtener por medio de las pastorelas creando elementos del arte plástico para propiciar un juego escénico de sentido religioso. Algunos críticos consideran este estadio como una teatralidad mexicana.

Ya en el período decimonónico aparece un teatro de hondas implicaciones sociales y políticas en la revolución y el nacionalismo mexicano. Hasta cierto punto el desarrollo del teatro mexicano corre paralelo en los inicios del siglo XX al teatro en la Argentina.

El surgimiento del teatro cubano presenta un consenso en que la crítica está de acuerdo con situar el origen del teatro cubano en un tipo de espectáculo lúdico, de carácter parateatral,

con los llamados areítos, término que deriva de la lengua indiana del Arauco - aririn que significa ensayar, recitar en la que se mezcla la música, canto, danza y pantomima, conducida en un rito que oficia un maestro, tequina, utilizan maquillajes, además de plumas, flores y carecían de máscaras, se relataban las gestas de la tribu, por tanto, presentaban un carácter ritual.

En las crónicas de Gonzalo Fernández de Oviedo nos dice en su Historia General y Natural de las Indias y Tierra [V, p. 50] que: tenían estas gentes e gentil manera de memorar las cosas pasadas e antiguas; y esto eran sus cantares e bailes que ellos llamaban areytos³⁴.

Bartolomé de las Casas en su obra: Historia de las Indias [III, p.21] hace referencia a los cantos y danzas habituales entre los indígenas, como los que tenían lugar en la isla de Cuba. Con base en el relato de cronistas el rito está presente en estos ceremoniales de manera expresa.

A manera de síntesis el teatro en América Latina se ha movido entre el rito ceremonial y las puestas en escenas de las tradiciones europeas; sin embargo, es de resaltar positivamente los juegos de máscaras múltiples de un profundo sentido religioso, casi siempre donde tuvo presencia el proceso de evangelización, de ninguna manera las máscaras indígenas nos remiten al catolicismo, en un alto grado a prácticas propias del culto de sus propios credos.

Con la presencia de José Fernández de Madrid (1789 – 1830), actor político de la Independencia de Cartagena de Indias, aparece en un hecho de teatro con un protagonista de la literatura escénica en la ciudad. Médico, abogado con estudio de humanidades en la Universidad del Rosario de Santa Fe de Bogotá. Con él se da inicio la literatura dramática en

³⁴ Leal. Breve Historia del Teatro Cubano. La Habana: Editorial Letras Cubanas. 1980. Pág. 28.

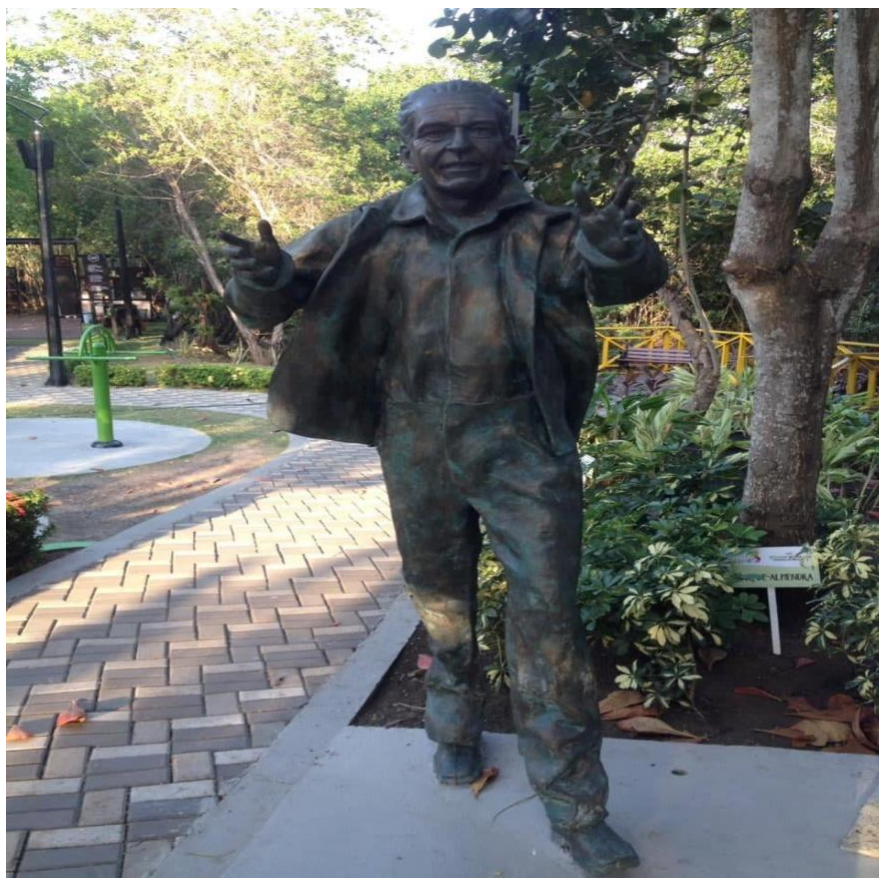
la Nueva Granada desde la arena de su nacimiento y vinculado con el movimiento de la revuelta del 11 de noviembre.

Con Fernández de Madrid surge una figura histórica de gran valor por la diversidad de un ejercicio profesional de carácter político, humanista y la ciencia médica, en la que alterna con una práctica periodística en 1810 en Cartagena de gran labor patriótica con el Argos Americano periódico fundado por él en compañía de su coterráneo Manuel Rodríguez Torices. El Argos Americano es un instrumento periodístico, ideológico puesto al servicio político independentista que después va a publicar en Tunja, en Santa Fe de Bogotá entre los años de 1812 y 1814; y años más tarde desde la Isla de Cuba en 1821.

Fernández de Madrid emerge en el mundo escénico con dos obras teatrales, ambas tragedias en versos. Átala³⁵ y Guatimoc que ha llegado a nuestros días. Las dos obras teatrales del cartagenero son de cortes neoclásico.

³⁵ Átala, primera edición. Imprenta Fraternal de los Díaz de Castro. La Habana 1822. La segunda edición sale con la primera edición en París en 1827 y un tercera edición en Londres en 1828.

LA SOCIEDAD CARTAGENERA COMO ESPECTADORA DE UN MONTAJE POLITICO-CULTURAL Y MORAL.



36

“...Desde muy temprano en el ámbito nacional, los curas y doctrineros se valieron de los misterios, pasos, milagros y otras formas parateatrales para difundir la fe...”³⁷

Lo anterior citado no fue escogido ni introducido por una suerte de azar, Jaime Díaz Quintero, autor del texto *“Historia del teatro en Cartagena: de la Colonia a nuestros días”*, gestó la que puede ser la más amplia investigación sobre las artes escénicas y manifestaciones artísticas en la ciudad de Cartagena.

³⁶ Foto tomada 12 de Febrero de 2019.

³⁷ Jaime, Díaz Quintero. *Historia del teatro en Cartagena: de la Colonia a nuestros días*. Editorial Lealon. Medellín, diciembre 2002. Página 9.

Los estudios historiográficos mejores documentados son el de Jaime Díaz Quintero: Historia del Teatro en Cartagena de la Colonia a Nuestros Días (2002) y el del archivero Moisés Álvarez Marín, titulado El Teatro Heredia/Adolfo Mejía de Cartagena de Indias (1911 – 1960). De acuerdo con Álvarez Marín, La Compañía de Variedades de Pilar Conde en 1917 se presenta en la ciudad dejando grata impresión en los asistentes por el carácter y temperamento expresivo de los actores. Después vino un vacío en la escena teatral de Cartagena hasta 1920 cuando se presentan obras menores, el escenario fue prácticamente abandonado – utilizado para otros espectáculos escénicos de marca menor – señala Álvarez Marín, y utilizado la mayor parte del tiempo para recitales, veladas diversas, fiestas, conciertos, reuniones sociales y políticas³⁸.

Para después, mi viejo

Reír de aquellos peces, en mi tierra,

Donde vive el cangrejo,

Y está ya tan perra,

Que puso hacer genio a Antonio Guerra.

Ya tú te había muerto

Fue un libanés o mejor dicho un sirio

Que venció sin ser tuerto,

Al troyano y al tirio,

³⁸ Ensayo histórico sin publicar, cedido a Enrique Muñoz Vélez.

Y se burló de todos, ¡Qué delirio!

El poema ganador de los Juegos Florales de 1911 fue firmado por el libanés Antonio S. Guerra en el marco celebratorio del prelude novembrino y en honor al centenario independentista. Pero el autor real no era otro que Luis Carlos López.

En la Roma Imperial los juegos florales era una mixtura entre política y religión, con relaciones libertinas y sensuales en su aspecto social era la viva expresión de un teatro popular que tributa en el carnaval por ser el reino de las flores en el mito romano.

Si conocías el dulce rito de la divertida Flora

Los festivos juegos y la licencia del vulgo,

¿Por qué, severo Catón, viniste al teatro?

Acaso habías venido solo para marcharte³⁹.

Los Juegos Florales hicieron parte de la programación centenaria del 11 de noviembre y del teatro callejero popular retomados, 11 años después con puestas en escenas en el Teatro Municipal a manera de una revista musical⁴⁰.

En la crónica de El Porvenir del 28 de noviembre de 1911 informa: “Son las 8 de la noche del día 13 de noviembre. La sociedad cartagenera y sus distinguidos visitantes acuden en elegantes carrozas al hermoso Teatro Municipal para la cita de la intelectualidad y el arte en

³⁹ Marcial. Epigramas, Vol. 1, p. 167, 2004.

⁴⁰ Enrique Luis Muñoz Vélez. Cartagena Festiva: El 11 de noviembre y sus signos culturales. Bogotá: María Cristina Lamus Editores, 2007, p. 142.

el sublime festival de los Juegos Florales, nota de civilización, la más alta quizás que da Cartagena en el primer centenario de su independencia”⁴¹.

A grandes rasgos, los juegos florales eran la quinta esencia de la lúdica festiva devenida en el antiguo carnaval cartagenero que ha de resignificar las fiestas políticas del 11 de noviembre, la burla que expone la mascarada carnavalesca signo del encubrimiento y la acción subversiva al orden establecido en el vínculo orgánico del teatro en la representación social de lo político religioso en el interior de las fiestas que celebra la Cartagena independiente en el período republicano. La ciudad vestida de fiesta sirve de marco al teatro callejero de comparsas y música donde el pueblo danza su alegría de un siglo de libertad. Puestas en escenas de calle abierta y ancha llevada al escenario bajo el colorido de la parafernalia festiva. El Teatro Municipal en la década de 1920 marca de manera favorable el resurgir de las Compañías escénicas en el Teatro Municipal.

Por las tablas del Teatro Municipal desfilaron Compañías y personajes de reconocimiento universal. La Compañía Bracale, que entre su elenco trajo a la ciudad a Tita Ruffo e Hipólito Lázaro. María Guerrero, Virginia Fábrega y Ramón Caralt, que regresaron con repertorios renovados, Gonzalo Gobalai, María del Pilar Martínez y Fernando Soler⁴².

En 1924 bajo, la influencia de Tita Ruffo, se formó La Compañía de “Damas y Comedias”, organizado, por doña Concepción Jiménez de Araujo y dirigida por Luis E. Calvo, quienes estrenaron el 13 de octubre “El ladrón” de Berstein, y poco después salieron en gira a la ciudad de Barranquilla.

⁴¹ En Muñoz Vélez, Op. Cit.

⁴² La Patria 3 de octubre de 1923.

El 10 de abril de 1924 El Diario de la Costa anuncia “Hamlet”, “Aida”, “Bohemia” y “Tosca”, piezas dramáticas en la voz del barítono Tita Ruffo en el que hace el papel de Barón Scarpia (Jefe de Policía) en la que el Coloso de la Opera Mundial mostró la grandeza indiscutible de su arte en el Teatro Municipal.

Tosca una ópera de Giacomo Puccini de gran intensidad dramática, el argumento con base en el amor, intriga, violencia, pasión y muerte. La acción transcurre en la Roma de finales del siglo XIX. “sin tambor ni trompeta, como un aerolito, ha caído entre nosotros el renombrado barítono, orgullo de Italia y gloria de Europa. Una de las pocas famas indiscutibles y uno de los fetiches de la admiración universal. Posee todas las dotes físicas e intelectuales que forman al verdadero artista”.

La ópera es una obra musical dramática para ser representada en escena. Ruffo tiene el mérito principal que sabe encarnar el papel que representa, en este caso, el Barón Scarpia donde el magisterio de la voz y la figuración escénica de un magisterio teatral como poco en el mundo del teatro, cantante escénico de carácter y temperamento sin par.

Señala Rafael Ballesta, miembro de la academia de Historia de Cartagena, que tras la presentación de Tita Ruffo en Cartagena, se conciben varias anécdotas; como por ejemplo, el hecho de que haya sido recibido con arreglos florales por los hombres asistentes a la presentación, quienes pensaban que por su nombre, quien se presentaría sería una mujer.⁴³

Podemos observar en una descripción del Teatro Municipal que para su fecha de apertura al público en 1911 aún no estaba terminado en su totalidad: "Los trabajos principiaron formalmente en 1906, bajo la hábil dirección del señor D. Luis F. Jaspe. La falta de fondos

⁴³ Rafael, Ballestas M. Cartagena de Indias. Relatos de la vida cotidiana y otras historias. Universidad Libre de Colombia. Segunda Ed. Pág 56

ha hecho suspender con frecuencia los trabajos del Teatro; pero hace como un año que se está obrando activamente. La obra interior, que es notable por su buena disposición y bellísima ornamentación está casi concluida. Tiene el Teatro dos filas de palcos, una extensa galería sobre los palcos, y el paraíso que queda encima de la expresada galería. Para cada una de esas partes hay una entrada completamente independiente de las demás: las magníficas escaleras que conducen a los palcos son de mármol blanco; las otras son de madera, El escenario es muy amplio y cómodo; las decoraciones son obra de artistas extranjeros. El señor D. Luis F. Jaspe, director de los trabajos, pintó el techo y la parte superior de la boca de escena. Aún falta mucho por hacer en la fachada y demás partes exteriores; pero el interior está terminándose con el fin de poder inaugurar esa bellísima obra durante las próximas festividades del Centenario."⁴⁴

En el *SEMINARIO CRÍTICO Y NOTICIOSO PENITENTE* de marzo 7 de 1909 se difundió una columna titulada “*Por el teatro*”, en la cual se hacía promoción al “*Libro de Cartagena*” dichas ganancias del libro pasarían a contribuir a los fondos de construcción del teatro municipal de Cartagena, en un acto de hombres de letras, para contribuir a la cultura y a las artes. Entre otras cosas, se vende un discurso patriótico, intelectual, poético y romántico que va en función de mostrar la importancia del teatro y sus dimensiones sociales y artísticas, de la siguiente manera “*Nada más patriótico que suplicar una limosna al talento para elevar el templo que más alto dice de la civilización de un pueblo...*”⁴⁵


⁴⁴ José, Urueta. Cartagena y sus cercanías; Guía descriptiva de la capital del Departamento de Bolívar. Cartagena, Tip. de Vapor "Mogollón". Edición. Eduardo Gutiérrez de Piñeres. 1912. Cartagena. Pág. 484.

⁴⁵ Semanario crítico y noticioso “*El penitente*”. No.74. Marzo 7, 1909. Cartagena.

Archivos

No. 74. Edición 1370 elemental. SEPTIEMBRE 7. AÑO II.

SEMANARIO CRITICO Y NOTICIOSO



PENITENTE

DIRECTOR y ADMOR.
CLEMENTE LOPEZ M

Cartagena, Rep. de Colombia—Marzo 7 de 1909.

TIP "LA PATRIA"

PENITENTE

POR EL TEATRO.

Ha circulado entre los hombres de letras de la heroica urbe una simpática invitación suscrita por los gallardos intelectuales Gabriel E. O'Byrne y Manuel E. Obregón, excitando a sus hermanos en el Arte a contribuir con su contingente literario a la formación de *El Libro de Cartagena*, libro que, "será interesante por el contenido, estará escrito en corto tiempo y a poco costo, será un volumen más que aumentará el jardín literario de esta inmortal ciudad, y ofrecerá principalmente la ventaja de ser una obra de alto valor moral por el fin a que se le destina."

El producto de esa obra irá a ingresar a los fondos de nuestro Teatro Municipal para llevar a feliz término su construcción, bastante avanzada.

Idea hermosa, patriótica y estimable! Nada más hermoso que la literatura dejando caer su gota de savia, hecha frases, sobre el alcázar del arte;

Nada más patriótico que suplicar una limosna al talento para elevar el templo que más alto dice de la civilización de un pueblo;

Nada más estimable que un libro que ostenta en cada página un nombre que nos es familiar y que encierra ideas que consideramos como propias.

La acogida que merecerá ese libro será brillante; y, así como ninguno de nuestros literatos esquivará el deber y el honor de figurar en esas páginas, así creemos y casi garantizamos que no habrá sala de lectura, por humilde que sea, en donde en primera línea no figure *El Libro de Cartagena*.

Muy a nuestro pesar, forzoso es confesarlo, palpamos el quebranto y la decadencia de nuestra vena literaria, tanto en los que producen como en los que leen:

Un reducido número de los primeros lucha por reanimar un cuerpo que apenas da muestras de vida, mientras los compañeros desertan, huyendo del ridículo con que los atemorizan la recua de burgueses que posponen todo alimento espiritual por saborear una chuleta de ternera y desprecian cualquier volumen por contar su capital que se saben de memoria; huyen y se dejan arrastrar por la corriente de idiotismo que nace en la fuente del agiotista y se pierde entre la inconsciente multitud.

En cuanto a los que leen, nuestra cómoda y elegante biblioteca pública parece un claustro desierto, sus libros en perpetua quietud semejan

un ejército en formación congelado por los hielos polares; nuestros libreros sacuden el polvo a las obras de historia, ciencias, agricultura y poesía, y venden a milares los cuentos de Calleja, las novelas de pacotilla y "Picardías"; y por último son vistas con desden, y hasta denigradas, las hojas que tratan de intereses generales y de bienestar social.

Sin embargo, a pesar de nuestras anteriores apreciaciones, estomos persuadidos de que *El Libro de Cartagena*, será recibido como la joya más estimada en nuestra bibliografía y el esfuerzo más estimulante para los hijos del terruño.

Por la justicia y la verdad.

Leído con imparcialidad y juzgando con criterio desapasionado el artículo "Economías", publicado en la edición de este periódico perteneciente al 28 de Febrero y suscrito por Rainundo Madrona, apercibimos en el artículo falta de solidez, sin duda por no tener el autor suficiente conocimiento del asunto de que habló.

Enemigos como somos de todo lo que pueda engendrar error, nos creemos en el deber de hacer la luz para que a su irradiación, desaparezcan las sombras, eternas contendoras de la evidencia de las cosas.

Juzga Rainundo Madrona

Foto tomada en el Archivo histórico de Cartagena, Noviembre 2017.

No sólo los intelectuales de la época querían contribuir a la construcción del teatro municipal, la junta Patriótica de señoras proponía en el Teatro Mainero unas funciones en las cuales, el recaudo diera lugar a financiar las obras del centenario, en especial el Teatro Municipal:

TEATRO MAINERO, 1911, Abril, 20.

Función de Beneficio

Función esta noche bajo la dirección de la Junta Patriótica de señoras y con el fin de allegar fondos para los festejos del glorioso Centenario de nuestra Independencia, las chistosas y escogidas comedias "Por Dentro y por Fuera" en dos actos de Miguel Echegaray, y "Mal de Ojo" en un acto por Don Rafael Marquez

Echegaray, Miguel Márquez, Rafael

El Porvenir, 1911, Abril, 20, 7, 3

Por Dentro y por Fuera, Comedia Mal de Ojo, Comedia⁴⁶

Cabe resaltar las raíces de la sociedad cartagenera, nacen de una mezcla entre un universo de razas, llena de "máscaras", de voces, cantos indígenas propios; como resultado, una evolución teatral, que nos relegó un teatro, en el que reposa la danza tradicional y los mitos, como abiertamente se puede conectar en el contexto caribeño colonizado por los españoles.⁴⁷

Para entender un poco el teatro en el siglo XX según *Luis Chesney*, este teatro adquiere una posición crítica frente a la sociedad moderna, ocupándose del hombre corriente, de su entorno familiar, cultural y de su psicología. En este sentido, nos deja ver que la crítica al hombre asume dos posiciones: una claramente política, donde el teatro se convierte en un medio más de lucha contra el establecimiento burgués, desempeñando papeles pedagógicos y de

⁴⁶ El Porvenir, 1911, Abril, 20, 7, 3. Archivo Histórico de Cartagena. 0074

⁴⁷ Tania Maza. *Teatro en Cartagena: la lucha por una tradición a las puertas de un movimiento*. En Unicarta. Agosto de 2008. Universidad de Cartagena. Pág 87.

formación ideológica⁴⁸. Ahora bien, esto va de la mano con uno de los enfoques de la investigación, que es mirar desde las representaciones políticas, el impacto en la sociedad involucrada.

Existe también para el autor Luis Chesney el teatro del pueblo para el pueblo⁴⁹ en el cual se aplica el teatro de propaganda, que es el teatro de cultura general, abarcando temas desde valores, culinaria hasta lo político. En la ciudad de Cartagena, aparece un dialogo análogo entre el teatro municipal y los teatros de patio o teatros improvisados de la sociedad cartagenera de inicios de siglo XX, donde no siempre era necesario disponer de una gran construcción para hacer o mostrar arte y representaciones culturales, dichos espacios se tomarán como una forma valida de hacer teatro en la parte final de esta investigación y por ende servirá para ampliar la visión del estudio.

Tania Maza en su texto *Teatro en Cartagena: la lucha por una tradición a las puertas de un movimiento*⁵⁰, nos presenta un estudio sobre la cultura y el estado de las artes escénicas en el periodo del movimiento modernista, que servirá como material que soporte el análisis que realizaremos sobre el teatro y su influencia política o en otro sentido, la importancia política del teatro y su descuido al cambiar ese estatus de canal emisor de ideas y proyectos políticos. Cuando en este trabajo nos referimos a modelos políticos, cabe resaltar que en gran parte hace referencia a los proyectos “modernizadores” de gobiernos modernos, como también lo

⁴⁸ Luis, Chesney. *Teatro en América latina: siglo XX*.

⁴⁹ Para Chesney este tipo de teatro era esencialmente el teatro de aquellos socialmente menos favorecidos, pero que contaban con conciencia de clase y tradiciones de las mismas.

⁵⁰ Tania, Maza. *Teatro en Cartagena: la lucha por una tradición a las puertas de un movimiento*. En Unicarta. Agosto de 2008. Universidad de Cartagena.

concibe Marshall Berman en *Todo lo solido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*⁵¹.

Mientras que el estudio de Georges Balandier, *el poder en escenas: de la representación del poder al poder de la representación*⁵², ya que ese trabajo, relaciona la cultura con el ejercicio de la política, llamándolo “teatrocaracia”. Además, señala en el preámbulo que su intención va en función de reconocer los elementos simbólicos e imaginarios de los procesos dramáticos y de los juegos de apariencias que se encuentran inmersos en los gobiernos de cualquier sociedad. En estricto sentido servirá para manejar una visión general de la politización de las artes escénicas, el paso de la teatralización a la politización del teatro, es lo que pretendemos, entre variadas apreciaciones, resaltar dentro del contexto Cartagenero.

A diferencia del capítulo anterior, los apoyos en materiales de otras investigaciones para comparar o buscar similitudes para así hacer un rastreo de lo que a esta monografía compete, dejando para la fuente primaria en este apartado, la tarea de justificar nuestra hipótesis. Por ejemplo, se pretende aportar datos que contrasten con una recopilación hecha por la alcaldía mayor de Cartagena y el instituto distrital de recreación cultura y deporte, en la cual se señala que “sería una exageración voluntarista hablar de una tradición teatral, y, mucho menos, de una cultura del teatro”⁵³, puesto que afirmar eso sería desconocer las labores, participaciones y construcciones de los dramaturgos, compañías de teatro y el público consumidor que se veía inmerso en ese mundo.

⁵¹ Marshall, Berman. *Todo lo solido se desvanece en el aire*. Madrid, Siglo XXI de España editores, S.A. 1988

⁵² Georges, Balandier. *El poder en escenas: de la representación del poder al poder de la representación*. Barcelona, ediciones Paidós, 1994. Pp 187

⁵³ Alcaldía mayor de Cartagena. *Teatro Cartagenero Contemporáneo*. Editorial Lealon, Medellín. 1994. Página 7.

El anterior capítulo de esta monografía fue destinado a contextualizar la tradición teatral en la ciudad y a aseverar sobre el movimiento modernizador que en muchos países del continente, llevaron a la construcción de grandes centros culturales como los teatros, dando pie a que dentro del marco de la conmemoración del centenario, el gobierno de Carlos E. Restrepo dispusiera la construcción del Teatro Municipal de Cartagena.

Empecemos por recordar que en el gobierno de Restrepo se antepuso el control social por parte del Estado sobre el de la iglesia. Fue un gobierno conservador que separó la iglesia del poder del estado, en ese orden de ideas, valdría también preguntar hasta qué punto hubo separación y en consiguiente repensar sí las instrucciones culturales, en especial los eventos dentro espacios como Teatros (las obras teatrales, reuniones de grupos sociales y eventos políticos) en un periodo hegemónico de gobiernos de estirpe conservadora, tendrían intenciones moralistas y de educación o formación sobre los estándares moralmente correctos, más sí pensamos en que antes de Restrepo y desde el inicio de estos gobiernos conservadores, se generó un cerramiento cultural dirigido por la iglesia, lo que generó grandes efectos en los campos políticos, sociales y culturales de los primeros treinta años del siglo XX. Entre estos gobiernos estuvo el de Miguel Antonio Caro, quien era un defensor de la Iglesia católica e impulsó el hecho de que en Colombia “el Estado no era más importante que la Iglesia Católica”⁵⁴.

Curiosamente, entre la primera y la segunda mitad del siglo XX la tasa de crecimiento de Cartagena fue la más alta de toda su historia hasta ese momento: 3,2%. Entre mediados de siglo XX e inicios del siglo XXI la población de la ciudad aumentó siete veces, de 129.000

⁵⁴ Rubén, Sierra M. Miguel Antonio Caro: Religión, moral y autoridad. En <http://bdigital.unal.edu.co/1493/3/02CAPI01.pdf>

habitantes pasó a 827.000. La tasa de crecimiento anual (3,9%) fue superior a la registrada en Barranquilla (3,0%) y a la del total del país (2,6%), pero inferior a la de Bogotá (4,6%)⁵⁵. Todo esto lo podemos conectar con la paulatina aparición de la clase obrera que empezaba a consolidarse como un extenso renglón de la sociedad. La creación de movimientos obreros y grupos sindicales que se ligaban con partidos políticos locales o internacionales es un posible dato a tener en cuenta, ya que desde la antigüedad las civilizaciones usan el elemento del teatro para generar imaginarios en la mente del pueblo y así crear y recrear una estrategia que pudo ser utilizada para sensibilizar y emparentar esta nueva clase obrera con partidos internacionales como el partido socialista-comunista y pudo también conectar las ideas de la sociedad Mexicana con Cartagena del periodo a estudiar.

Cabe resaltar que el estudio realizado aquí va desde 1911 hasta 1933⁵⁶, marcado por la hegemonía conservadora en Colombia. Para hacernos a una idea de lo hermética que podía llegar a ser la cultura en ese periodo, La biblioteca Nacional en un proyecto recopilatorio sobre la historia de Colombia, presenta un “capítulo” escrito por Carlos Uribe Celis, en el cual se señala lo siguiente sobre el periodo de hegemonía conservadora:

*“...Para la poderosa y reaccionaria Iglesia colombiana todo lo moderno era erróneo: no sólo las ideas políticas y las doctrinas científicas, sino los inventos técnicos y mecánicos y las costumbres sociales: la radio, el cine, el baile, la ocurrencia impía de la educación femenina, aberración moral comparable al negocio de la prostitución...”*⁵⁷

⁵⁵(ceer-centro de estudios económicos regionales. Banco de la República- Cartagena.)

⁵⁶ El Teatro Municipal fue inaugurado para la conmemoración del centenario de la independencia de Cartagena y en 1933 pasa a llamarse Teatro Heredia.

⁵⁷ Carlos, Uribe C. “La hegemonía Conservadora” en: Historia de Colombia.

<http://bibliotecanacional.gov.co/es-co/proyectos-digitales/historia-de-colombia/libro/capitulo9.html>

Nos llama la atención a los historiadores investigar el flujo de ideas en los periodos de censura a lo largo de la historia. Esta censura es una característica inseparable e indivisible de los regímenes. Cuando se establece una nueva fuerza en el poder, se establecen con modelo de gobierno y sus doctrinas, las cuales por lo general, se ven amenazadas por las ideas opositoras. En la hegemonía conservadora, la cual la mayoría de investigaciones sitúan en 1886 a 1930, la censura aplicada desde el estado (encabezada por la iglesia) fue en contra de los intelectuales, periódicos, revistas y libros que atentaban contra los intereses y dogmas de los que ostentaban el poder político.

Foucault nos ofrece una definición de poder en el trabajo de *Historia de la sexualidad* y es la que adoptará este trabajo:

*"...Me parece que por poder hay que entender, primero la multiplicidad de las relaciones de fuerza inmanentes y propias del dominio en que se ejercen, y que son constitutivas de su organización; el juego que por medio de luchas y enfrentamientos incesantes las transforma, las refuerza, las invierte; los apoyos que dichas relaciones de fuerza encuentran las unas en las otras, de forma que forman cadena o sistema..."*⁵⁸

Sin embargo, aunque exista la directriz de controlar las palabras y los saberes que se le presentan a la sociedad, el flujo de ideas que se puede dar en un espacio de sociabilidad como el teatro es incontrolable, pero más allá de probar la participación política dentro de las actividades relacionadas con el Teatro Municipal, este capítulo se dispone, así como ya se estudió en el caso de la ciudad de Medellín con el Teatro Bolívar⁵⁹, estudiar cómo la

⁵⁸ M, Foucault. *Historia de la sexualidad*, México, Siglo XXI, 1977, p. 112.

⁵⁹ Nancy, Correa Serna. "El Teatro Bolívar y otros espacios para las representaciones escénicas en Medellín (1850 – 1950)". *Historia y Espacio* 47 (2016): 41-65.

influencia del Teatro en los espectadores, ayudó a la construcción de sus imaginarios, de sus valores y su forma de concebir la sociedad.

Señala el Historiador Francisco Flórez que en el periodo comprendido entre 1885 y 1930, la clase política conservadora ejerció el poder político en Colombia, generando una respuesta paralela, donde, además de defender los espacios de representación política e intelectual que lograron conquistar, articularon un discurso que cuestionó la supuesta inferioridad racial de los afrodescendientes que varios miembros de la élite blanca intentaron imponer durante la Hegemonía conservadora⁶⁰. Estas luchas y superposiciones de poderes pueden abstraerse del contexto racial para entender que esas defensas, espacios, desarrollos o posiciones intelectuales de ese contexto se apoyaron, complementaron y tuvieron lugar en centros culturales, por ejemplo, la compañía Teatral Jacinto Benavente estuvo haciendo una serie de presentaciones las cuales se describían como instructivas y moralistas, lo podemos observar en la siguiente información:

TEATRO MUNICIPAL, 1916, Mayo,4

Avisos

Teatro Municipal, Compañía Española de Alta Comedia "Jacinto Benavente". Próximo debut, repertorio moderno altamente moral e instructivo. En la oficina de los señores Delvalle y Espriella queda abierto un abono de diez funciones a los siguientes precios: Palcos \$ 42,00-Luneta \$ 7,00

Unión Comercial, 1916, Mayo, 4, 2, 4

Compañía Jacinto Benavente.⁶¹

Pero no nos quedemos con lo perceptible en el escrito, por qué no preguntarnos por la compañía que presentaba estas obras. Obras de Jacinto Benavente, un intelectual español, literato y dramaturgo que en 1920 recibió el premio nobel de literatura y en 1933 fundó la

⁶⁰ Francisco, Flórez. "Re-visitando la Hegemonía conservadora: raza y política en Cartagena (Colombia), 1885-1930". En Anuario de Historia Regional y de las Fronteras. 23 (1). pp. 93-120. 2018.

⁶¹ Unión Comercial, 1916, Mayo, 4. Archivo Histórico de Cartagena. 0063.

asociación de amigos de la unión soviética. Así mismo obras de José Echegaray, quien también fue nobel de literatura en 1904 que contaba con obras críticas de algunos preceptos sociales como “*De mala raza*”, obra que se presentó en la ciudad de Cartagena como podemos observar:

Avisos

Teatro Municipal. Compañía Española de Alta Comedia "Jacinto Benavente". Para el jueves 25 "De Mala Raza" de Echegaray
Echegaray, José
Unión Comercial, 1916, Mayo, 24, 2, 4
Compañía Jacinto Benavente De Mala Raza, Comedia⁶²

Otra obra de quien cuyo autor puede considerarse que raya con los intereses católicos de los eclesiásticos por controlar el flujo de ideas culturales, políticas y morales en la sociedad Colombiana y específicamente, la Cartagenera es el autor Bernard Shaw, quien también fue ganador de un nobel de literatura que se caracterizó por empapar sus obras de su visión política y crítica de su sociedad:

Avisos

Teatro Municipal. Compañía Española de Alta Comedia "Jacinto Benavente". Para el sábado 3 de Junio "Los Intereses Creados" obra de Bernard Shaw por Jacinto Benavente.
Benavente, Jacinto Shaw, Bernard Escritores
Unión Comercial, 1916, Junio, 2, 3, 4
Compañía Jacinto Benavente Los Intereses Creados, Comedia⁶³

Rescata Rafael Ballestas Morales, miembro de la Academia de Historia de Cartagena, que dentro de las compañías de teatro, ópera se presentó la compañía “La Bracale” de ópera,

⁶² Unión Comercial, 1916, Mayo, 24. Archivo Histórico de Cartagena. 0066.

⁶³ Unión Comercial, 1916, Junio, 3. Archivo Histórico de Cartagena. 0070.

quienes montaron, entre otras obras, también la obra “Intereses creados” de Benavente⁶⁴, la cual puede entenderse como una crítica a la burguesía, las clases altas y sus formas de vida. No es un secreto que Benavente quería hacer de esa obra una teatralización de tanto burguesías como de los pobres, igualando a estas dentro de una trama en la cual muestra cómo es más importante en muchos casos la satisfacción de los intereses propios o también creados por terceros, sobre las ideas que no son movidas por fines materialistas.

Pero no solamente se presentaron obras que a nuestros ojos pueden ser polémicas para el periodo de la hegemonía conservadora, porque venían de escritores que no se adaptaban al modelo cultural hermético impuesto por los gobernantes y la iglesia. También el teatro cumplió funciones de la alta sociedad, de caridad, fines de recolecta para colegios y demás actividades que puede decir que no llegan a tener tanta trascendencia en la mentalidad de la sociedad, pero que ejemplifican el carácter de espacio de sociabilidad en el cual confluyen diversos intereses de diversos sectores de la sociedad, porque no sólo tenía la oportunidad de asistir la aristocracia cartagenera sino que también, estudiantes y también personas del común.

⁶⁴. Rafael, Ballesteros M. Cartagena de Indias. Relatos de la vida cotidiana y otras historias. Universidad Libre de Colombia. Segunda Ed. Pág 56.

Bajando el Telón.



65

Después de contextualizar y de desglosar el argumento de este cuerpo crítico, podemos ponderar los resultados para hacer una síntesis – atrevida, pero no desmedida – de lo que fueron los primeros años del Teatro Municipal. Construido como conmemoración del centenario de una revolución armada y que dentro, daba vida a otro tipo de revolución; la intelectual. A lo largo de esta investigación se ha mostrado el Teatro Municipal en un periodo de gobierno Conservador, como un espacio atemporal, que pareciera sacado de contexto. Un bastión de la intelectualidad, que aunque moldeado o modelado por los ideologías de turno,

⁶⁵ Foto tomada por Jorge Sandoval Duque. En ella las estatuas de Clío, Talía, Terpsícore y Euterpe.

podía abrir espacios a otras ideas, otras doctrinas, o por así decirlo, podía estar tanto como en correspondencia como al margen al mismo tiempo.

En estas últimas hojas vamos a analizar las dinámicas internacionales antes mencionadas y ver cómo se ha estudiado con respecto al teatro, para así hacer un estudio en varias dimensiones para ampliar las formas en las que se puede estudiar el Teatro Municipal de Cartagena como un espacio político e ideológico vivo en su contexto. Para empezar, hay que matizar que lo más cercano a una investigación histórica de la vida e influencia política local e internacional del Teatro Municipal de Cartagena es este trabajo, así que las fuentes documentales son escasas.

Bien señalaba el filósofo italiano Antonio Gramsci que el teatro no es indiferente al ejercicio de la política y es que en efecto, muchas batallas militares, económicas y políticas fueron impulsadas así como recordadas dentro del teatro. Como menciona la antropóloga Sonia Cajade Frías en *“TEATRO Y VALORES EN LA CULTURA CONTEMPORÁNEA: Un análisis desde la Antropología Social y Cultura”*, “el teatro alternativo representa una función de contrapoder –un poder —contrahegemónico, en términos de Gramsci”⁶⁶. Como previamente he señalado, esta investigación sitúa al Teatro Heredia en un momento histórico concreto: Hegemonía conservadora (1886-1930), el estallido de la Revolución Rusa (1917), Revolución Mexicana. En ese orden de ideas, el pensamiento de Gramsci de contrapoderes en los espacios teatrales va de la mano con todo lo que este texto pretende desarrollar.

⁶⁶ Sonia Cajade Frías. “TEATRO Y VALORES EN LA CULTURA CONTEMPORÁNEA: Un análisis desde la Antropología Social y Cultura. prismasocial - n° 3 revista de ciencias sociales. Diciembre, 2009.

En el capítulo anterior apuntamos que el Teatro fue medianamente abandonado, en eventos teatrales, pero ampliamente utilizado para otros espectáculos como recitales, veladas diversas, fiestas, conciertos, reuniones sociales y políticas.

Es que a esa Cartagena a la que nos adentramos era una Cartagena distinta a la Cartagena de la colonia y de nuestra época, era la Cartagena olvidada y pobre, con edificaciones en ruinas, población mermada, con bajos ingresos y niveles de salubridad. Este contexto pobre y destruido nos hace pensar que incluso cuando el público era muy reducido, el teatro y los ocios debían atravesar una crisis de magnitudes abismales, pero fue el caldo de cultivo que terminó aflorando la construcción del teatro municipal sobre una edificación abandonada y en ruinas.

Hay que ser claros, así como señala el historiador de teatro Latinoamericano Juan Villegas, “la escritura de la historia del teatro ha sido determinada por la reescritura de la historia cuando el poder cultural legitimador pierde autoridad / cuando los grupos emergentes proponen una reescritura como proceso de desvalidación, como un modo de “leer” el pasado para justificar el ascenso al poder de los grupos hegemónicos, interesados en ejercerlo. O la reescritura de la historia del teatro como un proceso continuo de sustituciones culturales y políticas.”⁶⁷ Pero en ocasiones, puede que en un espacio convivan dos fuerzas distintas sin eliminarse entre sí, es lo que hasta ahora se pretende sostener, la convivencia de dos o más corrientes políticas, la conservadora hegemónica, la poca ideología de izquierda euroasiática,

⁶⁷Cita tomada de Armando Partida. EL NARRATEMA DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA COMO SUJETO, O REFERENTE DE ACCIÓN DRAMÁTICA. sobre Juan, Villegas. “Modelos para la historia del teatro hispanoamericano”, Fernando de Toro, Ed., Semiótica y teatro latinoamericano. Buenos Aires, Galerna, 1990: 277-289. Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina. Mineapolis: The Prisma Institute, Inc., 1988.

los nuevos pensamientos populares que se iban formando en el imaginario del cartagenero en una época de cambio, de crecimiento y de tensiones.

Al igual que señalábamos antes, el poco estudio histórico de la interacción entre la ciudad de Cartagena y de los cartageneros con el teatro en el ámbito político-cultural en la temporalidad estudiada, puede ser, así como lo percibe Juan Villegas a una escala más general dentro de América Latina, porque las mismas hegemonías históricas “han conllevado la exclusión de grandes sectores sociales al haber sido condicionado el estudio del teatro por parámetros ajenos a su propia historia; en los que grandes grupos sociales que mueven la historia, generalmente no se encuentran considerados”⁶⁸.

Se puede hacer una crítica, la cual va de la mano con lo que dice Villegas, el poco acopio documental propio limita la lectura o interpretación de nuestro teatro, desde una perspectiva ajena, y no de la propia especificidad de nuestra teatralidad⁶⁹ y es que quizá no se tenga la imagen histórica de Cartagena o de los ciudadanos de esta, con una cultura teatral consolidada, pero la realidad puede ser diferente a la construcción histórica aparente.

La cultura teatral de los cartageneros, aunque tardía y con grandes quiebres, era perceptible en el periodo estudiado, prueba de ello la encontramos en los diarios de la época con artículos como el anteriormente señalado en el capítulo anterior, en donde se promociona una obra conmemorativa y significativa para la ciudad, cuyos fondos irían destinados a las obras del Teatro Municipal: “Nada más patriótico que suplicar una limosna al talento para elevar el

⁶⁸ Juan, Villegas. “Modelos para la historia del teatro hispanoamericano”, Fernando de Toro, Ed., *Semiótica y teatro latinoamericano*. Buenos Aires, Galerna, 1990: 277-289. *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina*. Mineapolis: The Prisma Institute, Inc., 1988.

⁶⁹ *Ibíd.*

templo que más alto dice de la civilización de un pueblo...”⁷⁰ se puede observar el deseo la elite cartagenera, en tiempos de crisis, insistiendo en la colaboración para recaudar fondos y dar por concluidas las obras del Teatro Municipal, al mismo tiempo acudiendo a conceptos como el patriotismo, la intelectualidad y la modernidad, mezclando así sentimientos políticos y culturales.

Cierto es que en el contexto de esta investigación, no éramos un país con la misma cantidad de Teatros que Argentina, Brasil o México por mencionar países con tradición teatral, pero en la ciudad de Cartagena se dio el lujo de albergar una gran cantidad de teatros⁷¹ de los cuales se pueden rescatar “El Coliseo”, “Teatro Variedades”, “Teatro Mainero”, “Teatro Municipal”, “el Circo-Teatro”, “Teatro Colón”, “Teatro Rialto”, “Teatro Padilla”, “Teatro Miramar”, entre otros.

En la página 57 del texto *Cartagena de Indias. Relatos de la vida cotidiana y otras historias*. Se expresa muy claramente que la tradición teatral en el imaginario Cartagenero era muy marcada, pero con el paso del tiempo, las situaciones económicas y políticas que generaron un descuido con respecto al Teatro municipal propiciaron a que aquellas costumbres se fueran perdiendo.

Ahora bien, podemos señalar que el público cartagenero tuvo la oportunidad de presenciar a los hermanos mexicanos Soler, sus integrantes forman parte de la dinastía más importante del cine de la historia mexicana, Fernando, Andrés, Domingo, Julián y Mercedes. Trabajaron como comediantes, compositores y caricaturistas e incursionaron en el teatro. Virginia

⁷⁰ “Por el teatro” en A.H.C. El semanario crítico y noticioso Penitente, Cartagena, Marzo 07 de 1909.

⁷¹ Rafael, Ballestas M. Cartagena de Indias. Relatos de la vida cotidiana y otras historias. Universidad Libre de Colombia. Segunda Ed.

Fábregas y Francisco Petrone⁷², este último de profundas ideas democráticas, fue perseguido por el gobierno de Juan Domingo Perón impidiéndole trabajar en razón de su conocida militancia en el Partido Comunista por lo que se exilió en 1950⁷³

CONCLUSIONES

Podemos concluir esta investigación señalando datos anteriores, contrastándolos, revisitándolos y reformulándolos para así aportar a la reconstrucción histórica de la cultura teatral en Cartagena, más precisamente del Teatro Municipal, para la memoria de muchos olvidado o inexistente en el imaginario de otros. Es válido el plantearnos el estudio en paralelo de estos espacios de sociabilidad, es decir, desde la academia, hacer una lectura entre líneas de aquello que se presentaba, en qué momento se presentaba y quiénes lo presentaban. Alejarnos de considerar los teatros como sitios culturales y artísticos y ver que también dentro de ellos se desarrolla una vida política, económica y social. Cartagena es una ciudad con una buena tradición teatral y artística, que ha sido estudiada por muy pocas personas fuera del círculo teatral.

⁷² Rafael, Ballestas M. Cartagena de Indias. Relatos de la vida cotidiana y otras historias. Universidad Libre de Colombia. Segunda Ed. P 58.

⁷³ Gambini, Hugo (2001). Historia del peronismo vol. II. Buenos Aires: Editorial Planeta Argentina S.A. p. 171 nota 107



74

⁷⁴ Foto tomada de <http://locationcolombia.com/locaciones/4188/?lang=es>.

Bibliografía

Primer Capítulo.

Rodríguez Adrados, F. Fiesta, comedia y tragedia, Barcelona, Planeta. 1972.

Muñoz y Vilcapoma (2005). Revista. Pacarina. Instituto del desarrollo andino ILDA – Lima (Perú), p. 68. Rodríguez Adrados (1985). El mito y la función social y el teatro griego, en Mitos clásicos y pensamiento contemporáneo. Mérida.

Muñoz y Vilcapoma (2017). Rutas de la herencia y cultura negra en América y el Perú. Universidad Nacional Agraria La Molina.

Rico Agudelo, Angie. Las travesías del cine y los espectáculos públicos: Colombia en la transición del siglo diecinueve al veinte. Bogotá: Cinemateca Distrital – Gerencia de Artes Audiovisuales; IDARTES, 2016.

Obras completas de Aristóteles (1999). Madrid: Editorial Gredos. Tomo II, p. 346.

José María Cordovez Moure, Reminiscencias de Santafé y Bogotá (Bogotá: Biblioteca Básica de Cultura General, 2006)

Jaime Orozco Díaz. Teatro y la teatralidad del barroco. Planeta, 1969 - 244 p. 43.

Suárez Radillo, Carilos. El Teatro Neoclásico y Costumbrista en Hispanoamérica. Ed. Culture Hispanica, Inst. de Coop. Iberoamericana. 1984. P. 9.

Orozco Díaz. Teatro y la teatralidad del barroco. Planeta, 1969 - 244 p. 43.

Revista Nacional de Educación. No.62. España 1946. P. 18.

José Ortega y Gasset. Idea del teatro. Revista de Occidente. Madrid, 1958. Pp. 34-36.

Lope De Vega. Arte Nuevo de hacer comedias. Edita Textos.info. España. 2017.

II Congreso Iberoamericano de Teatro; América y el Teatro Español del siglo de Oro. Cádiz, 23 al 26 de Octubre, 1996. Carlos Suarez Radillo. Cuarta ponencia; “Visión panorámica del Teatro Barroco Hispanoamericano”. Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz. 1998. P. 132.

José Juan Arrom. Esquema generacional de las letras hispanoamericanas. 1946. Pp. 48 y 49, citado por Suárez Radillo, Teatro Barroco Hispano Americano. Edic. Ensayos. 1981. Tomo II.

Jeneroso Jaspe, "El antiguo coliseo y el moderno Teatro Municipal", Boletín Historial 4 (I) (agosto 1915), pp. 110-111.

José María Cordovez Moure, *Reminiscencias de Santafé y Bogotá*, ob. cit., pp. 47-48
Taylor (1991). *Teatre of crisis: drama and politics in Latin American*. Lexington University Press of Kentuky, P. 23.

Arturo Jiménez Borja. *Máscaras peruanas*. Banco Continental, Lima, 1996.

Leal. *Breve historia del teatro cubano*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1980. P. 28.

Segundo Capitulo

Jaime, Díaz Quintero. *Historia del teatro en Cartagena: de la Colonia a nuestros días*. Editorial Lealon. Medellín, diciembre 2002. Página 9.

Ensayo histórico sin publicar, cedido a Enrique Muñoz Vélez.

Marcial. *Epigramas*, Vol. 1, p. 167, 2004.

Enrique Luis Muñoz Vélez. *Cartagena Festiva: El 11 de noviembre y sus signos culturales*. Bogotá: María Cristina Lamus Editores, 2007, p. 142.

La Patria 3 de octubre de 1923.

Rafael, Ballestas M. *Cartagena de Indias. Relatos de la vida cotidiana y otras historias*. Universidad Libre de Colombia. Segunda Ed. Pág 56

José, Urueta. *Cartagena y sus cercanías; Guía descriptiva de la capital del Departamento de Bolívar. Cartagena, Tip. de Vapor "Mogollón"*. Edición. Eduardo Gutiérrez de Piñeres. 1912. Cartagena. Pág. 484.

Semanario crítico y noticioso "*El penitente*". No.74. Marzo 7, 1909. Cartagena.

Tania Maza. *Teatro en Cartagena: la lucha por una tradición a las puertas de un movimiento*. En Unicarta. Agosto de 2008. Universidad de Cartagena. Pág 87.

Luis, Chesney. *Teatro en América latina: siglo XX*.

Marshall, Berman. *Todo lo solido se desvanece en el aire*. Madrid, Siglo XXI de España editores, S.A. 1988

Georges, Balandier. *El poder en escenas: de la representación del poder al poder de la representación*. Barcelona, ediciones Paidós, 1994. Pp 187

Alcaldía mayor de Cartagena. *Teatro Cartagenero Contemporáneo*. Editorial Lealon, Medellín. 1994. Página 7.

Rubén, Sierra M. "Miguel Antonio Caro: Religión, moral y autoridad". En <http://bdigital.unal.edu.co/1493/3/02CAPI01.pdf>

ceer-centro de estudios económicos regionales. Banco de la República- Cartagena.)

Carlos, Uribe C. “La hegemonía Conservadora” en: Historia de Colombia.
<http://bibliotecanacional.gov.co/es-co/proyectos-digitales/historia-de-colombia/libro/capitulo9.html>

M, Foucault. Historia de la sexualidad, México, Siglo XXI, 1977, p. 112

Nancy, Correa Serna. “El Teatro Bolívar y otros espacios para las representaciones escénicas en Medellín (1850 – 1950)”. Historia y Espacio 47 (2016): 41-65.

Francisco, Flórez. “Re-visitando la Hegemonía conservadora: raza y política en Cartagena (Colombia), 1885-1930”. En Anuario de Historia Regional y de las Fronteras. 23 (1). pp. 93-120. 2018.

Unión Comercial, 1916, Mayo, 4.. Archivo Histórico de Cartagena. 0063.

Unión Comercial, 1916, Mayo, 24. Archivo Histórico de Cartagena. 0066.

Unión Comercial, 1916, Junio, 3. Archivo Histórico de Cartagena. 0070.

El Porvenir, 1911, Abril, 20, 7, 3. Archivo Histórico de Cartagena. 0074

Tercer Capítulo.

Sonia Cajade Frías. “TEATRO Y VALORES EN LA CULTURA CONTEMPORÁNEA: Un análisis desde la Antropología Social y Cultura. prismasocial - nº 3 revista de ciencias sociales. Diciembre, 2009.

Cita tomada de Armando Partida. EL NARRATEMA DE LA REVOLUCIÓN MEXICANA COMO SUJETO, O REFERENTE DE ACCIÓN DRAMÁTICA. sobre Juan, Villegas. “Modelos para la historia del teatro hispanoamericano”, Fernando de Toro, Ed., Semiótica y teatro latinoamericano. Buenos Aires, Galerna, 1990: 277-289. Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina. Mineapolis: The Prisma Institute, Inc., 1988.

Juan, Villegas. “Modelos para la historia del teatro hispanoamericano”, Fernando de Toro, Ed., Semiótica y teatro latinoamericano. Buenos Aires, Galerna, 1990: 277-289. Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina. Mineapolis: The Prisma Institute, Inc., 1988.

“Por el teatro” en A.H.C. El semanario crítico y noticioso Penitente, Cartagena, Marzo 07 de 1909.

Rafael, Ballestas M. Cartagena de Indias. Relatos de la vida cotidiana y otras historias. Universidad Libre de Colombia. Segunda Ed. P 58.

Gambini, Hugo (2001). Historia del peronismo vol. II. Buenos Aires: Editorial Planeta Argentina S.A. p. 171 nota 107

