La Candelaria

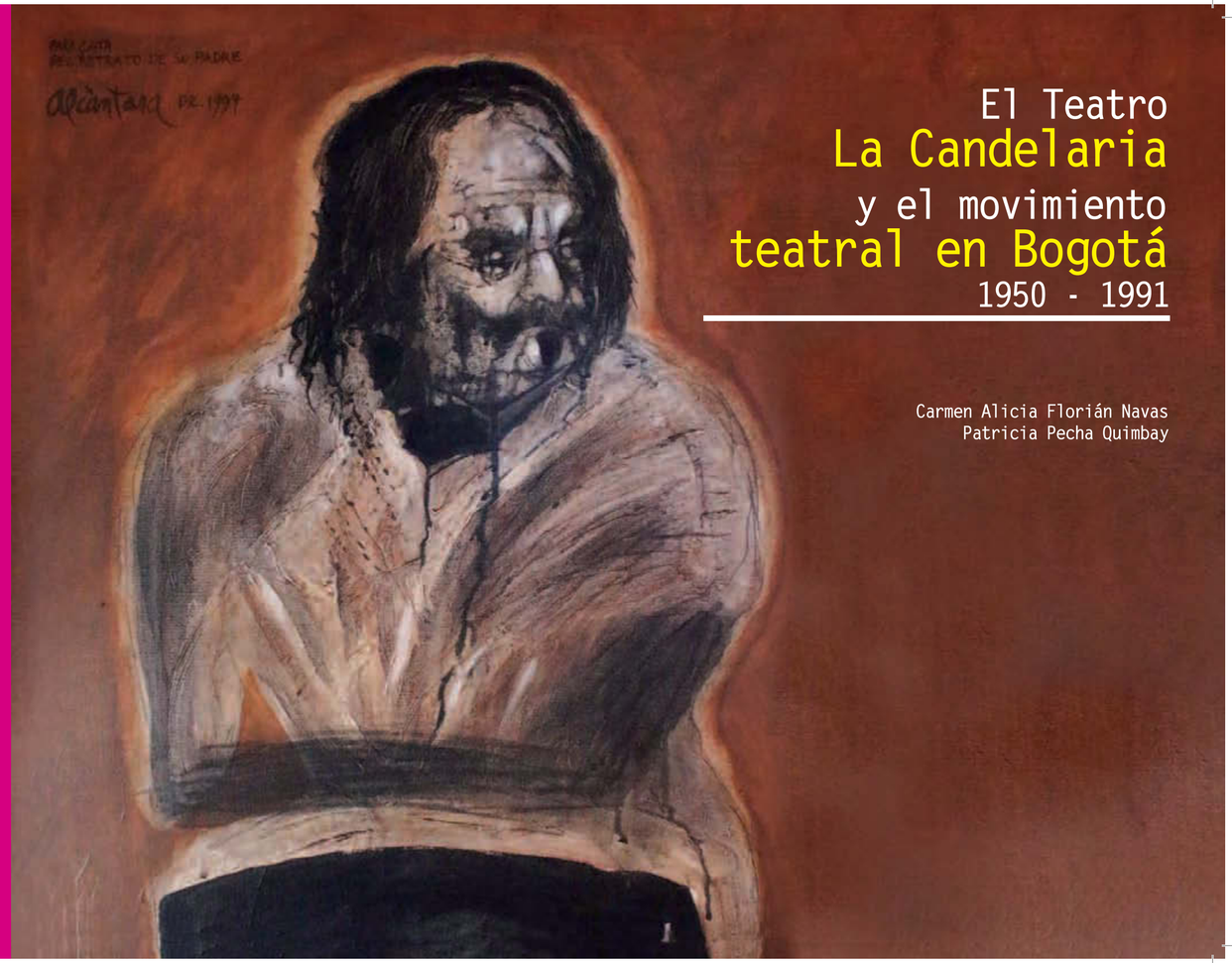
TEATRO LA CANDELARIA

ALCALDÍA MAYOR DE BOGOTÁ D.C.

BOGOTÁ HUMANA

SECRETARÍA GENERAL

El Teatro La Candelaria y el movimiento teatral en Bogotá * 1950 - 1991



El Teatro La Candelaria y el movimiento teatral en Bogotá 1950 - 1991

Carmen Alicia Florián Navas
Patricia Pecha Quimbay

“¡Iari, Iari, Chasqui Carigüeta, corre, corre, vuela y comunica!
Para que la memoria de la sangre derramada
sea el polvo púrpura que alimenta al sol que ha de iluminar el nuevo día.

¡Iari, Iari, Chasqui Carigüeta, corre, corre, vuela y comunica!
¡Que todos se enteren, sepan los hechos terribles ocurridos
que nos rompieron el corazón tal como se rompe un tiesto!”

Manuscrito del Siglo XVI, de autor anónimo, escrito en quechua.
Narra la historia del fin de Atha Wallpan

El Teatro La Candelaria y el movimiento teatral en Bogotá 1950 - 1991

Carmen Alicia Florián Navas
Patricia Pecha Quimbay

GUSTAVO PETRO URREGO / Alcalde Mayor de Bogotá D.C.

MARÍA SUSANA MUHAMAD GONZÁLEZ / Secretaria General

GUSTAVO ADOLFO RAMÍREZ ARIZA / Director Archivo de Bogotá

CARMEN ALICIA FLORIÁN NAVAS
PATRICIA PECHA QUIMBAY
Autoras

Portada: Santiago García en el papel de El Buscón de Quevedo,
en la obra *Diálogo del rebusque*.

Cuadro pintado por el maestro Pedro Alcántara, foto tomada por Simón Uribe

PATRICIA ELIA ARIZA FLÓREZ / Asesoría Teatro La Candelaria

LUIS ENRIQUE RODRÍGUEZ BAQUERO / Edición y preparación

BERNARDO VASCO BUSTOS / Coordinador editorial

MÓNICA LILIANA REYES DUARTE / Concepto, diseño gráfico,
diagramación y armada electrónica

SUBDIRECCIÓN IMPRENTA DISTRITAL D.D.D.I / Impresión

ISBN
978-958-717-155-6

Todos los derechos reservados. Esta obra no puede ser reproducida sin el permiso previo escrito de sus autoras. Cualquier reproducción de esta publicación debe ser autorizada por la Secretaría General de la Alcaldía Mayor de Bogotá D.C.

© Secretaría General Alcaldía Mayor de Bogotá D.C.
Primera edición 1000 ejemplares
2013

ALCALDÍA MAYOR
DE BOGOTÁ D.C.

BOGOTÁ
HUMANA

contenido

Presentación 9
Prólogos 11
Introducción 21

CAPÍTULO 1 23
El país y la ciudad en los que se gestó el Teatro La Candelaria
1.1 Contexto político, económico y social. Del gobierno militar de Rojas Pinilla al pacto del Frente Nacional 29
1.2 La ciudad en la que se gestó el Teatro La Candelaria 35
1.3 El sector cultural *oficial* en Bogotá durante el siglo XX 36
1.4 Los espacios para el teatro en Bogotá 40

CAPÍTULO 2 45
La conformación del movimiento teatral en Bogotá
2.1 La Escuela Nacional de Arte Dramático 51
2.2 La Escuela de Teatro del Distrito 53
2.3 La revista *Mito* 55
2.4 Grupo El Búho 56
2.5 El Teatro de universidad 58
2.6 El Festival Nacional de Teatro 70
2.7 Del Festival de Teatro Estudiantil al Festival Latinoamericano de Teatro Universitario en Manizales 78
Programa de mano de la obra *Galileo Galilei* representada por el Teatro Estudio de la Universidad Nacional. Noviembre de 1965 90

CAPÍTULO 3 105
Hacia un teatro más independiente
El Teatro Experimental de Cali, la Casa de la Cultura y la Corporación Colombiana de Teatro
3.1 El Teatro Experimental de Cali 111
3.2 La Casa de la Cultura 117
3.3 Festival de Teatro de Cámara 128
3.4 La Corporación Colombiana de Teatro y otras agremiaciones de trabajadores de las artes escénicas 130
3.5 Festival Nacional del Nuevo Teatro 144

CAPÍTULO 4 149
La Candelaria y el Nuevo Teatro
4.1 El Nuevo Teatro 155
4.2 Teatro La Candelaria 163
4.3 Festival Iberoamericano de Teatro 175
4.4 El grupo de teatro La Candelaria en el Año 2012 179
Notas biográficas

CAPÍTULO 5 189
El Teatro La Candelaria en la producción bibliográfica (1970-2010)
5.1 Publicaciones en los años setenta 195
5.2 Publicaciones en los años ochenta 201
5.3 Publicaciones en los años noventa 209
5.4 Producción bibliográfica en el nuevo milenio 212

Conclusión 217
Fuentes y bibliografía 221
Ilustraciones 235

Guadalupe años sin cuenta es tal vez la obra de teatro más importante de Colombia en la segunda mitad del siglo XX. Estrenada en 1975 bajo la dirección del maestro Santiago García, contó con la colaboración del historiador y escritor Arturo Alape, y muy pronto se convirtió en la obra teatral más vista en el país, suceso logrado gracias a la alta calidad artística del grupo y a la vigencia del tema tratado, la violencia partidista, cuyas heridas estaban aún frescas en la memoria del país. Significaba también la entrada en sociedad de un grupo de actores que ponía en práctica lo que entonces parecía una invención dramatúrgica novedosa: la creación colectiva.

En todo el proceso de elaboración de la obra, desde la investigación del tema hasta la etapa final del montaje, participaron los actores Patricia Ariza, Luz Marina Botero, Graciela Méndez, Fernando Cruz, Inés Prieto, Hernando Forero, Oberth Gálvez, Manuel Gil, Santiago García, Carlos Parada, Fernando Mendoza, María Elena Sándoz, Francisco Martínez, Fernando Peñuela, Alfonso Ortiz y Álvaro Rodríguez. Con el apoyo de Alape, estos jóvenes entusiastas hicieron una profunda investigación sobre el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, la respuesta popular y la lucha de resistencia, la guerra de Corea, la amnistía y la tregua, y la lucha y muerte de Guadalupe Salcedo Unda, el legendario guerrillero liberal.

Si bien el método de creación colectiva también estaba siendo puesto en práctica por el director Enrique Buenaventura en el Teatro Experimental de Cali, con *Guadalupe años sin cuenta* los "candelarios" respondieron éxitosamente a los cambios sociales de un continente gobernado y aplastado por las botas militares; claro, desde un escenario dramatúrgico, político y comprometido. Ello significó en Colombia también el inicio de lo que la investigadora Beatriz Rizk denominó como el *Nuevo Teatro Latinoamericano*.

Hay que aclarar, empero, que la creación colectiva no fue un invento moderno, ni siquiera una pasajera moda del teatro colombiano, pues esta ha sido inherente al propio teatro, desde griegos y romanos. Pero con La Candelaria irrumpió una nueva manera de hacer teatro en la que se recogían temáticas que no eran propias de lo que podría llamarse el teatro clásico colombiano: la dramaturgia se encaraba, por ejemplo, "a partir de los contextos sociales e históricos nacionales", al decir de Rizk, y ello significó un canal de expresión donde se podía recuperar la dimensión política de lo simbólico y estético. "Utiliza la improvisación como su herramienta fundamental. Busca que los actores entren a escena a poner cada uno su visión, de ahí surgirán choques, acuerdos, desacuerdos, pero luego el director elige lo que le sirve para el montaje final". Naturalmente, todo esto embebido en el tema de lo popular, que fue su seña de identidad.

Podrá estarse de acuerdo con la creación colectiva, o incluso disentir de ella, pero no cabe duda de que esta corriente marcó profunda e irreversiblemente el rumbo del arte escénico en Colombia; cambió, en efecto, las concepciones de lo que se entendía entonces como actor, director, dramaturgo y público, al tiempo que reflexionaba sobre los espacios escénicos, renovaba el sentido político y planteaba la necesidad de fomentar la profesionalización de la actividad teatral. Tras *Guadalupe años sin cuenta* -que fue premio de teatro Casa de las Américas en 1976- vinieron otras obras igualmente importantes, en realidad, más de ochenta montajes, entre los que se destacan *El paso, Corre corre Carigueta, El diálogo del rebusque, La trifulca* y *la Tras escena*, escrita y dirigida por el fallecido Fernando Peñuela.

Tras casi cincuenta años de ejercicio teatral, La Candelaria ya es uno de los teatros históricos de Colombia y de ello dan fe numerosísimos reconocimientos, como el Premio Celcit y el Dionisio de Oro del Festival de Los Ángeles, sin mencionar los recibidos por Santiago García, a quien en marzo de 2012 la Unesco designó Embajador Mundial del Teatro, distinción que se ha entregado tan solo a otros seis dramaturgos, lo cual remarca la importancia de este gran bogotano universal.

Naturalmente, el Archivo de Bogotá tenía el imperativo moral de sumarse a los festejos por medio siglo de teatro de un grupo que también es memoria histórica de la ciudad; de hecho, podría decirse que hasta patrimonio insoslayable. En ese orden de ideas, la investigación que entregamos es el homenaje que rendimos a la trayectoria de las actrices y actores que han pasado por la vieja casona del barrio colonial de la Candelaria. Es también el reconocimiento de la administración de la Bogotá Humana a esas ochenta y pico de obras cargadas de crítica social, pero también de ironía, que explotan magistralmente el ridículo, el disparate y el humor de un país que todavía se resiste a cualquier definición.

Gustavo Adolfo Ramírez Ariza
Director Archivo de Bogotá

En el primer Festival Iberoaméricano de Teatro en 1988, Santiago García presentó una ponencia con el siguiente título: "Sobre la urgencia de una nueva dramaturgia". Asumiendo un punto de vista comparativo, señalaba que la dramaturgia del llamado Siglo de Oro en España y la dramaturgia Isabelina, de donde surge el portentoso ingenio teatral de Shakespeare, tienen en común su condición de movimientos histórico-culturales. El conjunto de debates, colaboraciones, experimentos, conflictos creaban el suelo nutricio de donde surgía la imagen teatral.

La realidad del teatro experimental y de creación en Colombia y Latinoamérica tenía que ser abordado, así mismo, como un movimiento histórico cultural. Ese proceso era reciente, se remontaba a la década de 1950 y 1960 pero era vigoroso. Sostenía García que: "…la dramaturgia latinoamericana, compuesta a su vez de dramaturgias nacionales, se nos aparece como un enorme tejido en el cual las múltiples redes de comunicación, aunque le dan una evidente dificultad de análisis, por otro lado constituyen la riqueza innegable de cada uno de los procesos creativos que la conforman"[1].

Investigar esa experiencia, reconocer su riqueza era una necesidad al orden del día y por eso proponía lo siguiente: "Es hora pues de conformar múltiples centros de documentación, información e investigación de las dramaturgias nacionales para entrar a explorar aquello de lo cual muchas veces se ha negado su existencia: la dramaturgia latinoamericana"[2].

El libro *El teatro La Candelaria y el Movimiento teatral en Bogotá 1950-1991* patrocinado por el Archivo de Bogotá muestra cómo esa tarea se ha venido cumpliendo a pesar de las condiciones adversas. Las autoras: Carmen Alicia Florian Navas y Patricia Pecha Quimbay, a partir de un minucioso trabajo documental, nos presentan un panorama de conjunto de las investigaciones adelantadas sobre La Candelaria y sobre los grupos y personalidades teatrales que conforman el sistema de intercambios, influencias y conflictos de nuestro teatro. El contenido de la investigación si bien específico (el movimiento teatral en Bogotá) por el carácter mismo de la experiencia investigada, el teatro como acontecimiento histórico-cultural, va más allá.

El periodo acotado (1950-1991) corresponde al ciclo de génesis, configuración y descomposición del experimento del Frente Nacional. En los debates que acompañaron el surgimiento de ese pacto excluyente inventado por el partido conservador y el liberal, el grupo de Mito y Jorge Gaitán Durán jugaron un papel de primer orden. En su libro *La Revolución invisible* Gaitán Durán, al hacer el balance del ciclo que se estaba clausurando con la caída de la dictadura de Rojas Pinilla, caracterizaba la cultura que se heredaba del siguiente modo: "La mitad de la cultura quedó convertida en acto subversivo y la otra mitad en pecado"[3].

Esa cultura treinta años después se mantenía activa y beligerante. En 1988 se atentó contra la sede del primer Festival Iberoamericano. Se trataba, según los autores del atentado, de hacer respetar la semana

1 Santiago García. *Teoría y Práctica del Teatro*. Ed. La Candelaria. Bogotá 1994, pag 89.
2 Idem.
3 Jorge Gaitán Durán. *La revolución invisible*. Ed Planeta, Bogotá 1999, pag 46.

santa manchada por el pecado de la fiesta teatral. Al año siguiente, el atentado fue contra la sede de La Candelaria, allanada por los aparatos de seguridad en busca de material subversivo y de subversivos.

La clausura del experimento frentenacionalista abrió un nuevo horizonte con la constitución de 1991. Hoy veinte años después (2013) a pesar de los esfuerzos por crear una cultura de paz enriquecida por el arte y la ciencia, seguimos soportando la ominosa carga de la intolerancia religiosa y se sigue tratando de subversivo el pensamiento crítico y emancipatorio. Ese modo de obrar y valorar se fortaleció durante los dos periodos presidenciales de Alvaro Uribe (2002-2010).

Pero no hay razones para el desaliento. Un nuevo proceso está reconfigurando nuestra realidad futura. Enriquece la conciencia de esa tarea, este trabajo que transforma en memoria colectiva los recuerdos institucionales y personales de los protagonistas del teatro La Candelaria y del movimiento teatral en Bogotá.

Gonzalo Arcila Ramírez
Pedagógo, psicólogo e investigador en las artes escénicas.
Autor de varios libros sobre el Nuevo Teatro Colombiano

VIVIR EN UN TESORO QUE SE LLAMA CANDELARIA

Cuando se hace parte de un grupo que celebra 47 años y ese grupo tiene un lugar y un tiempo. Y en ese lugar y en este tiempo, trabaja todos los días de la vida creando en el teatro, se siente como si se estuviera viviendo en un tesoro. Como si se habitara en una especie de piedra preciosa que a veces brilla, otras se oscurece, a veces cae al vacío; pero siempre está ahí, atravesada en el camino.

En La Candelaria somos como una micro sociedad que se denomina grupo, y que está, por fortuna, muy lejos de ser, como algunos quisieran, una "familia".

Las familias están hechas para que los hijos, los jóvenes, se vayan, para que los hermanos compitan entre sí, como Etéocles y Polinices, y para que las madres y los padres se sacrifiquen. El grupo es o debería ser otro lugar posible, una casa, privada y a la vez, pública, un laboratorio donde el universo a investigar es la propia condición humana.

Los artistas de laboratorio no son, no somos, mejores que otros que estudian la sociedad desde la política o desde las ciencias sociales. Lo que sucede es que trabajamos con materiales distintos. Trabajamos con los anhelos, los sueños, los desastres y las tragedias. Pero también con la fiesta y con el derecho inalienable de celebrar la vida.

Nuestro material es la falla geológica, el hueco, el grito, lo no dicho. Y para averiguarlo no tenemos otra alternativa que dudar de las certezas absolutas, imaginar a veces el mundo al revés, y mostrar lo que está debajo de todo, lo que subyace en la oscuridad, en el fondo, en el inconsciente, en el sueño de la razón del que, como dijo Goya mientras pintaba los fusilamientos, engendra monstruos. Por eso, no siempre lo que encontramos es precioso. A veces descubrimos el horror y vemos cara a cara los ojos de la bestia. La belleza está en mostrar todo eso trasponiéndolo como en un juego, casi siempre, lleno de riesgos.

Aunque el cuerpo y la mente de los actores y actrices estén preparados para sorprenderse, nunca lograremos salir del asombro. Investigar, para nosotros, como nos lo señala el maestro Santiago García, es descubrir situaciones, atravesar túneles inesperados, recibir personajes que no estaban invitados, que no estaban ni siquiera imaginados y ser capaces de combinar todo esto en una dramaturgia que se reinventa a sí misma todo el tiempo.

Por eso no hemos querido partir casi nunca de obras hechas, de lugares predeterminados o de informes catalogados. Acudimos a la premonición y a la intuición, pero a una "intuición informada", como dice Gonzalo Arcila, uno de los investigadores de La Candelaria, es una información comprobable en el cuerpo de los actores y actrices. Pero también acudimos a la razón, a la reflexión sobre lo que hacemos, a veces, incluso, a la ciencia.

Nuestro grupo, nuestra pequeña sociedad del tesoro, no es una secta, algunos se van y los echamos de menos, pero otros y otras

llegan para quedarse. No es nada fácil ingresar a La Candelaria, pero es muy difícil retirarse. No somos una familia, somos un lugar donde se tramitan las divergencias y donde el arte es el que manda. Somos una sociedad unida por el vínculo, no por la jerarquía.

La Candelaria no lleva horas investigando, lleva años, décadas. En los próximos tres años, cumpliremos 50. Y, por supuesto, echaremos, como corresponde, la casa por la ventana.

Recibir este libro del Archivo de la ciudad, con gran parte de la memoria impresa, es darse cuenta del tiempo que lleva este tesoro, esta piedra que se llama CANDELARIA. Es constatar el tiempo transcurrido entre nosotros y con el país. Es constatar fechas, horas y lugares donde se habló de los personajes, las situaciones y las imágenes. Donde se nos mencionó, donde se dijo, donde se documentó una parte de este viaje hacia el interior de la sociedad y de nosotros mismos.

Puedo dar testimonio de este tesoro, porque estoy desde el primer día, todos los días de la vida, tanto de la mía como de la de los otros y de las otras. He sido, por lo tanto, testigo presencial de excepción y corresponsable de las acciones personales y colectivas que han sucedido en la escena.

Desde los comienzos hemos estado dirigidos por Santiago García, nuestro maestro, un sabio empedernido que jamás ha abandonado esta piedra sagrada. Él es nuestra memoria.

Hacemos parte de esta piedra en el camino, de lo que esta piedra produce en el tropiezo, en la alegría y en perturbación social. De lo que esta piedra tosca es en sí misma, de su brillo y de su opacidad.

A veces somos la piedra filosofal, otras muchas, la piedra en el zapato o en el pozo. En ocasiones la lanzamos contra nosotros mismos y regresamos al día siguiente con la herida cerrada.

A veces nos perdemos porque alguno de los habitantes de la piedra no la reconoce como tesoro, la ve como una piedra común. Y no es común porque ha resistido el paso del tiempo y de la intemperie, ha rodado por abismos, ha sido ignorada, perseguida y admirada. Y sigue intacta.

Hoy en 2013, está La Candelaria magnífica reconociéndose a sí misma como un grupo de navegantes, como dice Piyó, unos viajeros que emergen siempre de las cenizas para convertirlas en el espejo donde la sociedad se refleja para verse a sí misma en lo que este país tiene de dolor, pero también en lo que tiene de fuerza y de risa.

Muchas gracias a los investigadores e historiadoras que traen para todos los lectores, paisajes, fotografías y cronogramas de La Candelaria y todo lo que la ha rodeado desde su origen, los grupos, el movimiento, la política, las instituciones, los compañeros de otros continentes y culturas.

Este libro hace parte de las cartografías de esta joya en la que vivimos trece artistas. Vivimos para contarlo.

Somos trece actores y actrices, Santiago García, Patricia Ariza Fernando Mendoza, Francisco Martínez, Luis Hernando Forero, Cesar Badillo, Nohra González, Alexandra Escobar, Adelaida Otalora, Carmiña Martínez, Rafael Giraldo, César Amézquita y Libardo Florez.

Patricia Ariza
Cofundadora del Teatro La Candelaria.
Dramaturga, directora y actriz.

Fragmento de una conferencia del maestro Santiago García a su grupo, 1994:

> “Siempre he pensado que el deber de los artistas es crear y a veces me pregunto qué es eso de crear?. Intentar responder es ya un acto de creación. Claro que la memoria es muy importante, está ahí para echar mano de ella cuando la necesitemos, pero no para que se nos venga encima como una tradición de la que no podemos salir. La memoria sirve en tanto nos da luces sobre lo que estamos haciendo en el presente. De lo contrario estamos actuando como arqueólogos del saber y como lo que somos, unos artistas que son capaces de transformar la percepción del espectador.
>
> Nuestro deber, por lo tanto, es crear imágenes entrañables que taladren la sensibilidad de los espectadores y puedan afectar al público, sin efectismos, en su vida personal y colectiva. Si no partimos de que es posible transformar la percepción del público con el arte, no estamos haciendo nada. Tener esa idea, es tener un lugar en el mundo. Es saber que lo que decimos y hacemos en el escenario tiene un sentido. O si no, ¿para que estamos aquí?
>
> Hoy emprendemos una nueva obra. No sabemos todavía bien de qué se trata y es mejor no saberlo. Tenemos unas ideas vagas, unas imágenes de unas improvisaciones. Pero tenemos también un grupo con una memoria y con una pasión, que con seguridad van a convertir este inicio lleno de dudas en una motivación, en un camino. Yo confió en el grupo. De aquí sale una obra, una gran obra. Ténganlo por seguro.”

Santiago García
Director del Teatro La Candelaria.

HA NUTRIDO EL ARTE DRAMÁTICO

Es evidente que el arte no es una máquina para producir respuestas y dar soluciones, sino más bien un discurso polisémico y ambiguo que deja abiertas preguntas inquietantes, construye utopías y descubre secretos ocultos bajo el manto de las palabras.

Somos muchos los que hemos pasado una parte de nuestra vida en el Teatro La Candelaria, y que por distintas razones hemos tomado otro camino, aunque en mi caso particular la admiración y el afecto me haga sentir ligado toda una vida a este proyecto de creación artística que ha nutrido al arte dramático y a la dramaturgia colombiana como ningún otro.

Carlos José Reyes.
Cofundador del Teatro La Candelaria,
Dramaturgo e investigador de la historia
y del teatro colombiano

HE HILADO MADEJAS

1972-1982. Diez años de mi vida, entregados al Teatro La Candelaria, mirados desde aquí y ahora, comprenden un NO TIEMPO, porque del aprendizaje y la creatividad dentro de este colectivo, pilar del teatro en Colombia, he hilado madejas que trascienden hoy, hacia la gratitud eterna a mis compañeros y compañeras. El arte de la creación colectiva, partiendo de la complejidad de las relaciones, y preguntas sobre nuestra condición humana dentro de un ambiente de juego impecable y humor que Santiago García ha sabido conducir con maestría, viven en mi corazón.

Beatriz Camargo
Hizo parte del Teatro La Candelaria
durante 10 años y actualmente Directora
del Grupo Itinerante del Sol

PALABRAS DE LOS AMIGOS

Ilustración 1. Foto Teatro La Candelaria. Obra: *El viento y la ceniza.* Dirección Patricia Ariza / Bogotá: Centro de Documentación del Teatro La Candelaria. (Consultado en agosto de 2012).

TEATRO LA CANDELARIA: MEDIO SIGLO DE HISTORIA DEL TEATRO Y DEL PAÍS

Ahora el Teatro La Candelaria cumple cincuenta años de trabajo de creación teatral. Es decir, medio siglo. Durante este tiempo, La Candelaria ha sido testigo de las transformaciones que se han dado en el teatro, también de las que se han dado en el mundo, pero sobre todo de los cambios y transformaciones que no se han dado en Colombia y que seguimos esperando. Desde sus primeras obras de creación -*Nosotros los comunes* y *La ciudad dorada*- hasta las más recientes -*Si el río hablara* y *Soma Mnemosine*- la historia del país y sus habitantes han habitado las creaciones de La Candelaria. Este ha sabido cambiar las formas y los procedimientos de la creación. El país parece en cambio haberse estancado en la entronización de la injusticia y de la limitación de oportunidades para los sectores más pobres. En la persistencia del trabajo de La Candelaria coinciden el rigor del poeta y la persistencia del testigo. Que esa doble condición se constituya hoy en esperanza, ésta sería la coronación alquímica de un propósito: cambiar el mundo, así como el mundo cambia las formas teatrales.

Víctor Viviescas
Dramaturgo, investigador, maestro y director del Teatro Vreve - Proyecto teatral

CONFESIÓN DE LO ANDADO

No imagino mi grupo Yuyachkani sin el estimulo fundamental que significó encontrar a La Candelaria y a Santiago, el maestro imprescindible que se atrevió a inventar su teatro desde su tierra y con su gente. Esta práctica fecunda, al lado de otros grupos colombianos y Latinoamericanos, han removido la memoria y nos obliga a repensar nuestra historia teatral, escrita y sostenida con parámetros coloniales.

Bueno pues, el tiempo ha pasado y esa huella de medio siglo está presente y esa vida no ha sido en vano, todo lo contrario, sigue viva alimentándonos, asumiendo también los golpes del tiempo y "Los caminos de la vida" que no fueron como los soñamos, pero sin embargo los seguimos andando.

Fuerte abrazo a nuestros hermanos Candelarios por ese nuevo aporte a la memoria del trayecto, a esta confesión de lo andado como dice el poeta, "lo importante no es llegar, lo importante es el trayecto".

Miguel Rubio Zapata
Dramaturgo, teórico, fundador y director del grupo Yuyachkani, Perú

LA CANDELARIA, UNA AVENTURA ESTÉTICA

El grupo La Candelaria nos enseñó a entender el teatro como una aventura estética que se sitúa fuera de los cánones del gusto de una época, fuera de las subvenciones estatales, fuera de las políticas culturales de los ministerios *ad-doc*, fuera de las postvanguardias teatrales, el teatro que nos propone se inscribe en los seres humanos, en su desesperación por proteger sus principios, en situar escénicamente el debate ético de la tragedia de vivir en sociedad y en colectivo. Detrás de este grupo, de sus aportes y de sus hallazgos, están sus actrices y actores, sus preguntas son humanas en la justa medida en que este colectivo se humaniza para poder entenderse y protegerse de una época que tiende a disolver los sentidos, a pulverizar las ideas de un teatro comprometido con una comunidad, que son, a la vez, ellos mismos. ¡Qué gran enseñanza ser uno mismo!

Gracias compañeros.

Arístides Vargas.
Dramaturgo, fundador y director con Charo Francés del Grupo Malayerba, Ecuador, uno de los grupos mas importantes de América Latina

LA CANDELARIA DESENROSCA EL TIEMPO

Pájaro del futuro, Candelaria, convoca tu tribu toda en este decadario. Abre a todo lo ancho la escena. Desenrosca el tiempo, desanillado, para que alcancemos antes que sea tarde, a contarnos de nuevo, mutuamente, nuestro cuento premonitorio.

Nicolás Buenaventura A. (q.e.p.d.)
Maestro e investigador social

LA HUMANIDAD HECHA SABIA CARCAJADA

Desde que tuve conciencia de la política y el arte, el Teatro La Candelaria hizo parte de mi piel y se entrometió en mi alma y en mi entendimiento. Hasta mis vivencias del amor han tenido que ver con ese espacio físico y creativo. Ni qué decir de sus integrantes, mis compañeros y compañeras con los que atravesé no pocas noches buscando un nuevo día. Ellos lo han dado todo por la seria locura de imitar y recrear la vida y el país en una caja mágica. Siempre de la mano de Santiago García. ¡Ah, de Santiago!, la humanidad hecha sabia carcajada, creación y ética en medio de la vulgaridad del mercado que impide que el arte hable con el modo de hablar de "los de abajo", como lo quiso Brecht. Gracias y larga vida, más larga aún, para este milagro llamado Teatro La Candelaria.

Néstor Miranda Canal.
Sociólogo, escritor y maestro de la historia del teatro y la medicina

HUELLA DE IMAGEN ÉTICA Y ESTÉTICA

Gracias al Teatro La Candelaria por esta memoria de imágenes, por la huella ética y estética que nos han dejado a través de sus magnificas puestas en escena: a nosotras, el movimiento teatral colombiano, al teatro universal y a las generaciones venideras, que podrán recoger las semillas y los frutos de todos sus hallazgos plasmados con tanto compromiso y perseverancia, sobre la historia de nuestro país. Deseándoles más y más vida teatral para seguir gozando de sus obras. Con afecto.

Lucy Bolaño.
Fundadora y directora del Teatro La Máscara, Cali y directora de los festivales de mujeres Magdalena Pacífico

EL LUGAR DONDE LOS SUEÑOS PUEDEN SER REALIZADOS

Si el teatro es el lugar donde los sueños pueden ser realizados, donde las inquietudes del alma se reflejan para hacerse más nítidas y comprensibles, donde la voz adquiere una resonancia letal para las inclemencias de las calamidades humanas y donde la persona tiene a su alcance su bastión de lucha ante la necedad de esta raza de la que formamos parte, entonces ese es el lugar donde tienen que vivir los que Brecht nominó como imprescindibles. Y si imprescindible es la lucha a partir del talento, la entrega y el compromiso, todo esto es sinónimo de Teatro La Candelaria de Colombia: un espejo donde seguir mirándose.

Pepe Bablé (España).
Director de la compañía de teatro la Tía Lorica y del Festival Internacional del teatro de Cádiz, España. Uno de los festivales mas importantes del mundo

ARRIESGÁNDOSE Y SIEMPRE DISFRUTANDO

Vine a estudiar a Bogotá en la segunda mitad de los setenta, y entre mis primeras imágenes imborrables en esa época de tanto aprendizaje guardo, intactas, las obras de La Candelaria. Hay algo en mi ser que no me cansaré de agradecerles: esa generación que soñaba con cambiar el mundo me dio un regalo invaluable que he podido palpar en todos sus trabajos: la mística por nuestra profesión, la constante búsqueda, el camino que se construye a punta de preguntas.

Ir al Teatro La candelaria es siempre una aventura: los he seguido de cerca y los he visto pasar por duras y maduras, por dramas y comedias con mucho rigor, arriesgándose y siempre disfrutando. Ha sido igualmente grato y significativo presentarme en sus salas y participar de sus proyectos, porque sé que comparto con La Candelaria un principio básico: estéticas hay muchas, éticas una e inquebrantable, la del compromiso con uno y los demás, la de la búsqueda del ser y la otredad, la del teatro como un espacio para llorar nuestros muertos y soñar con un mundo mejor.

Felicitaciones desde el corazón a tan entrañables y valientes colegas, brindo con ustedes por otros muchos peldaños. Y gracias, muchas gracias por tantos instantes imborrables.

Carlota Llano.
Actriz por muchos años del Teatro Libre de Bogotá, maestra e investigadora Teatral.

A LA CANDELARIA NO SE LE PUEDE PERDER LA PISTA

Como cualquier persona que haya comenzado desde hace más de una veintena de años a hacer teatro en este país, es claro que una enorme responsabilidad de que eso haya sucedido la tiene Santiago García, el padre, el maestro indisputable del teatro moderno en Colombia. En mi caso personal, el haber podido ver obras dirigidas por él como *La Historia del Zoológico, Galileo Galilei, Marat/Sade*, para no nombrar más, obró como una revelación y un detonante definitivo para dedicarme a este oficio. Después de la Universidad Nacional, La Casa de la Cultura, García fundó La Candelaria, el grupo que más ha marcado la historia reciente del teatro -ese sí nacional-, al que nunca se le puede perder la pista.

Ricardo Camacho
Fundador y director del Teatro Libre de Bogotá

RESCATE DEL OLVIDO Y DE LA MENTIRA

Un teatro circular en cuyos radios se observa una puesta en escena diferente. Personajes míticos cuya potencia alcanza a nuestros días y desvela el fondo de las circunstancias históricas que vivimos.

El tiempo sin cuenta que rescata del olvido y de la mentira. El ejercicio de rendir los egos y las individualidades mediante una creación colectiva que nos toca y conmueve. El cambio, la experimentación y la utilización de nuevos elementos de comunicación que abren y dimensionan otras perspectivas en el teatro. La búsqueda imparable de la denuncia y la crítica al abrir elementos de pensamiento y nuevas direcciones para asumir la realidad. Esto es el Teatro La Candelaria.

Marta Cecilia Vélez.
Psicóloga, escritora, investigadora y maestra de la Universidad de Antioquia

■ Ilustración 2. Foto Teatro La Candelaria. Actores: Francisco Martínez y Patricia Ariza. Obra: *Diálogo del rebusque*. Dirección Patricia Ariza / Bogotá: Centro de Documentación del Teatro La Candelaria. (Consultado en agosto de 2012).

Esta investigación presenta al Teatro La Candelaria como una experiencia de organización social que ha conseguido mantenerse e incidir en los procesos culturales de la ciudad a lo largo de 46 años. Se trata por lo tanto, de una historia del movimiento teatral en Bogotá durante la segunda mitad del siglo XX, periodo de transición hacia la conformación de un "sector cultural oficial". La investigación está delimitada temporalmente por la promulgación del decreto de creación de la Escuela Nacional de Arte Dramático (ENAD), en 1950, como iniciativa del gobierno de Laureano Gómez en años de gran inestabilidad política, y se extiende hasta 1991 con la renovación del pacto social que señaló el camino para la creación del Ministerio de Cultura.

A partir de la revisión bibliográfica en las principales bibliotecas de la ciudad, se construyó un estado del arte, sobre el tema: *Teatro La Candelaria*. Una vez seleccionada, consultada y reseñada la bibliografía, se procedió a la revisión de las fuentes primarias ubicadas en el Centro de Documentación del Teatro La Candelaria y en el Archivo de Bogotá, especialmente. Con la información arrojada por la bibliografía y la consulta de fuentes, se procedió a entrevistar a varios actores del grupo de teatro: Patricia Ariza, Rafael Giraldo, Hernando Forero y César Badillo, y fueron entrevistados también dos investigadores que han seguido de cerca el trabajo del grupo: Jorge Prada y Luis Fernando Duque. Como parte del trabajo, el grupo de investigación participó en los eventos de conmemoración de los 45 años del Teatro La Candelaria, especialmente en las charlas con actores realizadas en el Teatro Jorge Eliécer Gaitán y en la ceremonia por la cual la Unesco nombró al maestro Santiago García, director de La Candelaria, Embajador Mundial del Teatro.

Considerando que la revisión bibliográfica hizo evidente imprecisiones y grandes silencios respecto a temas de interés, se procedió a la revisión de prensa para el periodo 1960-1991. Fue consultado, de manera sistemática, el periódico *El Tiempo* en las bibliotecas Luis Ángel Arango y Gilberto Alzate Avendaño; otras publicaciones periódicas como la revista *Semana* y publicaciones oficiales como el *Registro Distrital*, los *Anales del Concejo*, el periódico *Ciudad Viva*, fueron revisadas en el Archivo de Bogotá.

La investigación se presenta organizada en cinco capítulos: en el primero se describe el contexto en que se desenvolvió la actividad de la ciudad y del país durante la segunda mitad del siglo XX. En el segundo capítulo se precisan, a manera de antecedentes, los hechos más significativos en la conformación del movimiento teatral en Bogotá; al final del capítulo se reproduce el programa de mano de la Obra *Galileo Galilei*, representada por el Teatro Estudio de la Universidad Nacional bajo la dirección de Santiago García y que es considerada un hito en el movimiento teatral.

El tercer capítulo registra los esfuerzos que se hicieron en ciudades como Cali y Bogotá por construir un teatro independiente de la tutela del Estado. El capítulo cuarto propone una lectura de la trayectoria del Teatro La Candelaria en su compromiso con el desarrollo de procesos culturales propios. Este capítulo incluye el perfil biográfico de los actores que conformaron el grupo en el año 2012. Finalmente, el quinto capítulo titulado "La Candelaria en la producción bibliográfica", presenta los escritos que sobre este grupo se han producido en el periodo 1970-2010.

capítulo 1

El país y la ciudad en los que se gestó el Teatro La Candelaria

“... el sueño de la ciudad dorada que se derrite día a día
mientras el campo se convierte en un pasado irretornable”

Fragmento de *La ciudad dorada*

Ilustración 3. Foto Sady González. Campesinos migrantes en busca de la ciudad dorada / Bogotá: Archivo de Bogotá. Fondo fotográfico Sady González. (Consultado en julio de 2012).

En este apartado presentamos el contexto nacional y local en que se produjo el nacimiento del grupo de teatro La Candelaria. La situación política es analizada retomando los planteamientos de Daniel Pécaut sobre la debilidad del estado y su incapacidad para articular un proyecto que incluyera las expectativas de las masas populares a lo largo del siglo XX. El análisis del contexto económico se basa en las ideas de Gabriel Misas quien comparte los postulados de Daniel Pécaut en cuanto a un Estado débil, que no consigue liberarse de los intereses de una elite agro-exportadora. Así mismo se presenta el complejo panorama social en el que la protesta se intensifica y es reprimida por los gobiernos de turno. Para este último aspecto, sobre los movimientos sociales que fueron más visibles durante el periodo de estudio (1950-1991), retomamos los planteamientos de Mauricio Archila en sus trabajos sobre movimientos sociales.

Finalmente se registra una descripción de la ciudad de Bogotá en los años cincuenta, señalando las principales transformaciones que fueron proyectándola como una ciudad "modernizada". Especialmente se hace referencia a los cambios en el sistema educativo y a la conformación del sector cultural - oficial - es decir el que corresponde a las expectativas de las elites en el gobierno.

1.1 Contexto político, económico y social. Del gobierno militar de Rojas Pinilla al pacto del Frente Nacional

La segunda mitad del siglo XX en Colombia está marcada por los sucesos ocurridos el 9 de abril de 1948 y que tuvieron como epicentro la ciudad de Bogotá. "El Bogotazo", como se conoce al levantamiento de las masas populares en la capital, fue la respuesta de muchos habitantes de la ciudad indignados ante el asesinato del candidato liberal Jorge Eliécer Gaitán. Este acontecimiento se sumó a una serie de hechos violentos que venía soportando la población, especialmente en las zonas rurales. A pesar de la tensa situación política que se vivía en el país, las elecciones presidenciales se realizaron el 27 de noviembre de 1949 y sin la participación del partido liberal, resultó ganador Laureano Gómez, candidato único del conservatismo, quien tomó posesión del cargo en agosto de 1950.

El presidente convocó a una Asamblea Nacional Constituyente[1] que tenía como finalidad redactar una constitución ajustada al nuevo gobierno. El proyecto de constitución que estuvo listo el 9 de junio

1 Congreso de la República de Colombia, Acto Legislativo nº 1 del 9 de diciembre de 1952. *Diario Oficial*, nº 28.075. Bogotá: Imprenta Nacional, 12 de diciembre de 1952, p. 977.

de 1953 quitaba a la Corte Suprema la jurisdicción constitucional y se la atribuía al Consejo de Estado, creaba la vicepresidencia, instituía el senado corporativo, restablecía la pena de muerte, establecía que la prensa tenía carácter de servicio público y como tal debía regularse. La división del partido conservador ante las provocadoras decisiones del presidente y la situación de orden público, motivaron un acuerdo entre dirigentes liberales y conservadores para derrocar a Laureano Gómez y encomendaron el gobierno al ejército en cabeza de Gustavo Rojas Pinilla. Los miembros de la Asamblea votaron por Rojas para terminar el periodo que iba hasta agosto de 1954 y el gobierno se formalizó mediante el Acto Legislativo No 1 del 18 de junio de 1953[2].

Faltando pocos días para terminar el período presidencial, para el que había sido designado Rojas Pinilla, la Asamblea expidió el Acto Legislativo No 1º del 30 de julio de 1954, por el cual se reformaba la Constitución Nacional[3]. Esta vez la reforma dispuso aumentar el número de miembros de la Asamblea, estableció el 3 de agosto de 1954, como fecha para la elección del presidente (por los miembros de la Asamblea), dispuso que el presidente podría tomar posesión de su cargo ante la Asamblea Nacional Constituyente y señaló la forma de suceder o de reemplazar al presidente en caso de ausencia absoluta o temporal. En la fecha prevista, la Asamblea eligió a Gustavo Rojas Pinilla para el período comprendido entre el 7 de agosto de 1954 y el 7 de agosto de 1958.

2 Congreso de la República de Colombia,Acto Legislativo nº 1 del 18 de junio de 1953 "por el cual se reforman algunas disposiciones de la Constitución Nacional y el Acto Legislativo nº 1 de 1952". *Diario Oficial*, nº 28.329. Bogotá: Imprenta Nacional, 24 de octubre de 1953, p. 369.
3 Congreso de la República de Colombia,Acto Legislativo nº 1 del 30 de julio de 1954 "Reformatorio de la Constitución Nacional". *Diario Oficial*, nº 28.607. Bogotá: Imprenta Nacional, 21 de octubre de 1954, p. 289.

Una vez posesionado, Rojas Pinilla sancionó el Acto Legislativo No 2, del 24 de agosto de 1954[4], por el cual se dictaron disposiciones transitorias sobre las funciones legislativas de la Asamblea Nacional Constituyente. Esta norma otorgó a la Asamblea funciones del poder legislativo y señaló las fechas de reunión y la duración de sus sesiones (Art. 1º y 2º). Así mismo mediante el artículo 3º señaló que durante los recesos de la Asamblea, deberían seguir funcionando Comisiones Permanentes que estarían encargadas de revisar todas las reformas a la carta constitucional que le hubieran sido presentadas desde el año 1949. Rojas ocupó la presidencia hasta el 10 de mayo de 1957, fecha en que dejó el cargo en medio de una crisis de gobernabilidad, dando paso a un nuevo acuerdo entre las elites liberales y conservadoras conocido como *Frente Nacional*.

Gabriel Misas[5] siguiendo el análisis de Daniel Pécaut[6], plantea que la segunda mitad del siglo XX se inició con la *restauración del orden elitista*, que consistió en recortarles a las masas urbanas y rurales las conquistas sociales y políticas conseguidas bajo los gobiernos liberales. Según Misas, a partir de 1947, con los gobiernos conservadores, se produjo la caída de los salarios, la división de los sindicatos, la persecución de trabajadores y la represión de las organizaciones campesinas que reivindicaban el acceso a la tierra. Plantea así mismo que la violencia que enfrentaba a campesinos conservadores con campesinos liberales fue el telón de fondo de un proceso de modernización de la agricultura colombiana que transformó parcialmente a los terratenientes en empresarios de la agricultura y les permitió captar enormes recursos.

La restauración del orden elitista coincidió con un ciclo expansivo de la economía colombiana, favorecida por el aumento de los precios del café a nivel internacional, que posibilitó la mayor tasa de crecimiento de la producción manufacturera registrada en el país a lo largo del siglo XX. Pero el crecimiento económico no se produjo por la expansión del mercado interno, es decir, no hubo un

4 Congreso de la República de Colombia,Acto Legislativo nº 2 del 24 de Agosto de 1954. "Reformatorio de la Constitución Nacional". *Diario Oficial*, nº 28.607. Bogotá: Imprenta Nacional, 21 de octubre de 1954, pp. 289-290.
5 Gabriel Misas Arango, *La ruptura de los 90 del gradualismo al colapso*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2002, p. 68
6 Daniel Pécaut, *Orden y violencia: Colombia 1930 - 1954*. 2 volúmenes. Bogotá: Cerec - Siglo XXI, 1987.

Ilustración 4. Foto Sady González. Discurso de Jorge Eliécer Gaitán / Bogotá: Archivo de Bogotá. Fondo fotográfico Sady González. (Consultado en julio de 2012).
Ilustración 5. Foto Vicky Ospina. Manifestación ANUC, años 70 / Bogotá: Archivo de Bogotá. Fondo fotográfico Vicky Ospina. (Consultado en julio de 2012).

cambio en los patrones de consumo de las clases populares que las indujera al mayor consumo de bienes manufacturados; por el contrario, correspondió a un proceso de destrucción de las mediaciones que venía construyendo el Estado para incorporar a las clases populares al mercado[7]. De este modo la restauración del orden elitista, dio lugar a una profunda crisis política y social conocida como "La Violencia".

El proceso de industrialización tardía, en el caso colombiano, se produjo en un entorno de gran debilidad por parte del Estado, que si bien mediante su intervención consiguió modificar los precios relativos de los productos y crear las condiciones de valorización del capital privado, en ciertas áreas de la producción manufacturera, no logró, sin embargo, dirigir el proceso, ni profundizar las tendencias de la dinámica de mercado. Esta forma de industrialización dio lugar a la conformación de una "clase" de hombres de negocios, buscadores de renta, más que a la consolidación de una burguesía industrial en sentido estricto[8].

En la primera mitad de los años cincuenta -cuando las políticas explícitas de promoción de sustitución de importaciones se iniciaban-, se realizaron tres grandes estudios sobre la economía y la sociedad colombiana: el Informe del Banco Mundial dirigido por L. Currie, el Estudio sobre las condiciones de desarrollo en Colombia dirigido por L. Lebret y el Desarrollo Económico en Colombia realizado por la Cepal. Del análisis de estos estudios se dedujo la existencia de un débil poder de compra de las masas rurales y urbanas[9].

Al finalizar los años cincuenta se presentaron dos huelgas de gran significación social: la huelga de Fecode, con una marcha de maestros de Santa Marta a Bogotá, y la huelga de los empleados bancarios. Por primera vez las capas medias de la población se lanzaban al cese de actividades en demanda de mejoras en los salarios y en las condiciones de trabajo. Esta actitud radical inaugura una nueva era, no solo en el sindicalismo colombiano sino también en la conformación de nuevas dinámicas sociales que van a marcar los siguientes decenios[10].

La represión no fue un arma suficientemente eficaz para controlar los brotes de descontento, el Estado tuvo que desarrollar un intenso intervencionismo social que le permitiera reconquistar la legitimidad ante las masas urbanas y rurales. Así por ejemplo, mientras la participación del gasto público dentro del PIB se incrementó en un 44% entre las décadas de los años cincuenta y setenta, la participación de los gastos de educación, dentro del gasto público total, se duplicó y la participación de las partidas destinadas a obras públicas se redujo en más de la mitad en ese lapso.

Conviene Recordar

Infiltración Comunista en Latinoamérica

Alcance de la visita del presidente Lleras a E. U.—Un vigoroso mensaje democrático. La Zona del Caribe.

Bogotá, centro de distribución de propaganda china.—El apostolado católico.—El ejemplo de Acción Cultural Popular.

Por J. PETER GRACE.—Traducción especial para EL TIEMPO.

Gracias, señor presidente, por su generosa presentación. Muchas veces he oído hablar de esta sociedad de distinguidos caballeros católicos de la ciudad de Washington, y me tenía algo más que halagado con la invitación a participar en su asamblea de esta mañana. La de ustedes es una organización única tanto por tener su sede en la capital del mundo de hoy, como por la prestancia y admirable influencia de todos sus miembros. Como tal entre ellos representantes de los órganos ejecutivo, legislativo y judicial del gobierno de los Estados Unidos, y figuras eminentes de las actividades comerciales y profesionales, está acordado en frecuente ejemplo de lo que los laicos católicos de toda la Unión Norteamericana pueden hacer en bien de nuestra Iglesia y de nuestra Patria. Esta sociedad, por otra parte, inspira y estimula a quienes, radicados fuera de este centro del poderío mundial, aspiramos a realizar los propósitos y alcanzar los objetivos del Arzobispo John Carroll, lo mismo que a perpetuar su glorioso nombre.

Pues aquí en su arquidiócesis, a la sombra de las torres de la grande universidad que fundó en 1879, aquellos ideales siguen animándonos con fuerza para afrontar los problemas que hoy nos

El Trovador Kruschev corteja a la América Latina...

LATIN AMERICA

Ilustración 6. Caricatura *El Tiempo*. El trovador Kruschev corteja a la América Latina / Bogotá: mayo 13 de 1960. (Consultado en agosto de 2011).

7 Gabriel Misas Arango, *La ruptura de los 90 del gradualismo al colapso*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2002, p. 77.
8 Idem., p.83.
9 Idem., p.111.
10 Ibidem., p. 111.

Ilustración 7. Afiche Teatro La Candelaria. Obra *Guadalupe años sin cuenta* / Bogotá: Centro de Documentación del Teatro La Candelaria. (Consultado en julio de 2012).

El fin de la hegemonía conservadora y la terminación de la "violencia política" de los años cincuenta, que culminó con el establecimiento del Frente Nacional, dio lugar, de una parte, a la valorización (aunque parcial) política de la población y de otra, a una ruptura profunda de las lealtades que ligaban a las clases subalternas, particularmente rurales, a las elites locales. Surgió así un nuevo personal político, reclutado principalmente en la pequeña burguesía rural, que desplazó paulatinamente a las elites hacendatarias de la conducción política local en medio de una gran agitación social. En el contexto de la Guerra Fría, acontecimientos como la Revolución Cubana y su contraparte La Alianza para el Progreso pusieron cada una a su manera sobre el escenario temas como la reforma agraria, la planificación (el papel del estado en la conducción de la economía), el derecho a la educación, el derecho a la salud, el acceso a los servicios básicos, a la vivienda y al trabajo. Igualmente se reivindicó el derecho a la organización sindical y el derecho a la participación política[11].

En esta fase de la Guerra Fría los gobiernos de América Latina se lanzaron a conquistar el apoyo de las masas populares, lo cual en Colombia dio lugar a la redefinición del papel del Estado en el desarrollo y a cambios en las alianzas políticas que sustentaban el Frente Nacional. Así, por ejemplo, el ala más radical del Partido Conservador tuvo que aceptar votar la Ley de reforma agraria - contra sus convicciones - en razón de que era un requisito indispensable para que el gobierno de Alberto Lleras pudiera acceder a los créditos de la Alianza Para el Progreso. Igualmente, tuvo que aceptar la existencia de un organismo de planeación y los planes de desarrollo como guía de la acción estatal.

Con los cambios que se produjeron en la agenda estatal, surgieron nuevas organizaciones políticas (MRL[12], FU[13]) que les disputaban a los partidos tradicionales, unidos en el Frente Nacional, el apoyo de las masas. Los cuadros políticos de los partidos tradicionales se vieron compelidos a disputarle el control de las clases populares a los discursos radicales, razón por la cual se estableció una relación intensa y estrecha entre las demandas populares (por educación, salud, servicios públicos,…etc.); la oferta de los políticos y el cumplimiento parcial de las mismas por parte de las agencias estatales[14].

11 Idem., p.100.
12 Movimiento Revolucionario Liberal.
13 Frente Unido.
14 Gabriel Misas Arango, *La ruptura de los 90 del gradualismo al colapso*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2002, p.101.

Mauricio Archila[15] afirma que durante el periodo 1950 - 1990 el país vivió transformaciones estructurales que se manifestaron en el control del crecimiento demográfico, el proceso de urbanización, los mayores índices de educación y con ellos un proceso paulatino de secularización de la sociedad[16]. Señala que el periodo está caracterizado por una crisis permanente en la que son elementos fundamentales: la debilidad del Estado, la fragmentación de la sociedad y el divorcio entre desarrollo económico y social.

Fernán González[17] señala que la crisis, puede ser entendida como el resultado del agotamiento del modelo decimonónico de Estado vigente en el país desde los comienzos de nuestra vida republicana hasta el fin de la primera mitad del siglo XX. Para este autor el bipartidismo actuó desde el siglo XIX como mediador entre la sociedad y el Estado; por su parte, los partidos tradicionales como subculturas y federaciones laxas de redes locales y regionales de poder fueron los vehículos de expresión y canalización de las tensiones y contradicciones de la sociedad colombiana durante el siglo XIX y la primera mitad del siglo XX.

Considera el autor que esta capacidad de los partidos para expresar la vida nacional empezó a debilitarse a partir de la "La Violencia" de los años cincuenta y de las rápidas transformaciones de la sociedad colombiana en los años sesenta. La movilización de los actores sociales (obreros, campesinos, clases medias urbanas) dejó de pasar por el bipartidismo. Por su parte, los aparatos del Estado empezaron a modernizarse selectivamente ocasionando tensiones entre sectores tecnocráticos y tradicionales. La vida política tradicional perdió legitimidad y fue percibida cada vez más como una realidad aparte, separada de la sociedad[18].

El Frente Nacional se proyectó como un intento por superar la polarización política, pero aunque logró contener la violencia bipartidista también propició la exclusión de la oposición, la clientelización de los partidos, la autonomización militar y la semiprivatización del Estado. A todo esto se sumó "la pérdida de la capacidad estatal y del régimen político para la expresión política de lo social, que facilitó la radicalización de los movimientos sociales".

El acuerdo bipartidista (1958 - 1974) logró apaciguar los odios partidistas, poner a los militares bajo el control civil y propiciar el desarrollo económico más o menos constante, en medio de la creciente modernización que se manifestó desde los años de la posguerra. Pero los avances se vieron oscurecidos por la exclusión política de grupos al margen del bipartidismo, la pérdida de identidades partidistas, la mayor autonomía de los militares, la desatención a los actores sociales y el consiguiente aumento de la brecha entre ricos y pobres. Todo ello condujo a la despolitización generalizada y al debilitamiento del sistema político, que siguió recurriendo al clientelismo como forma de relación con los sectores subalternos.

El Estado creció tanto en burocracia como en capacidad interventora, pero lo hizo favoreciendo a las minorías poderosas, lo que disminuyó su capacidad de acción autónoma y lo convirtió en botín de las elites políticas y económicas que lo usufructuaban. La resultante fue un alejamiento entre representantes y representados, entre sistema político y actores sociales, entre las esferas política y social, con lo que cada una quedó autorreferida y sin vasos comunicantes. En estas condiciones hizo irrupción una nueva forma de violencia que pretendió legitimarse en esa enemistad social: la guerrilla[19].

De este modo al final del Frente Nacional, aunque la guerrilla entró en temporal reflujo, el panorama nacional era

15 Mauricio Archila Neira. *Idas y venidas, vueltas y revueltas. Protestas sociales en Colombia 1958 - 1990.* Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e historia. (ICANH). Centro de Investigación y Educación Popular (CINEP), 2008.
16 Idem., p. 128.
17 Fernán González, *Presentación del libro. Idas y venidas, vueltas y revueltas. Protestas sociales en Colombia 1958 - 1990.* En: Mauricio Archila Neira. Idas y venidas, vueltas y revueltas. Protestas sociales en Colombia 1958 - 1990. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e historia. (ICANH). Centro de Investigación y Educación Popular (CINEP), 2008 pp. 15-33.
18 Idem., p. 17.
19 Idem., p. 125.

Ilustración 8. Foto Jorge Silva. Grafiti en la Universidad Nacional / Bogotá: Archivo de Bogotá. Fondo fotográfico Jorge Silva. (Consultado en julio de 2012).
Ilustración 9. Foto Jorge Silva. Manifestación en Bogotá / Bogotá: Archivo de Bogotá. Fondo fotográfico Jorge Silva. (Consultado en julio de 2012).

crítico, puesto que el Estado había perdido legitimidad y los partidos políticos de derecha e izquierda no mediaban. Así se cocinaba una nueva crisis política, que finalmente surgió, en forma paradójica, como resultado del intento de superar otra[20].

En cuanto a la izquierda colombiana, en los inicios del Frente Nacional el panorama político era relativamente simple, señala Archila. Con dos partidos tradicionales, aunque fraccionados sobre todo en el lado del conservador, y un partido de izquierda con tradición histórica, el Partido Comunista de Colombia (PCC). El panorama comenzó a cambiar con el surgimiento del Movimiento Obrero Estudiantil y Campesino (MOEC), creado en julio de 1960 en Cali, bajo la influencia de la Revolución Cubana[21]. Ese es el primer hito en la formación de la "nueva izquierda" en oposición a la "vieja", es decir, al PCC.

El Partido Comunista, que fue origen de muchas organizaciones de oposición, sufrió una evolución interna como ocurrió con el resto de la izquierda. En 1949 había lanzado la consigna de autodefensa, pero sin privilegiar la lucha armada como estrategia para la toma del poder. En el inicio del Frente Nacional, el PCC vaciló entre aprovechar los espacios políticos que dejaba el régimen, incluida su legalización, y la denuncia del pacto bipartidista. Los vientos internacionales favorecían una opción pacífica de toma del poder y por ello desmovilizó a sus autodefensas. Para esa época el Partido era más campesino que obrero, como lo reflejaría la composición social del VIII Congreso (1958).

20 Idem., p. 126.
21 Según Marco Palacios el MOEC se paralizó en medio de un intenso fraccionalismo que llevó a la ruptura en su Congreso de 1965. De los restos del MOEC emergió en 1969 un pequeño grupo de maoistas legales, fundadores del Movimiento Obrero Independiente Revolucionario MOIR, su sección juvenil (la Juventud Patriótica) se hizo fuerte en algunas universidades públicas, reclutaba con ahínco en la Universidad de los Andes de Bogotá bajo el dogma del papel progresista de la "burguesía nacional"; aparte de esto, concentraba esfuerzos en la actividad teatral y artística como un medio de llegar al campesinado y a la clase obrera. Marco Palacios. *Violencia pública en Colombia 1958-2011*. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2012, p. 70.

Con la operación militar a Marquetalia, entre 1964 y 1966, el Partido reactivó sus guerrillas las cuales en 1966 dieron origen a las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC). Estas seguirían un modelo militar de autodefensa y de apoyo a la actividad del Partido hasta entrados los años ochenta, cuando varían hacia una táctica más ofensiva de búsqueda del poder. En su Décimo Congreso (1966) el PCC proclamó la "combinación de todas las formas de lucha", opción política que sostendrá contra viento y marea a lo largo del periodo estudiado. El Partido, sin embargo, no dejó de ejercer la acción política que el régimen le permitía, pero ella fue cada vez más contradictoria y ambigua, lo que explica en parte su precario crecimiento a pesar de haber constituido la mayor fuerza de izquierda[22].

Mauricio Archila señala que entre 1958 y 1990 hubo en Colombia persistencia de la protesta pero que no se puede hablar de movimientos sociales como tales. Las organizaciones gremiales, a pesar de que agrupaban a importantes sectores de la población, no eran suficientes para superar la debilidad de los actores sociales[23]. Plantea que la relativa debilidad de la acción social colectiva en el país es consecuencia de complejos procesos históricos que se pueden resumir en un inequitativo crecimiento económico que excluye a los sectores subalternos y los priva de recursos culturales para hacer una mejor presencia pública; en la falta de mediación de los partidos políticos, incluidos los de izquierda, y en la incapacidad del Estado tanto para tener el uso legítimo de la fuerza con el fin de preservar la vida de los activistas sociales como para regular los conflictos de todo tipo.

Archila señala que el aporte más novedoso de los actores sociales ocurrió en la dimensión cultural de la política, puesto que los movimientos sociales tienden a abrirse hacia agendas amplias que incluyan más población, contribuyendo a pluralizar la sociedad y aportando una dosis de tolerancia hacia los otros que son percibidos como distintos. En la práctica han roto con la rígida separación entre lo público y lo privado, entre lo social y lo político[24].

22 Fernán González, Presentación del libro. Idas y venidas, vueltas y revueltas. Protestas sociales en Colombia 1958 - 1990. En: Mauricio Archila Neira. *Idas y venidas, vueltas y revueltas. Protestas sociales en Colombia 1958 - 1990*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e historia. (ICANH). Centro de Investigación y Educación Popular (CINEP), 2008., p. 278.
23 Idem., p. 471.
24 Idem., p. 473.

Ilustración 10. Foto Teatro La Candelaria. Obra: *La Orestiada* / Bogotá: Centro de Documentación del Teatro La Candelaria. (Consultado en agosto de 2012).
Ilustración 11. Foto Teatro La Candelaria. La televisión. Obra: *La Ciudad Dorada* / Bogotá: Centro de Documentación del Teatro La Candelaria. (Consultado en agosto de 2012).

1.2 La ciudad en la que se gestó el Teatro La Candelaria

En los años cincuenta del siglo XX se hicieron evidentes los cambios que experimentaba la ciudad de Bogotá. El crecimiento demográfico coincidió con el proceso de urbanización que vivía el país, así encontramos que si para 1951 el 38% de la población residía en centros urbanos, quince años más tarde la proporción aumentó[25] al 52%; es decir, que para 1960 la mayoría de la población colombiana vivía en centros urbanos.

La ciudad tuvo también una significativa expansión física, especialmente hacia el occidente, con la construcción de equipamientos como el aeropuerto El Dorado y el Centro Administrativo Nacional(CAN). Así mismo en 1958 el área urbana alcanzó las 8.084 hectáreas con la anexión de los seis municipios vecinos, y para el año 1964 llegó a las 14.615 hectáreas. Bogotá resultaba atractiva no solo para las personas, sino también para el comercio y la industria gracias a la centralización de la administración, de los servicios de salud, educación y oferta cultural, especialmente[26]. Los datos del censo de 1951 registraron que el 46% de la población de la ciudad tenía entre 0 y 19 años; el 36% de la población tenía entre 20 y 39 años. Es decir, que el 82% de la población bogotana tenía menos de 40 años, lo que caracterizó la ocupación de la ciudad por una población predominantemente joven[27].

Para 1951 cerca del 50% de la población en edad escolar contaba con estudios completos de primaria, pero solo un 18% había terminado la secundaria. La población universitaria era de tan solo el 3%, y el mismo porcentaje manifestó haber realizado "otros estudios", o especializaciones que no requerían el título de bachiller para su iniciación[28]. En los años cincuenta la ciudad tenía ya cerca de veinte instituciones de educación superior[29]. En resumen, Bogotá en 1951 estaba habitada por una población mayoritariamente de jóvenes, con escasa educación, y provenientes de diversos lugares del país[30].

En cuanto al desarrollo urbano, durante esta década se consolidaron proyectos de gran impacto municipal y nacional, especialmente durante el gobierno de Rojas Pinilla (1953 - 1957), gracias a la bonanza cafetera que acompañó las obras de "modernización" emprendidas por el gobierno militar[31]. Las salas de cine, que conformaron en Bogotá un conjunto de edificios públicos de calidad arquitectónica, se convirtieron en centros de encuentro colectivo dentro de los barrios[32]. Pero además de las obras de infraestructura el gobierno de Rojas Pinilla consiguió en 1954 emitir la primera señal de televisión para Bogotá y Manizales con equipos traídos de Estados Unidos y Alemania. Las primeras imágenes transmitidas fueron una figura en movimiento y la portada del periódico *El Tiempo* de ese día.

La televisión en Colombia fue inaugurada el 13 de junio de 1954, como un servicio prestado por el Estado, en el marco de la celebración del primer año de gobierno de Rojas Pinilla. Esa noche, a las 7 p.m., se transmitió el Himno Nacional de la República seguido de las palabras del presidente de la nación; al término de los actos protocolares se emitieron los primeros programas de entretenimiento dedicados a la educación y a la cultura en una transmisión que duró 3 horas 45 minutos.

Patricia Ariza afirma que la televisión se convirtió en el medio de comunicación del gobierno y ante la necesidad de desarrollar programas culturales de teatro o de entretenimiento, Rojas Pinilla tuvo que solicitar a la Unesco un maestro de gran calidad, que ayudara en la formación de actores para la televisión. La Unesco hizo contacto con Seki Sano, un japonés radicado en México, discípulo de Stanislavki y que hablaba perfectamente el español. En Bogotá el maestro Seki Sano conformó una escuela en la cual participaron figuras que han sido determinantes en la historia del teatro y la televisión colombiana: Santiago García, Fausto Cabrera (asistente de Seki Sano), Pacheco, Gloria Valencia de Castaño y Mónica Silva, entre otros.

A pesar de su corta estadía en el país, Seki Sano apareció en un momento coyuntural y sus enseñanzas consiguieron incidir en un grupo de personas que lideró importantes transformaciones culturales tanto en la naciente televisión como en el teatro. "La profesora japonesa Hiroko Carilla afirmó en un seminario del Colegio de México 2011 que la verdadera herencia del maestro Seki Sano para ella estaba en Colombia donde sobrevivió un teatro de grupo, de dedicación profesional que desarrollaba de manera simultánea la búsqueda de una estética propia y el compromiso social y que ese teatro se llamaba La Candelaria"[33].

25 Idem., p.25.
26 Juan Carlos del Castillo y Tatiana Urrea. *Bogotá años 50; el inicio de la metrópoli*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Artes, 2008., p. 28.
27 Idem., p. 29.
28 Idem., p. 30.
29 Idem., p. 109.
30 Idem., p. 30.
31 Idem., p. 104.
32 Idem., p. 120.
33 Entrevista de Alicia Florián con Patricia Ariza, Bogotá noviembre de 2012.

En 1955 el gobierno nacional decidió abrir espacios comerciales, para su manejo designó a la Empresa de Televisión Comercial (TVC), que tenía como socios a las cadenas radiales Caracol y Radio Cadena Nacional(RCN). Así se abrió campo la televisión de orden comercial en Colombia. Las empresas interesadas en comercializar sus productos alquilaban los espacios y transmitían programas como revistas musicales y concursos; espacios intercalados en la programación de la Televisora Nacional[34]. Los primeros programas de entretenimiento fueron radionovelas llevadas a la pantalla como dramatizados.

1.3 El sector cultural oficial en Bogotá durante el siglo XX

Por primera vez en 1926, el alcalde de la ciudad tuvo potestad para organizar la administración pública municipal[35]. En esta ordenación, correspondió a la recién creada Secretaría de Gobierno encargarse del ramo de instrucción pública, dentro del cual estaba ubicada la oficina de Acción cultural del municipio. Para 1936 fue creada la Inspección General de Educación y Propaganda Cultural, también como una dependencia de la Secretaría de Gobierno. Una parte de sus labores fue cumplida por el programa de extensión cultural a través de la Casa de Cultura Popular del Municipio que inició su funcionamiento en octubre de 1938, para atender principalmente a obreros y trabajadores de Bogotá, en aspectos relacionados con la enseñanza primaria, conferencias culturales, conciertos musicales, cine educativo y grupos escénicos, para lo cual disponía del Estadio Nemesio Camacho, el Teatro al Aire Libre de la Media Torta y la Plaza de Toros[36].

Al finalizar la década de los cuarenta el Concejo de Bogotá asignó otras funciones a la Secretaría de Gobierno, relacionadas con la organización de las actividades culturales que se realizaban en el municipio; para cumplirlas creó en 1949 la Oficina de Servicios Culturales, Espectáculos y Deportes. Esta oficina constaba de las siguientes secciones: Control de Espectáculos, Extensión Cultural, Servicio Social de Espectáculos y Deportes, Plaza de Toros de Santamaría y Estadio Nemesio Camacho[37]. En particular la Sección de Extensión Cultural debía promover toda clase de actos culturales como conciertos, exposiciones, ciclos de conferencias, espectáculos teatrales, además de organizar centros culturales, bibliotecas y concursos, administrar el Teatro Municipal e impulsar toda manifestación de orden cultural.

La complejidad que fue adquiriendo el manejo de la instrucción pública justificó la creación de la Secretaría de Educación en 1955, a la cual se adscribió la División de Extensión Cultural[38] cuya labor continuaba orientada a los aspectos de educación artística, educación física y divulgación cultural. En esta dependencia se coordinaban las actividades del Planetario, Cinemateca, Museos Distritales, Orquesta Filarmónica, teatros de propiedad del Distrito y el programa de Extensión Cultural.

Como puede observarse, los temas culturales en la ciudad durante esta primera parte del siglo estuvieron vinculados a los estamentos educativos. Para 1952, la UNESCO a través de la Resolución 3.24 llamaba a estimular los estudios tendientes a armonizar la introducción de tecnología moderna a los países en proceso de industrialización, respetando sus valores culturales para asegurar el progreso social de los pueblos, con lo cual quedó reivindicado el derecho de todos los países a contribuir al desarrollo del estado moderno desde sus propias tradiciones culturales. Esta reivindicación se refrendó en 1966 con la aprobación de la denominada Declaración solemne sobre los principios de la cooperación cultural internacional, en la que se manifestó que toda cultura tiene una dignidad y un valor que deben ser respetados y protegidos, por lo que todo pueblo tiene el derecho y el deber de desarrollar su cultura. Luego de esta conferencia, se crearon en el ámbito mundial los organismos estatales responsables de los asuntos culturales. En Colombia, se creó el Instituto Colombiano de Cultura, Colcultura[39] en diciembre de 1968.

Fue en la década de 1970 que la UNESCO asumió plenamente la responsabilidad de estimular la reflexión en torno a la integración de las políticas culturales en las estrategias de desarrollo económico y social del Estado moderno, organizando conferencias intergubernamentales sobre estos temas en Finlandia (1972), Indonesia

34 Juan Carlos del Castillo y Tatiana Urrea. *Bogotá años 50; el inicio de la metrópoli.* Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Artes, 2008., p. 106.
35 Congreso de la República de Colombia, Ley 72 de 29 de noviembre de 1926 "sobre facultades al Municipio de Bogotá". *Diario Oficial*, nº 20.360. 30 de noviembre. Bogotá: Imprenta Nacional, 1926.
36 Margarita Pulgarín Reyes. *Introducción a la historia institucional del sector educativo oficial en Bogotá siglo XX.* (documento inédito). Bogotá: Archivo de Bogotá, p. 18.
37 Concejo de Bogotá. Acuerdo 77 de 3 de septiembre de 1949 "por el cual se crea la Oficina de Servicios Culturales, Espectáculos y Deportes, y se dictan otras disposiciones". *Anales del Concejo de Bogotá*, nº 1.806. Bogotá: Imprenta Municipal, 30 de septiembre de 1949.
38 Concejo de Bogotá. Acuerdo 26 de 23 de mayo de 1955 "por el cual se crea la Secretaría de Educación del Distrito", y Acuerdo 58 de 24 de agosto de 1955 "por el cual se establecen las asignaciones civiles de la Secretaría de Educación, se crean nuevos cargos y se cambian algunas de las denominaciones de los mismos". *Acuerdos expedidos por el Concejo de Bogotá en el año de 1955*. Bogotá: Imprenta de Bogotá, D. E., 1956.
39 Presidencia de la República de Colombia. Decreto Ley 3154 (26 de diciembre) de 1968 "por el cual se crean el Instituto Colombiano de Cultura y el Consejo Nacional de Cultura". *Diario Oficial*, 22 de enero de 1969, pp. 89-90.

Ilustración 12. Foto Vicky Ospina. El Teatro Colón / Bogotá: Archivo de Bogotá. Fondo fotográfico Vicky Ospina. (Consultado en julio de 2012).

Ilustración 13. Foto Hernán Díaz. Teatro al Aire Libre de La Media Torta / Bogotá: Archivo de Bogotá. Fondo fotográfico Hernán Díaz. (Consultado en agosto de 2012).

(1973) y África (1975). El acercamiento colombiano a la orientación de organismos internacionales se dio con la Conferencia intergubernamental sobre políticas culturales en América Latina y el Caribe, celebrada en Bogotá (1978) en la cual se hacía énfasis en involucrar a los artistas en la formulación e implementación de las políticas culturales, pues se consideraba que el desarrollo cultural debía contar con la participación directa de la sociedad, involucrando activamente a los artistas y a las organizaciones destinadas a fijar dichas políticas[40].

Siguiendo los parámetros establecidos en las mencionadas conferencias, en Bogotá se creó el Instituto Distrital de Cultura y Turismo en 1978[41], para reunir a todas las dependencias del Distrito encargadas de las labores culturales con el fin de buscar mayor cobertura y participación de la comunidad en los eventos y asumir las funciones de la antigua División de Extensión Cultural, estructurando sus acciones sobre tres líneas de trabajo: conservación del patrimonio cultural, fomento de las artes y difusión cultural, todo lo cual tenía como propósito conectar la cultura con el desarrollo. En consecuencia, la Subdirección de Cultura del IDCT contó con tres divisiones: la División Artística, que incluía a la Academia Luis A. Calvo, la Academia de Artes Plásticas, la Academia de Teatro, la Academia de Danza y los Centros Culturales; la División Científica compuesta por la Sección Planetario Distrital, el Museo de Ciencias Naturales y el Museo de Desarrollo Urbano, y la División de Divulgación Cultural integrada por la Sección Teatro Jorge Eliécer Gaitán, Sección Cinemateca Distrital y la Sección Teatro al Aire Libre de la Media Torta[42]. Esta plataforma debía funcionar con la escasa fuente de financiación constituida por el impuesto a los cigarrillos extranjeros.

Cambios significativos se operaron luego de que la UNESCO declaró la década 1988-1997 como el decenio mundial para el desarrollo cultural, el cual se enfocó en cuatro objetivos: reconocer la dimensión cultural del desarrollo, afirmar y enriquecer las identidades culturales, aumentar la participación en la vida cultural y fomentar la cooperación cultural internacional. Esta década vio nacer a los *gestores culturales* y dio paso a las primeras experiencias de participación ciudadana en la formulación de políticas culturales.

Patricia Ariza recuerda que durante la Asamblea Nacional Constituyente "Como apoyo a los constitucionalistas se creó una Comisión de Educación, Ciencia y Cultura integrada por un destacado grupo de intelectuales, científicos y artistas. Gracias a esta comisión, integrada entre otros por Martha Helena Bravo, Gloria Zea, Antanas Mockus y Patricia Ariza, y a la insistencia de María Mercedes Carranza (constitucionalista) en el papel de la cultura se logró incidir en la Constitución del 91"[43].

En 1991 la nueva Constitución Política de Colombia, de carácter pluralista y multicultural, postuló la cultura como fundamento de la nacionalidad, retomando su importancia en la construcción de nación. Desde entonces, las acciones del Estado a favor del sector, se han visto reflejadas en la creación de instituciones gubernamentales encargadas del sector cultural, como primera respuesta a la carencia de una institución cultural consolidada y afianzada en la participación social. Es el caso de la Ley General de Cultura (1997) que hizo posible la creación del Ministerio de Cultura, lo cual significó formalizar la presencia de los temas culturales en las decisiones del Estado y conformar el Sistema Nacional de Cultura.

En Bogotá, el Sistema Distrital de Cultura, coordinado por el Instituto Distrital de Cultura y Turismo, adquirió importancia a partir de 1995, cuando la cultura ciudadana se convirtió en el programa bandera de la administración. Esta condición permitió contar con recursos económicos para incrementar la oferta artística y abrir paso hacia la investigación de ciudad, en coordinación entre entidades oficiales y privadas, que trabajaron para la ejecución de programas culturales y proyectos como el de las casas culturales locales o las salas concertadas que dinamizaron la actividad cultural en la ciudad. Se esperaba que los sectores culturales trabajaran en conjunto, articulando acciones, proponiendo modelos urbanos que se nutrieran de diversos aportes y que procuraran construir una ciudad que garantizara una mejor calidad de vida para sus habitantes. Las políticas culturales quedaron plasmadas en el documento titulado *Bogotá en Acción Cultural*[44] que pretendió obligar al gobierno distrital a impulsar medidas tendientes a la consolidación de políticas culturales a corto, mediano y largo plazo.

40 Patricia Pecha Quimbay, *Historia institucional del Instituto Distrital de Cultura y Turismo 1978-2003*. Bogotá: Unidad Imprenta Distrital, 2006, Bogotá, p. 19.
41 Concejo de Bogotá. Acuerdo 2 de 8 de febrero de 1978 "por el cual se crea el Instituto Distrital de Cultura y Turismo. *Anales del Concejo de Bogotá, Distrito Especial*. Año XLII, nº 1184. Bogotá: Imprenta Distrital, 1981, p.1.
42 Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Resolución nº 36 de 22 de septiembre de 1978 "creación del Comité de compras". Oficina de Planeación del IDCT. *Informe de labores Oficina de Planeación, 1978-1979*. 30 de marzo de 1979. Junta Directiva del IDCT, Acuerdo 2 de 28 de octubre de 1982 "aprobación primeros estatutos orgánicos".
43 Entrevista de Alicia Florián con Patricia Ariza, Bogotá noviembre de 2012.
44 Instituto Distrital de Cultura y Turismo, *Políticas culturales para Bogotá, 2001-2004*. Bogotá: 2001, pp.5-14.

1.4 Los espacios para el teatro en Bogotá

En la última década del siglo XIX fueron construidos en Bogotá el Teatro Colón, sobre las ruinas del Teatro Maldonado, y el Teatro Municipal, situado entre el Capitolio Nacional y el Observatorio Astronómico, edificio que fue demolido durante la administración de Laureano Gómez (1950-1951)[45].

Como parte de las celebraciones del IV Centenario de la fundación de Bogotá, fue construido en 1938 el Teatro al Aire Libre de la Media Torta, escenario de carácter público y gratuito que pretendía cubrir las necesidades de recreación de los habitantes capitalinos. El lugar se consolidó como una alternativa de oferta cultural para los habitantes de sectores populares de Bogotá que asistían cada domingo a presenciar la programación artística. Algunas organizaciones teatrales tuvieron como refugio estos mismos escenarios, es el caso de la Escuela Nacional de Arte Dramático que desde su inauguración en 1951 tuvo como sede la sala del Palomar, en el Teatro Colón.

Una sala de teatro con amplia historia en Bogotá, que ha cruzado varias etapas siendo escenario de diversos grupos e instituciones, es la del Teatro Odeón, ubicada en el eje ambiental con carrera cuarta e inaugurada en 1940; en ella se combinaban actividades de teatro, cine y variedades, luego cerró para convertirse en imprenta; en 1960 fue tomada en arriendo por el grupo de Teatro El Búho, que remodeló el escenario. Cuando este grupo se trasladó a la Universidad Nacional, el teatro pasó a manos de la Corporación Festival de Teatro para que en este escenario se fomentara la actividad teatral en la ciudad; la Corporación se vio en dificultades económicas para mantener y difundir las actividades en este teatro, por eso fue tomado en arriendo por la Universidad de América hasta 1970, cuando lo adquirió como sede propia el Teatro Popular de Bogotá[46].

En 1985, se juntaron el Teatro Popular de Bogotá y el grupo El Alacrán con la intención de crear un centro de artes dramáticas y audiovisuales en el antiguo Odeón, para lo cual se inició una etapa de remodelación que buscaba recuperar el estilo republicano, con una sala de teatro para 280 espectadores; estas obras tuvieron una duración de dos años y generaron una deuda con la fiduciaria Scala, que finalmente llevó a la liquidación del proyecto cultural, y de paso al cierre del Teatro El Alacrán[47].

A comienzos de los años sesenta el escenario distrital para las presentaciones teatrales estaba situado en los sótanos de la Avenida Jiménez[48], ubicados entre carreras 8 y 8-A, encima del desaparecido río San Francisco y sobre los cuales habría de circular el tráfico de la Avenida Jiménez de Quesada. Estos sótanos fueron aprovechados por el Municipio para conseguir una renta, no sobre la base de un ambiente moderno con baños turcos, restaurantes, cafés, billares y bolos, como se había planeado[49], sino por la apertura de un pasaje comercial en el que se ofrecían mercancías novedosas. Ante la decadencia del negocio, comenzaron a funcionar también el Museo de Cera de Bogotá y una sala para la proyección de cine[50].

El lugar fue entregado posteriormente a Extensión Cultural de la Secretaría de Educación, que lo destinó a la Liga de Ajedrez. A juzgar por los asuntos tratados por la Junta Asesora y de Contratos de la administración distrital, para hacer uso del teatro ubicado en los sótanos de la Avenida Jiménez los interesados debían solicitar autorización a la Sección de Educación Artística y Deportes, cuyo dirigente elevaba la solicitud a la Junta Asesora y de Contratos de la administración, la cual, finalmente, accedía o negaba la petición. Así, este lugar era utilizado para presentar obras teatrales, comedias, recitales de danza moderna y conferencias de carácter político[51].

En octubre de 1969, la Junta Asesora y de Contratos de la administración distrital autorizó a la Secretaría de Educación para que los sótanos de la Avenida Jiménez fueran utilizados como galería de exposiciones y sede de la Escuela de Arte Dramático[52], es decir que en este lugar se concentraba buena parte de la

45 Carlos José Reyes, "El teatro en Colombia". En: *Nueva Frontera*, nº 351. Bogotá: septiembre-octubre de 1981, pp. 11-13.
46 Orquesta Filarmónica de Bogotá, *Teatros de Bogotá. Escenarios de un patrimonio efímero*. Bogotá: Panamericana, 2010, p. 17.
47 Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte, *Premio vida y obra 2008*. Carlos José Reyes. Bogotá: Subdirección Imprenta Distrital, 2008, pp. 66-67. la fiduciaria tomó el edificio como parte de pago por la deuda. El Alacrán había sido creado por Carlos José Reyes en 1970, luego de que abandonara el grupo de teatro que dirigía en la Universidad Externado de Colombia.
48 Junta Asesora y de Contratos. Acta nº 18 de 16 de mayo de 1961 "Aclaración a una comisión conferida por la Junta". En: *Anales del Concejo de Bogotá D.E.* año XXVII, nº 605. Bogotá, D.E.:4 de agosto de 1961, p. 1.729.
49 Estampa: revista semanal de actualidad gráfica, "Como quedarán los sótanos de la Avenida Jiménez de Quesada". Vol. 1, nº 1, 26 de noviembre. Bogotá: Editorial Bolívar, 1938, p. 31.
50 John Rojas U., "Viaje al fondo de la Jiménez". *Urbícola. Viva la ciudad viva*. Nº 4. Bogotá: Agosto de 2004, pp. 6-7.
51 Junta Asesora y de Contratos, Acta nº 18 de 16 de mayo de 1961 "Aclaración a una comisión conferida por la Junta". En: *Anales del Concejo de Bogotá D.E.* Año XXVII, nº 605. Bogotá, D.E.: 4 de agosto de 1961, p. 1.729.
52 Junta Asesora y de Contratos, Acta nº 269 de 28 de octubre de 1969 "Galería de exposiciones en los sótanos de la Avenida Jiménez". En: *Registro Distrital*, año V, nº 157. Bogotá: 2 de febrero de 1970, p. 29.

actividad cultural de la ciudad en las décadas de 1950 y 1960[53]. Ante la creciente demanda de espacios para la presentación de espectáculos en vivo; desde 1962[54], se escucharon propuestas de los dirigentes de la ciudad sobre la necesidad de construir un teatro distrital[55]. No obstante la insistencia, la idea no se concretó en el corto plazo.

Otros espacios culturales utilizados ocasionalmente por los grupos teatrales para realizar sus representaciones fueron los salones comunales de los barrios obreros de la ciudad. Para la década de los sesenta, los denominados teatros de la ciudad eran salas destinadas a variados fines culturales como conferencias, representaciones, clausuras de estudios y proyección de películas, pero no eran espacios concebidos para la presentación de obras de teatro. En estas condiciones, resultó innovadora la constitución de la primera sala independiente de teatro en Bogotá, por iniciativa de la recién fundada Casa de la Cultura que desde 1966 arrendó un local para su funcionamiento en la carrera 13 nº 20-54. Después de tres años de labores en este lugar, el grupo se trasladó a su sede propia, ubicada en la calle 12 nº 2-59, en el antiguo sector de La Candelaria.

El ejemplo fue seguido por el Teatro Libre de Bogotá, surgido de un grupo de estudiantes provenientes del teatro universitario de la Universidad Nacional, de la Universidad de Los Andes y de algunos egresados de la Escuela de Teatro del Distrito; este grupo, fundado en 1973, fue promovido por Germán Moure y Ricardo Camacho y su primera

53 En 1980, el lugar fue entregado en tutela al Instituto Distrital de Cultura y Turismo, que adelantó algunas tareas sanitarias de recuperación y fundó allí la Academia Distrital de Teatro, que cuenta con un amplio espacio, camerinos modernos y 150 sillas; allí funcionó hasta la década de los noventa, antes de pasar a ser parte de la Academia Superior de Artes de Bogotá.

54 Concejo de Bogotá, Acuerdo nº 22 de 4 de junio de 1962 "por el cual se destina un predio para la construcción del Teatro Distrital". En: *Acuerdos 1962*. Bogotá: Imprenta Distrital, 1963, p. 70. El predio estaba situado en la calle 19 nº 9-52, en el cual funcionaba la escuela República de Venezuela.

55 Junta Asesora y de Contratos, Acta nº 40 de 29 de octubre de 1963 "Autorización para licitar una construcción". En: *Anales del Concejo de Bogotá D.E.* año XXX, nº 906. Bogotá: 3 de abril de 1964, p. 799. La idea de tener un teatro para la ciudad sólo se concretó en 1971, cuando el Teatro Colombia, una sala dedicada a las proyecciones cinematográficas que había sido construida como parte de las obras para la celebración del IV centenario de la fundación de Bogotá, fue adquirido por el Distrito; dos años después lo reinauguró bautizándolo con el nombre de Teatro Municipal Jorge Eliécer Gaitán.

Ilustración 14. Foto Sady González. Teatro Chile - Hoy Teatro Nacional Fanny Mickey / Bogotá: Archivo de Bogotá. Fondo fotográfico Sady González. (Consultado en agosto de 2012).

sede estuvo ubicada en el barrio La Candelaria, en la calle 13 entre carreras segunda y tercera, en una casa comprada en 1975 a la familia Matiz Umaña, la cual había servido como escuela pública, refugio de habitantes de la calle y estudio fotográfico de Abdú Eljaieck. En 1980 inauguraron allí su teatro de cámara, con capacidad para 204 espectadores. Para 1985, luego de la toma del Palacio de Justicia y ante las restricciones de circulación por el centro de la ciudad, el grupo compró la sala del antiguo Teatro La Comedia, en el sector de Chapinero, que fue construida por Luis Enrique Osorio en 1953, y rediseñada por el arquitecto Alfonso García Galvis[56]; la sala del centro de la ciudad se convirtió entonces en escuela de arte dramático.

En 1970, por iniciativa de Miguel Torres y Antonio Montaña, fue creado el Teatro El Local, que en sus inicios funcionó en la calle 53 con carrera 13, en una sala arrendada; siguiendo la tendencia, poco después el grupo adquirió una sede ubicada en la calle 11 entre carreras segunda y tercera; al igual que la Casa de la Cultura, construyó su escenario en el patio de una casa colonial[57].

Otro de los grupos en adquirir sede propia fue La Mama, constituido en 1968, luego de que Kepa Amuchástegui conociera a Hellen Stewart, neoyorquina dramaturga directora de La Mama Teather; ella aportó 500 dólares para reproducir su idea de teatro experimental en Colombia. Entonces Amuchástegui se reunió con Consuelo Luzardo, Paco Barrero, Germán Moure, Gustavo Mejía, Consuelo Moure, Jorge Cano, Jaime Carrasquilla, Beatriz Elena Mejía y Eddy Armando para fundar el Club de Teatro Experimental Café La Mama. Eddy Armando y Orlando Álvarez continuaron con la idea original; su primer refugio estuvo ubicado en la carrera 13 con calle 48; allí estuvieron por seis años, hasta que en 1974 fueron desalojados por adeudar varios meses de renta y se vieron obligados a construir un "cambuche" en el andén contiguo a su sede, del que también fueron expulsados.

Después de pasar ocho meses en prisión por el delito de sedición y un año en el exilio, regresaron al país. Para procurarse un espacio adecuado en el que pudieran retomar sus actividades escénicas, solicitaron a Gloria Zea, directora de Colcultura, el apoyo económico con el que construyeron su sede actual ubicada en la calle 63 con carrera 9, edificada sobre un lote que pertenecía al Instituto de Desarrollo Urbano[58].

Una sala conocida como Cine Diana, que luego se llamó Cine Avenida Chile, ubicada en Chapinero, en la calle 71 con carrera 10, fue adquirida por Fanny Mickey en 1978 para instalar la Fundación Teatro Nacional. El diseño de reconstrucción estuvo a cargo del arquitecto Germán Samper; esta sede fue inaugurada el 30 de noviembre de 1981. Otra sala de cine, construida en 1966 y ubicada en la calle 95 número 47-15, fue obtenida también por Fanny Mickey a finales de 1989 y convertida en la sede del Teatro Nacional La Castellana[59].

Debido a la necesidad de crear un espacio para actores veteranos con formación en teatro y que habían incursionado en la televisión pero ya no estaban en los elencos de series o telenovelas y tampoco en un grupo escénico, Antonio Corrales y Guillermo Delgado inspiraron la idea de abrir un espacio para el regreso de actores de televisión a las tablas. Para ello, compraron en 1985 una casa ubicada en la carrera 6 con calle 54, que fue adecuada con el apoyo del arquitecto Antonio Grass, para inaugurar el teatro La Baranda el 21 de junio de 1988[60]. Para el final de esta década, el grupo Teatro Estudio Calarcá, Tecal, creado en 1981 por Críspulo Torres y Mónica Camacho, ambos formados en la Escuela Nacional de Arte Dramático, después de recorrer el país realizando teatro callejero, adquirió en 1989 una sede, ubicada en la calle 13 nº 2-70[61].

56 Orquesta Filarmónica de Bogotá, *Teatros de Bogotá. Escenarios de un patrimonio efímero*. Bogotá: Panamericana, 2010, pp. 20 y 38.
57 Idem., p. 19.
58 Idem., p. 35.
59 Idem., p. 142.
60 Idem., p. 44.
61 Críspulo Torres B. "La primera escuela". En: *Tecal: 20 años. Imágenes y palabras de un teatro distinto*. Bogotá: Editora Guadalupe, 2002, p. 16.

Ilustración 15. Foto Teatro La Candelaria. Sede del Teatro La Candelaria / Bogotá: Centro de Documentación del Teatro La Candelaria (Consultado en agosto de 2012).

capítulo 2

capítulo 2

La conformación del movimiento teatral en Bogotá

“(...) Galileo Galilei le costó a Santiago García su puesto
en la Universidad Nacional;
su oficina fue allanada, se llevaron el programa de mano,
pero los estudiantes imprimieron otro en mimeógrafo,
el mismo que fue repartido a la entrada del Teatro Colón (...)”.

Patricia Ariza, una guerrera en la gesta de la Candelaria. Del libro *Candelaria Adentro*

Ilustración 16. Foto Teatro La Candelaria. Actriz Mónica Silva. Obra: *Un hombre es un hombre*, de Bertolt Brecht. Dirección Santiago García 1962 / Bogotá: Centro de Documentación del Teatro La Candelaria. (Consultado en agosto de 2012)

En este apartado se registra la conformación del movimiento teatral que tuvo lugar en Bogotá a partir de la década de 1950. En primer lugar presentamos las principales instituciones que desde el Estado tuvieron la misión de formar actores, como fueron: La Escuela Nacional de Arte Dramático y La Escuela de Teatro del Distrito. En segundo lugar presentamos la revista *Mito* y el grupo El Búho, instituciones de carácter privado que apoyaron la preocupación por el arte dramático que manifestaron muchos artistas e intelectuales de la época. Finalmente, como testimonio de la actividad teatral vivida en la ciudad a partir de los años cincuenta hacemos un recuento del teatro universitario y de los festivales de teatro, como acontecimientos que gestaron lo que ha sido denominado el "movimiento teatral".

2.1 La Escuela Nacional de Arte Dramático.

Fue creada mediante resolución número 626 del 30 de marzo de 1950 e inaugurada el 24 de abril de 1951 por el presidente Laureano Gómez y el ministro de Educación Rafael Azula Barrera. Como objeto de la Escuela, la resolución 2530 de 1951[62], señaló: "la preparación de personal para la declamación teatral y la locución de radiodifusoras". Para alcanzar ese objetivo, los estudios tuvieron énfasis en la enseñanza teórica - práctica y cumplieron las siguientes asignaturas: Historia del teatro universal; Historia del teatro español; Historia del arte; Historia del vestuario; Fonética, Declamación, Dicción, Dirección escénica y maquillaje. El plan se desarrollaba en dos años, con clases diarias de dos horas, cinco días a la semana.

El balance del primer año de la Escuela mostró las dificultades que se presentaron por tratarse de una experiencia nueva en educación en la ciudad. Algunas de estas dificultades tuvieron que ver con la rigurosidad de los ensayos, debido a que los estudiantes eran en su mayoría universitarios o empleados y no disponían del tiempo suficiente para una actividad que proyectaban más como un pasatiempo. Teniendo en cuenta esa situación, las clases del segundo año se realizaron en horario de seis y media a ocho y media de la noche, durante todos los días de la semana, y los sábados de 3 a 6 de la tarde. Además de las clases establecidas, los alumnos tuvieron la oportunidad de asistir a conferencias sobre teatro dictadas por Gordon Browm, agregado cultural de Estados Unidos o por el profesor húngaro Ferenc Vajta.

62 Ministerio de Educación Nacional, *Teatro Colón: Escuela Nacional de Arte Dramático*. Bogotá. Ministerio de Educación Nacional, 1952, pp. 6-7.

El primer director de la Escuela fue el profesor español José María de Mena, quien al mismo tiempo dictaba la cátedra de Fonética y Dicción. La clase de Historia de la literatura del teatro fue dictada por Rafael Maya.

La primera presentación pública de un grupo de la Escuela tuvo lugar en octubre de 1952 con el montaje de la comedia de Enrique Jardinel Poncela titulada *Una noche de primavera sin sueño*, obra dirigida por Norman King y Robert Ewan, quienes habían conformado en Bogotá un grupo de teatro con extranjeros aficionados y fueron llamados por los directores de la Escuela para asumir ese primer montaje. Aunque los comentarios del diario *El Tiempo* fueron muy favorables, hubo quejas debido al carácter extranjero de los directores de la obra. Como respuesta a las quejas, el señor Juan Peñalosa Rueda señaló:

"Ciertamente no ignoramos ni desconocemos los grandes esfuerzos y afortunadas realizaciones de algunos abnegados precursores que nos precedieron en el abonar el terreno y aventar la semilla. Pero siempre serán deseables y útiles en los campos del arte y de las ciencias, hombres que nos traigan nuevas ideas, experiencias nuevas, los amaneceres sorprendidos por los afortunados de la vanguardia en la marcha hacia el futuro. Y estos aportes, lejos de aminorarnos, nos serán a todos de provecho"[63].

Teniendo en cuenta que se trataba de una entidad nacional, a partir de 1953 la Escuela proyectó la realización de giras por todo el país[64], en las que se presentaban los montajes realizados durante los cursos, con la intención de fomentar el gusto por el teatro y poner a los estudiantes en contacto con el público de diferentes lugares del territorio nacional con obras de teatro de escritores nacionales y extranjeros.Después de las giras, en el Teatro Colón se presentaban solamente las obras destacadas por el aplauso, la aceptación o el prestigio obtenido durante los recorridos por el país. La oportunidad de "actuar como compañía oficial del teatro Colón", fue una forma de reconocer el trabajo de los estudiantes. Carlos José Reyes afirma que a partir de estas muestras de los estudiantes nacen los festivales de teatro en el Colón que se realizaron en 1957 y 1958. Como estímulo para la creación teatral, en 1958, la dirección del Teatro Colón proyectó la entrega de 4.000 pesos para la mejor obra escrita por un autor colombiano. La obra premiada sería representada por la Escuela Nacional de Arte Dramático[65].

La Escuela se vio favorecida con la decisión del Ministerio de Educación, que en 1961 dispuso su anexión al Teatro Colón. Esta medida la fortaleció administrativa y económicamente, pues a partir de allí hubo más énfasis en la formación teatral que en la preparación de personal para televisión y radio, que fueron los objetivos que motivaron la conformación de la Escuela y que guiaron la actividad durante los primeros años.

El reconocimiento y prestigio de la Escuela tuvo que ver con la selección de los directores y docentes, en virtud de meritos intelectuales o artísticos. Fueron profesores de la Escuela, entre muchos otros: Rafael Maya, José Prat, Dina Moscovici, Santiago García, Jaime Manzur. Víctor Mallarino fue director de la ENAD por diez años hasta su muerte, ocurrida en 1967.

Mediante el Decreto 3154 del 26 de diciembre de 1968 la Escuela entró a formar parte del recientemente creado Instituto Colombiano de Cultura. El primer director de la ENAD en esta nueva etapa fue Jaime Santos, quien había realizado estudios de teatro y cine en Checoslovaquia. Tras el intento por consolidar un modelo de enseñanza universitaria planteado en principio con la Universidad Jorge Tadeo Lozano y motivado por conflictos con los estudiantes, Jaime Santos renunció a la dirección de la Escuela en 1975.

63 Juan Peñalosa Rueda, "Escuela Nacional de Arte Dramático". En: *Revista del Teatro Colón de Bogotá*. no 12. Año II. marzo. Bogotá: Ministerio de Educación Nacional, 1953, p. 4.
64 Gerardo Valencia, "La Escuela de Arte Dramático". En: *Revista del Teatro Colón de Bogotá*. no 15. Año II. septiembre. Bogotá: Ministerio de Educación Nacional, 1953, p. 13.
65 *El Tiempo*, "Premio de $4000 a la mejor obra de teatro colombiana". 7 de mayo de 1958, p. 17.

Ilustración 17. Foto Teatro La Candelaria. Actores en preparación / Bogotá: Centro de documentación del Teatro La Candelaria. (Consultado en agosto de 2012).

Ante la renuncia de Jaime Santos la Directora del Instituto Colombiano de Cultura, Gloria Zea, le pidió a Santiago García que se encargara de la dirección de la Escuela Nacional de Arte Dramático. García estuvo al frente de la Escuela desde 1975 hasta 1981, periodo en que consiguió su legalización ante el ICFES y adelantó gestiones con la Universidad Nacional para obtener el respaldo académico que permitiera avalar los títulos de los egresados, puesto que debido al carácter no docente de Colcultura, resultaba imposible otorgarlos directamente por la Escuela.

Durante la administración de Santiago García la ENAD cambió su propósito inicial de formar actores para propiciar la formación de promotores de teatro; personas que además de manejar el plano actoral estuvieran capacitadas para dirigir, organizar grupos y formular las bases pedagógicas sobre el hecho teatral. En este periodo la ENAD realizó montajes como *La Boda*, de Brecht; *Las Ranas* de Aristófanes y *Marat Sade* de Weiss.

En 1981 Santiago García se retiró de la dirección de la Escuela para dedicarse a los nuevos proyectos con el grupo La Candelaria. Néstor Miranda fue nombrado Director de la ENAD, pero renunció unos meses después ante la crisis fiscal que produjo el recorte presupuestal para Colcultura y que puso en peligro la existencia misma de la Escuela. Una vez superada la crisis, fue nombrado director de la Escuela el filólogo y semiólogo italiano Giorgio Antei. Para esta época el panorama del teatro colombiano había variado considerablemente con la aparición de nuevos grupos y tendencias que diversificaron la homogeneidad representada, hasta entonces, por la corriente del Nuevo Teatro Colombiano.

En 1983 la Universidad Nacional según Acuerdo 24 del 2 de diciembre de ese año, aprobó el plan curricular de la carrera de arte dramático de la ENAD, el cual la amplió a diez semestres para la formación de "Maestros en Arte Dramático", título equivalente al de los egresados de la Facultad de Artes. Mediante el artículo 8° del acuerdo citado, la Facultad de Artes de la Universidad Nacional se compromete a otorgar el título de Maestro en Teatro a quienes cursen y aprueben el plan de estudios y llenen los requisitos establecidos por la Universidad Nacional y el Consejo Académico de la ENAD. Sin embargo, tres años después, la Universidad Nacional retiró el apoyo académico a la Escuela, situación que motivó una nueva reestructuración coordinada por la Dirección de Colcultura y de la Subdirección de Bellas Artes. La tarea de reestructuración emprendida por el entonces director Álvaro Garzón, fue continuada a partir de 1989 por Carlos Arturo Alzate, quien consiguió que el ICFES, a través de la Universidad de Antioquia otorgara títulos académicos a los egresados de la Escuela. (Decreto 27 65 del 28 de noviembre de 1989).

2.2 La Escuela de Teatro del Distrito

Mediante Decreto 745 de octubre 20 de 1953 fue organizado el Departamento de Extensión Cultural, durante la alcaldía del Coronel Julio Cervantes. El Departamento hizo parte de la Secretaría de Gobierno hasta 1955, año en que fue creada la Secretaría de

Ilustración 18. Foto Teatro La Candelaria. Obra: *Un hombre es un hombre* de Beltolt Brecht. Dirección Santiago García 1962 / Bogotá: Centro de Documentación del Teatro La Candelaria. (Consultado en agosto de 2012).

Ilustración 19. Programa de mano. Teatro La Candelaria. Obra: *El abanico*. Dirección Santiago García con el Teatro Estudio de Bogotá / Bogotá: Centro de Documentación del Teatro La Candelaria. (Consultado en agosto de 2012).

Educación y asumió las funciones relacionadas con la promoción de la cultura. El Departamento administraba entre otros escenarios, las Galerías de Arte, también denominadas Galerías Centrales de Arte, que funcionaban en los sótanos de la Avenida Jiménez[66].

Teatro Experimental del Distrito, Escuela de Teatro del Distrito o Escuela Distrital de Teatro, son algunos de los nombres con los cuales aparece registrada en las fuentes la institución fundada en 1954 como dependencia del Departamento de Extensión Cultural. Fue su primer director Fausto Cabrera[67]; declamador, actor y director de teatro, nacido en España, radicado en Colombia a causa de la guerra civil española, que provocó la salida de su familia del país europeo.

La Escuela, que hacía parte de las Galerías Centrales de Arte, organizó el Primer Festival Internacional de Teatro[68] en 1957, evento que, para Gonzalo Arcila[69], marcó el inicio del Teatro Moderno en Colombia. Para ese año del Primer Festival la Escuela contaba con 120 alumnos y eran profesores: Bernardo Romero Lozano, Jaime Ibáñez, Hernando Téllez B, Renato Catani y Raquel Ércole. Habían sido montadas las siguientes obras: *El enfermo imaginario* de Moliere, *El debate sobre el hombre y el matrimonio*, de Manuel Rivas Lázaro, *Cada mayo una rosa*, de Oswaldo Díaz, *El pescador de sombras*, de Jean Sarment, y *El mancebo que casó con mujer brava*, de Alejandro Casona[70].

Fausto Cabrera fue destituido de la dirección de la Escuela a finales de 1958, debido a diferencias con el Secretario de Educación. En sus memorias Fausto Cabrera describe este episodio como una "destitución fulminante" por negarse a montar una obra "muy mala" sugerida por el Secretario de Educación[71]. La salida de Cabrera y de su colaborador Santiago García de la Escuela motivó la conformación de El Búho, considerada la primera experiencia de teatro independiente en la ciudad.

En 1962, debido a la reducción del presupuesto que garantizaba su funcionamiento, la Escuela de Teatro del Distrito tuvo que cerrar y

66 Alcaldía Mayor de Bogotá, Decreto 745 de 1953 (20 de octubre) "por el cual se reorganiza el Departamento de Extensión Cultural". En: *Registro Municipal*. año LXXIII, Número 469. Bogotá: diciembre de 1953, p. 375.
67 Fausto Cabrera, *Una vida dos exilios. Memorias de Fausto Cabrera*. Bogotá: Ediciones Fotograma, 1993.
68 Primer Festival de Teatro Internacional. Bogotá. Teatro Colón. 24 de octubre - 9 de noviembre 1957, p. 39.
69 Gonzalo Arcila, *Nuevo Teatro en Colombia. Actividad creadora - Política cultural*. Bogotá: Ediciones CEIS, 1983.
70 Primer Festival de Teatro Internacional. Bogotá. Teatro Colón. 24 de octubre - 9 de noviembre 1957, p. 39.
71 Fausto Cabrera, *Una vida dos exilios. Memorias de Fausto Cabrera*. Bogotá: Ediciones Fotograma, 1993, pp. 179-182.

suspender las actividades académicas. Fue reabierta en 1970 por la División de Extensión Cultural del Distrito con el nombre de Escuela de Teatro de Bogotá, D. E. En 1979 la Escuela pasó a depender del Instituto Distrital de Cultura y Turismo que había sido fundado un año antes.

2.3 La revista *Mito*

La revista *Mito* fue una importante empresa cultural que publicó 42 números entre mayo de 1955 y junio de 1962, cuando murió su director en una tragedia aérea[72]. Pese a su corta existencia, la revista ha sido reconocida por su contribución al proceso de consolidación y expresión de la cultura en Colombia y en particular por sus aportes a la historia de la poesía, aunque a menudo se hace énfasis en el aspecto literario mientras se prescinde del análisis de los diversos materiales críticos que se publicaron en ella; hay autores que ponen en duda el protagonismo exclusivo de la poesía como el gran aporte de *Mito* a la cultura del país[73], aunque aceptan que hizo parte del proceso de modernización de la literatura colombiana[74].

La revista marcó un hito en la historia cultural del país y de Latinoamérica, en parte por la sorprendente participación de intelectuales como sus fundadores, Jorge Gaitán Durán y Hernando Valencia Goelkel, quienes respondieron con esta publicación a la necesidad de tener un medio de divulgación cultural que traspasara las fronteras nacionales permitiendo que en el país se hablara el lenguaje del mundo contemporáneo, por lo que el Comité Patrocinador de *Mito* tuvo representantes de reconocida trayectoria como el español Vicente Aleixandre, el guatemalteco Luis Cardoza y Aragón, y los mexicanos Alfonso Reyes y Octavio Paz. Con su recurrente análisis sobre aspectos culturales, sociales, políticos y económicos, los intelectuales que participaron en *Mito* expusieron su punto de vista sobre la violencia política de los años cincuenta, proponiendo como salida a esta realidad que se vivía en el país, la cultura y la justicia social.

Otro aspecto que se resalta al hablar de esta revista es su capacidad para exponer el conglomerado de talentos literarios[75] y de poetas del momento y resulta de inigualable interés por tres aspectos que la caracterizan; en primer lugar, por la confluencia de varias generaciones en sus páginas al incluir lo más destacado de generaciones anteriores, afianzar la generación contemporánea y dar la bienvenida a la generación de relevo; en segundo lugar, la vocación objetiva de los enfoques de sus colaboradores; y en tercer lugar, el hecho de estar al día en cualquier tema y cuestionarlo todo, hasta su propia producción[76].

A través de sus múltiples puntos de vista, *Mito* desempeñó un importante papel en el cuestionamiento de la experiencia cultural colombiana y en la apertura hacia el pensamiento universal. Por el hecho de haber nacido en un ambiente de polarización social en que los ciudadanos se afiliaban a uno u otro partido político, la revista se declaró libre en el sentido de entablar diálogos y discusiones con personas de todas las opiniones y todas las creencias, lo cual implicó un giro hacia una forma de pensamiento en la que no se veía

72 Gonzalo Arcila Ramírez, *Nuevo teatro en Colombia: actividad creadora, política cultural*. Bogotá: Ceis, 1983, pp. 22-23.
73 Carlos Rivas Polo, *Revista Mito: vigencia de un legado intelectual*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2010, p. 13.
74 Pedro E. Sarmiento Sandoval. *La revista Mito en el tránsito de la modernidad a la posmodernidad literaria en Colombia*. Bogotá: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 2006, p. 18.

75 Gabriel García Márquez publicó dos trabajos en la revista *Mito*: un capítulo de *La Hojarasca*, El Monólogo de Isabel viendo llover en Macondo (1955); y *El Coronel no tiene quien le escriba* (1958).
76 R. H. Moreno Durán, "Mito. Memoria y legado de una sensibilidad". En: *Boletín Cultural y Bibliográfico*, nº 18. Bogotá: Banco de la República, 1989, pp.24-25.

DIALOGOS CON LOS POETAS
"Nuestra Generación es la Más Importante"
Victor Mallarino
Un Colombiano en el Comité de Teatro Creado en La Habana

Ilustración 20. Recorte de prensa *El Tiempo*. Jorge Gaitán Durán / Bogotá: octubre 2 de 1960. (Consultado en julio de 2011).
Ilustración 21. Recorte de prensa *El Tiempo*. Víctor Mallarino / Bogotá: enero 3 de 1965. (Consultado en julio de 2011).
Ilustración 22. Recorte de prensa *El Tiempo*. Carlos José Reyes / Bogotá: diciembre 4 de 1966. (Consultado en julio de 2011).

al otro como amenaza, sino como interlocutor[77]. Se puede afirmar que la revista no fue solo fruto de la reunión de intelectuales con un mismo propósito sino un producto de su tiempo, una empresa cultural[78].

La revista *Mito* participó directamente en el surgimiento del movimiento vanguardista del nuevo teatro colombiano, que tuvo lugar a partir de mediados de la década de 1950[79]. La intención de este movimiento era romper con el teatro tradicional caracterizado por la ausencia de grupos de teatro estables, actores profesionales, dramaturgos integrados a plenitud en el teatro y un público crítico; el movimiento teatral buscaba que todos los que participaban en la creación teatral tuvieran la misma importancia y estuvieran unidos por objetivos comunes.

A través de numerosas notas y artículos sobre teatro, la revista *Mito* mostró el avance del movimiento modernizador del teatro; puso su atención en la dramaturgia experimental del alemán Bertolt Brecht, al dedicarle la sección literaria de la edición número veintiuno a este escritor que incidió notablemente en el movimiento del nuevo teatro[80]. La revista también manifestó la reflexión en torno a la visión antigua y la nueva del teatro en Colombia a través de la publicación de las discusiones entre Hernando Téllez y Francisco Norden sobre la relación existente entre el texto dramático y su puesta en escena. Así mismo, los textos publicados en *Mito* permiten apreciar la modernización de las artes escénicas que inició con la realización del I Festival Internacional de Teatro de 1957, evento que se destacó porque ofreció la posibilidad de iniciar un trabajo teatral serio.

En la organización de este Festival participó Pedro Gómez Valderrama, quien también era miembro del Comité Directivo de *Mito*, lo cual muestra la relación directa de la revista con el movimiento teatral y el compromiso de los intelectuales con el destino cultural del país[81]. Por otra parte, la revista mantuvo una posición independiente frente al gobierno de turno y divulgó a través de sus páginas, obras del teatro político-revolucionario, como: *El monumento* de Enrique Buenaventura y *Los hampones* de Jorge Gaitán Durán; obras que hacían una denuncia contra la clase política tradicional.

77 Carlos Rivas Polo, *Revista Mito: vigencia de un legado intelectual*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2010, p. 98.
78 Pedro E. Sarmiento Sandoval. *La revista Mito en el tránsito de la modernidad a la posmodernidad literaria en Colombia*. Bogotá: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 2006, p. 30.
79 Idem., p. 38.
80 Idem., p. 198-199.
81 Idem., p. 204.

2.4 Grupo El Búho

Se trató de un centro cultural conformado por un grupo de intelectuales y artistas algunos vinculados a la revista *Mito*, que tuvo su origen en la crisis presentada en la Escuela de Teatro del Distrito a finales de 1958 y que provocó el retiro de Fausto Cabrera de dicha entidad. El grupo fundador, del que hacían parte Fausto Cabrera, Santiago García y Mónica Silva, señaló como fin esencial intensificar el estudio del arte escénico tendiendo a su profesionalización "para darlo a conocer al pueblo"[82]. En torno a este objetivo, durante los dos primeros años se realizaron conferencias, mesas redondas y una intensa actividad artística en la que se dieron a conocer obras de escritores colombianos como HK-111, de Gonzalo Arango, obras de escritores existencialistas como Sartre y en general el teatro europeo, oriental y norteamericano.

A pesar de que el interés que motivó la conformación de El Búho fue la actividad teatral, durante sus cuatro años de existencia se constituyó en espacio para la creación, el intercambio de ideas diversas, y para la realización de exposiciones de artes plásticas. Alrededor de este grupo de teatro independiente se creó el Club de Amigos del Teatro El Búho con el fin de patrocinar sus actividades teatrales. La primera Junta Directiva del Club estaba compuesta por Pedro Gómez Valderrama, Jorge Gaitán Durán, Luis Vincens, María Adriana de Villegas y Jorge Valencia[83]. A continuación una cita tomada de *El Tiempo* en la que se muestra un poco la organización que posibilitó el funcionamiento del grupo:

"El grupo de teatro El Búho, compuesto por el Club de Amigos que pagan $50 de afiliación y $20 mensuales, socios adherentes que dan $5 por un carnet cada seis meses y pagan $4 por cada representación a la cual asistan, los socios vitalicios que contribuyen con 1000 pesos y por los actores, es una unidad cultural de gran significado"[84].

82 *El Tiempo*, "Bogotá contará con teatro todos los días en El Búho". 9 de abril de 1960, p. 19.
83 "Programa del Tercer Festival de Teatro de Colombia". Tercer Festival de Teatro de Colombia. Bogotá: 1959, pp. 67-68.
84 *El Tiempo*, "Bogotá contará con teatro todos los días en El Búho". 9 de abril de 1960, p. 19.

Con el apoyo del Club el grupo El Búho tomó en arriendo un local que le permitiría hacer sus montajes con un nivel más complejo e iniciar la publicación de la revista que anunciaba en su editorial: "con la publicación de este primer número de la revista-programa El Búho, órgano oficial del teatro El Búho, nos proponemos esencialmente una labor: hablar de teatro y de cultura"[85].

En febrero de 1960 tuvieron lugar las últimas actividades de El Búho en la sede de la Avenida Jiménez No 10-34, durante ese mes[86] se estrenó la obra *Tres actores y un drama* de Michel De Gelderode, bajo la dirección de Fausto Cabrera, y se presentaron las obras de Federico García Lorca, tituladas *Quimera*, *La doncella, el marinero y el estudiante*, dirigidas por Carlos José Reyes.

El cambio de sede correspondió a una nueva etapa para El Búho. Ubicada en la carrera quinta con Avenida Jiménez, donde había funcionado el Teatro Odeón, la nueva sede se inauguró el 10 de abril de 1960 con la primera presentación de la obra *Asesinato en la Catedral* de T.S. Elliot, dirigida por Fausto Cabrera[87]. En una entrevista que dio al periódico *El Tiempo*, durante las jornadas de ensayo de esta obra, Carlos José Reyes comentó acerca de su percepción del trabajo teatral en El Búho en ese momento:

"Tengo en mi vida muchas experiencias desagradables y algunas agradables. De todas ellas extraigo simplemente las positivas y le respondo que, como motivo agradable, o mejor aún, extraordinario, recuerdo sucesos acaecidos en estos mismos días; los recuerdo y los vivo. Me refiero al trabajo colectivo que estamos realizando, relativamente pocos, pero con tal fuerza de unidad, que el trabajo cobra una dimensión humana que se escapa a la simple mención periodística. Esto me ha hecho pensar que el intelectual debe ser obrero, pues "las tareas del cerebro se hacen con las manos"[88].

La reflexión del joven director señala aspectos que caracterizarán el movimiento teatral en su momento de auge: el trabajo colectivo y la consideración del teatro como una actividad integral e integradora en la que convergen tanto labores manuales como operaciones intelectuales. El movimiento teatral que se gesta en la década de los sesenta tiene como proyecto alcanzar el público popular, conseguir que los empleados, obreros, estudiantes, amas de casa, participen masiva y frecuentemente en el acontecimiento que supone la representación de una obra de teatro.

Con la inauguración de la nueva sede, el Teatro El Búho buscaba habituar a los habitantes de la ciudad en la actividad escénica, mediante la programación diaria de actividades como conciertos, conferencias, recitales o exposiciones. Fue proyectada una escuela de teatro que mediante la formación de artistas posibilitara el conocimiento y la práctica del teatro en todas las regiones del país, "Porque no hay que olvidar que el teatro es, primero que todo, función docente de grandes repercusiones"[89].

De acuerdo con *El Tiempo*[90], con *El Asesinato en la Catedral* fue la primera vez que se presentó en Colombia un experimento de dirección triple: la dirección general estuvo a cargo de Fausto Cabrera y Carlos José Reyes, y por su parte la dirección de coros estuvo a cargo de Víctor Muñoz Valencia. La música fue compuesta especialmente para la obra por el maestro Fabio González Zuleta, director del Conservatorio Nacional. La escenografía fue proyectada por Enrique Sánchez Martínez, el vestuario fue realizado por Muñoz Mora de la Televisora Nacional. La música fue grabada en Radio Sutatenza e interpretada por un conjunto de cámara bajo la dirección de Franck Preuss. El reparto de la obra estuvo compuesto entre otros por Fausto Cabrera quien además

Zapata Olivella Finalista en un Concurso Español

MADRID, diciembre 2 (AFP).

Ilustración 23. Recorte de prensa *El Tiempo*. Manuel Zapata Olivella / Bogotá: diciembre 2 de 1962. (Consultado en julio de 2011).

85 Archivo de la Corporación Colombiana de Teatro. Revista El Búho, p. 1.
86 *El Tiempo*, "Éxito de temporada Teatral en El Búho". 20 de febrero de 1960, p. 5.
87 *El Tiempo*, "Bogotá contará con teatro todos los días en El Búho". 9 de abril de 1960, p. 19.
88 Ibidem.
89 *El Tiempo*, "Bogotá contará con teatro todos los días en El Búho". 9 de abril de 1960, p. 19.
90 *El Tiempo*, "El Búho inaugura hoy nueva sede con *Asesinato en la catedral* de T.S. Elliot". 10 de abril de 1960, p. 13.

de codirector interpretó al arzobispo, otros actores fueron Walter Mejía, Jaime Monsalve, Aldemar García y Camilo Medina.

El Búho fue el esfuerzo de un grupo de jóvenes por conformar un ambiente teatral "con características modernas". Se presentó como un centro cultural que pretendía provocar la renovación cultural, la superación de "una vida monótona entre juegos de canasta, costureros seudocaritativos, mentideros políticos y cafés de mala muerte y peor vivir"[91]. Con estudio, trabajo disciplinado y mucha discusión El Búho realizó más de veinte obras de teatro, muestras de cine, de danzas, conferencias, conciertos y exposiciones de artes plásticas. Con frecuencia el espacio del centro cultural El Búho fue cedido a otros grupos de teatro para que mostraran su trabajo, así mientras El Búho estuvo de gira por el país en 1961, el grupo "Atenas" de la Sociedad de Amigos del País presentó dos obras escritas y dirigidas por Jorge Gaitán.

En octubre de 1960 el Club de Amigos del Teatro El Búho, eligió nueva junta directiva y como presidente fue nombrado el señor Francisco Soto[92]. En el mismo año fue adaptado el local del antiguo Cinerama para el funcionamiento del Club y se desarrollaron importantes reuniones sobre la problemática del arte latinoamericano, conferencias de especialistas como Marta Traba y Calvo Sotelo sobre teatro y sobre temas de actualidad e interés general.

El nuevo presidente del Club alertó sobre la necesidad de apoyo económico a las labores de promoción de la cultura que realizaba El Búho. Acerca del sostenimiento del grupo, señaló "vivimos de milagro" y destacó el aporte de los 18 socios fundadores que dieron una cuota inicial con la cual pudieron adaptar el local, sede del Club de Amigos. En 1960 el Club tenía 150 socios que pagaban una cuota mensual para atender las necesidades más apremiantes y contó siempre con el apoyo de algunas empresas para el montaje de las obras a cambio de boletas gratuitas para los empleados. Pero el señor Soto advertía que para continuar con la tarea de despertar el gusto, la afición por el teatro, el Club necesitaría por lo menos 300 socios: "De lo contrario, nos veríamos obligados a convertir nuestro teatro en un salón más de cine. ¡Y realmente sería lamentable!".

91 IGNOTUS, "El Búho". En: *El Tiempo*. 28 de abril de 1960, p. 5.
92 Ibidem.

A pesar de la campaña por obtener fondos o conseguir nuevos socios, la "aventura" de El Búho se liquidó en mayo de 1961, una nota de prensa[93] informa que se había dejado de pagar arrendamiento desde octubre de 1960 y la deuda ascendía a la suma de $20.000 con el dueño del Teatro Odeón. Entre las razones para que El Búho dejara de funcionar en el local del Teatro Odeón, contó la ausencia de público, pues no se consiguió interesar a los habitantes de la ciudad para que acudieran a ver las obras como esperaban los socios del Club y los actores. Al respecto la nota de *El Tiempo* señala: "Lo que en realidad falló fue el público. Y no porque no le guste el teatro, sino porque los empresarios se empeñaron en darle obras de pose intelectual, tan exóticas como aburridas"[94].

La Corporación Festival de Teatro asumió el Teatro Odeón y el pago de lo que adeudaba El Búho. Por su parte, a comienzos de 1961, Santiago García y Fausto Cabrera trasladaron el nombre de El Búho a un proyecto que emprendían en la Universidad Nacional[95], algunos actores profesionales y muchos estudiantes se sumaron a la iniciativa presentando obras en la cafetería de la Universidad y en el Teatro Colón.

2.5 El teatro de universidad

Durante los años cincuenta del siglo XX en las universidades del país se desarrolló una intensa promoción de la actividad teatral que buscaba complementar la formación académica de los estudiantes. En general la conformación de grupos de teatro en esta década, fue promovida directamente por las autoridades universitarias dentro de los programas de Extensión Cultural. Por el contrario, en los años sesenta la iniciativa para la conformación de grupos de teatro en las universidades fue predominantemente de los estudiantes y las motivaciones tuvieron un carácter más independiente de las actividades académicas puesto que estuvieron orientadas al conocimiento de la realidad social de la ciudad y del país.

En un primer momento las universidades promovieron la organización de grupos de teatro con miras a participar en los festivales que

93 *El Tiempo*, "Teatro". 21 de mayo de 1961, p. 13.
94 Ibidem.
95 *El Tiempo*, "Excelente labor ha realizado el teatro el Búho de la U. Nacional". 10 de diciembre de 1961, p. 13.

Ilustración 24. Foto Jorge Silva. Manifestación estudiantes de los Andes / Bogotá: Archivo de Bogotá. Fondo fotográfico Jorge Silva. (Consultado en julio de 2011).

Ilustración 25. Foto Teatro La Candelaria. Santiago García en la obra *Galileo Galilei* / Bogotá: Centro de Documentación del Teatro La Candelaria. (Consultado en agosto de 2012).

se realizaban en el Teatro Colón o en la ciudad de Manizales. En estos eventos las universidades competían representadas por sus grupos de teatro, a la manera de torneos deportivos. En ocasiones los grupos universitarios se abstuvieron de acudir a los concursos, considerando que ese tipo eventos no ofrecían un estimulo a la creatividad que debía primar en los proyectos de arte dramático en las universidades. Sin embargo la participación de los grupos universitarios en los distintos festivales, constituye en ocasiones el único registro que permite documentar su existencia.

El Teatro Experimental Universitario, grupo de la Universidad Nacional de Colombia, fue fundado a mediados de 1955 por iniciativa del Departamento de Extensión Cultural con la colaboración del Ministerio de Educación Nacional. En 1956 el grupo realizó la lectura pública de dos obras de Lope de Vega *Peribáñez* y *El comendador de Ocaña*, bajo la dirección del actor español Carlos Lemos y la asesoría de Juan Peñalosa ex director del Teatro Colón. En 1957 durante el Primer Festival de Teatro Internacional (ver apartado 2.6), dirigido por Enrique Pontón[96], recibió el Premio Especial, para la segunda mejor dirección, con la obra: *La condena de Lúculo*[97]. En la revista que circuló como órgano de comunicación durante el Festival fueron publicados los objetivos del grupo: "representar trimestralmente la obra con mayor éxito en las lecturas públicas mensuales y representar los grandes sucesos de la historia, con la participación de alumnos de la Facultad de Derecho (...)"[98].

Por su parte El Teatro Club Universidad de América, fundado el 1° de junio de 1957, tenía como finalidad promover el conocimiento de la actividad teatral en la Universidad mediante la realización de conferencias y mesas redóndas en donde los socios discutían acerca de la problemática del arte dramático. El grupo de teatro era la base del Club y los integrantes - socios - debían tomar un curso regular que incluía materias como: Historia del cine, dictada por el profesor Jorge Gaitán Durán; Historia del teatro, dictada por el profesor Francisco Norden; Improvisación y dirección, dictada por Dina Moscovici[99] y Rítmica, dictada por Qvarsebo"[100].

El Teatro Estudio Javeriano, grupo de la Universidad Javeriana, fue fundado en 1959 bajo la dirección de Enrique de La Hoz, quien durante ese año, montó las obras: "Los árboles mueren de pie", "Tres sombreros de copa", y "Final de partida". El grupo se desintegró debido al regreso del director a España[101].

El grupo de la Universidad Nacional participó en el Tercer Festival de Teatro de Colombia realizado entre agosto y septiembre de 1959, con las obras: *San Jorge y el Dragón*, de autor anónimo y *El Maestro*, obra de E. Ionesco[102], dirigidas por Fernando González. También participó la Universidad Externado[103], con la obra: *Hágase la nueva luz*, del autor colombiano, Jorge Gaitán; y el grupo de la Universidad Javeriana[104].

El Teatro Experimental de la Universidad Libre fue el único grupo universitario que participó en el IV Festival de Teatro de Colombia en julio de 1960, evento que tenía la "misión de estimular y fundamentar la afición por la obra escénica"[105], el grupo dirigido por Alejandro Buenaventura presentó la obra *Los Tres Juanes*. En palabras del mismo director la obra "no estaba a la altura del festival (…) obra simple, porque enfoca una realidad simple; sus personajes son simples, porque nos muestran seres cotidianos que vemos día a día; el lenguaje es simple, porque nosotros mismos lo empleamos y por último, la interpretación es simple porque al realizarla nos ceñimos a las elementales reglas escénicas, sin rebuscar efectismos superfluos, simplificándolas hasta el punto de que el público la pueda hacer suya"[106].

96 De origen bogotano, estudió teatro en Inglaterra, hizo parte de grupos de radio-teatro de Bogotá y Medellín, dirigió "La voz de Medellín" y fundó en esa ciudad el Teatro Experimental de la Biblioteca Piloto. Trabajó como locutor en la BBC de Londres. En: *Primer Festival de Teatro Internacional*. Bogotá: Teatro Colón, 24 de octubre - 9 de noviembre, 1957, pp. 50-51.
97 *Tercer Festival de Teatro de Colombia.* Bogotá: Teatro Colón, 13 de agosto - 30 de septiembre de 1959, p. 54.
98 *Primer Festival de Teatro Internacional*. Bogotá: Teatro Colón, 24 de octubre - 9 de noviembre, 1957, p. 50.
99 Dina Moscovici es de origen brasilero; estuvo casada con Jorge Gaitán Durán, dirigió el grupo de teatro experimental de la Universidad de América, fue profesora en la Escuela Nacional de Arte Dramático. Perteneció a la vanguardia del teatro nacional en Colombia. En: *Primer Festival de Teatro Internacional*. Bogotá: Teatro Colón, 24 de octubre - 9 de noviembre, 1957, p. 28.
100 *Primer Festival de Teatro Internacional*. Bogotá: Teatro Colón, 24 de octubre - 9 de noviembre, 1957, p. 28.
101 Enrique de la Hoz, regresó a su país natal, España, a finales de 1962, luego de tratar de organizar un grupo teatral con el que montó la obra de Andrade Rivera, "Las Mentiras". Luis Enrique Osorio, "Teatro, Bodas de plata". En: *El Tiempo.* 2 de septiembre de 1962, p. 11.
102 Tercer Festival de Teatro de Colombia, Teatro Colón, Bogotá, D. E. 13 de agosto 30 de septiembre de 1959, p. 63.
103 Ibid., p. 64.
104 Ibid, p. 134, 156.
105 Dolly Mejía, "La Universidad Libre presenta de nuevo, 'Los tres Juanes' en el Colón", *El Tiempo*, 5 de octubre de 1960, p. 12.
106 Ibidem.

Desde comienzos de 1961 Santiago García y Fausto Cabrera trasladaron El Búho a un proyecto que emprendían en la Universidad Nacional[107]. La primera obra que montaron en este nuevo proyecto fue *Los pasos del indio* del escritor colombiano Manuel Zapata Olivella, representada en el Teatro Colón bajo la dirección de Fausto Cabrera. Para la Semana Universitaria y también dirigida por Fausto Cabrera presentaron la obra de Lenormand *El Tiempo es sueño* en la sala Menéndez Pelayo. Carlos José Reyes con los estudiantes del curso de teatro realizó un espectáculo que se llamó: *Ejercicios Teatrales de Improvisación*, un conjunto de actividades en las que estuvieron vinculados estudiantes de las facultades de Arquitectura y Bellas Artes, quienes se encargaron de la escenografía y el decorado para los montajes.

Con la intención de construir una sala para las presentaciones de teatro en la Ciudad Universitaria, Santiago García y Fausto Cabrera apoyados por estudiantes y directivas de la Universidad, crearon la Corporación Cultural, dependencia desde la cual los directores prestaron asesorías a las distintas facultades en el montaje de obras de teatro. Santiago García en su condición de arquitecto y artista dramático asesoró a los estudiantes de arquitectura en el proyecto de sala para teatro que se necesitaba construir. La prensa destacó la actividad señalando que los estudiantes demostraban así "su capacidad para construir obras útiles, merecedoras de la gratitud nacional, y no solo de hacer huelgas o de elegir reinas".

107 *El Tiempo*, "Excelente labor ha realizado el teatro el Búho de la U. Nacional". 10 de diciembre de 1961, p. 13.

A partir de diciembre de 1961 los estudiantes realizaron presentaciones de teatro los días lunes, martes y miércoles, situación que resultaba novedosa ya que hasta entonces solo se realizaba una función los fines de semana. La obra *Las cosas simples* de A. Mendoza, fue presentada en la cafetería de las residencias universitarias, estuvo dirigida por Fausto Cabrera y contó con un "reparto compuesto totalmente por alumnos del curso de teatro"[108]. Mónica Silva dirigió *El regreso de Caín* obra de Manuel Zapata Olivella, estrenada en diciembre de 1961[109].

En 1962 la Universidad de los Andes, con el apoyo de la Comisión para el Intercambio Educativo, trajo a Bogotá, a José A. Díaz, director de arte dramático de la Universidad de Panamá[110], para que se hiciera cargo de un ciclo de conferencias sobre el "teatro de arena", que por su naturaleza y bajos costos de producción, era considerado por los directivos de la Universidad de los más apropiados para grupos de teatro universitario[111]. El Profesor José Díaz era colaborador de la Embajada Americana en Panamá y según la información de prensa tenía "gran éxito" en los teatros de Nueva York[112]. En el teatro de arena el escenario permitía que el público pudiera reunirse por completo en forma circular.

También en 1962 tuvo lugar la reorganización del grupo de la Javeriana por estudiantes "amantes del teatro" que se "lanzaron a la aventura de la autodirección"[113]. Para agosto de 1963 aparece registrado en la prensa como Teatro Experimental Javeriano dirigido por César Martans Ventayol quien presentó la obra *El camarada general*, adaptación de Zoilo Cuellar. El 13 de agosto de 1963 durante la Semana Javeriana, el Teatro Experimental Javeriano conformado por estudiantes de las facultades de Derecho, Ingeniería, Arte y Decoración[114], presentó la obra de Juan Chorot: *De seis a ocho*

108 *El Tiempo*, "Excelente labor ha realizado el teatro 'El Búho' de la Universidad Nacional", 10 de diciembre de 1961, p. 13.
109 Ibidem.
110 *El Tiempo*, "Cinco charlas sobre teatro en la Universidad de los Andes". 13 de mayo de 1962, p. 13.
111 Ibidem.
112 Ibidem.
113 Nohra Parra Martínez, "El próximo sábado se presentará en el Colón el 'Teatro Estudio Javeriano'". En: *El Tiempo*, 11 de agosto de 1963, p. 10.
114 Ibidem. Es importante anotar que las estudiantes contaban con un teatro dentro de la Universidad Javeriana que había sido erigido en los predios donde hoy queda la Biblioteca Luis Ángel Arango. Este edificio conocido como Facultades Femeninas, fue destruido el 9 de abril de 1948.

Ilustración 26. Recorte de prensa *El Tiempo*. Dina Moscovici / Bogotá: agosto 6 de 1967. (Consultado en agosto de 2011).
Ilustración 27. Recorte de prensa *El Tiempo*. Obra: *Galileo Galilei*. Dirección Santiago García con el Teatro Estudio de la Universidad Nacional / Bogotá: noviembre 28 de 1965. (Consultado en julio de 2011).

asesinar a López, en el Teatro Colón. La obra era una comedia en tres actos, dirigida por Frankie Linero y Juan Gabriel Cajiao. Linero además fue uno de los actores junto con Adelaida Sourdis, Gloria Galvis, María del Carmen Valenzuela, César Martans, Aníbal Illueca, Juan Ramón Porras y Oscar Marulanda.

El 2 de septiembre de 1962 la prensa anunciaba que el Teatro de la Universidad Nacional, El Búho, presentaría *La guardia cuidadosa*[115], famoso entremés de Miguel de Cervantes dirigida por Fausto Cabrera y Carlos José Reyes, con un elenco integrado por Gustavo Angarita, Marcelo Aguirre, Luis Alberto García, Luis Ernesto Ruiz, Edgar Segura, María Teresa Sánchez, Antonio de F. Altuzana, Lydia Moller y Paco López[116]. La música incidental fue realizada por Raúl Mojica, e interpretada por estudiantes del conservatorio de la Universidad. Tanto la escenografía como el vestuario fueron diseños de Augusto Rendón, profesor de la Escuela de Bellas Artes y en el montaje de la escenografía participaron estudiantes del curso Taller de Escenografía[117]. La importancia del evento radicó en que fue realizado en su totalidad por estudiantes, que era uno de los objetivos del teatro universitario.

En 1963 Santiago García viajó a Nueva York con el fin de especializarse en el Actor´s Studio, estuvo también en el Teatro de José Quintero y pasó cuatro meses en Francia, en el Teatro Roger Planchon, de Lyon. A su regreso encontró que el grupo de la Universidad Nacional se había disuelto debido al desmonte de la subvención por 120.000 pesos anuales que le permitía ofrecer un reconocimiento económico a los actores y cubrir los gastos de funcionamiento del grupo[118]. Ante esta situación Santiago García fundó el Teatro Estudio[119], grupo independiente con el que montó la obra *El abanico* que fue considerada un fracaso económico, a pesar de que la Empresa Colombiana de Petróleo (Ecopetrol)

115 *El Tiempo*, "Teatro en la Universidad Nacional, 'El Búho', presentará mañana, famoso entremés de Cervantes". 2 de septiembre de 1962, p. 11.
116 Ibidem.
117 Ibidem.
118 Juan Salas, "Grandeza y miseria del Teatro Colombiano". En: *El Tiempo*. 12 de julio de 1964, p. 15.
119 Ibidem.

Ilustración 28. Foto Teatro La Candelaria. Actor César Badillo. Obra: *Diálogo del rebusque*. Dirección Santiago García / Bogotá: Centro de Documentación del Teatro La Candelaria. (Consultado en agosto de 2012).

patrocinó algunas de las funciones. La Universidad de América, entidad que administraba el Odeón, le permitió al Teatro Estudio representar allí sus obras; una de ellas *El tigre* de Murray Schisgal.

Carlos José Reyes comenzó a dirigir en 1963 el grupo de teatro de la Universidad Industrial de Santander y con los estudiantes realizó una temporada durante el mes de septiembre, en el teatro Odeón. En el mismo año, bajo la dirección de Jaime Errazuríz, el grupo de teatro de la Universidad del Valle presentó las obras *Invitación al Castillo*, de Jean Anouith, *El zoológico de cristal* de Tennesse Williams y *Week-End* de Noel Coward[120].

La Universidad de Los Andes, aprovechando el contacto con la Comisión de Intercambio Educativo, contrató a Alan Robb, director de teatro de la Universidad de Stanford, quien según la prensa era "enviado especialmente a Colombia (…) para enseñar y estimular grupos teatrales en las universidades"[121]. El 15 de mayo de 1964 el grupo de los Andes bajo la dirección de Robb, presentó *Que viva el puente* obra del autor norteamericano Paul Foster[122]. El tema de la obra era polémico pues se refería a la construcción de los puentes de Londres, en los que no se usó mezcla de cemento y hormigón sino huesos.

Uno de los aspectos resaltados por la prensa acerca de la puesta en escena de esta obra fue la posibilidad de constituir vínculos fraternales entre los universitarios del país y de estos con los del exterior[123]. Según Robb, la obra era difícil para estudiantes sin experiencia, pero debido a los ensayos y al apoyo de Kepa Amuchástegui con sus conocimientos del anti-teatro, la presentación resultó acertada. Sobre la experiencia en el montaje, el director señaló: "He tenido que utilizar técnicas diferentes, lo que no ocurre en el drama tradicional. Pero yo creo que el director debe dar a los actores la oportunidad de crear sus propios personajes. Yo me limito a imprimirles el carácter; con esta libertad, la actuación no es mecánica"[124].

El director norteamericano contó también, con el apoyo de Fernando González Cajiao, escritor y director de teatro. En la obra participaron Kepa Amuchástegui, estudiante de arquitectura, Clemencia Escobar, estudiante de escultura, Ricardo Zobel, de lenguas modernas, Guillermo Serna de medicina, Laureano Alba de bacteriología, Gustavo Mejía de filosofía y Carlos Mejía de biología. Los actores se mostraron pesimistas de la aceptación de la obra por el público puesto que no se trataba de una obra tradicional o convencional, no daba mensajes sino que esperaba que individualmente el espectador la sintiera a su manera[125].

Por su parte el Teatro Experimental de la Universidad Javeriana presentó *El Principito*, en la sede de la Asociación de Arquitectos Javerianos (Cra. 24 N°. 52-78) y dirigida por Ignacio Barraquer[126]. El grupo de teatro de la Universidad Pedagógica Nacional Femenina, dirigido por Oswaldo Díaz, representó la obra del norteamericano John Patrick, *Mi extraña familia*, comedia, "deliciosa e intencionada (…) cuya acción transcurre en una casa de reposo para gentes chifladas (…) proclaman verdades y enseñan por más de un aspecto a los cuerdos. Juego del espíritu es el teatro y encuentra uno de sus mejores hogares en el ambiente juvenil y desinteresado de los estudiantes"[127].

Con la obra *El triciclo* del dramaturgo español Fernando de Arrabal, el Teatro Estudio de Santiago García, incursionó en el teatro del absurdo. El autor español era considerado por la prensa como uno de los más famosos dramaturgos de la nueva generación: "Arrabal ha hecho del teatro del absurdo su expresión artística y hasta un poco su manera de ser. Si en sus obras, unos personajes absurdos viven con perfecta naturalidad y se relacionan entre sí conforme a la lógica desquiciada e impecable del absurdo; en su vida, Arrabal gusta también de desconcertar, de herir, de levantar a los hombres de sus sillas cuadriculadas"[128]. Aprovechando el entusiasmo que despertó la obra de Fernando Arrabal la directora de origen brasileño Dina Moscovici[129] montó la obra *Oración*[130], con escenografía realizada por David Manzur.

En 1965 José Félix Patiño, rector de la Universidad Nacional, Enrique Vargas, vicerrector y Marta Traba directora de la Sección Cultural, organizaron "la Facultad de Artes y dentro de ella el Teatro

120 *El Tiempo*, "El Teatro de la Universidad del Valle inició anoche su temporada". 3 de marzo de 1963, p. 11
121 Nohra Parra Martínez, "Teatro de la Universidad de los Andes, '¡Qué viva el puente!' de Foster, será estrenada el 15 de mayo". En: *El Tiempo*. 3 de mayo de 1964, p. 15.
122 Alan Robb, actor, director y dramaturgo norteamericano, quien desarrolló su actividad teatral en centros estudiantiles. De centro y norte América escogido por la Universidad de Yale para esta misión. Nohra Parra Martínez, "Teatro de la Universidad de los Andes". En: *El Tiempo*. 3 de mayo de 1964, p. 15.
123 Nohra Parra Martínez, "Teatro de la Universidad de los Andes". En: *El Tiempo*. 3 de mayo de 1964, p. 15.
124 Ibidem.
125 Ibidem.
126 *El Tiempo*, "Teatro experimental de la Javeriana se presenta mañana". 13 de septiembre de 1964, p. 13.
127 *El Tiempo*, "Teatro Universitario", 10 de noviembre de 1964, p. 5.
128 Ibidem.
129 Nohra Parra Martínez, "Comienza actividades el teatro estudio de la Universidad Nacional". En: *El Tiempo*. 20 de junio de 1965, p. 13.
130 Ibidem.

Estudio"[131]. De esta manera Santiago García y su proyecto fueron acogidos de nuevo en las instalaciones del Alma Máter. Desde su regreso a la Universidad, Santiago García emprendió el montaje de la obra *Galileo Galilei* de Bertolt Brecht. Anunciada por la prensa como "El estreno del año" y advirtiendo que marcaría una época en el teatro colombiano.

En esta empresa Santiago García dirigía un grupo de 62 actores pertenecientes a la Universidad Nacional, la obra se componía de 12 cuadros y tenía una duración de tres horas. Una "superproducción" en la cual Dicken Castro participó con el diseño de la escenografía, que fue realizada por un grupo de estudiantes de la Escuela de Arte. Con mucha expectativa la obra se presentaba como "un auténtico monumento a la disciplina y la constancia"[132], que resultaban, según el periódico *El Tiempo*, "dos flores exóticas en Colombia"[133]. La Universidad Nacional aportó cien mil pesos, para el montaje[134]. Santiago García como traductor de la obra, actor y director, se proyectó desde entonces como uno de los personajes más destacados del teatro en Colombia[135].

El estreno de *Galileo Galilei* se produjo en diciembre de 1965 en el Teatro Colón: "el público bogotano tiene ahora -y por primera vez- la oportunidad de apreciar las posibilidades de un teatro propio. Producto del esfuerzo laborioso, prolongado y lleno de obstáculos, de un grupo de gentes que se han empeñado a base de tesón y sacrificio también en demostrar que esas posibilidades si existen a pesar del escepticismo de los entendidos, a pesar de la indiferencia del común de las gentes, a pesar de la inexperiencia y, principalmente, a pesar de la falta de apoyo"[136].

Esta realización del Teatro Estudio de la Universidad Nacional fue considerada la empresa más importante emprendida en el país en materia de arte escénico, por tratarse de una obra compleja y poco conocida, puesto que para ese momento sólo había sido representada en cuatro oportunidades en Berlín, Francia y Estados Unidos[137]. Desde el comienzo del montaje de la obra, Santiago García estuvo acompañado por Dina Moscovici y Marta Traba. Hicieron parte del equipo otros conocidos directores de teatro universitario como Carlos Perozzo, Joel Otero, Carlos Duplat, Rafael Murillo y Carlos José Reyes[138]. En el reparto estuvieron: Celmira Yepes, Margalida Castro, Rafael Murillo, Gustavo Angarita, Carlos José Reyes y Mauro Echeverri[139]. La música fue compuesta por Luis Antonio Escobar y David Manzur.

Para los críticos la obra tuvo "escenas de un sentido dramático-didáctico asombroso. (…) mostrar de la sucesión de los días y las noches en el rápido diálogo de Galileo y el niño Andrea Sarti. (…) momentos de graciosa vida doméstica, como los regaños de la señora Sarti al sabio distraído y soñador, y hay siempre una magnífica captación del espectador con el modo tan claro e ingenioso de ofrecer las ideas científicas de Galileo como podría hacerlo el más artista de los pedagogos"[140]. También destacaron el trabajo de Santiago García como actor y director: "Su caracterización, inspirada en retratos del sabio y teniendo en cuenta el paso de los años en la sucesión de

131 Ibidem.
132 *El Tiempo*, "El estreno del año en el Colón: 'Galileo Galilei'". 28 de noviembre de 1965, p. 11.
133 Ibidem.
134 Ibidem.
135 Ibidem.
136 Gloria Pachón Castro, "El más grande esfuerzo teatral de Colombia: 'Galileo Galilei'". En: *El Tiempo*. 5 de diciembre de 1965, p. 12.

137 Ibidem.
138 Ibidem.
139 José Prat, "Galileo Galilei". En: El Tiempo. 7 de diciembre de 1965, p. 5.
140 Ibidem.

Obra Teatral del Nueva Granada se Presentará Hoy en el Colón

A las tres de la tarde, "La Barca sin Pescador", a beneficio del barrio Samper Mendoza.

BOGOTA. — Estos jóvenes estudiantes forman parte del Club Dramático de la Tertulia Granadina del Colegio Nueva Granada que hoy pondrán en escena la obra del conocido dramaturgo español Alejandro Casona, "La Barca sin Pescador", en el Teatro Colón. La función será a las 2:30 p. m., y los fondos irán al Centro de Alfabetización del barrio Samper Mendoza, de esta ciudad.

Osorio en 1917, en la época del estreno, en el Municipal, de su primera obra teatral, "Flor Tardía".

■■ Ilustración 29. Recorte de prensa *El Tiempo*. Grupo de Teatro del Colegio Nueva Granada / Bogotá: abril 25 de 1964. (Consultado en marzo de 2012).
Ilustración 30. Recorte de prensa *El Tiempo*. Luis Enrique Osorio / Bogotá: enero 13 de 1963. (Consultado en agosto de 2011).

cuadros, es muy notable y excelente su expresión. Es obra agotadora, pues prácticamente casi no descansa el protagonista a lo largo de los trece cuadros"[141]. Gloria Pachón, por su parte afirmó que con *Galileo Galilei* tenía lugar el verdadero comienzo del teatro en Colombia[142].

Hubo también detractores, uno de ellos Luis Enrique Osorio, quien después de un extenso recuento sobre los aciertos de la obra y la visión que tuvo Santiago García al concebirla, señaló que no se atrevía a calificarla de "mediocre, porque tal concepto dado el ambiente cultural y universitario de Colombia, (…) sería un sacrilegio. Más si se entiende que, nuestra intelectualidad extranjerizante, que se siente más intelectual mientras más mira hacia ultramar, volviéndole la espalda a Colombia, no ha salido todavía de la etapa dogmática"[143]. Para Osorio el Galileo de Brecht, "es bastante inferior en agilidad, ingenio y fuerza dramática a otras del mismo género como *Santa Juana* de Shaw y el *Beckett* de Anouith. El desarrollo biográfico es ampuloso, elemental a veces; y aunque tiene momentos de fina ironía y honda crítica social, las contrarresta con escenas tan charras como la del carnaval folclórico, o tan elementalmente repentista como el desmayo que afecta a la hija del astrónomo"[144].Finalizó su apreciación afirmando que la obra resultaba entretenida a pesar del

141 Ibidem.
142 Luis Enrique Osorio, "Teatro". En: *El Tiempo*. 12 de diciembre de 1965, p. 5.
143 Ibidem.
144 Ibidem.

Bernardo Romero Lozano

HARRY GAINER (primero de la izquierda) y Sofía Alvarez (derecha), en compañía del actor Darío Valdivieso y del representante de la Compañía Teatral de Comedias, cuando eran entrevistados por **El Tiempo** sobre la temporada que se iniciará el próximo martes en el Teatro Colón. (Foto de Alfonso Angel).

lento y poco original desarrollo. Luis Enrique Osorio criticaba no solamente lo que consideraba el desconocimiento de la historia del teatro en Colombia, también advertía que en la escena nacional, no se representaba ninguna obra cuyo autor fuera colombiano.

Sobre el montaje de *Galileo Galilei*, Santiago García recuerda que no pretendía detenerse "(…) en la reconstrucción de la vida del científico del siglo XVII, sino 'mostrar' al público universitario la necesidad del compromiso del intelectual con la realidad transformable y transformante en la cual vive"[145]. Esta pretensión no cayó bien a las directivas de la Universidad, y desencadenó un conflicto contra el Teatro Estudio que motivó la expulsión de Santiago García de la Universidad. Sobre el significado de la obra y el contexto Patricia Ariza comenta:

"La Universidad Nacional por aquella época era un verdadero centro del pensamiento independiente, donde nos solo se daban los debates de los partidos y grupos políticos sino las grandes discusiones sobre la cultura y sobre el compromiso de los artistas con su tiempo y con su país. Santiago García fue invitado a dirigir el teatro Estudio de la Universidad y decidió hacer un montaje de la obra *Galileo Galilei* de Bertolt Brecht con significativo apoyo institucional de la Universidad, con una participación muy importante de artistas, estudiantes y profesores de la Universidad. Esta obra necesariamente hablaba del compromiso (en este caso del científico Galileo con la ciencia y su posterior claudicación ante la Inquisición).

El programa de mano tenía un prólogo que relacionaba a Galileo con Openhaimer y analogaba la responsabilidad de este último con la bomba atómica, al poner sus conocimientos en manos del Pentágono. La Universidad consideró "inadecuado" el prólogo, decomisó los programas y disminuyó el respaldo al montaje, hecho que lo convirtió en un gran acontecimiento que fue defendido por los estudiantes y profesores. El estreno de la obra, un gran montaje de Santiago García en el Teatro Colón, fue un hito. Los estudiantes reprodujeron el programa de mano y a la entrada del teatro se formó un verdadero mitin estudiantil contra las directivas de la Universidad. Santiago renunció y un

145 Santiago García, *Teoría y práctica del teatro*. Volumen 2. Bogotá: Ediciones Teatro La Candelaria, 2002, p. 142.

Ilustración 31. Recorte de prensa *El Tiempo*. Bernardo Romero Lozano / Bogotá: septiembre 4 de 1958. (Consultado en marzo de 2012).

Ilustración 32. Recorte de prensa *El Tiempo*. Harry Gainer / Bogotá: agosto 11 de 1966. (Consultado en marzo de 2012).

grupo de estudiantes se salió con él a fundar un espacio autónomo e independiente. Así, bajo la iniciativa de Santiago García y Carlos José Reyes se fundó la Casa de la Cultura (hoy Teatro La Candelaria)"[146].

El tipo de obras que se escenificaban y la forma en que se llevaba a cabo su representación, provocó la reacción de algunas personas pidiendo que las obras de teatro, igual que las del cine, fueran clasificadas para adultos o para niños, pues algunos padres poco avisados, "llevan de pronto a sus hijos a piezas que no son aptas para niños. Y lo hacen porque nadie les advirtió. Pero no nos referimos a las bochornosas escenas de algunas zarzuelas, ya demasiado conocidas, sino a obras 'de vanguardia' que presentan en otros teatros… grupos estudiantiles"[147].

Dina Moscovici reemplazó a Santiago García en la dirección del Teatro Estudio de la Universidad Nacional, con este grupo montó en mayo de 1966 la obra *Peer Gynt* de Ibsen. Estrenada en el teatro Colón, la obra fue protagonizada por Felipe González como Peer Gynt, y Judy Henríquez como Asa, la madre de Peer[148]. Con música de Grieg, el reparto se complementó con: "Ramiro Corzo, Elisa de Montoho, Enrique Tobón, Rebeca López, Samara de Córdova, Estela Carillo, Carlos Duplat, Álvaro Sanfelix, Francisco Cano y Jaime Chaparro"[149].

La importancia del teatro en las instituciones de educación superior fue destacada por la prensa, "Lo que fue a principios de este siglo eco lejano de improvisadas actuaciones de estudiantes aficionados (…), se ha convertido en todo el mundo, en amplia apertura de las universidades al encanto de la escena, lo mismo con sus escuelas dramáticas que con los grupos de escolares bien dotados de vocaciones y entusiasmo, y bien dirigidos por auténticas personalidades del teatro"[150].

También en los colegios se adelantaba una intensa actividad teatral, para 1964 en la ciudad de Cali se realizaba el Tercer Festival de Teatro Estudiantil, patrocinado por la Secretaría de Educación Departamental y dirigido por el dramaturgo del Teatro Escuela de Cali (TEC), Luis Fernando Pérez[151].

146 Patricia Ariza en entrevista con Alicia Florián, Bogotá, Noviembre de 2012
147 *El Tiempo*, "Visitando los teatros". 5 de marzo de 1966, p. 16.
148 Miguel Ayuso, "Obra de Ibsen estrenará en el Colón, Grupo Teatro Estudio". En: *El Tiempo*. 6 de mayo de 1966, p. 16
149 Ibidem.
150 *El Tiempo*, "Festival de teatro universitario". 23 de mayo de 1966, p. 16.
151 *El Tiempo*, "El viernes inaugura Cali su III festival de Teatro Estudiantil". 22 de julio de 1964, p. 32.

Luis Enrique Osorio opinaba que a pesar del movimiento que se estaba gestando, las obras de teatro colombiano no eran del interés de los grupos universitarios, al respecto decía: "son muy pocas las obras colombianas que se encuentran en las librerías, y muy poco el interés de éstas en divulgarlas, salvo raras excepciones"[152]. Haciendo eco de esta denuncia, el diario *El Tiempo*, encargó a Osorio de convocar al Tercer Encuentro Escolar de Teatro Colombiano, que se realizaría en agosto de 1966[153], pero la muerte le impidió emprender tal empresa y en su lugar fue Gustavo Adolfo Gordillo[154], quien dirigió el evento que se llevó a cabo en diciembre de ese mismo año.

En 1966 la Universidad de América administraba el teatro Odeón y organizó allí, durante ese año presentaciones regulares[155] con el grupo de la Universidad dirigido por Luis Alberto García[156] y con el "Festival Theatre 67", grupo conformado por actores aficionados, que representaron la obra de Peter Shaffer, *The private ear and the public eye*, dirigida por Paul Gotch, montada con el propósito de recaudar fondos para el Hospital La Misericordia[157].

En 1967 en el marco de la celebración del primer centenario de la Universidad Nacional, el Teatro Estudio, consiguió una sala dentro del campus[158] para presentar permanentemente obras de teatro, conferencias, recitales, exposiciones[159], coloquios y otras actividades culturales relacionadas con las artes escénicas. Con capacidad para 200 personas la sala conocida como Teatro de Bellas Artes de la Universidad Nacional, fue inaugurada el 16 de agosto de 1967, el Teatro Estudio escenificó esa noche tres cuentos del mexicano Juan Rulfo, adaptados por Alberto Castilla, quien dirigió las 100 personas que hicieron parte del montaje, actuación y utilería, 28 de ellas, actores universitarios sin experiencia. Los cuentos de Rulfo, que hacían parte de su obra *El llano en llamas*, fueron: *Paso del norte*, *Anacleto Morones* y

152 Luis Enrique Osorio, "Teatro". En: *El Tiempo*. 20 de junio de 1965, p. 13.
153 *El Tiempo*, "Última página de Luis Enrique Osorio". 24 de agosto de 1966, p. 16.
154 *El Tiempo*, "Continuará realizándose el concurso Teatro escolar 'Luis Enrique Osorio". 9 de octubre de 1966, p. 16.
155 *El Tiempo*, "Una espléndida labor teatral". 27 de diciembre de 1966, p. 5.
156 *El Tiempo*, "Año teatral". 30 de diciembre de 1966, p. 5.
157 *El Tiempo*, "Nueva Temporada en el Odeón, hará el 'Festival Theater 67'". 18 de junio de 1967, p. 22.
158 *El Tiempo*, "Reanuda labores el Teatro Estudio de la Universidad Nacional". 5 de marzo de 1967, p. 16.
159 Dina Moscovici ya había organizado una exposición en el hall de la Facultad de Artes en homenaje a Bertolt Brecht, con los carteles y materiales de las obras que se habían presentado en el Berliner Ensemble, en años anteriores. La presentación fue hecha por Gerardo Molina, profesor de Ciencias Humanas. *El Tiempo*, "Reanuda labores el Teatro Estudio de la Universidad Nacional". 5 de marzo de 1967, p. 16.

Comala[160]. El ensamble de estas obras, que incluyó composiciones musicales a cargo del maestro Guillermo Rendón, puso en escena a un gran conjunto de instrumentistas y un grupo coral del conservatorio.

La escenografía estuvo a cargo de Carlos Granada, Rodolfo Velásquez, y Augusto Rendón. Del elenco hizo parte, Joel Otero, personaje central en *Anacleto Morones*, junto a Esperanza García, Gloria Uribe, y Alberto Rahal; Edgar Torres y Nelson Parga en *Comala*; Carlos Arturo Mejía, Alejandro Javier Cardona, en *Paso del norte*. El montaje fue patrocinado por el Instituto Nacional de Radio y Televisión y la Embajada de México[161]. Según la crítica, el montaje mostró resultados destacados en la labor de conjunto en el caso de *Comala*. *Paso del Norte* con amplia escenificación se hizo notoria por sus buenos intérpretes. *Anacleto Morones*, según *El Tiempo*, fue un acierto teatral, una farsa original, llena de interés, un ejemplo de "humor negro" suavizado por el juego de burla retozona y buena realización[162].

160 *El Tiempo*, "Hoy se inaugura el teatro de bellas artes de la Universidad Nacional". 16 de agosto de 1967, p. 12.
161 Ibidem.
162 José Prat, "Cuentos de Juan Rulfo". En: *El Tiempo*. 18 de agosto de 1967, p. 16

Grupo de Estudiantes Estrenan "La Colina"

Extraño Experimento Teatral se Hizo el Jueves en el Marymount

"Queremos fundamentar nuestra vida en realidades, y olvidar algunas cosas que deben ser denunciadas", declaran los estudiantes. - "Sorpresa" ganada.

Al concluir el evento, debido al éxito de su trabajo, el director Alberto Castilla[163] afirmó que el futuro del teatro colombiano estaba en el movimiento teatral universitario, haciendo énfasis en que aunque en Latinoamérica este movimiento era incipiente, no ocurría lo mismo con su narrativa que se encontraba a la altura de cualquiera en el mundo[164]. Con el privilegio de tener sala propia y tres directores, el Teatro Estudio de la Universidad Nacional, se había convertido en el grupo de teatro universitario más versátil y vistoso, pues a un tiempo, montaban obras de distinta índole que representaban en distintos escenarios dentro y fuera del plantel.

Los directores Carlos Duplat y Alberto Castilla, dirigían por aparte el montaje de las obras *Pagador de promesas*, y *La muerte de un agente viajero* de Arthur Miller. El elenco de esta última, incluyó artistas profesionales y alumnos de la Escuela Nacional de Arte Dramático[165], la escenografía, y demás medios de utilería habían sido confeccionados en la Universidad. Para el estreno que se llevaría a cabo en el Teatro Colón, el director había invitado al escritor norteamericano, quien jamás vino, pues el actor y protagonista de la obra Víctor Mallarino, murió el 11 de junio de 1967[166], días antes del lanzamiento.

Así mismo, los grupos que conformaban el Teatro Estudio de la Universidad Nacional como el dirigido por Dina Moscovici presentaron sus obras en el teatro de la Universidad. En 1966 presentaron entre otras obras *Tambores de la noche*, de Bertolt Brecht, en el elenco participaron, Judy Enríquez, Martha Montoya, Esmeralda Casas, Lucía David, Carlos Duplat, Alberto Aguirre, José F. Jaramillo, Roberto Marín, los jóvenes Millán, Rojas, Vargas y Llinás, quienes lograron "la austera tonalidad que puede desearse del mejor teatro escolar"[167].

163 Autor y director de teatro, licenciado en filosofía y letras, nacido en Zaragoza, España. Antes de vivir en Colombia, trabajó como actor en Italia, Francia, Inglaterra y Estados Unidos, en la Universidad de Minnesota y la Universidad de Yale, donde fue profesor y también se formó como director. En Nancy en 1965, fue premiado con "Fuenteovejuna", dirigiendo el teatro de Filosofía y Letras de Madrid.
164 Nohra Parra Martinez, "El futuro del teatro colombiano está en grupos universitarios". En: *El Tiempo*. 27 de agosto de 1967, p. 10.
165 *El Tiempo*, "2 grupos teatrales montarán 'La muerte de un viajante'". 25 de mayo de 1967, p. 14.
Sonia Osorio, "Mallarino murió en la plenitud de su carrera". En: *El Tiempo*. 12 de junio de 1967, p. 12.
166 *El Tiempo*, "Reanuda labores el Teatro Estudio de la Universidad Nacional". 5 de marzo de 1967, p. 16.
167 José Prat, "Tambores en la noche". En: *El Tiempo*. 9 de agosto de 1967, p. 16

Ilustración 33. Recorte de prensa *El Tiempo*. Grupo de estudiantes de Medicina de la Universidad del Rosario / Bogotá: octubre 15 de 1969. (Consultado en marzo de 2011).
Ilustración 34. Recorte de prensa *El Tiempo*, Grupo de teatro del Colegio Marymount de Bogotá / Bogotá: marzo 30 de 1969. (Consultado en marzo de 2012).

Por la "efervescencia del movimiento universitario"[168], los estudiantes comenzaron a escribir y a montar sus propias obras, que fueron frecuentemente contestatarias, en ellas exponían abiertamente planteamientos políticos y ventilaban temas de actualidad como el control de la natalidad o la guerra del Vietnam. Sin contar con una sala apropiada los estudiantes realizaban las presentaciones en cualquier lugar de la universidad. El 17 de marzo de 1969, un grupo de alumnos de la Facultad de Medicina de la Universidad del Rosario representó la obra *Vida humana* en un salón de clase del Hospital San José.

La obra que había sido creada por dos estudiantes del Rosario causó polémica entre los circulos más católicos de la sociedad bogotana. El periódico *El Catolicismo* publicó un artículo escrito por Mario Madrid, titulado *Burla a la humanae vitae en El Rosario*, en el que criticaba la actitud de la Universidad por mostrar como problema o "lastre socio-económico de alta trascendencia"[169] la falta de control de la natalidad.

La polémica representación provocó que Guillermo Fergusson, decano de Medicina, saliera en defensa de la Facultad a través de una carta remitida a la Junta de Redacción, en la que argumentaba que en el claustro reinaba la libertad de expresión, que el tema del control de la natalidad era un asunto pendiente por tratar y que en Colombia era una verdad inocultable que agobiaba a los más pobres económicamente, sin que por decirlo, se buscara poner en entredicho las creencias religiosas[170].

También en los colegios de secundaria las representaciones teatrales generaron reflexión y polémica. Para finales de marzo de 1969 *El Tiempo* registraba como un "extraño experimento teatral" el montaje que realizó un grupo de estudiantes del Colegio Marymount de Bogotá. Se trataba de una obra de denuncia abierta, un *happening* con fuerte contenido de crítica social, en que se describían las incongruencias socio religiosas y la hipocresía del ambiente nacional. La presentación, según la información de *El Tiempo*, incluyó imágenes de un documental en que se apreciaba un baile en el Jockey Club, un grupo de gamines, una toma de personas del "proletariado" bogotano, la proyección de filminas de actualidad y un fondo de canciones de protesta. Todo desembocó en el análisis a partir de la lectura de textos bíblicos y la lectura de mensajes del evangelio.

En octubre del mismo año, el grupo del Rosario puso en escena *La Colina* obra escrita por los estudiantes en la que hacían una reflexión sobre la guerra del Vietnam, y fue representada como homenaje a Guillermo Ferguson, quien había renunciado a la Universidad a raíz del problema planteado con la obra *Vida humana*.

Se puede afirmar que a partir de la puesta en escena de *Galileo Galilei*, el teatro universitario dejó de ser una mera actividad que complementaba la formación de los estudiantes[171], y pasó a ser un género de "honda crítica social" tal como Luis Enrique Osorio la calificó. Un teatro comprometido, usado como medio de comunicación[172].Sin embargo para Santiago García el *teatro universitario* no existió y prefería

168 Fernando Duque Mesa y Jorge Prada. Santiago García: el teatro como coraje. Bogotá: Guadalupe, 2004, p. 243.
169 *El Tiempo*, "Aclaraciones de El Rosario sobre obra teatral". 8 de abril de 1969, p. 2.
170 Ibidem.

171 Asociación Colombiana de Universidades, Departamento de Servicios Culturales, *II seminario nacional sobre teatro universitario, conclusiones y recomendaciones*. Publicación de la Asociación Colombiana de Universidades. Bucaramanga: Junio 10 de 1970, p. 1.
172 Beatriz de Vieco, "Teatro universitario en 1972". En: *El Tiempo*. 18 de febrero de 1973, Lecturas Dominicales, p. 7.

Ilustración 35. Foto Teatro La Candelaria. Arturo García, hermano de Santiago García / Bogotá: Centro de Documentación del Teatro La Candelaria. (Consultado en mayo de 2012).

llamarlo *teatro de universidad*, por su carácter temporal, fluctuante, realizado sin la pretensión de alcanzar el virtuosismo, ni en su expresión corporal ni en el montaje, pero sí creando una dramaturgia al margen de cualquier molde, propia e independiente[173]. Santiago García, además sostenía que en el concepto de teatro universitario había algo perverso, pues el teatro siendo un arte se podía realizar en cualquier espacio, lugar y momento, por lo que era imposible hablar de teatro universitario, como tampoco se podía hablar de novela universitaria, pintura universitaria o música universitaria, pues de hacerlo resultaba siendo una "cosa inconsecuente"[174].

2.6 El Festival Nacional de Teatro

En 1957 la Escuela de Teatro del Distrito, con el apoyo del Ministerio de Educación, organizó el Primer Festival de Teatro Internacional de Colombia con el propósito de estimular a los grupos de teatro "otorgándoles la oportunidad de presentar sus obras cada uno ante los otros y todos ante el público, y a su vez atraer al público a apreciar la riqueza dramática que yace escondida a su alrededor"[175] y, más allá de la inmediatez del evento, se declaraba como objetivo fundar un teatro nacional[176]. El Comité organizador de este Festival estaba compuesto por Irma Caicedo de Botero, Mercedes Gerlein de Fonnegra, Margarita Escobar de Gómez, Beatriz Kopp de Gómez, Magdalena Fetty de Holguín, Cecilia Obregón de López, Maruja Putnam de Seymour, Sophie Pizano de Ortiz, Virginia Weiss, Gabriel Carreño Mallarino, Enrique de la Hoz, Peter Allnutt, Robert Ewan, Jorge Gaitán Durán, Víctor Mallarino, Francisco Norden, Jaime Quijano, José Prat y Manuel Vega[177].

Los 18 grupos participantes fueron: Escuela Nacional de Arte Dramático, Teatro Experimental de la Universidad de América, Grupo de la Televisora Nacional, Estudio de Arte Dramático, The Bogotá Players, Das Kleine Theater, Deutsche Buehne Bogotá, Teatro Experimental de la Escuela de Bellas Artes, Instituto Cultural Colombo-Británico, Teatro Experimental Juvenil Hebreo *Ohel*, Teatro Experimental del Distrito Especial, L´Álliance Colombo-Francaise, Sociedad Aficionados al Teatro, Grupo Escénico de la Empresa de Buses, Grupo de Teatro Colombo-Español, Compañía Colombiana de Comedias, Teatro Experimental de la Universidad Nacional y el Grupo Escénico de Barranquilla. Estas compañías se dieron cita en el Teatro Colón de Bogotá entre el 24 de octubre y el 9 de noviembre de 1957 para realizar sus presentaciones dramáticas; algunas de las compañías extranjeras expresaron sus obras en el idioma original.

El jurado, compuesto por Mercedes Gerlein de Fonnegra, Maruja Putnam de Seymour, Peter Allnutt, Franz von Hildebrand, Francisco Norden, Ferenc Vajta y Ramón de Zubiría, decidió conceder el primer premio para el mejor conjunto del Festival, ofrecido por el Ministro de Educación Nacional, a la Escuela Nacional de Arte Dramático y a Víctor Mallarino, una mención honorífica por su dirección en las obras *Bodas de sangre* de Federico García Lorca y *Seis personajes en busca de autor* de Pirandello. El primer premio de dirección, ofrecido por el Ministro de Comunicaciones, fue para Dina Moscovici de Gaitán, por su dirección en *Humulus el Mudo* y *Fragmentos de hambre*.

El segundo premio, ofrecido por la Extensión Cultural del Distrito Especial fue para el Teatro Experimental del Distrito, dirigido por Fausto Cabrera. El tercer premio fue concedido al Teatro Alemán de Bogotá y a su directora Trude Loewy. David Manzur fue declarado como el mejor actor del Festival por su actuación en *Humulus el Mudo*[178]. A pesar de las críticas formuladas por la estrecha relación que tuvo el evento con las clases dirigentes del país, este fue el acontecimiento que, para Gonzalo Arcila[179], marcó el inicio del Teatro Moderno en Colombia.

La segunda edición de este evento se denominó Festival de Teatro de Bogotá y tuvo lugar en el Teatro Colón de Bogotá entre agosto y septiembre del año 1958. En esta ocasión, Ferenc Vajta estuvo a cargo de la organización desde su cargo como vicepresidente

173 Asociación Colombiana de Universidades, Departamento de Servicios Culturales, *II seminario nacional sobre teatro universitario, conclusiones y recomendaciones*. Publicación de la Asociación Colombiana de Universidades. Bucaramanga: 10 de Junio de 1970, pp. 25-28

174 Fernando Duque Mesa y Jorge Prada. *Santiago García: el teatro como coraje*. Bogotá: Guadalupe, 2004, p. 242.

175 Robert K. Brandy, "1957". En: *Primer Festival de Teatro Internacional*. Bogotá: Teatro Colón, 24 de octubre - 9 de noviembre, 1957, p. 13.

176 Ferenc Vajta, *Primer Festival de Teatro Internacional*. Bogotá: Teatro Colón, 24 de octubre - 9 de noviembre, 1957, p. 19.

177 *Primer Festival de Teatro Internacional*. Bogotá: Teatro Colón, 24 de octubre - 9 de noviembre, 1957, p. 10. El carácter internacional del evento lo aportaba la participación de los grupos auspiciados por las embajadas inglesa, alemana y francesa. Presidía el Comité Robert K. Brandy; Pedro Gómez Valderrama participó como Vice-Presidente y Ferenc Vajta como Secretario.

178 Jurado del Primer Festival de Teatro Internacional, "Primer Festival de Teatro - Bogotá - 1957". En: *Tercer Festival de Teatro de Colombia*. Bogotá D.E.: Teatro colón 13 de agosto - 30 de septiembre de 1959. pp. 53-54.

179 Gonzalo Arcila, *Nuevo Teatro en Colombia. Actividad creadora - Política cultural*. Bogotá: Ediciones CEIS, 1983.

Ilustración 36. Foto Teatro La Candelaria. Obra: *Marat-Sade*. Dirección Santiago García / Bogotá: Centro de Documentación del Teatro La Candelaria. (Consultado en mayo de 2012).

operativo. Con el objetivo de "la formación, la vigorización de un verdadero teatro nacional"[180], esta versión del festival no tuvo mayores variantes con respecto al año anterior, excepto porque el jurado se dividió en dos partes: una que calificaba las obras de habla española y otra las presentadas en idiomas extranjeros.

En esta ocasión, el jurado de habla española, compuesto por Arturo Camacho Ramírez, Álvaro Castaño Castillo, Carlos López Narváez y Jorge Rojas, adjudicó el premio Presidencia de la República para la mejor representación a la Escuela Departamental de Teatro y Grupo Escénico del Instituto de Cultura Popular de Cali por su representación de la obra *A la diestra de dios padre*; el premio del Comité organizador del Festival para la mejor dirección fue otorgado a Santiago García, por la realización de *Un tren pullman llamado Hiawatha*, del grupo de teatro El Búho, dirigido por Fausto Cabrera[181]. El jurado calificador de las obras en idioma extranjero, bajo la presidencia del embajador de Canadá, Robert A. D. Ford, estaba integrado por María Adriana de Villegas, el embajador de Suiza, André Parodi, Carlos Patiño Rosselli y Miguel Escobar López, otorgó el premio al mejor conjunto al Deutsche Buehne - Bogotá por la presentación de *Nuestro pequeño pueblo* de Thornton Wilder[182].

Concluido el Segundo Festival, el presidente de la República, Alberto Lleras Camargo, decretó la creación formal de los premios para los Festivales Nacionales de Teatro[183] y el Congreso de la República aprobó por ley un auxilio anual de $100.000 con destino a escenografía, vestuario, transporte y permanencia de los grupos asistentes al Festival de Teatro de Bogotá[184]. En concordancia con estas decisiones institucionales sobre el evento cultural, el Comité organizador del Festival desapareció dando paso a la conformación de la Corporación Festival de Teatro[185], en cuya asamblea inaugural, realizada el 24 de noviembre de 1958 en el Teatro Colón, los 92 socios fundadores eligieron como presidente a Jorge Rojas y como miembros del Comité Directivo a Ferenc Vajta, vicepresidente ejecutivo; Jaime Caballero, vicepresidente técnico; Andrés Holguín, vicepresidente literario; Robert Liquiere, vicepresidente de coordinación extranjera; Cecilia Obregón de López, vicepresidente social; Gloria Zea de Botero, directora de relaciones públicas; Dora Castellanos, secretaria general; Beatriz Restrepo de Hoyos, tesorera y Bernardo Romero Lozano, revisor fiscal[186].

En esa misma reunión quedaron redactados los estatutos y fijados los reglamentos de los festivales de teatro en Colombia, cuyo objetivo primordial fue el de crear un público conocedor y crítico proveniente

180 Pedro Gómez Valderrama, "La misión del teatro. (Discurso de iniciación del II Festival de Teatro, 1958)". En: *Tercer Festival de Teatro de Colombia*. Bogotá D.E.: Teatro colón 13 de agosto - 30 de septiembre de 1959, pp. 9-10.
181 Fausto Cabrera se había retirado del Teatro Experimental del Distrito a finales de 1958. Sus alumnos y colaboradores se unieron a la iniciativa de crear un teatro independiente.

182 "Acta de reunión del jurado calificador de las obras en idiomas extranjeros presentadas al Segundo Festival de Teatro de Bogotá". En: *Tercer Festival de Teatro de Colombia*. Bogotá D.E.: Teatro colón 13 de agosto - 30 de septiembre de 1959, pp. 56-57.
183 Presidencia de la República de Colombia. Decreto número 1883 de 1958 (septiembre 19) "por el cual se crean premios para los Festivales Nacionales de Teatro". En: *Diario oficial*, nº 29.782. Sábado 4 de octubre de 1958, p. 30.
184 Congreso de Colombia, Ley 106 de 1958 (diciembre 31) "por la cual se auxilia al Festival de Teatro de Bogotá". En: *Diario oficial*, nº 29861. Bogotá: Imprenta Nacional, 1959.
185 "Acta de Fundación de la Corporación Festival de Teatro". *Tercer Festival de Teatro de Colombia*. Bogotá: Teatro Colón, 13 de agosto al 30 de septiembre de 1959, p. 17-18. Las funciones de la Corporación incluían: fomentar el desarrollo de la actividad teatral en el país; organizar y llevar a cabo festivales de teatro; seguir organizando anualmente el Festival de Teatro de Bogotá; coordinar el desarrollo de la actividad teatral entre los diversos grupos escénicos del país, propiciar la formación de nuevos grupos escénicos, estimular la creación de obras teatrales por parte de los escritores colombianos la adaptación al teatro de novelas o cuentos de autores colombianos; propiciar la formación técnica y profesional de directores de teatro, escenografía, montaje, actores y actrices y propiciar toda suerte de actos culturales relacionados con el teatro, entre otras.
186 Ibidem.

■ Ilustración 37. Recorte de prensa *El Tiempo*. Caricaturas de Antonio Roda, Luciano Jaramillo, Augusto Rivera / Bogotá: mayo 3 de 1964. (Consultado en marzo de 2012).

de todas las clases sociales[187], al que las obras teatrales debían provocar una comprensión emotiva de la realidad de ese momento[188].

Fue esta Corporación la que organizó el Tercer Festival de Teatro de Bogotá, realizado entre el 13 de agosto y el 25 de septiembre de 1959 en el Teatro Colón. En esta ocasión se inscribieron 31 grupos escénicos; además de la participación de los bogotanos y extranjeros también se presentaron los grupos departamentales de Cali, Medellín, Manizales, Barranquilla y Cartagena. Los ganadores del certamen anterior hicieron presentaciones fuera de concurso. El jurado de habla castellana, presidido por Jan Derk Van Karnebeek, estaba integrado por Antonio de Zubiaurre, Gonzalo González, Gerardo Valencia y Arturo Camacho Ramírez; el jurado internacional, presidido por Alberto González Fernández, contó con la presencia de Andre Parodi, Elisabetta de Castellani, Carlos Patiño Roselli y Lolita Weber de Toro.

En la tercera edición, la Corporación Festival de Teatro instaló el Concurso nacional de autores teatrales colombianos a celebrarse en 1960 en el IV Festival de Teatro de Bogotá. Pese a este intento por incentivar el teatro nacional y corregir la apreciación del Comité Literario de la Corporación Festival de Teatro, según la cual las obras nacionales no cumplían con las exigencias estéticas de las artes escénicas, grupos como El Búho dejaron de hacer presencia en el Festival por considerar que el objetivo de su trabajo teatral era crear obras colombianas para un público de todas las clases sociales, con una conciencia artística, es decir, crear un movimiento teatral verdadero, contrapuesto al espejismo del teatro nacional maduro creado por los festivales.

En la cuarta versión, 15 grupos nacionales y extranjeros presentaron obras del siglo XX durante dos meses en las tablas del Teatro Colón de Bogotá. El ganador del certamen fue el grupo de la Escuela Departamental de Teatro de Cali por la representación de la obra *La loca de Chaillot*. La deserción del público fue la característica constante junto con la persistencia de una serie de errores que incluían la falta de criterios precisos en la selección de los grupos, la ausencia de obras premiadas en festivales anteriores y la falta de una acción conjunta con otras entidades culturales[189].

En un intento por salir del letargo, el 15 de febrero de 1961, la Corporación Festival de Teatro de Colombia ofreció un homenaje a Víctor Mallarino por sus aportes al teatro nacional y por su participación como vicepresidente en el recién consolidado Instituto Panamericano de Teatro, acto complementado por la temporada extraordinaria denominada *Reconquista del público de Bogotá,* acontecimiento que sirvió de abrebocas al V Festival de Teatro que inició el 3 de agosto de 1961 con la obra de Antonio Álvarez Lleras *Como los muertos*[190].

Para entonces, la directora del Teatro Colón, Dolly Mejía, propició cambios significativos en el certamen como la separación de los grupos participantes en las categorías experimental y profesional, a la vez que otorgó espacios diferentes para la presentación de sus obras, hecho que justificó con las siguientes palabras: "es este el primer festival que está dividido en dos ramos: los experimentales que deben actuar en el Teatro Odeón, y los profesionales en el Colón. Debido a esta reforma, no se volverá a repetir el desencanto público ante la mediocre e incipiente preparación de actores en el Teatro Colón, digno por su tradición de espectáculos de categoría"[191].

En esta versión, se admitió la participación de los grupos departamentales de Cali, Barranquilla, Nariño y Medellín. La Corporación Festival de Teatro, por intermedio del Jurado para los conjuntos de habla española, constituido por el embajador de Francia en Colombia, Bertrand de la Sabliere, Ramón de Zubiría, Andrés

187 Ferenc Vajta, "La batalla del teatro colombiano". *Tercer festival de teatro de Colombia*. Bogotá: 1959, p. 5.
188 Gonzalo Arcila, *Nuevo Teatro en Colombia. Actividad creadora - Política cultural*. Bogotá: Ediciones CEIS, 1983, p. 37. Para este momento, el calificativo "experimental" se refería a grupos formados por aficionados.
189 Javier Arango Ferrer, "En el Colón. Epílogo del cuarto festival". En: *El Tiempo*. 23 de octubre de 1960, p. 5.
190 Dolly Mejía, "Comienzo del Festival de Teatro". En: *El Tiempo*. 10 de agosto de 1961, p. 5.
191 Dolly Mejía, "El Festival de Teatro". En: *El Tiempo*. 24 de agosto de 1961, p. 5.

Ilustración 38. Foto Teatro La Candelaria. Actor Francisco Martínez. Obra: *Golpe de suerte*. Dirección Santiago García, creación colectiva / Bogotá: Centro de Documentación del Teatro La Candelaria (Consultado en julio de 2012).

Holguín y Daniel Arango, entregó el premio Presidencia de la República al conjunto de Teatro Escuela de Cali por su representación de la obra *La discreta enamorada*, de Lope de Vega[192].

A pesar de los correctivos tomados por la dirección del Teatro Colón, los organizadores del evento fueron acusados de exclusivistas[193] y el Festival de Teatro Colombiano fue declarado desde entonces en crisis; para recuperarse, la Corporación Festival de Teatro realizó dos temporadas más. En la VI realizada entre el 15 de agosto y el 6 de octubre de 1962, tuvo como integrantes del Comité organizador a Víctor Mallarino en la presidencia; Harry Gainer en la vicepresidencia; Santiago García en la dirección técnica y Dina Moscovici en la coordinación de grupos extranjeros.

El aspecto a resaltar en esta versión fue la preferencia que la Corporación Festival de Teatro quiso dar a los autores colombianos, presentando el mayor número posible de obras nacionales, clasificadas en tres categorías: grupos y escuelas de teatro con precedentes de madurez artística que harían sus presentaciones en el Teatro Colón; grupos universitarios y grupos de aficionados, cuya presentación tendría lugar en sala privada, todo esto con el ánimo de "marcar una nueva y definitiva etapa de superación de nuestro incipiente arte escénico nacional"[194].

La VII versión realizada en 1963, presentada por Ferenc Vajta como el "acta de nacimiento del teatro nacional", paradójicamente dio fin a la serie de festivales iniciada en 1957[195]. En esta ocasión, la Corporación Festival de Teatro de Colombia ensayó una nueva modalidad que consistió en realizar "una temporada especial de teatro con los directores y los grupos ya suficientemente experimentados, vale decir, con los profesionales"[196] que se presentaría del 23 de marzo al 19 de octubre, y el evento anual que se venía organizando, tendría el carácter de festival experimental, con la participación de las escuelas de teatro en el Teatro Colón a partir del 10 de septiembre. En la temporada participaron Los independientes, grupo dirigido por Bernardo Romero Lozano; la Compañía Colombiana de Comedias, dirigida por Harry Gainer; El Teatro Artistas Unidos dirigido por Enrique Pontón; el Nuevo Teatro, dirigido por Dina Moscovici y el Nuevo Palomar, bajo la dirección de Víctor Mallarino.

Una nueva etapa de celebración del Festival Nacional de Teatro inició en septiembre de 1965, cuando Cecilia de Fernández de Soto, desde su cargo como directora del Teatro Colón y sin el apoyo de la Corporación Festival de Teatro, organizó el Primer Festival Nacional de Teatro, inaugurado con las obras *Café amargo*, representada por la Compañía Colombiana de Comedias, escrita y dirigida por Marino Lemos[197]. Para este momento, según los organizadores del evento, los nombres sobresalientes del teatro nacional eran Luis Enrique Osorio, Antonio Álvarez Lleras, Oswaldo Díaz Díaz, Marino Lemos y Regina Mejía de Gaviria[198]. Participó también la Escuela de Arte Dramático, bajo la dirección de Víctor Mallarino, con dos obras: *La isla desierta*, comedia dramática del autor holandés Augusto Defresne, y *Un poeta de ayer y una niña de hoy*, obra fuera de concurso que se presentó por invitación de los organizadores del Festival, escrita y dirigida por Mallarino[199].

Tras dos meses de temporada, las últimas obras presentadas fueron *Mi mujer es un conflicto* de los autores españoles Luis F. de Sevilla y Luis Tejedor, representada por la compañía de Fabio Camero; *Diez negritos*, de Agatha Christie, actuada por los aficionados integrantes del grupo de teatro IBM bajo la dirección de Arturo García[200]. Cerraron el Festival la obra *Orestes*, dirigida por Antonio Montaña y presentada por el Taller de Teatro del Colombo Americano y la obra *Nuestros queridos niños*, de Nicolás Manzzarini, interpretada por la Compañía de Patricia Rivas[201].

Con la intención de mantener la difusión del teatro en Colombia en forma permanente[202], para octubre de 1966 inició el II Festival Nacional de Teatro Colombiano organizado por la dirección del Teatro Colón, en el cual participaron 18 grupos, dos de ellos extranjeros, que se presentaron como invitados (México y Teatro Alemán de Chile); también participaron los grupos estudiantiles que resultaron ganadores del I

192 *El Tiempo*, "Entregados los premios del Quinto Festival de Teatro". 5 de octubre de 1961, p.17.
193 *El Tiempo*, "El Festival de Teatro". 9 de septiembre de 1961, p. 5.
194 *El Tiempo*, "Jornada de 16 horas para el VI Festival de Teatro". 8 de abril de 1962, p. 13.
195 Gonzalo Arcila, *Nuevo Teatro en Colombia*. Actividad creadora - Política cultural. Bogotá: Ediciones CEIS, 1983, p. 65.
196 *El Tiempo*, "Anoche se inició el Festival de Teatro". 24 de marzo de 1963, p. 13.
197 José Prat, "Festival de Teatro". En: *El Tiempo*. 3 de septiembre de 1965, p. 13. El discurso de apertura fue pronunciado por Delio Ramírez, director de la oficina de Extensión Cultural del Ministerio de Educación, lo cual indica que el evento contó con el apoyo de la Nación.
198 Enrique Santos Molano, "Teatro en Colombia". En: El Tiempo. 4 de septiembre de 1965, p. 5.
199 *El Tiempo*, "La Escuela de Arte Dramático estrena 'La isla desierta'". 17 de octubre de 1965, p. 13.
200 José Prat, "El Festival del Colón". En: *El Tiempo*. 27 de octubre de 1965, p. 5.
201 José Prat, "Termina el Festival". En: *El Tiempo*. 6 de noviembre de 1965, p. 5.
202 *El Tiempo*, "Compañía teatral colombiana se presenta el martes en el Colón". 11 de agosto de 1966, p. 16.

Ilustración 39. Foto Teatro La Candelaria. Actor Rafael Giraldo. Obra: *A manteles.* Dirección Santiago García / Bogotá: Centro de Documentación del Teatro La Candelaria. (Consultado en octubre de 2012).

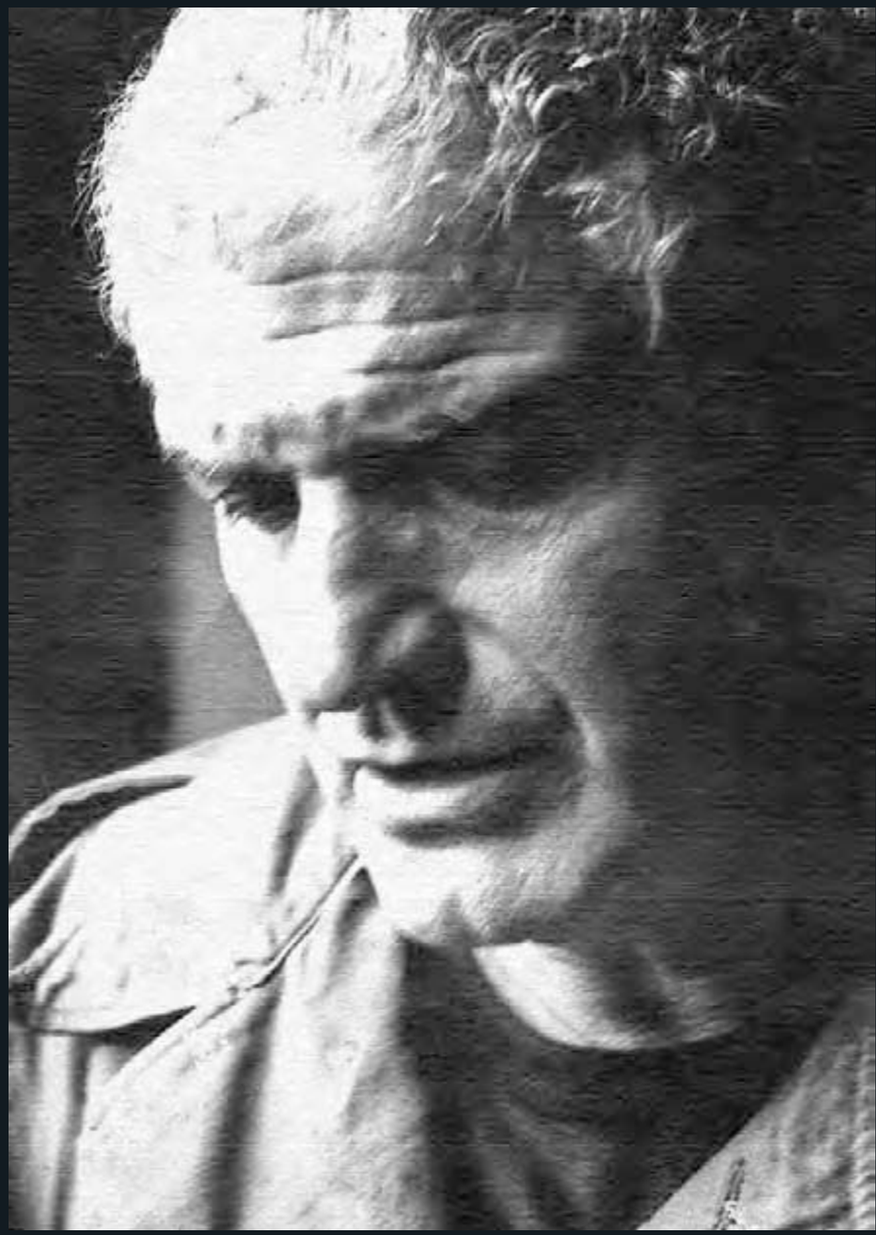


Ilustración 40. Foto Jacqueline Vidal. El maestro Enrique Buenaventura / Cali: Archivo Fotográfico TEC. (Consultado en noviembre de 2012).

Festival Nacional de Teatro Universitario realizado ese año en Manizales. En total se pusieron en escena 28 obras, 7 de ellas colombianas. Como novedad en esta ocasión, la organización del Festival anunció que el actor que obtuviera el primer premio de interpretación sería becado por un año, para realizar cursos de especialización teatral en Francia[203]. Inició el Festival con la obra de Herman Wouk *El motín del Caine*, representada por el grupo teatral de Centro Colombo Americano.

El jurado calificador, integrado por Germán Arciniegas, Arturo Rey Egaña, Eduardo Mendoza Varela, Dicken Castro y Hans Ungar, embajador de Guatemala[204] otorgó los premios del certamen en la forma siguiente: fuera de concurso para el director y grupo de la Casa de la Cultura que bajo la dirección de Santiago García puso en escena la obra *Marat-Sade*, de Peter Weiss y para el Teatro Estudio de la Universidad Nacional dirigido por Alberto Castilla con la obra de Valle Inclán *Los cuernos de don Friolera*. El premio a la mejor obra colombiana fue concedido a Marino Lemos por *Gorgona ha muerto*. Los directores Eduardo Osorio y Dina Moscovici ganaron una mención especial[205].

Para el III Festival Nacional de Teatro en Bogotá y por propuesta de su presidente, doctor Francisco Soto Pombo, la comisión organizadora aprobó la creación del premio Luis Vargas Tejada. Por indicación de la directora del Colón, doña Cecilia de Fernández de Soto, fueron invitados a participar los grupos vencedores de los festivales de Teatro de Cámara y Universitario[206]. En esta oportunidad la invitación a los grupos de fuera del país fue limitada debido a la escasez de recursos económicos[207]. El Festival inició el 23 de septiembre de 1967 con la presentación del grupo Teatro Estudio de la Universidad Nacional con la obra de Durrenmantt *Crepúsculo otoñal*, bajo la dirección de Joel Otero. El mismo grupo presentaría en este evento la obra *La valija* de Mauricio Rosenkof, con dirección de Carlos Perozzo. El jurado estuvo compuesto por Guillermo Nanetti, Hans Ungar, Antonio Roda, Hernando Salcedo Silva, Gloria Nieto de Arias y Dicken Castro[208].

203 *El Tiempo*, "El Festival Nacional de Teatro se inicia en agosto". 1° de agosto de 1966, p. 16. A esta versión asistió como invitado de honor el grupo teatral de Estudios de Investigaciones Escénicas de México bajo la dirección de Juan José Gurrola, que también había participado en el I Festival de Teatro de Cámara de ese año.
204 *El Tiempo*, "Nombrado el jurado para el Festival de Teatro Colombia". 27 de agosto de 1966, p. 16.
205 *El Tiempo*: "Otorgados los premios del Festival Nacional de Teatro". 15 de diciembre de 1966, p. 24.
206 *El Tiempo*, "Premio 'Vargas Tejada' crea Festival Nacional de Teatro". 2 de septiembre de 1967, p. 22.
207 *El Tiempo*, "Gran acogida al segundo Festival Nacional de Teatro en el Colón". 1° de octubre de 1967, p. 16.
208 *El Tiempo*, "Hoy comienza en el Teatro Colón el gran Festival Nacional de Teatro". 23 de septiembre de 1967, p. 16.

El IV Festival Nacional de Teatro inició en septiembre de 1968[209]. En esta ocasión, además de la junta organizadora y el jurado calificador compuesto por Eduardo Lemaitre, Germán de Granda, David Manzur, Hans Ungar, Álvaro Villar y Abelardo Forero Benavides, se creó un comité, encargado de revisar las obras y aprobar la calidad de los grupos que podrían participar, conformado por María Cristina de Carrizosa, Enrique Hurtado, Álvaro Fernández de Soto, Luis Tamayo, Zita de Carrizosa y Miguel Ayuso[210]. Este Festival fue inaugurado por la compañía griega Piraikon Theatron, y el conjunto escénico La Mama, bajo la dirección de Jorge Cano con la obra *La Galera*, de Kenneth H. Brown[211]. Esta última obra fue premiada, junto con *El baño*, de Maiakovski, representada por la Casa de la Cultura.

En opinión de Francisco Soto Pombo, quien presidió la junta organizadora desde 1966, se notaba un progreso en la presentación de las obras, en la escenografía y actuación, así como un creciente número de directores sobresalientes. Destacaba el hecho de que en los grupos experimentados y universitarios se tendía a presentar obras del llamado teatro del absurdo, aunque también las había de otros géneros, como las de Carlos José Reyes y Enrique Buenaventura. Por otra parte, hacía énfasis en la situación de precariedad económica debida a que la junta continuaba recibiendo el mismo auxilio monetario que el gobierno otorgaba a la Corporación Festival de Teatro diez años atrás[212].

Para la celebración de la V versión de este Festival, que tuvo lugar entre el 26 de agosto y el 30 de octubre de 1969, Francisco Soto Pombo anunció como novedad que los grupos participantes estarían divididos en tres categorías: la primera para aquellos que por sus méritos artísticos merecieran ser llamados a participar en el Teatro Colón como grupos principales; la segunda para los grupos de regular calidad artística o los nuevos inscritos, los cuales se presentarían en el teatro Odeón con derecho a aspirar a los premios y menciones y con la posibilidad de pasar al Colón en el próximo festival; y la tercera que incorporaría a los grupos escolares, bajo la coordinación de la Secretaría de Educación del Distrito. También planteó la necesidad de tratar al festival en forma comercial para su éxito económico y el de los grupos participantes[213].

El jurado calificador del grupo B, compuesto por Dina Moscovici, Eloísa Solís, Germán Barriga, Carlos Duplat y Eduardo García Piedrahita, designó como ganador a mejor grupo al conjunto escénico Tehas por su obra *Réquiem por un girasol*, de Jorge Díaz. Este grupo se presentaría en el Colón para concursar con los de primera categoría[214]. El jurado del grupo principal estuvo compuesto por Lucrecia Castagnino de Mathé, Hilda Pase de Restrepo, Álvaro Villar Gaviria, Antonio Roda, Ignacio Chávez, Guillermo Maldonado y Jean Jacques Peironnet.

209 *El Tiempo*, "Convocado el cuarto Festival Nacional de Teatro en Bogotá". 1 de agosto de 1968, p. 16.
210 *El Tiempo*, "Nombrados jurados y comisiones del Festival Nacional de Teatro". 6 de septiembre de 1968, p. 16.
211 *El Tiempo*, "Grupo nacional inicia hoy Festival de Teatro". 30 de septiembre de 1968, p. 16.
212 *El Tiempo*, "Serán invitados grupos del exterior". 25 de noviembre de 1968, p. 4.

213 *El Tiempo*, "Está en preparación el Festival Nacional de Teatro en el Colón". 1 de junio de 1969, p. 15.
214 Miguel Ayuso. "El grupo 'Tehas' gana el Festival de Teatro". En: *El Tiempo*. 12 de octubre de 1969, p. 14.

—En el escenario del Teatro Los Fundadores se llevarán a cabo las principales representaciones de los grupos de teatro universitario, dentro del II Festival que hoy se inicia en Manizales. La ciudad está pendiente de la realización del certamen, que será presidido por el gran escritor argentino Ernesto Sábato. — (Foto EL TIEMPO, de Sarmiento).

Ilustración 41. Recorte de prensa *El Tiempo*. Teatro Los Fundadores ciudad de Manizales / Bogotá: octubre 4 de 1969. (Consultado en marzo de 2012).

El grupo ganador del Festival fue el de la Universidad de Los Andes con la representación de la obra *El canto del fantoche lusitano*, de Peter Weiss, dirigido por Ricardo Camacho; este fue el tercer premio que recibió el conjunto escénico, pues ya había ganado IV Festival Nacional de Teatro Universitario y el II Festival Latinoamericano de Teatro. El segundo premio fue otorgado al Teatro Experimental de Cali, que puso en escena la obra *Seis horas en la vida de Frank Kulak*, de Enrique Buenaventura, con dirección del autor[215]. Debido a las dificultades económicas ya expresadas, este fue el último Festival Nacional de Teatro Colombiano de la serie iniciada en 1965.

2.7 Del Festival de Teatro Estudiantil al Festival Latinoamericano de Teatro Universitario en Manizales

A diferencia del declive de los festivales organizados por el Teatro Colón, en los primeros años de la década de 1960, el teatro en los establecimientos educativos recibió un importante impulso. El periódico *El Tiempo*, en 1963, organizó un concurso de teatro escolar que motivó el ejercicio del arte dramático en las instituciones educativas. La Asociación Colombiana de Universidades y el Fondo Universitario Nacional organizaron en 1965 el Festival Bogotano de Teatro universitario que fue inaugurado el 13 de septiembre de 1965 por Daniel Henao y Joaquín Piñeros Corpas.

215 Miguel Ayuso. "Grupo de Los Andes ganó el V Festival Nacional de Teatro". En: *El Tiempo*. 8 de noviembre de 1969, p. 7.

Hablan Jurados de Manizales:
Diálogo sobre teatro en EL TIEMPO

El evento empezó con la presentación del grupo de la Universidad de los Andes bajo la dirección de Kepa Amuchástegui con las obras *El artículo 330,* de Courteline, y *El expediente,* de John Mortimer[216]. La Universidad Nacional presentó la obra *El hombre que decía sí; el hombre que decía no* de B. Brecht, dirigida por Joel Otero y la Universidad Externado de Colombia presentó *La muerte de Dantón* de Georg Buchner, dirigida por Víctor Muñoz Valencia[217]. Este Festival contó con la participación de diez universidades de la ciudad, concluyó el 30 de septiembre con la obra *A puerta cerrada* de Sartre, interpretada por el grupo de la Universidad Grancolombia dirigido por Francisco Gil[218].

En 1966 la Asociación Colombiana de Universidades, con la Comisión para el Intercambio Educativo, emprendieron la tarea de celebrar el Primer Festival Nacional de Teatro Universitario con el objetivo de promover la actividad del teatro escolar del país. Milton Puentes, actor del grupo de la Universidad Nacional, señaló como meta principal del evento "la creación de un público a escala nacional"[219].

El Festival se desarrolló en dos etapas: regional y nacional. En la etapa regional que se realizó entre el 31 de mayo y el 8 de junio, participaron por Bogotá los grupos de las universidades Distrital, Externado, Colegio del Rosario, América, Jorge Tadeo Lozano, Pedagógica, Libre y Nacional, con una notable asistencia de público juvenil. La etapa nacional se realizó en Bogotá durante el mes de agosto de 1966, con la participación de los grupos seleccionados en las regiones y tuvo también dos fases, en la primera los grupos concursaron con una obra de libre elección, la segunda fase consistía en la representación de un tema impuesto por los organizadores del evento.

Para esa oportunidad el tema "impuesto" fue el de "un estudiante a quien le parece la guerra un hecho injusto e inhumano, y se ve comprometido en un ejército que tomará parte en un conflicto mundial"[220]. El jurado, compuesto por Andrés Holguín, Carlos José

216 José Prat, "Festival universitario". En: *El Tiempo*, 13 de septiembre de 1965, p. 5.
217 José Prat, "Brecht y Buchner". En: *El Tiempo*, 25 de septiembre de 1965, p. 5.
218 José Prat. "Dos obras de Sastre". En: *El Tiempo*. 30 de septiembre de 1965, p. 5.
219 *El Tiempo*, "Se inicia Festival Regional de Teatro Universitario hoy". 25 de mayo de 1966, p. 12.
220 *El Tiempo*, "Se desarrolla en Bogotá la final de Teatro Universitario". 28 de septiembre de 1966, p. 16.

Ilustración 42. Recorte de prensa *El Tiempo*. Ricardo Camacho recibe el premio como director del mejor grupo en el Festival Nacional de Teatro / Bogotá: noviembre 11 de 1969. (Consultado en marzo de 2012).

Ilustración 43. Recorte de prensa *El Tiempo*. Augusto Boal y otros miembros del jurado del Festival de Manizales / Bogotá: septiembre 14 de 1971. (Consultado en marzo de 2012).

Reyes, Héctor Sánchez, Boris Roth y Enrique Buenaventura, otorgó el primer premio al grupo de la Universidad Libre por la puesta en escena de las obras *Sacco y Vanzetti* de Mino Roli y Luciano Vicenzoni, en tema libre, y *Monte calvo* de Jairo Aníbal Niño, en tema impuesto. El segundo premio fue para el Colegio Mayor del Rosario y el tercero para la Universidad Santiago de Cali[221].

El 6 de septiembre de 1967 inició el II Festival Nacional de Teatro Universitario que en su primera etapa convocó a 23 grupos de las ciudades de Bogotá, Ibagué, Tunja, Popayán y Medellín; para la zona de Bogotá concursaron cuatro grupos de las universidades Nacional de Colombia, Piloto, de los Andes y Pedagógica. Inauguró el evento el Teatro Estudio de la Universidad Nacional con las obras *El pagador de promesas*, de Alfredo Díaz Gómez y *Salmo*, de Jesús Soto, bajo la dirección de Carlos Duplat. La prensa destacó la gran asistencia de público entre los 18 y 25 años de edad a la sala del Teatro Colón[222]; el jurado para esta ocasión estaba compuesto por Enrique Buenaventura, Alberto Castilla y Oscar Collazos[223], quienes eligieron como ganadores del premio al mejor grupo al de la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín, dirigido por Jairo Aníbal Niño y al de la Universidad de Santiago de Cali dirigido por Danilo Tenorio con la obra *La curva* del dramaturgo alemán Tankred Dorst[224].

A pesar del buen nivel del festival, surgieron diferencias entre las directivas universitarias y los directores de los grupos de teatro. En la Universidad Libre, Víctor Muñoz Valencia[225] se retiró de la dirección del grupo de teatro por "incompatibilidad de índole diversa"[226]. Ante esa situación, Jaime Sanín Echeverri, director de la Asociación Colombiana de Universidades, convocó a todos los directores de teatro con el fin de que se estudiara y evaluara la labor cumplida[227] para corregir las fallas.

Para septiembre de 1968, con el apoyo de la Asociación Colombiana de Universidades, se organizó el III Festival Nacional de Teatro Universitario, que se desarrolló en Bogotá, Medellín y Cali. Del jurado hicieron parte Santiago García, Jorge Alí Triana y Óscar Collazos. En Cali participaron el grupo de la Universidad Santiago de Cali, dirigido por Phanor Terán, con *Guárdese bien cerrado en un lugar seco y fresco*, de Ferry Megan y *Guadalupe Terreros* de su autoría. El grupo de la Universidad del Cauca, con *El museo* de Guillermo Borrero, dirigida por él. El grupo de la Universidad de Caldas, con *La condena de Lucullus* de Bertolt Brecht, y *Aguante Aguentín* de Hugo Villegas Ocampo, dirigidas por él. El grupo de la Universidad Tecnológica de Pereira, con *En algún lugar es de noche* de Ignacio Gómez Dávila, y *El globo* de Fernando González Cajiao, dirigidas por Antonieta Mércuri. El grupo de la Universidad Externado de Colombia, con *Los viejos baúles empolvados que nuestros padres nos prohibieron abrir*, de Carlos José Reyes, su director[228].

En Bogotá se presentaron las universidades, de Los Andes, con *La autopsia,* de Enrique Buenaventura, y *El Nack,* de Ann Jellicoe, dirigidas por Ricardo Camacho; Gran Colombia, con *La sombra del valle,* de John Signe, y *Las diligencias,* de Héctor Sánchez, dirigidas por él[229]; Nacional de Colombia, con *Enrique IV,* de Pirandelo, dirigida por Joel Otero; América, con *Otra vez un extraño ha llegado a nuestros predios,* de Enrique Pulecio y Luis Alberto García, y dirigida por este último; Atlántico, con *Ceremonia para un negro asesinado,* de Arrabal, y *Un hongo nació en Hiroshima,* de Gabriel Brasso, dirigidas por él; Distrital Francisco José de Caldas, con *La excepción y la regla,* de Bertolt Brecht, y *Por unos dólares menos* , de Jorge Toledo, dirigidas por Paco Barrero. En el teatro de Bellas Artes de la Universidad Nacional fue presentada la obra *Nacimiento de la verdad, números, y variedades,* escrita y dirigida por Joel Otero.

En este Festival resultó ganador el grupo de la Universidad Externado dirigido por Carlos José Reyes[230] y como reconocimiento, este grupo representó a Colombia en el primer Festival Latinoamericano de Teatro Universitario, organizado por la Asociación Colombiana de Universidades, con el apoyo de la Sociedad Pro Cultura de Manizales,

221 *El Tiempo*, "La Universidad Libre obtuvo el primer premio de teatro estudiantil". 4 de noviembre de 1966, p. 16.
222 *El Tiempo*, "Se inició con gran éxito el II Festival de Teatro Universitario. Gran asistencia de espectadores en su mayoría jóvenes. Obras de mal gusto y fallas en la organización". 8 de septiembre de 1967, p. 16.
223 *El Tiempo*, "Se inicia Festival Universitario de Teatro". 6 de septiembre de 1967, p. 16.
224 *El Tiempo*, "Hoy en el Colón, premiación del II Festival de Teatro Universitario". 6 de diciembre de 1967, p. 13. La obra ganadora concursó en el III Festival Nacional de Teatro de 1967. Los festivales nacionales de teatro universitario continuaron realizándose hasta 1973, con el propósito de seleccionar a los grupos que participarían en el Festival Latinoamericano de Teatro Universitario de Manizales.
225 Él había recibido siete galardones, cinco nacionales y dos internacionales, con el apoyo de la Asociación Colombiana de Universidades
226 Miguel Ayuso, "La Universidad Libre clausura actividades teatrales". En: *El Tiempo*. 6 de marzo de 1968, p. 12.
227 *El Tiempo*, "Reunión de todos los directores de Teatro Universitario del país". 30 de octubre de 1967, p. 16.
228 *El Tiempo*, "Festival de Teatro Universitario en Cali". 4 de septiembre de 1968, p. 30.
229 *El Tiempo*, "En el Colón sigue Festival Universitario". 19 de septiembre de 1968, p. 12.
230 Miguel Ayuso, "Intensa actividad teatral, en el país en el 68". En: *El Tiempo*. 13 de enero de 1969, p. 16.

a través de las embajadas. El evento se realizó en el Teatro de los Fundadores de la ciudad de Manizales entre el 6 y el 13 de octubre de 1968. El presidente de honor fue Miguel Ángel Asturias.

Participaron por Brasil la Universidad Federal de Santa María, con *Arena conta Zumbi*, y la Universidad Federal de Belem de Para con *La pena y la ley*; por Venezuela la Universidad Católica Andrés Bello con *María Rosario Nava* y *Los de la mesa diez*; por Ecuador la Universidad de Guayaquil con *La última noche de Franz* y *En alta mar*; por Perú la Universidad Católica de Lima con *El señor Forward murió al amanecer*; por Argentina la Universidad Nacional de Córdoba con *La querida familia*, por Colombia la Universidad Externado de Colombia con *Los viejos baúles empolvados que nuestros padres nos prohibieron abrir*, la Universidad Santiago de Cali con *Guárdese bien cerrado en lugar seco y fresco* y la Universidad Nacional, sede Medellín, con *Las bodas de lata*; y por Paraguay la Universidad de Asunción con *La lección*. El jurado del certamen, compuesto por Pablo Neruda, Jack Lang, Atahualpa del Cioppo, Carlos Miguel Suárez y Santiago García, entregó el galardón al grupo de la Universidad Santiago de Cali[231]. Jack Lang (director del Festival Mundial de Teatro de Nancy, Francia) resaltó la importancia del Festival,

231 Asociación Festival Internacional de Teatro, Manizales. 30 años de Teatro. Santa Fe de Bogotá D.C.: 1998.

Ilustración 44. Foto Teatro La Candelaria. Miguel Torres director de El Local y Santiago García director del Teatro La Candelaria / Bogotá: Centro de Documentación del Teatro La Candelaria. (Consultado en mayo de 2012).

recomendó que fuera anual y que la organización estuviera conformada por personas responsables y serias que garantizaran su realización[232].

El Festival de Manizales, fue el primero de índole continental que se hacía en América, creado con el fin de "contribuir al desarrollo del Teatro Universitario como medio adecuado para la formación del estudiante y estrechar los vínculos entre las Universidades de América Latina a través del fomento de las diferentes manifestaciones culturales"[233]. Este evento mostraba, según Santiago García, que en Colombia había "un movimiento universitario muy fuerte en el teatro, en el pensamiento, en la política, en todos los campos. La universidad estaba muy agitada y muy metida en la realidad del país, y casi todas las universidades tenían en ese momento grupos de teatro"[234]. El certamen tuvo tanta trascendencia nacional que al acto de clausura asistió el presidente Carlos Lleras Restrepo, quien reconoció la "necesidad de fortalecer el Festival y garantizar su continuidad"[235].

En mayo de 1969, como antesala a la organización del II Festival Latinoamericano de Teatro Universitario, en el Palacio de San Carlos, el Consejo Nacional de Cultura institucionalizó el Festival Latinoamericano como actividad fundamental de Colcultura[236]. La Junta Directiva del Festival, nombró como coordinador en Bogotá, a Álvaro Alzate Jaramillo, jefe de la División de Divulgación del Ministerio de Educación, quien se encargó de gestionar los auxilios indispensables y todo lo relacionado con el certamen[237]. En septiembre de 1969 se inauguró en Cali el IV Festival Nacional de Teatro Universitario[238], con la participación de 19 grupos. El jurado estuvo conformado por Bernardo Romero Lozano, Jairo Aníbal Niño y Pablo Pacchionu, quienes dieron como ganador al grupo de la Universidad de los Andes, con *El fantoche lusitano* de Peter Weiss, y *La tienda*, dirigidas por Ricardo Camacho Guizado[239]. Este grupo participó como representante de Colombia, en el II Festival Latinoamericano de Teatro Universitario.

La segunda versión del Latinoamericano fue organizada en 1969 por la Corporación Civil Festival Latinoamericano de Teatro de Manizales, con la colaboración de la Asociación Colombiana de Universidades, el Instituto Nacional de la Cultura y el Ministerio de Educación[240]. Participaron 9 grupos extranjeros: por Brasil, la Pontificia Universidad Católica de Sao Pablo con *Comala* y la Universidad de Sao Paulo con *Pedro Pedreiro*; por México, la Universidad Autónoma de Querétaro con la obra *Esperando a Godot* y la Universidad de Guanajuato con *La Celestina*; por Venezuela el Instituto Pedagógico Barquisimeto con *El rey se muere*; por República Dominicana la Universidad Autónoma de Santo Domingo con *Pirámide 179*; por Chile la Universidad Católica con *Topografía de un desnudo*, por Argentina la Universidad Nacional de Córdoba con *Esperando a Godot* y el Teatro Independiente con *El juglar* y *Los amores de don Perlimplin con Belisa en su jardín*.

Por Colombia participó la Universidad de los Andes con la obra ganadora en el certamen nacional *Canto del Fantoche Lusitano*[241]. El presidente de honor en esta oportunidad fue Ernesto Sábato y el jurado estuvo conformado por Alfonso Sastre, Sergio Vodanovic y Rubén Monasterios. A raíz del montaje de la obra ganadora, Ricardo Camacho fue expulsado de la Universidad de los Andes.

A pesar del nivel técnico alcanzado en el Festival Nacional de Teatro Universitario, la Asociación Colombiana de Universidades observó que los festivales a la vez que servían para difundir la creatividad del movimiento teatral universitario, también lo limitaban, por lo que consideró necesaria su reestructuración. A comienzos de 1970, la ASCUN y el ICFES, organizaron dos seminarios sobre teatro universitario. El primero se realizó en mayo en Bogotá y el

EL TIEMPO

Grupo Universitario desde Hoy en La Mama

Ilustración 45. Recorte de prensa *El Tiempo*. Actores Raúl Gómez Jattin y Tania Mendoza del grupo de Teatro Experimental del Externado / Bogotá: abril 29 de 1969. (Consultado en febrero de 2012).

232 *El Tiempo*, "El Festival Latinoamericano de Teatro". 8 de octubre de 1968, p. 16.
233 *El Tiempo*, "En octubre, primer Festival Latinoamericano de Teatro". 29 de junio de 1968, p. 16.
234 Fernando Duque Mesa y Jorge Prada. *Santiago García: el teatro como coraje*. Bogotá: Guadalupe, 2004, p. 243.
235 *El Tiempo*, "Respaldo al II Festival Continental de Teatro". 26 de mayo de 1969, p. 14.
236 Ibidem.
237 Ibidem.
238 Miguel Ayuso, "La Universidad de los Andes ganó IV Festival de Teatro". En: *El Tiempo*. 6 de octubre de 1969, p. 16.
239 Ibidem.
240 *El Tiempo*, "Festival de Teatro Universitario será en octubre". 7 de junio de 1969, p. 16.
241 Asociación Festival Internacional de Teatro, Manizales. 30 años de Teatro. Santa Fe de Bogotá D.C.: 1998.

segundo en junio en la Universidad Industrial de Santander (UIS), de Bucaramanga. En el de Bogotá se planteó la necesidad de exigirle a los grupos unas condiciones y cualidades para participar en los certámenes de teatro nacionales o internacionales, demandándoles un mínimo de presentaciones anuales. Se planteó la necesidad de evitar "el carácter competitivo en los Festivales Nacionales de Teatro Universitario"[242] y de promover más bien una muestra rotativa con características de confrontación en la que se involucraran varias zonas del país, exigiéndole a los grupos la representación de obras colombianas que analizaran la realidad nacional. Finalmente se planteó la necesidad de cambiar el nombre de Festival por el de Muestra.

En el desarrollo del segundo seminario, en Bucaramanga, se creó la Asociación Nacional de Teatro Universitario (Asonatu), sus dirigentes, acordaron no asistir al III Festival Latinoamericano de Teatro Universitario, aduciendo que la fecha había sido anticipada y era imposible celebrar previamente el Festival Nacional Universitario para seleccionar el grupo que asistiría como representante, y menos aún, cuando el calendario académico de los estudiantes se cruzaban con el del Festival[243]. Actuando en consecuencia los directores de teatro universitario se abstuvieron de participar, esperando que para una próxima oportunidad, la coordinación de los festivales nacional y latinoamericano, fuera más objetiva y eficaz[244]. En el trasfondo de esta polémica, según lo indicaba el columnista José Fernando Corredor, lo que se evidenciaba era una división interna dentro de la Asonatu, con matices políticos de izquierdistas "duros y moderados". Según él, Carlos José Reyes y Enrique Buenaventura hacían parte de los moderados y Ricardo Camacho de los duros. Sin embargo, Carlos José Reyes antes que plantear divisiones, advirtió que "las divergencias de carácter ideológico, artístico, político y técnico, que se presentan en el movimiento teatral son, por una parte el reflejo de la situación del país y por otra de la diversidad de actitudes que plantea un movimiento teatral como el que está naciendo en Colombia"[245].

Culminado el seminario en Bucaramanga, la Asonatu, organizó una marcha de protesta con el fin de evitar que la Alcaldía Mayor de Bogotá los censurara y controlara el ejercicio del teatro. La protesta convocó a la CCT y se llevó a cabo el domingo 28 de junio, con la participación de doce grupos experimentales, universitarios, profesionales e independientes, que disfrazados se tomaron "la carrera séptima desde el Planetario hasta la Plaza de Bolívar"[246]. El primero en pronunciarse ante la situación fue Carlos José Reyes, quien dijo que el teatro era una de las manifestaciones más importantes de la cultura y era una forma de libre expresión que hasta ahora comenzaba a llegar al pueblo; por tal razón, cualquier medida restrictiva era para él una censura[247].

Aunque la protesta surtió efecto inmediato a nivel distrital, obligando al alcalde a expedir el decreto 534 del 14 de julio de 1970, con el que eximía de impuestos a los grupos de teatro experimental, la censura se mantuvo, ya que el gobierno nacional expidió el decreto 1355 el 4 de agosto de 1970, en el que responsabilizaba a los empresarios de los temas que trataran las obras. Art. 150: "La representación de obras de teatro es libre, pero los empresarios son responsables con arreglo a las leyes civiles y penales (…) Si la representación de la obra contiene infracción de la ley penal, el jefe de policía a petición de persona ofendida suspenderá su repetición mediante resolución motivada y escrita".

Según Santiago García, esto no era nuevo, pues desde mayo de 1968 el teatro universitario experimentaba una censura originada en la propia dirigencia universitaria que calificaba a los grupos de subversivos, marxistas y comunistas, y con ese pretexto prescindía de sus directores, en un momento de gran auge para el teatro universitario[248]. Santiago García se refería a la expulsión de Enrique Buenaventura de la Escuela Departamental de Bellas Artes y de Ricardo Camacho de la dirección del grupo de teatro de la Universidad de los Andes a finales de 1969, hecho que dio lugar a la creación de la Corporación Colombiana de Teatro.

El V Festival Nacional de Teatro Universitario de 1970, organizado por la Asociación Colombiana de Universidades con la participación de la Asonatu, se llevó a cabo en septiembre y octubre, mediante confrontaciones zonales en Armenia, Bucaramanga, Barranquilla y Bogotá. En este festival, los jurados fueron eliminados, lo que obligó a poner en práctica un sistema de evaluación basado en puntajes dados con la

242 Asociación Colombiana de Universidades, Departamento de Servicios Culturales, *II seminario nacional sobre teatro universitario, conclusiones y recomendaciones*. Publicación de la Asociación Colombiana de Universidades. Bucaramanga: 10 de Junio de 1970. p, 17.
243 Idem., p. 19.
244 Idem., p. 20.
245 *El Tiempo*, "Viraje y no crisis en Teatro Universitario", 27 de junio de 1970, p. 30.
246 *El Tiempo*, "Teatro 'de protesta' en la calle". 28 de junio de 1970, p. 26.
247 Ibidem.
248 Fernando Duque Mesa y Jorge Prada. *Santiago García: el teatro como coraje*. Bogotá: Guadalupe, 2004, p. 244.

participación del público. Entre las obras presentadas se destacaron: *Discurso sobre Vietnam* de Peter Weiss, por la U. de los Andes con la dirección de Ricardo Camacho. *Los funerales de la Mama Grande*, por el grupo de la U. Nacional, dirigido por Carlos Duplat; *Santa Bárbara* de la U. de Medellín, dirigida por Jairo Aníbal Niño; por la UIS, *Diario de un soldado*, dirigida por Joaquín Casadiego, y el grupo de la ESAP, dirigido por Jaime Santos, con *Caronte* de Manuel Zapata Olivella.

La III versión del Festival Latinoamericano se realizó en 1970 sin la asistencia de grupos colombianos y sólo con la participación de nueve grupos extranjeros: el grupo de la Universidad Técnica del Estado de Santiago de Chile con *Pan caliente* y *Heroica de Buenos Aires*; el grupo de la Pontificia Universidad Católica de Lima con *Historias para ser contadas* y *Peligro a cincuenta metros*; el Teatro Universidad de México con *Mimos* y Universidad Nacional Autónoma de México con *El juego de Susanka* y *Excepción y regla*; por Venezuela el grupo de la Universidad de Carabobo con *El proceso de Lucullus* y *Luz negra*; por Brasil el grupo de la Pontificia Universidad Católica de Sao Paulo con *Tercer demonio* y la Escuela de Arte Dramático de la Universidad de Sao Paulo con *Cándido*; por Chile el grupo de la Universidad del Norte de Arica con *Nos tomamos la U* y por Argentina el grupo de la Universidad Nacional de Córdoba con *Las criadas*. En solidaridad con la situación de Ricardo Camacho y Enrique Buenaventura, los grupos teatrales asociados en la Corporación Colombiana de Teatro no participaron en este evento.

A pesar de que este Festival se realizó sin la asistencia de los grupos universitarios colombianos, la Asonatu, en el desarrollo del mismo, leyó un comunicado en el que se declaraba contraria a las bases de organización, y funcionamiento del Festival, justificando así su ausencia[249]. Además de las presentaciones que realizaron las universidades extranjeras y grupos invitados, el programa del certamen incluyó foros y coloquios sobre temas relacionados con problemas del teatro en América Latina, dentro de los que se descalificó el carácter de competencia que se daba en los festivales, criticando la razón de ser de los premios y distinciones. Considerando este punto de vista, el jurado resolvió no dar ningún ganador, limitándose solo a mencionar las obras que impresionaron a los expertos y al público. Estas fueron: *Las criadas* de Jean Genet, del grupo de la

249 José Fernando Corredor, "Crisis en el teatro universitario". En: *El Tiempo*. 21 de junio de 1970, p. 8.

Ilustración 46. Foto Teatro La Candelaria. Actriz Patricia Ariza. Obra: *El paso.* Dirección Santiago García / Bogotá: Centro de Documentación del Teatro La Candelaria. (Consultado en agosto de 2012).

Universidad de Córdoba, Argentina, dirigido por José Luis Andreone. *Tercer demonio*, creación colectiva del Teatro Universitario de la Universidad Católica de Sao Paulo (TUCA)[250], dirigido por Mario Ricardo Piacentini. *Peligro a 50 metros*, de Alejandro Sieveking y José Pineda, del grupo de teatro de la Universidad de Lima, dirigido por Luis Peirano. *El proceso de Lucullus,* de Bertolt Brecht presentado por el grupo de la Universidad de Carabobo, dirigido por Miguel Torrence y *La excepción y la regla* de Bertolt Brecht, por el grupo de la Universidad Autónoma de México (UNAM), dirigido por Alejandro Bichir[251].

La Corporación Colombiana de Teatro condicionó su participación a la inclusión de un miembro de su organización en la junta directiva del Festival, para los próximos años, la participación de por lo menos tres grupos afiliados y de jurados y directores en programas de seminarios y conferencias hechos por la Corporación a nivel nacional y financiados por el Festival[252]. Dadas estas condiciones, al IV Festival Latinoamericano de Teatro Universitario que comenzó el 11 de septiembre de 1971, concurrieron 16 grupos, 6 de los cuales eran colombianos: el grupo de la Universidad Nacional sede Manizales con *La orgía*, el grupo de la Universidad Nacional de Colombia con *Los funerales de la Mama Grande*, el Teatro Experimental de Cali con *Soldados*, el grupo de la Universidad de Nariño con *La maestra* y *La paz*, el Teatro el Local de Bogotá con *El túnel que se come por la boca* y el grupo de la Universidad Externado de Colombia con *Las nupcias del señor presidente*. Los demás grupos provenían de México, Panamá, Ecuador, Venezuela, Brasil, Argentina, Paraguay y Chile[253].

250 Fundado en 1965.
251 *El Tiempo*, "1970: Año halagador para el teatro". 3 de enero de 1971, p. 18.
252 *El Tiempo*, "La CCT va al Festival de Teatro". 10 de septiembre de 1971, p. 5B.

En esta IV versión del Festival Latinoamericano, salieron a relucir las tesis que sobre el teatro universitario había escrito Martín Weibel, aceptadas como propias en el II Seminario Nacional sobre teatro universitario. Desde ocurrido el seminario, los estudiantes las habían comenzado a usar como argumento para tomar distancia de los demás movimientos teatrales profesionales, semiprofesionales o experimentales, delimitando campos específicos de lenguajes e intereses dentro de la labor teatral[254]. El jurado conformado por Emilio Carballido[255], José Monleón[256] y Augusto Boal, hizo saber desde antes de comenzar el festival, que no juzgarían las obras con criterio magistral evitando convertir al artista en un caballo de carreras, sino que más bien analizarían la honradez en su trabajo escénico[257]. Con esta postura eliminaron la premiación y las menciones, por considerar que la competencia estaba fuera de los objetivos de solidaridad latinoamericana del festival[258].

Desde el comienzo el ambiente en el Festival fue tenso, especialmente con la información de la detención en Buenos Aires de los miembros del Grupo 67 de Teatro, acusados de actos subversivos[259], mientras que en Manizales, algunos grupos se quejaban de la persecución de la que eran víctimas por parte del Departamento Administrativo de Seguridad (DAS)[260].

253 *El Tiempo*, "Listo Festival de Teatro". 10 de septiembre de 1971, p. 11-A.
254 Beatriz de Vieco, "Teatro universitario en 1972". En: *El Tiempo*. Lecturas dominicales 18 de febrero de 1973, p. 7.
255 Emilio Carballido nació en Veracruz y se graduó de filosofía y letras. Obtuvo en 1962 el premio Casa de las Américas con su obra "Un pequeño día de ira". Escribió novelas y obras de teatro. En el cine ganó el premio "Menorah de oro", por el guión de la película "Macario". Fue profesor de arte teatral en el Instituto Nacional de Bellas Artes. *El Tiempo*. "En Manizales, grupos y jurados para el IV Festival de Teatro". 21 de julio de 1971, p. 19.
256 José Monleón. Español, fue director de la revista de teatro los años setenta "Primer Acto". Graduado como abogado, se dedicó al cine y a la dirección teatral. Dirigió el Instituto Alemán de Madrid. Fundó el Teatro Popular español. Para el teatro de las Naciones Unidas de París, montó la obra, "Antología dramática del flamenco". *El Tiempo*. "En Manizales, grupos y jurados para el IV Festival de Teatro". 21 de julio de 1971, p. 19.
257 Gloria Valencia Diago, "Hablan los jurados de Manizales: Diálogo sobre teatro en *El Tiempo*". En: *El Tiempo*. 14 de septiembre de 1971, p. 5B.
258 José Fernando Corredor, "Encarcelado grupo de teatro que debía actuar en Manizales". En: *El Tiempo*. 8 de septiembre de 1971, p. 9ª.
259 Ibidem.
260 Idem., p. 10ª.

Ilustración 47. Foto Teatrova. Carlos Parada director del grupo Teatrova / Bogotá: Archivo Fotográfico de Teatrova (consultado en noviembre de 2012).

A pesar de la censura, los grupos participantes actuaron con "absoluta libertad", según el criterio del mismo jurado, ya que, por ejemplo, se le permitió al grupo de teatro de la Universidad Nacional de Bogotá, dirigido por Carlos Duplat, representar la obra *Cuarto aniversario de la Mama Grande*, montada con el fin de ridiculizar el Festival[261]. El jurado garantizó plena libertad a los grupos para la presentación de sus obras, actitud que resultaba esencial para la comunicación y desarrollo del teatro latinoamericano, pues permitía que se manifestaran los distintos problemas y necesidades del teatro universitario latinoamericano, y la diversidad de significaciones que integraban el concepto de latinoamericanidad, "puesto que en el Continente convivían la oligarquía y la miseria, los terratenientes y los indígenas, los torturadores y los torturados"[262].

Lo ocurrido en este Festival chocó con el estamento que decidió no apropiar los dineros necesarios para realizar el evento en 1972. Sin embargo, el director del certamen, Carlos Ariel Betancur, explicó que la Junta Directiva no disponía del tiempo necesario para organizarlo y anunció que reaparecería en 1973[263].

Con el debilitamiento de los festivales, en los cuales el teatro universitario había encontrado libertad de expresión y había conseguido difundirse, el movimiento comenzó a desdibujarse. En 1972 se acentuó la represión a los grupos universitarios, continuó la expulsión de directores y actores de los centros de educación superior. A los que se les permitió continuar, se les impuso controles para representar sus obras, como contar con permisos especiales otorgados por los respectivos rectores. En la Universidad Nacional de Bogotá en noviembre, se destituyó a tres directores, en Medellín, después de destituir al director y a varios profesores se cerró la escuela de Teatro Municipal y se declaró en 'receso indefinido' el grupo de teatro de la Escuela Popular de Arte. Se denunciaron también 'represiones violentas' por parte de autoridades oficiales que en ocasiones llegaron "a la detención o agresión a golpes de bolillo o en ciertos casos, al veto y suspensión de programas teatrales"[264].

Ilustración 48. Foto El Local. Actores: Marcela Gallego y Fernando Solórzano. Obra: *El Proceso*. Dirección Miguel Torres en 1991. / Bogotá: Archivo Fotográfico Teatro El Local. (consultado en noviembre de 2012).

261 Gerardo Luzuriaga, "El IV Festival de Manizales". En: Latin American Theater Review. 1971-1974. Vol. 5-8. No. 1. Lawrence: Kansas University, 1971, p. 8.
262 José Fernando Corredor. "El jurado destaca la libertad con que actuaron grupos de teatro". En: *El Tiempo*. 21 de septiembre de 1971, p. 9ª.
263 *El Tiempo*, "El Festival de Teatro no se acabará: Betancur". 12 de diciembre de 1972, p. 7B.
264 Beatriz de Vieco, "Teatro universitario en 1972". En: *El Tiempo*. Lecturas dominicales 18 de febrero de 1973, p. 7.

Ilustración 49. Foto Teatro La Candelaria. Actores: Santiago García, Beatriz Camargo y César Badillo. Obra: *Diálogo del rebusque*. Dirección Santiago García / Bogotá: Centro de Documentación del Teatro La Candelaria. (Consultado en julio de 2012).

A pesar de esto, la Asonatu organizó el VII Festival de Teatro Universitario, sin el respaldo de la Asociación Colombiana de Universidades, lo que obligó a que el Festival se realizara en diciembre de 1972 en la sala 'Casa Vieja' de la Universidad Jorge Tadeo Lozano[265], que en ese momento ya no tenía grupo de teatro. Participaron 8 conjuntos que guardaron celosamente la tesis de Weibel, según la cual el teatro universitario tenía el deber de "rendir cuenta de que sus crisis deben ser la expresión de la crisis general que afecta las estructuras económicas, políticas, sociales y culturales del país" [266] El Festival, contó con la participación del francés Jean François de la Bouverie, delegado del Festival de Nancy, encargado de escoger al grupo que representaría a Colombia en el Festival de 1973[267].

Los grupos participantes fueron: el Taller Teatral de la Universidad Distrital con *La lora y la divina comedia*, coordinado por Paco Barrero. El Grupo de la Universidad Incca con *Allá vamos Avianca*. El Grupo 'A' de la Universidad Nacional con *Despierta obrero*, coordinado por Carlos Duplat. El Grupo de la Universidad San Buenaventura, con *La parábola del agua*, dirigida por Alfredo Esper Blois. El Grupo de la universidad de Los Andes, con *Semilla de Roble*, dirigida por Humberto Dorado. El Grupo 'C' de la Universidad Nacional, dirigido por Ricardo Camacho. En esta ocasión se le negó la participación al Grupo de la Universidad Externado de Colombia, dirigido por Raúl Gómez Jattin con *Los acarnienses* de Aristófanes, obra que no llamó la atención por ser ajena a los intereses del teatro universitario [268].

La V versión del Festival Latinoamericano de Teatro y la primera muestra mundial de teatro se realizaron del 3 al 13 de agosto de 1973 con la participación de 22 grupos representando a 13 países[269]: Uganda, Polonia, Portugal, España, México, Costa Rica, Venezuela, Perú, Chile, Argentina, Paraguay, Brasil y Colombia. Por Colombia asistieron los grupos seleccionados en la Muestra Nacional de Teatro organizada por la Corporación Colombiana de Teatro que se celebró en

265 Miguel Ayuso, "Lo que fue el teatro en el año que finaliza". En: *El Tiempo*. 26 de diciembre de 1972, p. 11A.
266 Asociación Colombiana de Universidades, Departamento de Servicios Culturales, *II seminario nacional* . Publicación de la Asociación Colombiana de Universidades. Bucaramanga: 10 de Junio de 1970. p, 28
267 Beatriz de Vieco, "Entrevista, prestigio del teatro colombiano". En: *El Tiempo*. Lecturas dominicales 7 de enero de 1973, p. 7.
268 Beatriz de Vieco, "Teatro universitario en 1972". En: *El Tiempo*. Lecturas dominicales 18 de febrero de 1973, p. 7.
269 *El Tiempo*, "16 países vienen al Festival de Teatro". 18 de junio de 1973, p. 9B.

Bogotá: Teatro Independiente de la Universidad Nacional de Colombia con *La verdadera historia de Milciades García*, Teatro Experimental de Cali con *La denuncia*, Teatro Popular de Bogotá con *Toma tu lanza Santana*, Grupo Pezquefuma con *El alto y el bajo*, INEM de Cali con *La espada de Madera* y el grupo de Teatro La Candelaria que participó con la obra *La ciudad dorada* también representada en muchas funciones diarias en barrios, plazas públicas y sindicatos de la ciudad, al margen del festival[270]. Los grupos afiliados a la Asociación Nacional de Teatro Universitario, Asonatu, no participaron por considerar que ese encuentro internacional pretendía ocultar la realidad colombiana[271].

María Escudero, joven argentina considerada una de las personalidades del teatro universitario latinoamericano, afirmaba que el Festival se podría mejorar si le dieran más participación a los grupos, por ejemplo, estableciendo un sistema para la selección de los participantes en todos los países a cambio de fijarles las obras que debían traer, y permitir a todos los grupos ver las obras de los demás, lo cual en ese momento era imposible porque se programaban entre 25 y 30 actos diarios[272].

La articulista Beatriz de Vieco, en su apreciación sobre el Festival consideraba que la estrella había sido el teatro colombiano, de acuerdo con las opiniones de los críticos invitados y las del público que llenó las salas en donde se exhibieron los espectáculos más representativos de la realidad nacional, a la vez, diferenciaba dos clases de público: el que llenó el teatro Fundadores, salido de la "burguesía local" y las masas de "espectadores jóvenes, nuevos, estudiantes, intelectuales u obreros que llenaron las salas marginales, desigualmente adaptadas como teatros, notoriamente insuficientes. También contrastaba las funciones de "pura diversión o consumo" presentadas en el teatro Los Fundadores, frente al nuevo teatro de tendencia popular que se estaba viendo en salas menores o locales de sindicatos[273].

Según el columnista Darío Ruiz Gómez, con los hechos ocurridos en 1972, el teatro universitario se había extinguido[274]. Según él, el marco de la universidad era restringido, un suelo falso que ofrecía una verdad fosilizada[275]. Con la culminación del V Festival Latinoamericano de Teatro Universitario, se cerró un ciclo para el teatro universitario que a partir de allí se limitó a realizar festivales sin salir de los planteles, como se observó más adelante con el festival de teatro universitario organizado en 1985, por la Universidad Nacional, en el auditorio de la Facultad de Bellas Artes[276].

Para marzo de 1975 se anunciaba el VI Festival Latinoamericano de Teatro que se realizaría en julio por decisión del comité asesor integrado en parte por Santiago García, Enrique Buenaventura, Patricia Ariza y Ricardo Camacho. Como en ocasiones anteriores, este festival sería financiado por el Ministerio de Educación[277]. En junio, Carlos Ariel Betancur informó sobre el aplazamiento indefinido del certamen porque no contó con la colaboración del Instituto Colombiano de Cultura ni la del gobierno nacional a través del Ministerio de Educación, institución que de 900 mil pesos prometidos, sólo entregó 300 mil y para organizar el evento se requería un millón doscientos mil pesos[278].

Ante este hecho, la presidenta de la Corporación Colombiana de Teatro, Patricia Ariza, reunió a varias personalidades, con el fin de buscar alguna solución para ayudar a varios grupos de México y Argentina que ya habían iniciado el viaje por tierra hacia Colombia y a quienes era imposible anunciar la suspensión del Festival. El director del Teatro Municipal de Bogotá, Manuel Franco, ofreció la sala para una temporada del 11 al 17 de julio; por su parte, la embajada argentina prometió ayudar a los artistas de tres grupos en lo referente a alojamiento y alimentación. La Alianza Colombo Francesa también brindó su apoyo, así como la directora de Bellas Artes de Colcultura, Isadora Norden, y la directora del Teatro Cultural del Parque Nacional, Beatriz Caballero[279].

Por petición del gobernador de Caldas, Fabio Trujillo Agudelo, al presidente de la República y a la directora de Colcultura, este certamen cultural se reanudó en 1984 con la VI edición del que en adelante se denominó Festival Internacional de Teatro. Una Junta

270 *El Tiempo*, "Mañana se inicia el Festival de Teatro". 2 de agosto de 1973, p. 7B.
271 *El Tiempo*, "Asonatu no va a Manizales". 31 de julio de 1973, p. 7B.
272 *El Tiempo*, "No se debe acabar con el festival". 11 de agosto de 1973, p. 7B.
273 Beatriz de Vieco. "El teatro colombiano lo mejor del Festival". En: *El Tiempo*. 12 de agosto de 1973, p. 5B.
274 *El Tiempo*, "Suspenden festival de teatro". Sábado 21 de junio de 1975, p. 10A.
275 Darío Ruiz Gómez. "Ecos del festival. El teatro colombiano: una verdadera revolución". En: *El* . 19 de Agosto de 1973, p. 1.
276 *El Tiempo*, "Festival universitario de teatro en la Universidad Nacional". 7 de septiembre de 1985, p. 7F.
277 José Fernando Corredor, "Colombia en el Festival de Teatro de Manizales". En: *El Tiempo*. 22 de marzo de 1975, p.7B.
278 *El Tiempo*, "Suspenden Festival de Teatro". 21 de junio de 1975, p. 10A.
279 *El Tiempo*, "Festival Latinoamericano de Teatro se realizaría en Bogotá". 25 de junio de 1975, p. 5C.

con personería jurídica conformada por Elvira Escobar de Restrepo, Augusto León Restrepo, Pedro Manuel Lombana, Álvaro Gutiérrez, Federico Marulanda, José Fernando Corredor, Oscar Castaño, Carlos Arturo Arango, Ernesto Gutiérrez, Amparo Sinesterra, Juan Manuel Ospina y Octavio Arbeláez, fue creada para manejar el certamen[280].

Esta Junta determinó que el Consejo Nacional de Teatro, órgano asesor de Colcultura, escogiera los montajes teatrales que representarían a Colombia en el certamen. El Consejo estaba integrado por la directora de Colcultura, Amparo Sinesterra de Carvajal, el subdirector de Bellas Artes, Armando Barreto, el poeta y crítico de teatro Eduardo Gómez, el periodista Gonzalo Mallarino, el escritor y catedrático Ramón de Zubiría, el maestro en arte dramático Mario Yepes y el director de la Escuela Nacional de Arte Dramático, Giorgio Antei.

A su vez, el Consejo Nacional de Teatro, aprobó tres principales líneas de acción: rectificar el cumplimiento de los convenios de Colcultura con la Corporación Colombiana de Teatro y con los grupos independientes; replantear la organización de un Festival Nacional donde tuvieran cabida las diversas tendencias que conformaban el movimiento teatral; y asumir por parte de Colcultura la administración de un Festival de Teatro Colombiano[281]. Con estas decisiones la Corporación Colombiana de Teatro fue privada del apoyo que recibía para la organización y montaje del Festival del Nuevo Teatro.

En el VI Festival Internacional de Teatro que inició el 15 de septiembre de 1984 en la ciudad de Manizales, con la ceremonia inaugural encabezada por el presidente Belisario Betancur[282] participaron 29 grupos de Europa y América. Por Colombia asistieron el grupo Danzas de Ingrumá con *Pueblo de júbilo*, el Teatro Libre de Bogotá representó las obras *Balada del café triste* y *Edipo rey*; el Pequeño Teatro de Medellín, *De ratones y de hombres*, el Teatro Escuela Sátira de Manizales, *El místico burdel*, el Teatro Experimental de Barranquilla, *Las convulsiones*, El Globo, *A la sombra de un poeta*, el grupo de Juan Monsalve con *Historia del silencio*, el grupo Grutela, *Y aguas, fiestas, sangre* y el grupo La Maroma de Ibagué con *La calle de Simpson*[283].

Los grupos teatrales que hacían parte de la Corporación Colombiana de Teatro, entre ellos La Candelaria, no participaron en este evento pero organizaron una muestra con grupos colombianos y con algunos de los invitados internacionales al Festival de Manizales, que se realizó en los escenarios de La Candelaria, Centro García Márquez, El Local y la Sala Seki Sano[284].

Durante la organización de la VII versión del Festival Internacional de Teatro, Patricia Ariza y Enrique Buenaventura asistieron como representantes de la Corporación Colombiana de Teatro a una reunión en la que acordaron que la mitad de las obras que se presentaran en este Festival fueran colombianas. Como miembro de la Junta de Teatro de Manizales, Eduardo Gómez explicaba que luego del acuerdo hecho en dicha reunión, la Corporación amplió sus exigencias con la petición de que las obras colombianas deberían ser escogidas por la misma Corporación con procedimientos exclusivos de esa agremiación y sin injerencia del Comité Organizador del Festival. La Junta del Festival rechazó esa petición porque haría a un lado a los organizadores del Festival[285]. En estas circunstancias, los grupos que hacían parte de la Corporación no asistieron a los Festivales de 1985 y 1986, aunque se notó la creciente participación de otras agrupaciones colombianas en el certamen.

Para 1987 se realizó el IX Festival Internacional de Teatro, de nuevo con la participación de la Corporación Colombiana de Teatro por invitación de la junta organizadora, invitación que fue aceptada porque la Corporación consideraba que no era conveniente, para sus integrantes ni para el Festival, la ausencia de los grupos más representativos del teatro colombiano. La Candelaria representó *Diálogo del Rebusque*, trabajo con el que mostró su consolidación como representante de la dramaturgia nacional, y *El viento y la ceniza* obra escrita por Patricia Ariza.

También participaron por Colombia los grupos Mapa teatro, Centro Cultural Gabriel García Márquez, La Mama, La Fanfarria, Teatrova, Teatro La Parca, Teatro Libre de Bogotá, Teatro Experimental de Cali, Tramoya, Teatro Comején, Teatro Popular de Manizales, Grupo Negroide de Guamal, Pequeño Teatro, Alumnos Escuela de Teatro TICH, Grupo de

280 José Fernando Corredor, "Asegurada reanudación del Festival del Teatro". En: *El Tiempo*. 18 de enero de 1984, p. 6B.
281 *El Tiempo*, "Consejo Nacional de Teatro escogerá obras colombianas". 17 de julio de 1984, p. 8B.
282 Orlando Cadavid. "Breves del Festival de Teatro". En: *El Tiempo*. 17 de septiembre de 1984, p. 4A.
283 *El Tiempo*, "Hoy se inicia en Manizales el IV Festival Internacional de Teatro". 15 de septiembre de 1984, p. 10E.
284 *El Tiempo*, "Obras de Manizales en Festival de Teatro desde hoy en Bogotá". 23 de septiembre de 1984, p. 6B.
285 Eduardo Gómez, "El falso nacionalismo y el Festival de Manizales". En: *El Tiempo*. 28 de septiembre de 1985, p. 9F.

Álvaro Restrepo, Taller Crea, Teatro Escuela Sátira y Teatro El Local[286]. El Festival continuó realizándose anualmente. En la XI versión del Festival realizada en 1989 La Candelaria representó la obra *El paso*, en 1990 en el marco del XII Festival, puso en escena *Maravilla estar* y en 1991, en el XIII, *La Trifulca*[287].

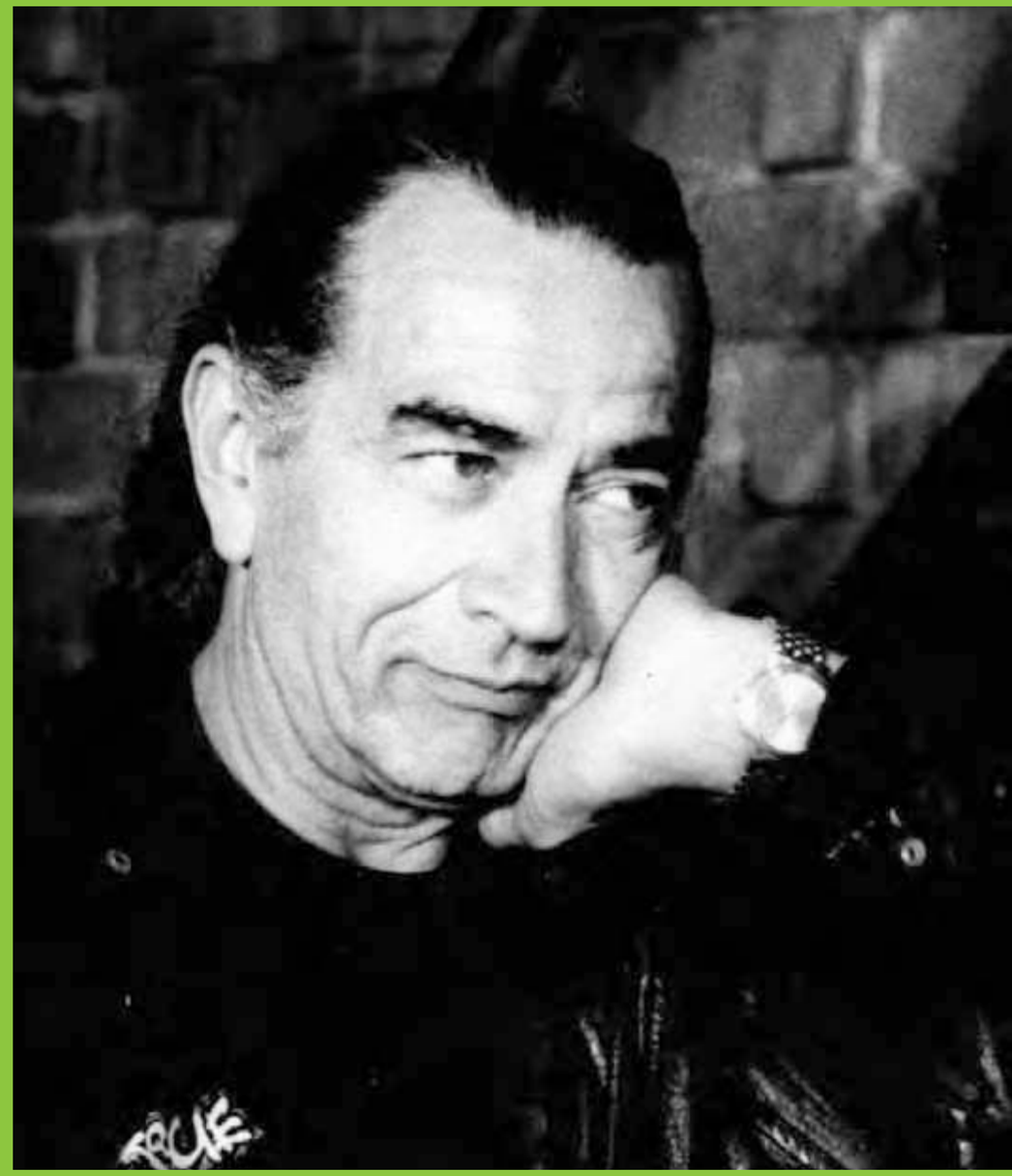


Ilustración 50. Foto Teatro La Mama. Eddy Armando, director / Bogotá: Archivo fotográfico del Teatro La Mamma (Consultado en noviembre de 2012).

286 Asociación Festival Internacional de Teatro. *Manizales 30 años de teatro*. Santa Fe de Bogotá: Ministerio de Cultura, 1998, p. 26.
287 Ibidem.

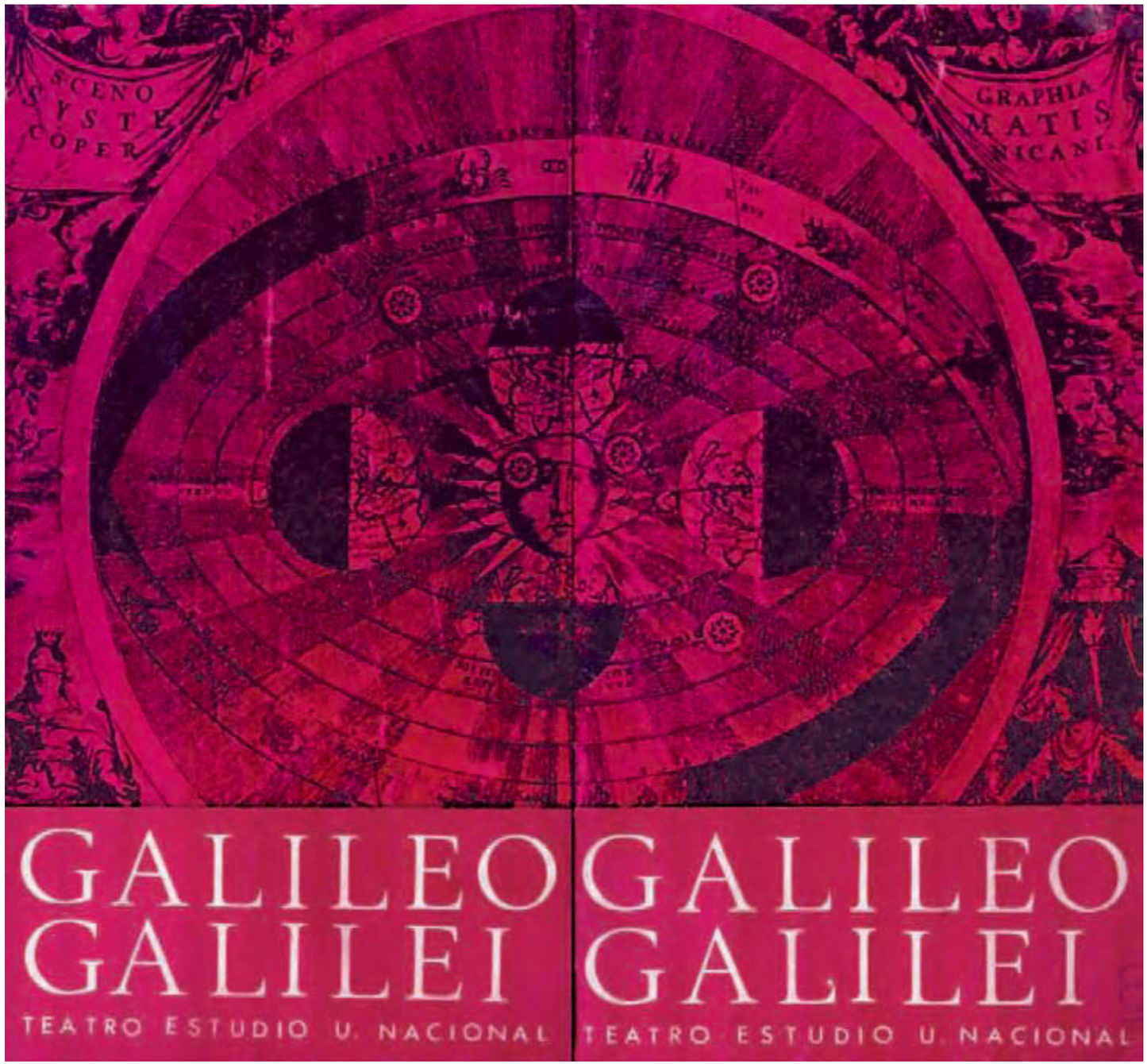


Ilustración 51 - 77. Programa de mano Teatro La Candelaria. Obra: *Galileo Gallei*. Bogotá: Centro de Documentación del Teatro La Candelaria. (Consultado en julio de 2012).

"La Vida de Galileo"

PROLOGO

Os invitamos querido público,

al previsto universo de los astros

(planetarios

para descubrir el telón, a nuestra

(experta mirada

del nacimiento de la Duda.

Vendrá la vida del glorioso Galileo

la ley de gravedad en lucha con

(la gracia,

la ciencia con la autoridad

en el umbral de una nueva época.

Nacerá la ciencia joven e impetuosa

y en grande original.

Necesita comer y se la violenta:

nadie entonces por el camino errado

sobre la naturaleza extiende su

(poder,

pero ante el orden que rige el

(positivo.

Contamos con vuestra noble

(atención

si no sabes nuestros, al menos sobre

(el tema:

aprended a tiempo la lección

si no la lección entrará en escena.

Bertolt Brecht

UNIVERSIDAD NACIONAL
DE COLOMBIA

Rector
JOSE FELIX PATIRO

Vice-rector
ENRIQUE VARGAS R.

Secretario
RAFAEL CASAS

Decano Facultad Artes
EDUARDO MEJIA TAPIA

Director Departamento de Bellas Artes
MANUEL HERNANDEZ

GALILEO GALILEI (1564

Abdicación de Galileo

"Yo, Galileo, hijo del finado Vicenzo Galilei, florentino, de 70 años de edad, constituido personalmente en juicio, y arrodillado delante de vosotros, Eminentísimos y Reverendísimos Cardenales, inquisidores generales contra la herética perversidad en toda la República Cristiana; teniendo ante mis ojos los sacrosantos Evangelios, a los que toco con mis propias manos, juro que siempre he creído, creo ahora, y con la ayuda de Dios creeré en el porvenir, todo lo que sostiene, predica y enseña la Santa Iglesia Católica Apostólica. Pero por haber yo, después de haberme sido jurídicamente intimado por este Santo Oficio mediante emplazamiento que debía dejar por entero la falsa opinión de que el Sol sea centro del mundo y que no se mueva y que la Tierra no sea centro del mundo y que se mueva, y que no podía sostener, defender ni enseñar de ningún modo, ni de viva voz ni por escrito, dicha falsa doctrina, y después de haberme sido notificado que dicha doctrina es contraria a las Sagradas Escrituras, escrito y dado a la estampa un libro en el cual trato la misma doctrina ya condenada y aporto razones con mucha eficacia en favor de ella, sin aportar ninguna solución, he sido juzgado vehementemente sospechoso de herejía, esto es de haber sostenido y creído que el Sol sea centro del mundo e inmóvil y que la Tierra no sea centro y que se mueva; por lo tanto, que-

riendo ya borrar de la mente de vuestras eminencias y de todo fiel cristiano esta vehemente sospecha, justamente concebida acerca de mí, con corazón sincero y fe no fingida abjuro, maldigo y detesto los susodichos errores y herejías, y en general todos y cualquier otro error, herejía y secta contraria a la Santa Iglesia; yo juro que en lo porvenir no diré ya más ni afirmaré, de viva voz o por escrito, cosas tales por las que se pueda tener de mí semejante sospecha; pero si llegara a conocer algún herético o que sea sospechoso de herejía lo denunciaré a este Santo Oficio, o al Inquisidor ordinario del lugar donde me encuentre.

"Juro también y prometo cumplir y observar enteramente todas las penitencias que me han sido o me serán impuestas por este Santo Oficio, y en el caso de contravenir a alguna de mis dichas promesas y juramentos, lo que Dios no quiera, me someto a todas las penas y castigos que por sagrados cánones y otras constituciones generales y particulares son impuestas y promulgadas contra delincuentes. Así Dios me ayude y estos sus santos Evangelios, que toco con mis propias manos.

"Yo, el susodicho Galileo Galilei, he abjurado, jurado, prometido y me he obligado como antecede; y en fe de la verdad, con mi propia mano he suscrito la presente cédula de mi abjuración y la he recitado palabra a palabra, en Roma, en el convento de la Minerva, este día 22 de junio de 1633.

"Yo Galileo Galilei, he abjurado como antecede, por mi propia mano"

CASA DONDE GALILEO FUE RECLUIDO POR LA INQUISICION Y PASO SUS ULTIMOS DIAS

Un Hombre, una Sociedad y nuestra Historia

La debilidad de Galileo como hombre es inseparable de la estructura social, mucho más aún que "Madre Coraje". A través del enceguecimiento de esta, Brecht nos descubre su participación como individuo en su propia destrucción: nos hace rechazar tal participación enceguecida, y nos hace tomar una decisión individual por trabajar colectivamente en cambiar el mundo. A través del drama de Galileo (un drama que, él nos dice, "no es una tragedia") y la explicación de este drama por el mismo Galileo, Brecht nos invita no a rechazar a Galileo, sino a tomar conciencia de la significación de su "crimen" contra su época, contra la ciencia y contra nuestra propia época. Pone en tela de juicio la ruptura que se produce a causa de él entre la ciencia o la inteligencia mejor y el pueblo, mucho más que el personaje de Galileo: nos muestra cómo se produce esa ruptura; nos la da para ser comprendida de manera que hoy reflexionemos en sus consecuencias, en consecuencias de las que todavía somos víctimas.

Quien quiera que esté en el centro de la obra (este papel, en texto, es uno de los más largos que Brecht escribió) Galileo importa menos que su drama, que este "comienzo de una nueva era" de la que Brecht nos muestra su grandeza y su miseria, puesto que fue una conversión y no una revolución.

Ahora más que nunca hay necesidad de hablar de la responsabilidad objetiva. Juzguemos pues ese Galileo por quien se consumó la ruptura entre la inteligencia y el pueblo, sino la sociedad que la hizo posible, la historia. Mejor, no la juzguemos: comprendámosla. Comprendamos el pasado para poder actuar sobre el presente. Comprendamos el pasado como pasado para construir el presente. Comprendamos lo que no puede ser cambiado para cambiar lo que puede ser: el mundo y nosotros mismos.

El centro de gravedad de la obra brechtiana se desplaza: pasa del personaje central y del enceguecimiento de este personaje frente al mundo, al mundo mismo, un mundo de evolución que puede ser juzgado en un momento dado, o mejor transformado por un personaje lúcido pero vencido. (A diferencia de "Madre Coraje", Galileo en su autocrítica final toma una distancia apreciable en relación a su drama, lo explica y nos da la interpretación más completa). Brecht en este momento hace hincapié en la transformación progresiva de la historia, por un rechazo violento "moral" de esta. Esta acción es necesario comprenderla para poder continuarla o echarla abajo. Conocimiento y acción llegan pues a formar una sola cosa: el teatro. El arte es el lugar privilegiado donde se opera esta fusión.

Bernard Dort

NICOLAVS COPERNICVS

Maurice Regnaut dice acertadamente: "La vida de Galileo es una desmistificación de la moral. La falta de moral es en realidad un error político. Eso es lo que nos enseña Brecht. La estructura social en este momento, el status filial de la ciencia, la debilidad de Galileo como hombre, hicieron posible este error".

El espectador está obligado más a comprender que a juzgar, y a comprender a Galileo no por él mismo, según criterios psicológicos o morales, sino en el mundo en el que vive, con este mundo, es decir, histórica y políticamente.

Brecht lo explica admirablemente: "Qué gran debilidad en la obra si esos físicos tuvieran razón cuando me hubieran dicho con tono de aprobación: la retractación de Galileo aparece, a pesar de algunas lagunas, como razonable por el hecho de que le permite proseguir su trabajo científico y de transmitirlo a la posteridad. En realidad Galileo ha enriquecido la astronomía y la física privándolas de una gran parte de su significación social. En cuanto a las ciencias en sí mismas, jamás llegarán a ocupar en la sociedad la importante posición de antaño, jamás estarán tan próximas al pueblo".

ROMA - PALACIO DE LA INQUISICION

AUTO DE FE - BERRUGUETE

EL TEATRO ESTUDIO DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL

Presenta

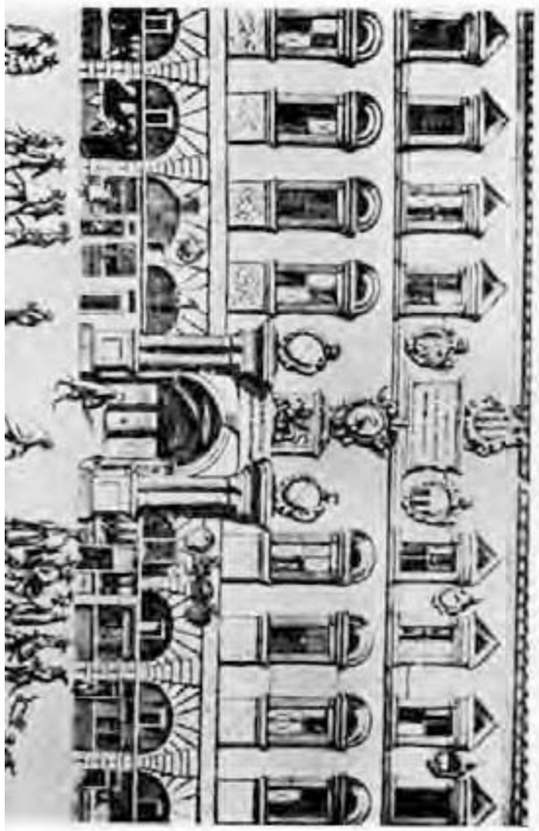
GALILEO GALILEI

(VIDA DE GALILEO)

Obra en 13 cuadros de Bertolt Brecht

Traducción y versión de	Santiago García
Escenografía de	Dicken Castro
Asistentes de escenografía	Carlos Duplat Roberto Alvarez
Asistentes de dirección	Carlos Perozzo Joel Otero
Realización escenográfica de	Talleres Exor Ltda.
Realización de vestuario de	Hellen Causou
Realización de utilería de	Francisco Cardona Carlos Rojas Beatriz Daza Carlos Parada
Ayudantes de diseño escenográfico	Curso de Escenografía de la Facultad de Artes
Iluminación	Jaime Ceballos
Fotografía de	Roberto Alvarez
Peinados de	Emma Mariño
Maquillaje de	Joaquín Peirot
Música de las baladas de	David Manzur
Música de coros de	Luis Antonio Escovar
Dirección general de	Santiago García

HOMBRES DEL PUEBLO	José H. Torres
	Rodrigo Martínez
	Ernesto Patiño
	Angel Guarnizo
	Carlos Becerra
	Carlos Pereira
	Miguel Ojeda
	José Bautista
	Hernán Henao
	Sergio Reyes
	Fernando Reyes
	Emilio Vivas
	Mefistófilo Medina
	Carlos Molina
MUJER DEL PUEBLO	Amparo Vanegas
COJO	Carlos Duplat
MASSETTI	Miguel Torres
ESPIA	Jaime Chaparro



Vista de la Universidad de Padua tal como era cuando enseñaba allí Galileo

ULTIMO PARLAMENTO DE GALILEO

"Querido Andrea, a pesar de las convicciones que ahora profeso, me creo en condiciones de orientarte un poco sobre la profesión que has elegido. En las horas que me quedan libres, y dispongo de bastante tiempo libre, he recapacitado en todo esto. Allí un vendedor de lana, aunque sea muy hábil en adquirirla a un precio bajo y venderla cara, debe meditar y preocuparse por estado del comercio de la lana. La práctica de la ciencia no debería despreocuparse de la valentía de quien la cultiva. La ciencia nonercia con el saber, que es producto de la duda; y esta nueva especie de duda produjo en la gente un efecto mágico. Antigua como la roca es la condición de la mayoría, y es necesario que sea de la misma suerte sólida. Pero, en ese entonces, todos habían aprendido a dudar. Y arrancaban de nuestras manos los telescopios para dirigirlos contra sus torturadores: contra los príncipes, contra los funcionarios, contra los predicadores de la moral. La mecánica del universo apareció más clara, pero la mecánica de las cortes no salió de la niebla. Y si la duda venció la batalla para medir los cielos, la batalla de las madres romanas para adquirir leche se perdió por la credulidad. Se nos repite que esto no es tarea de científicos, y al científico se recomienda hacer públicos sus descubrimientos, pero en tanto no turben la paz... entendiendo por paz la tranquilidad espiritual de los más favorecidos. Amenazas y corrupción llueven de todas partes: y cómo puede un científico insistir en el estudio de sus números? En beneficio de qué todo este sacrificio? Creo que la ciencia no tiene otro fin sino el de hacer más segura la existencia humana; pero si se abre el camino de la opresión, la ciencia puede quedar mutilada para siempre. Cada nueva máquina no será sino un incentivo a nuevas calamidades para el hombre. Y cuando, en el tiempo de los tiempos, todo lo descubrible haya sido descubierto, el progreso terminará por separarse definitivamente del bienestar de la humanidad. Peor aún, entre vosotros los científicos y la humanidad se abrirá un abismo tan grande que a cada grito vuestro de eureka responderá un grito de horror universal. Como hombre de ciencia tuve la excepcional fortuna de ver la astronomía predicarse en las calles y en las plazas públicas como si fuera el Evangelio. En aquel momento cualquier batalla que se hubiera emprendido, hubiera podido tener la más amplia resonancia. Estoy convencido, Andrea, que jamás me arriesgué en nada grave; por muchos años tuve la misma fuerza de la autoridad pública; y puse mi saber a disposición de los poderosos, para que lo utilizaran o abusaran de él según sus propios intereses. He traicionado mi profesión; y cuando un hombre ha hecho lo que yo he hecho, su presencia no puede ser tolerada en las filas de la ciencia".

EL CASO DE OPPENHEIMER

Desde 1939 Oppenheimer se apasionaba por el problema de la fisión del uranio exactamente después de una conferencia de Niels Bohr que le había revelado que ella era posible y la importante liberación de energía que acompañaría el fenómeno. Oppenheimer y sus colegas y discípulos se precipitaron al laboratorio de física de la Universidad de Berkeley (California), para calcular la masa crítica en que la fisión debía transformarse en reacción en cadena. Los físicos se informaban por encontrar el procedimiento sencillo para separar el uranio 235 y el uranio 238 del uranio natural. Oppenheimer hizo el descubrimiento que redujo en dos terceras partes el gasto que exigía hasta entonces el método utilizado. Fue entonces encargado del grupo de física teórica que buscaba encaminadamente el mejor modelo de bomba atómica.

Acusado de antiguas simpatías hacia los comunistas, Oppenheimer fue objeto de investigaciones por parte de los cazadores de brujas. Fue entonces cuando no tuvo inconveniente en sacrificar a algunos de sus amigos para salvar su propio pellejo. El sabio continuó, sin embargo, su trabajo en Los Alamos, por el cual tanto había luchado, sufrido tantas penas y tantos sacrificios. En vano Niels Bohr puso en guardia al presidente Roosevelt contra los peligros del arma atómica; en vano Szilard insistía en que, en el punto en que se hallaba la guerra, la utilización de la bomba presentaba para los Estados Unidos más inconvenientes que ventajas; en vano Einstein resaltaba la necesidad de prevenir la carrera de los armamentos nucleares.

En Los Alamos se trabajaba. El 16 de julio de 1945 se realizó la experiencia de Alamogordo. Ella demostró que los sabios se habían equivocado, pero en sentido inverso del que temían: los efectos de la explosión nuclear eran mucho más poderosos que los calculados. Szilard dirigió al presidente Truman (que había sucedido a Roosevelt, muerto en la primavera de 1945), una nueva petición firmada por setenta y siete sabios, que demandaban que Washington no se hiciera culpable de "una matanza generalizada". Ella fracasó como las anteriores, y el 6 de agosto de 1945, "el sol de la muerte" se batía sobre Hiroshima, y el 9 de agosto sobre Nagasaki.

"Peor aún, entre vosotros los científicos y la humanidad, se abrirá un abismo tan grande que a cada grito de eureka responderá un grito de horror universal".

Los sabios del proyecto Manhattan descubrieron entonces que habían sido burlados por los militares. Primero cuando creían que "su" arma debía emplearse contra objetivos estratégicos, supieron que dos ciudades habían sido borradas de los mapas. Y luego, se enteraron de que las bombas se habían arrojado sobre un país al borde de la capitulación.

Mientras la mayoría de los investigadores, y aun algunos funcionarios, estimaban que no se debía hacer otra cosa que entregar la llanura de Los Alamos a "los cuervos del desierto", Oppenheimer persuadió a sus colaboradores a que debían proseguir su trabajo, al menos durante algún tiempo, pero algunos, que lo habían adorado como los demás, comenzaron a alejarse de él, comprendiendo que algo había cambiado en el hombre. Fue entonces cuando, para sorpresa general, abandonó, en octubre de 1945, la dirección de Los Alamos, para regresar a la enseñanza. Oppenheimer, como lo dijo alguien, se convertía en un ser definitivamente triste, con la tristeza del hombre que, por haber escalado las cimas, ve el porvenir más lejos que sus semejantes.

SINTESIS BIOGRAFICA DEL AUTOR

De una madre oriunda de la Selva Negra y de un padre bávaro, Bertolt Brecht nació en Augsburgo en 1898. Su padre pertenecía a la burguesía protestante de Augsburgo —dirigía una fábrica de papel— y dio a su hijo "una buena educación", en el sentido más convencional de la palabra. Asistió a la escuela primaria, después a la superior, terminó su bachillerato y entró en la Universidad de Munich a los dieciocho años para estudiar Medicina. Estamos en 1916.

Dos años más tarde nos encontramos a Brecht enrolado como enfermero en un hospital de la retaguardia. Sus primeras canciones revolucionarias las compone para los heridos; las canta él mismo, acompañándose a la guitarra.

Terminada la Gran Guerra, regresa a Munich donde se reune con sus amigos: el poeta Becher, el pintor Gaspar Neher, etc. Escribe sus primeros poemas, de los que "La leyenda del soldado muerto" provoca escándalo en una taberna de Munich. Escribe "Baal", su primera obra, a los veintiún años. En 1922 recibe el premio Kleist por su tercera obra: "Tambores en la noche" y decide ir a vivir a Berlín. Abandona la actitud anárquica y cínica que caracteriza la época inmediata de postguerra para adherirse al marxismo. Realiza su primera puesta en escena con "Hombre por Hombre" y trabaja en colaboración con Reinhardt y Piscator.

En 1933, fecha en que se ve forzado al exilio, Brecht ha escrito catorce obras, que en su mayoría monta él mismo, y ha publicado una recopilación de poemas: "Sermones Domésticos".

"La Opera de los tres centavos" le ganó la celebridad a los treinta años, tanto en Alemania como en el extranjero. Huyendo de Hitler, marcha primero a Dinamarca, después a Suecia y Finlandia, pasa por Inglaterra y fija su residencia en California. El pacto germano-soviético, entonces en vigor, le impide acceso a la U. R. S. S.

En los Estados Unidos vuelve a entrar en contacto con un gran número de intelectua-

los alemanes refugiados. Algunos de estos han adoptado la ciudadanía americana y se han instalado definitivamente en dicho país. Brecht, sin embargo, espera impacientemente, durante siete años, el momento de regresar a su patria.

Continúa escribiendo a un ritmo aproximado de dos obras por año, pero sus obras se ponen poco en los escenarios profesionales y solo consiguen un éxito mediocre —incluso "Galileo Galilei", que es adaptada y actuada por Charles Laughton— Gracias a Eric Bentley que traduce y monta muchas de sus obras en los teatros universitarios, Brecht conquista cierta parte de la juventud intelectual de los Estados Unidos.

En 1948 regresa a Alemania, a la zona soviética de Berlín, después de haber esperado largos meses en Zurich la autorización para regresar a su casa. Funda junto con su mujer, la actriz Helena Weigel, el grupo teatral "Berliner Ensemble" que al principio se albergó en el Deutsches Theater y más tarde en el Schiffbauerdamm Theater.

Brecht llevó a escena sus propias obras: "La Madre", "Madre Coraje", "Los fusiles de la madre Carrar", "Puntila", "El círculo de tiza caucasiano". Rodeado de un sólido equipo de técnicos y artistas, entre los que se encontraban los músicos Paul Dessau y Hans Eisler, y los decoradores Gaspar Neher y Teo Otto, Brecht forma actores y directores jóvenes a quienes son confiados el montaje de diversos espectáculos ("El Preceptor" de Lenz, "El Proceso de Juana de Arco" de Anna Seghers, "Don Juan" de Moliere, etc.)

Brecht gozó de una gran reputación y de una sincera estima, tanto de escritor como de director, en los círculos teatrales del Oeste lo mismo que del Este de Alemania, y a pesar de las violentas críticas de que a veces ha sido objeto. La muerte de Bertolt Brecht, ocurrida el 15 de agosto de 1956, fue profundamente sentida en todos los círculos culturales del mundo.

Realizaciones del Teatro Estudio de la Universidad Nacional en 1965

LA HISTORIA DEL ZOOLOGICO — Eduard Albee
Dirección Santiago García

EL TIGRE — Murray Schisgal
ORACION — Fernando Arrabal
Dirección Dina Moscovici

LOS DACTILOGRAFOS — Murray Schisgal
Dirección Carlos Duplat

PARLAMENTO DE RUZANTE QUE AYER LLEGO DE LA GUERRA — Angelo Beolco
Dirección Carlos Perozzo

AQUEL QUE DICE SI Y AQUEL QUE DICE NO — Bertolt Brecht
Dirección Joel Otero

OBRAS EN PREPARACION

LA PIEDRA DE LA FELICIDAD
LOS TRES TESOROS

Obras infantiles dirigidas por Carlos José Reyes

TEATRO DE TITERES
Dirigido por Carlos Parada

AMADEO — Eugene Ionesco
Dirección Dina Moscovici

TELESCOPIO DE GALILEO

EMPRESAS

COLABORADORAS

Esta realización ha sido posible gracias a la colaboración de la Federación Nacional de Cafeteros.

Agradecemos la colaboración de Sedalana.

capítulo 3

capítulo 3

Hacia un teatro más independiente. El Teatro Experimental de Cali, la Casa de la Cultura y la Corporación Colombiana de Teatro

“No dar el brazo a torcer hacia la comercialización del arte,
ésa es la lucha de los artistas”.

Santiago García. Del libro *Candelaria Adentro*

Ilustración 78. Foto Teatro La Candelaria. El grupo de teatro en la obra: *Collage Candelaria.* Dirección Patricia Ariza. / Bogotá: 2013.

La conformación de la Casa de la Cultura en Bogotá y la reorganización del TEC, una vez expulsados sus directores y actores de la Escuela de Bellas Artes, fueron dos de los acontecimientos que motivaron la agremiación de los grupos de teatro para defender sus intereses. La Corporación Colombiana de Teatro creada en 1969 expresa la iniciativa de los actores sociales en la organización y propuesta de caminos para "enderezar" el rumbo que tomaba la "modernización" en el país. El protagonismo que rápidamente fue adquiriendo la Corporación resultó amenazador para los gobiernos de turno y su acción fue limitándose hasta verse desplazada por propuestas de teatro más comercial y acorde con proyectos de país en un contexto de globalización.

En este capítulo se presenta la conformación de dos experiencias de teatro independiente y su relación con la institucionalidad. Así mismo se describen los esfuerzos de organización de los "trabajadores de teatro", que desembocaron en la creación de agremiaciones como la Corporación Colombiana de Teatro y la Asociación Nacional de Teatro Universitario. Debido al protagonismo que los miembros de la Casa de la Cultura (hoy La Candelaria) tuvieron en las actividades de la Corporación, esta agremiación es presentada en forma más detallada en el texto.

3.1 El Teatro Experimental de Cali

La Escuela Departamental de Teatro de Cali[288] fue fundada el 1º de octubre de 1955[289], como dependencia de la Dirección de Bellas Artes y Extensión Cultural del Valle, por iniciativa de Pedro Pablo Morcillo[290] y con el respaldo de María Elvira Garcés, directora del Instituto Popular de Cultura (IPC)[291]. Para la dirección de la Escuela Pablo Morcillo trajo desde España a Cayetano Luca de Tena, quien había sido director del Teatro Español de Madrid, pero no tenía conocimientos sobre la formación de actores, ni sobre la manera de iniciar un proyecto como el que se esperaba en Cali. A finales de 1955 ingresó a la Escuela de Teatro Enrique Buenaventura como profesor de expresión corporal y ante la renuncia del director español, Buenaventura se encargó de la dirección[292]. Pablo Azcárate señala que en el contexto de la dictadura de Rojas, Enrique Buenaventura no podía ser nombrado

288 Teatro Experimental de Cali, *TEC: Teatro de Cali*. Cali: Editorial Croacia, 1962, pp. 7-20.
289 Pilar Restrepo, *La Máscara, la mariposa y la metáfora*. Cali: Teatro La Máscara, Ministerio de Cultura, agosto de 1998, p. 38. Otras fuentes señalan que la fundación de la Escuela fue el año 1955.
290 Abogado, experto en planeación, asesor en temas de urbanismo.
291 El Instituto de Cultura Popular fue fundado en 1947. En: Pilar Restrepo, *La Máscara, la mariposa y la metáfora*. Cali: Teatro La Máscara, Ministerio de Cultura, agosto de 1998, p. 38.
292 Pilar Restrepo, *La Máscara, la mariposa y la metáfora*. Cali: Teatro La Máscara, Ministerio de Cultura, agosto de 1998, p. 44.

director de la Escuela, por tal motivo formalmente ejerció ese cargo la directora de la Escuela Departamental de Bellas Artes[293].

Sobre los primeros años de la Escuela, Enrique Buenaventura comenta: "En el momento en que emprendimos la creación de un teatro aquí, en Cali, hacia el año 55, estábamos en la dictadura dura. ¿Cómo empezamos? Con un anuncio en los diarios sobre la creación de una escuela de teatro dentro de la Escuela de Bellas Artes. Los que respondieron a él fueron gente del pueblo, artesanos, obreros, una mujer de edad que no sabía leer ni escribir. Era la primera vez que yo trabajaba en esas condiciones. Mis experiencias en Brasil, en Argentina o en Chile habían sido realizadas con estudiantes o en un ambiente de profesionales liberales, a veces con obreros, pero obreros de grandes centros industriales que individualmente habían alcanzado un nivel suficientemente elevado como para experimentar la necesidad de realizar una actividad cultural"[294].

La primera obra con actores de la Escuela de Teatro fue *La natividad*, pieza de teatro popular escrita por Enrique Buenaventura con base en el reconocimiento de algunas "costumbres teatrales existentes", presentes en las celebraciones campesinas de la navidad, los reyes magos y los santos inocentes. A partir del estudio de esa tradición, Buenaventura construyó una obra influenciada por el teatro medieval y por la Comedia dell`Arte. En *La natividad* la Sagrada Familia era representada por una miserable familia campesina, Herodes aparecía como un dictador tropical y la masacre de los inocentes era utilizada para denunciar al gobierno del momento. Manteniendo esa tendencia de "rescate" de las formas de teatro popular, el TEC presentó otras obras como: *El tío conejo zapatero* con música de Luis Antonio Escobar y la obra *A la diestra de dios padre*, adaptación de E. Buenaventura de un cuento escrito por Tomás Carrasquilla.

Para la segunda edición del Festival de Teatro de Bogotá que se realizó en 1958, se conformó un grupo integrado por actores de la Escuela Departamental de Teatro y del Instituto de Cultura Popular de Cali. El grupo resultó ganador del premio "Presidencia de la República" como mejor representación con la obra *A la diestra de dios padre*, adaptada y dirigida por Enrique Buenaventura. La misma obra fue presentada unos meses después del Festival, bajo la dirección de Fausto Cabrera y con los actores de El Búho[295]. La presentación que tuvo lugar en la plazoleta del barrio Egipto, en el centro de Bogotá, fue una exitosa experiencia de teatro al aire libre que generó expectativa en los habitantes del popular sector.

A raíz de su participación en el Segundo Festival de Teatro, E. Buenaventura fue invitado a Francia y Alemania por la Alianza Colombo - Francesa, para tomar un curso de teatro; durante su ausencia dirigió el TEC el actor argentino Pedro Martínez[296], quien había trabajado con Enrique Buenaventura en Buenos Aires y hacía parte del grupo de Cali desde finales de los años cincuenta. Al respecto Buenaventura señala: "Invité después a Pedro Martínez a trabajar con nosotros, lo había conocido en el teatro independiente de Buenos Aires, era muy buen actor. El volvió a su país y regresó casado con Fanny Mickey en 1960. (...) Pedro trabajaba algunas obras mías, recuerdo *Réquiem por el padre de las Casas*. Con él fundamos el Teatro

293 Pablo Azcárate, "El Nuevo Teatro y la CCT". En: Maida Watson Espener y Carlos José Reyes, *Materiales para una historia del teatro en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978.
294 Enrique Buenaventura, "El arte no es un lujo". En: Antonio Malonda, *Método colectivo de Cali*, Mimeo, San Salvador, Diciembre de 1972. Consultado en el Centro de Documentación del Teatro La Candelaria.

295 *El Tiempo*, "El Teatro es la primerísima utilidad cultural. Fausto Cabrera". 30 de noviembre de 1958, p. 12.
296 *El Tiempo*, "Curso teatral adelantará Enrique Buenaventura en Alemania y Francia". 9 de diciembre de 1958, p. 3.

Ilustración 79. Foto Teatro Experimental de Cali. Actores Jacqueline Vidal, Luis Bacalov, Enrique Buenaventura. / Cali: Archivo Fotográfico TEC. 1991. (Consultado en noviembre de 2012).

Experimental de Cali. Teníamos la idea y seguimos teniéndola de que cada montaje fuera un experimento. Además, el teatro independiente de Buenos Aires empezó su trabajo como teatro experimental, este movimiento fue muy rico en actores, actrices, estupendos directores y sobre todo autores, un teatro cuya tendencia era tener autores"[297].

En el número de septiembre - octubre de 1958 de la revista *Mito*, apareció un artículo de Enrique Buenaventura en el que explicaba las relaciones y diferencias entre un teatro tradicional y un nuevo teatro, así como también las relaciones y las diferencias entre Stanislavski y Brecht. Respecto de las emociones y del distanciamiento, señalaba que mientras para Stanislavski lo vital era la conmoción del público, para Brecht, lo vital era la reflexión. Esta revolución del teatro brechtiano se manifiesta en sus planteamientos estéticos y teóricos acerca del distanciamiento como una virtud, una manera única de revolucionar la relación con el espectador, y con el mismo actor. Según Buenaventura se trataba ante todo de una diferencia de época, pues afirmaba en el artículo que "Stanislavski cierra el ciclo burgués, mientras Brecht abre el ciclo contemporáneo y futuro"[298].

Para el III Festival de Teatro en 1959, que se realizó en el Teatro Colón, el TEC presentó la obra *Edipo Rey* de Sófocles, con música de Roberto Pineda Duque, ejecutada por la Orquesta Sinfónica Nacional y escenografía de Enrique Grau. La misma fue presentada en las escaleras del Capitolio Nacional con gran asistencia de público. Por este trabajo el Teatro de Cali obtuvo premios como mejor conjunto, mejor representación y tres premios individuales[299]. Plinio Apuleyo Mendoza, relató esta experiencia así:

"Cuando Buenaventura decide presentar *Edipo Rey* en la Plaza de Bolívar, todos creen que se ha vuelto loco. Aquello parece una simple aventura de la imaginación. Todavía, minutos antes de iniciarse la función al aire libre, los actores vacilan. Algunos no quieren maquillarse anticipándose el fracaso. Vestidos con túnicas antiguas, bajan en taxi del Teatro Colón y suben las gradas del capitolio con un temblor en las rodillas. Pero después de la primera réplica un gran silencio se extiende sobre la muchedumbre congregada en la Plaza. Cuando Buenaventura descubre a una vendedora de lotería llorando por la suerte de Edipo comprende que ha triunfado"[300].

297 Pilar Restrepo, *La Máscara, la mariposa y la metáfora*. Cali: Teatro La Máscara, Ministerio de Cultura, agosto de 1998, p. 44.
298 Idem., p. 47.
299 Idem., p. 49.
300 Plinio Apuleyo Mendoza, "El Teatro en Colombia tiene un nombre Enrique Buenaventura". En: *El Tiempo*, 7 de octubre de 1961, p. 16.

Ilustración 80. Foto Teatro La Candelaria. Actor Francisco Martínez. Obra: *El paso.* Dirección Santiago García / Bogotá: Centro de Documentación del Teatro La Candelaria (Consultado en julio de 2012).

De acuerdo con Mendoza, la representación motivó que el TEC fuera invitado a París. Comenta el periodista que esa tarde en la Plaza de Bolívar de Bogotá, se encontraba entre el público un delegado francés del Festival de Teatro de las Naciones quien sorprendido con la representación envió un informe a su país comentando la obra de Buenaventura como: "lo más serio que he visto en el continente". En París, en el Teatro Sarah Bernard Enrique Buenaventura y el TEC representaron *A la diestra de dios padre*, durante los días 13, 14 y 15 de abril de 1960. Una vez finalizado el Festival, la revista *Rendez -Vouz* señaló que el TEC había ocupado el segundo lugar entre los 45 espectáculos que se presentaron, solo fue superado por el Berliner Ensamble, de Alemania Oriental[301].

301 Teatro Experimental de Cali, TEC: *Teatro de Cali*. Cali: Editorial Croacia, 1962, p. 12.

La creación del Teatro Escuela de Cali (TEC), fue motivada por el anuncio que hizo el Ministerio de Educación a finales de 1961 sobre la expedición de una ley nacional para apoyar a los grupos de teatro con $200.000 anuales. Al respeto Enrique Buenaventura comenta: "Al regresar yo a Colombia, tomé la idea con el mayor entusiasmo y aunque el proyecto de ley no se había convertido en una realidad, decidimos, de acuerdo con los actores y actrices que habían obtenido ya su grado, formar aunque en condiciones precarias el TEC"[302]. Fanny Mickey comenta que el TEC como grupo profesional se conformó el primero de febrero de 1962, con 16 actores, que dejaron sus empleos para dedicarse por completo al estudio y al trabajo en el teatro. "La obligación de constituirnos en grupo profesional era eminente. No podían ellos aguantar ese sacrificio de trabajar todo el día y amanecer ensayando. También cada vez que hacíamos un gira muchos de ellos perdían sus empleos"[303]. En cuanto a la organización, en sus primeros años los actores tenían un sueldo mensual de $500, con ese sueldo cada integrante del TEC estaba obligado a trabajar por tiempo completo para la institución, a veces hasta las tres de la mañana[304].

El grupo de teatro en 1963 estaba integrado por: Fanny Mickey, Berta Cataño, Lucy Martínez, Aída Fernández, Yolanda García, Ana Ruth Velasco, Pedro I. Martínez, Edilberto Gómez, Luis Fernando Pérez, Helios Fernández, Humberto Arango, Mario Ceballos, Miguel Mondragón y Carlos H Castrillón. Como director general estaba Pedro Martínez y como directores artísticos Pedro Martínez y Enrique Buenaventura.

De acuerdo con Enrique Buenaventura el TEC como grupo oficial fue creado aprovechando el momento transitorio que significó la caía de Rojas, en el que las élites dirigentes "hacen alardes de libertad y legalidad"[305]. Los directores y artistas de la Escuela Departamental de Bellas Artes en Cali aprovechan ese momento para "echar las bases del primer grupo de teatro profesional y de repertorio que se creaba en la historia del país". Unos años más tarde, reflexionando

302 *El Tiempo*, "Hay que salvar El Teatro de Cali, y el Gobierno Nacional puede hacerlo". 7 de julio de 1963, p. 12
303 *El Tiempo*, "El Teatro Escuela de Cali, primera organización profesional del país". 11 de marzo de 1962.
304 El Tiempo, "Hay que salvar el teatro de Cali y el gobierno nacional puede hacerlo". En: El Tiempo. 7 de julio de 1963, p. 12.
305 Enrique, Buenaventura, "Teatro y Cultura". Material Mimeo TEC. Santiago de Cali, 1970, p. 3. Citado en: Pilar Restrepo, La Máscara, la mariposa y la metáfora. Cali: Teatro La Máscara, Ministerio de Cultura, agosto de 1998, p. 55.

■ Ilustración 81. Programa de mano Teatro La Candelaria. Dibujo fachada de la Casa de la Cultura / Bogotá: Centro de Documentación del Teatro La Candelaria. (Consultado en agosto de 2012).

sobre la creación del TEC, Buenaventura reconoce que "lo que debemos sacar como experiencia es que estos aprovechamientos, estos banquetes en la misa del diablo comprometen y no es uno, sino el diablo quien tiene, a final de cuenta, la sartén por el mango"[306].

Para 1963 el grupo de teatro se encontraba en dificultades económicas y se preveía su cierre. Enrique Buenaventura viajó a Bogotá para entrevistarse con Pedro Gómez Valderrama, intelectual miembro del Club de Amigos de El Búho y colaborador de la revista *Mito*, quien en ese momento era el Ministro de Educación. La finalidad de Buenaventura era conseguir la aprobación de un subsidio por $100.000. El TEC fue la columna vertebral para la organización y realización de los Festivales Nacionales de Arte que se realizaron en Cali durante los años sesenta y que tuvieron reconocido éxito, por lo tanto uno de los argumentos para pedir el subsidio fue justamente mantener los festivales de arte[307].

En cuanto a la relación del TEC con la Casa de la Cultura, Santiago García señala que en un primer momento existieron bastantes divergencias que luego se reconciliaron. "Nosotros participamos en los primeros festivales de Arte de Cali, pero después entramos en franca divergencia con ellos porque sentíamos que se estaba institucionalizando demasiado, por lo cual preferimos vincularnos a otro festival que organizaban los nadaístas también en Cali, con Jotamario a la cabeza, Pedro Alcántara y otros artistas del Valle que tampoco estaban de acuerdo con ese festival, y decidimos mejor organizar un evento aparte que tuvo mucha importancia, (…) 'el Festival de Vanguardia', que se hizo en varias ocasiones"[308].

Considera Santiago García que el TEC bajo la orientación de Pedro I. Martínez y de Fanny Mickey tendía hacia un teatro "oficial", como el que tenía éxito en Buenos Aires. Pero esa tendencia hizo crisis y al interior del TEC se presentó una ruptura en la que la propuesta de Enrique Buenaventura, sobre la necesidad de un teatro propio, se impuso. Ante esa situación Pedro I. Martínez regresó a Buenos Aires, mientras que Fanny Mickey empezó a trabajar con el Teatro Popular de Bogotá (TPB), que dirigía Jorge Alí Triana, donde continuó con la realización de esa clase de teatro, que oscilaba entre los clásicos y los grandes autores contemporáneos universales[309].

306 Ibidem.
307 *El Tiempo*, "Hay que salvar el teatro de Cali y el gobierno nacional puede hacerlo". 7 de julio de 1963, p. 12.
308 Fernando Duque Mesa y Jorge Prada Prada, *Santiago García: El teatro como coraje*. Bogotá: Investigación Teatral Editores. Ministerio de Cultura, 2004, p. 171.
309 Ibidem.

Ilustración 82. Foto Teatro Experimental de Cali. Actores Enrique Buenaventura y Jacqueline Vidal. Obra: *El Maravilloso viaje de la mentira y la verdad* / Cali: Archivo Fotográfico TEC. (Consultado en noviembre de 2012).

Para Santiago García "la línea de producción teatral de Pedro I. Martínez era el teatro oficial, de los clásicos, de las cosas digamos de calidad segura, de calidad sin reproche, que era muy bien visto por las esferas oficiales de Cali, por las señoras que organizaban el festival de Arte de Cali. En cambio nuestro movimiento, nuestra posición en la Casa de la Cultura era vista como de izquierda, irreverentes y representantes de un sector ahí marginal, alternativo, pero del que nosotros estábamos seguros que era el camino aventurero, interesante, rico en posibilidades estéticas"[310].

Una vez conformada en Bogotá la Casa de la Cultura en junio de 1966, se intensificó la comunicación de actores y directores con el grupo de Cali. A comienzos de 1967 Enrique Buenaventura viajó a Bogotá y Santiago García fue a Cali, en un intercambio de experiencias entre los dos directores[311]. Mientras Santiago García dirigió con el TEC *La trampa*[312], obra de Buenaventura ganadora del premio en el Primer Festival de Cámara, Enrique Buenaventura se dedicó al montaje de *Macbeth* de William Shakespeare, en versión suya y con actores bogotanos. En esta ocasión E. Buenaventura realizó un curso intensivo de "Expresión corporal e interpretación" que se inscribía en la necesidad de formar actores de teatro que era uno de los objetivos de la Casa de la Cultura.

310 Ibidem.
311 Gloria Valencia Diago, Teatro: "El arte de la relación humana: Enrique Buenaventura". En: *El Tiempo*, domingo 29 de enero de 1967.
312 *El Tiempo*, "Hoy, estreno de la Trampa, en la Casa de la Cultura". 16 de marzo de 1967, p. 16.

Sobre ese intercambio Santiago García comenta: "Para mí esta experiencia fue muy buena. Para el TEC fue aparentemente mala pero a la larga buena, es decir, a raíz de esa puesta en escena de *La trampa* expulsan al Teatro Escuela de Cali, del Conservatorio, porque la obra (considerada antimilitarista) produce muchas polémicas: allá se dice que la obra es una apología a las guerrillas (…) cuando suceden los bombardeos del ejército y se da el comienzo de las (…) FARC; entonces había una relación muy solidaria con los campesinos y las autoridades los expulsan (…) y ellos salen y fundan ya el Teatro Experimental de Cali"[313].

Según algunos observadores, el montaje de *La trampa*, obra que trata el tema de la dictadura de Ubico en Guatemala, disgustó a las autoridades gubernamentales por lo que suspendieron el apoyo económico que daban al grupo de teatro. Sin auxilios oficiales el Teatro Escuela de Cali se independizó, cambio su nombre por el de Teatro Experimental de Cali, manteniendo las mismas siglas (TEC). La nueva organización, el Teatro Experimental de Cali, se fundó bajo la dirección de Enrique Buenaventura[314] y continuó en la tendencia de construir un teatro propio a partir del reconocimiento de la realidad latinoamericana.

El 18 de julio de 1969 fueron destituidos de la Escuela Departamental de Bellas Artes los profesores: Enrique Buenaventura, Luis Fernando Pérez, Helios Fernández, Fernando González Cajiao y Germán Cobos, por "incapacidad académica y administrativa e inmoralidad"[315], aduciendo que no se podía criticar y al mismo tiempo ganar un sueldo del gobierno[316]. Hasta ese momento estos reconocidos directores de teatro habían seguido trabajando en Bellas Artes y simultáneamente adelantaban proyectos de teatro independiente, muy crítico, en el TEC. Con la destitución de los profesores, terminó el acercamiento con la oficialidad que había caracterizado el desarrollo del teatro en Cali.

313 Fernando Duque Mesa y Jorge Prada Prada, Santiago García: *El teatro como coraje*. Bogotá: Investigación Teatral Editores. Ministerio de Cultura, 2004, p. 185.
314 Álvaro Caicedo, "El TEC cumple 10 años. Historia de un grupo de teatro". En: *El Tiempo*, Lecturas Dominicales. 7 de octubre de 1979, p. 4.
315 Pilar Restrepo, *La Máscara, la mariposa y la metáfora*. Cali: Teatro La Máscara, Ministerio de Cultura, agosto de 1998, p. 69.
316 Gilberto Martínez, "Mi experiencia directa con la obra de Bertolt Brecht". En: *Materiales para una historia del teatro en Colombia*. Obra a cargo de Maida Watson Espener y Carlos José Reyes. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978, p. 500.

Ilustración 83. Afiche Teatro La Candelaria. Obra: *La Metamorfosis*. Dirección Carlos José Reyes / Bogotá: Centro de Documentación del Teatro La Candelaria. (Consultado en agosto de 2012).

Con el dinero obtenido por los premios en los festivales de Bogotá, el recaudo de una función-rifa de cuadros donados por pintores y un apoyo del Consejo Departamental, el TEC compró una casa en el centro de Cali, que fue inaugurada como sede del grupo en septiembre de 1969[317]. En la nueva sede el grupo construyó colectivamente la sala de teatro, estableció vínculos con estudiantes universitarios, con estudiantes de secundaria, profesionales y empleados. Los miembros del grupo recorrieron la ciudad con presentaciones en los barrios populares, en sindicatos, empresas, comunidades campesinas, cárceles y hospitales[318]. En el nuevo local el TEC inició labores como grupo independiente, con temporadas permanentes coordinadas con la Casa de la Cultura de Bogotá, para intercambio de las obras de las dos entidades artísticas.

En 1970 el TEC montó *El convertible rojo* obra de Enrique Buenaventura, dirigida por Jacqueline Vidal, considerada por Beatriz Ritz[319] la primera pieza feminista -en la perspectiva de género-[320]. La obra resultó de la relación que establecieron en el TEC con Estanislao Zuleta. Cuenta Jaqueline Vidal que Zuleta le regaló el libro *The street walker* basado en la autobiografía de una prostituta londinense y a partir de ese texto Enrique Buenaventura escribió la pieza de teatro[321].

De acuerdo con Fernando González Cajiao, en los años setenta se produjo un proceso de radicalización temática del teatro frente a la oficialidad y un énfasis en aspectos no verbales del teatro, con lo que resultó afectada "profundamente la dramaturgia de esos años, que se uniformó, se volvió declamatoria, panfletaria, de consigna. La reflexión no formaba parte ya del espectáculo teatral"[322].

3.2 La Casa de la Cultura

En Octubre de 1938 comenzó a funcionar en Bogotá la denominada Casa de Cultura Popular del Municipio, cuyas actividades incluían el servicio de conferencias culturales, conciertos musicales, cine educativo y presentación de grupos escénicos, con el objetivo de "brindar cultura a las clases trabajadoras"[323]. Esta es la primera alusión conocida sobre la existencia de una organización cultural de este estilo en Bogotá, que a juzgar por la ausencia de información, debió desaparecer poco tiempo después. A nivel latinoamericano, la Casa de la Cultura Ecuatoriana se convirtió en una de las instituciones culturales más conocidas y prestigiosas fundada en 1945 por el intelectual Benjamín Carrión, el escritor Jorge Icaza y con el respaldo del presidente del Ecuador, José María Velasco Ibarra.

En 1960 esta Casa contaba con un presupuesto anual de seis millones de sucres (aproximadamente tres millones de pesos) que recibía por concepto de participación en los impuestos de aduana. Esta entidad semioficial, autónoma, regida por una junta conformada por representantes de los diversos sectores de la cultura nacional y por el ministro de educación, se estableció como la entidad rectora de la cultura ecuatoriana y como el ejemplo a seguir en los países vecinos, en los cuales circulaba su producción intelectual[324]. En Francia el escritor André Malraux, ministro de Cultura durante el gobierno del general De Gaulle desde 1959, se comprometió con la modernización e impulso de la actividad creativa a través del

Ilustración 84. Afiche Teatro La Candelaria. Obra: *Soldados* / Bogotá: Centro de Documentación del Teatro La Candelaria. (Consultado en agosto de 2012).

317 *El Tiempo*, "Teatro Escuela de Cali, en Casa propia". 10 de septiembre de 1969, p, 16.
318 Pilar Restrepo, *La Máscara, la mariposa y la metáfora*. Cali: Teatro La Máscara, Ministerio de Cultura, agosto de 1998, p. 69.
319 Beatriz Ritz, es investigadora de Teatro. Escribió un libro sobre Enrique Buenaventura.
320 Pilar Restrepo, *La Máscara, la mariposa y la metáfora*. Cali: Teatro La Máscara, Ministerio de Cultura, agosto de 1998, p. 70.
321 Ibidem.
322 Fernando González Cajiao, *Teatro Colombiano Contemporáneo*. Madrid España: Fondo de Cultura Económica, 1992, p. 59.

323 Esta Casa dependía del Programa de extensión Cultural de la Dirección de Educación Pública. Ver: Dirección Municipal de Educación. *La Educación Pública en Bogotá*. Bogotá: Imprenta Municipal, 1939, p. 13. Citado en: Margarita Pulgarín Reyes, *Introducción a la historia institucional del sector educativo oficial en Bogotá siglo XX*. Bogotá: Proyecto Desarrollo e implementación del Sistema Distrital de Administración de Archivos, Archivo de Bogotá, 2003, p. 18. Documento sin publicar.
324 *El Tiempo*, "La Casa de la Cultura Ecuatoriana, una institución ejemplar en América". 7 de septiembre de 1960, p. 5. Para septiembre de 1960, el poeta ecuatoriano Jorge Guerrero, miembro de la Casa de la Cultura Ecuatoriana y director de la emisora de esa entidad, realizó una visita a Bogotá para divulgar las obras editadas por dicha Casa y para establecer un intercambio entre la música ecuatoriana y las obras radio-teatrales de la Radio Nacional de Colombia.

establecimiento de casas de la cultura en todo el territorio francés. A pesar del empeño de Malraux, al terminar su periodo en 1969 sólo se habían conformado ocho casas de las veinte proyectadas inicialmente[325].

En Colombia, para 1966, en contraste con la prosperidad de la Casa ecuatoriana, la Casa de la Cultura de Cúcuta, entidad gubernamental fundada en 1960 que en sus primeros seis años de funcionamiento desarrolló una labor importante a través de sus escuelas de teatro, música y artes plásticas, se encontraba a punto del cierre definitivo por la negativa del contralor departamental del Norte de Santander, Jacinto Rómulo Villamizar, para asignarle el presupuesto anual que ascendía a un millón doscientos mil pesos[326].

Desde el mismo año en que se fundó la Casa de la Cultura de Cúcuta, se planteaba el proyecto de crear en Bogotá una institución similar. Proponía un articulista del diario *El Tiempo* como lugar adecuado para la Casa de la Cultura de Bogotá la llamada "casa del pintor", perteneciente a la Asociación de Pintores y Escultores; este parecía ser el lugar apropiado "donde todos los intelectuales y artistas encontrarían un hogar acogedor y sus afanes creadores hallen el necesario estímulo para la continuidad, en beneficio de un prestigio sólido, que nos coloque en un sitio ventajoso dentro del pensamiento americano"[327]. Ante la indiferencia de las instituciones del Estado y la falta de medios económicos, esta iniciativa resultó frustrada.

El paso definitivo para concretar el ambicioso proyecto de crear la Casa de la Cultura de Bogotá tuvo lugar el 4 de marzo de 1966, con una reunión realizada en la Biblioteca Luis Ángel Arango, por iniciativa de Santiago García, Carlos José Reyes, Eduardo Gómez y Fernando Laverde, en la que explicaron las bases y objetivos de su propuesta ante los periodistas y numerosas personas vinculadas a la cultura capitalina, en su mayoría gentes de cine, teatro, música, escritores y pintores reunidos bajo un ideal común[328]. La justificación formulada por los proponentes fue el creciente interés del público hacia las actividades culturales y la falta de "locales apropiados donde los artistas puedan llevar las diversas manifestaciones hacia las gentes: donde sus esfuerzos y aspiraciones se cristalicen en hechos reales y donde sus obras puedan ser conocidas, admiradas y criticadas"[329].

Los frentes de acción planteados fueron cinco: teatro de cámara, para la presentación semanal de obras tanto extranjeras como nacionales; cine, con un club experimental para documentales y trabajos de 16 mm.; música, en colaboración con el Centro Internacional del Violín, con proyección de un concierto de cámara al mes; pintura, fotografía y arte publicitario, en una sala apropiada para exposiciones; y conferencias, seminarios y cursos de apreciación artística[330]. Cada una de estas actividades sería manejada por un comité especial. El de teatro dirigido por Carlos José Reyes, el de cine por Roberto Álvarez, el de música por Mario Posada y Frank Preuss, el de artes plásticas por Nirma Zárate y el de conferencias por Miguel Sánchez[331]. Los conciertos se realizarían todos los miércoles; las conferencias los lunes y martes; el cine, jueves y viernes; y la presentación de obras de teatro los sábados y domingos[332].

Además de estos Comités, la administración de la nueva institución tuvo la siguiente distribución: presidente, Santiago García; vicepresidente, Jaime Guillén; revisor fiscal, María Arango; secretario General, Fernando Contreras; tesorera, María del Rosario Ortiz; secretario de propaganda, Rafael Murillo; secretario de relaciones públicas, Álvaro Leal Gamboa; vocales, Carlos José Reyes, Fernando Laverde, Mario Posada, Nirma Zárate y Miguel Sánchez; suplentes vocales, Celmira Yepes, Roberto Álvarez, Frank Preuss, Jacques Mosser y Eduardo Gómez[333]. Lejos de centrar sus actividades en Bogotá, la institución se proponía irradiar su acción a todo el país y fomentar el establecimiento de casas similares en los departamentos.

Los propósitos trazados en la mencionada reunión y afirmados en las diversas actividades realizadas por la Casa de la Cultura fueron en esencia dos: "el de aunar esfuerzos y experiencias individuales y el de buscar un mayor intercambio y entendimiento de los artistas entre sí y de estos con el público[334]. Según Santiago García, la Casa sería "un

325 François Dosse, *La marcha de las ideas. Historia de los intelectuales, historia intelectual*. Valencia, España: Universidad de Valencia, 2006, p. 174.
326 Nohra Parra Martínez, "En peligro la Casa de la Cultura de Cúcuta". En: *El Tiempo*. 29 de mayo de 1966, p. 11.
327 *El Tiempo*, "Un sitio para la Casa de la Cultura en Bogotá". 10 de enero de 1960, p. 11.
328 Gloria Valencia Diago, "La Casa de la Cultura aglutinará a escritores y artistas nacionales". En: El Tiempo. 6 de marzo de 1966, p. 17.
329 Ibidem.
330 Ibidem.
331 José Antonio Moreno, "Por fin en Bogotá: Casa de la Cultura". En: *El Tiempo*. 5 de junio de 1966, p. 16.
332 Ibidem.
333 Adelaida Nieto, *Esbozo de una historia que continúa: Grupo de Teatro La Candelaria*. Monografía de grado. Escuela Nacional de Arte Dramático, Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, D.E.: Mayo de 1982, p. 38.
334 Gloria Valencia Diago, "La Casa de la Cultura aglutinará a escritores y artistas nacionales". En: *El Tiempo*. 6 de marzo de 1966, p. 17.

albergue para todas las corrientes modernas del pensamiento, donde no habrá discriminación". La Casa no estaría supeditada a nada ni a nadie, posición de independencia que constituía una garantía para el público[335].

En cuanto al sostenimiento económico, la Casa de la Cultura dependería en parte de las cuotas aportadas por los amigos de la Casa, del pago por el ingreso a algunos de los actos organizados allí y principalmente de las donaciones de empresas y particulares reconocidos por su calidad intelectual, política e industrial a los que se aclaraba antes de ser aceptados como benefactores, que la Casa no aceptaría ninguna condición ni influencia ideológica[336]. Santiago García descartó una "oficialización" del organismo y señaló que posteriormente se pediría al gobierno un auxilio económico, sin arriesgar la característica de ser un centro de libre expresión[337]; también puntualizó que el dinero recibido como producto de conciertos, cine, conferencias y teatro se destinaría a cubrir los gastos de funcionamiento. Desde entonces, con el ánimo de "desterrar el burocratismo", propuso que las ganancias percibidas por concepto de las funciones de teatro fueran repartidas en forma equitativa entre quienes tomaran parte en el montaje de las obras, por lo cual nadie tendría un sueldo fijo en la Casa de la Cultura[338].

La Casa de la Cultura funcionó en un edificio comercial del centro de Bogotá, ubicado en la carrera 13 nº 20-54. El local fue adaptado a las nuevas necesidades y, según la descripción de Fernando González Cajiao, tuvo la siguiente distribución inicial:

"El frente, destinado quizás a un almacén, se aprovechó para instalar una galería de exposiciones de pintura y una pequeña cabina para la taquilla, y el fondo, que consistía en un amplio espacio cubierto, que en principio debía servir de depósito, se adaptó como sala de teatro, con un auditorio de tipo convencional y un escenario al frente; en el reducido segundo piso se instalaron las oficinas y los camerinos, de manera que los actores tenían que descender al primer piso, pasar por la galería de arte y entrar finalmente al teatro por entre el auditorio, antes de trepar al escenario. Como es obvio, el teatro fue construido en la forma más económica posible; para ello hubo remates de cuadros de artistas amigos y toda clase de actividades; el auditorio tendría una máxima capacidad de trescientos espectadores, los que se acomodaban en sillas sin patas, pero si con

335 José Antonio Moreno, "Por fin en Bogotá: Casa de la Cultura". En: *El Tiempo*. 5 de junio de 1966, p. 16.
336 Gloria Valencia Diago, "La Casa de la Cultura aglutinará a escritores y artistas nacionales". En: *El Tiempo*. 6 de marzo de 1966, p. 17. Para junio de 1966, el Club de Amigos de la Casa de la Cultura ascendía a 200, cada uno aportaba anualmente una cuota de cien pesos.

337 José Antonio Moreno, "Por fin en Bogotá: Casa de la Cultura". En: *El Tiempo*. 5 de junio de 1966, p. 16.
338 Ibidem.

CASA DE LA CULTURA
CARRERA 13 No. 20-54
TELEFONO: 43 59 58
JUNIO
PROGRAMA DE ANIVERSARIO
HAGASE SOCIO: Casa de la Cultura — $ 100 en adelante
Jazz-Club - Carnet $ 20 - Estudiantes $ 15 Boleto $ 3.00
Cine-Club - Carnet $ 20 - Estudiantes $ 15 Boleto $ 4.00
Cine-Club Infantil - Carnet $ 5 - Boleto $ 2
TEATRO: (Función $ 10) Estudiantes (con Carnet) y Obreros $ 5
TITERES - $ 3.00
LUNES
MARTES
MIERCOLES
JUEVES
VIERNES
SABADO
DOMINGO
I ANIVERSARIO
CASA DE LA CULTURA
20 AL 30 DE JUNIO

Ilustración 85. Programa Teatro La Candelaria. Primer aniversario de La Casa de la Cultura / Bogotá: Centro de Documentación del Teatro La Candelaria. (Consultado en agosto de 2012).

espaldar, al principio; las sillas se hallaban sobre plataformas ascendentes hacia atrás, hacia la entrada, de manera que se obtuvo una visión y una acústica relativamente buenas; el escenario era entonces muy bajo; el techo consistía en una armazón de metal que sostenía las tejas de Eternit, y de las barras pendían los reflectores, consistentes en latas metálicas de galletas pintadas también en negro. El telón, naturalmente, dejó de existir en el teatro colombiano ya desde esos días, y debido a la incomodidad de la salida de los actores, se hizo costumbre que ellos estuvieran siempre presentes en todo el transcurso de la obra; como en la Casa de la Cultura también se realizaban funciones de cine, se bajaba entonces una sábana al fondo del escenario -procedimiento que siempre interfería los ensayos; el proyector de la película y el manejo de las luces se hallaban en el segundo piso, junto a las oficinas y los camerinos, y constituía, por lo tanto, una especie de mirador sobre el auditorio"[339].

El logro más visible de la Casa de la Cultura fue contar con una sala de teatro, que financiaría en gran parte los gastos generales de la Casa[340]. Al inaugurarse la actividad teatral en la Casa de la Cultura, Carlos José Reyes anunció que esta no iba a estar dedicada solamente al pequeño grupo que asistía a todas las actividades culturales en Bogotá, sino que estaría dirigida a todos los públicos, especialmente al estudiantado y al obrero, a quienes se darían dos funciones dos días antes de cada estreno oficial, con un doble fin: uno el de ofrecer a un precio cómodo (tres pesos) la plaza y el otro para "corregir, pulir o suprimir los 'lunares' que en toda obra aparecen en la fecha de su estreno". También tendrían la oportunidad de asistir al teatro en los pre-estrenos los empleados y sindicatos, de acuerdo con las empresas, universidades y colegios, de tal forma que cada individuo se sintiera vinculado a la Casa, por derecho propio[341]. Las encargadas del trabajo con el público eran Patricia Ariza y Peggy Ann Kielland.

Esta sede de la Casa de la Cultura fue inaugurada el 15 de junio de 1966 con una muestra de 22 dibujos de Pedro Alcántara Herrán[342]; el programa para toda la semana tenía la siguiente distribución: lunes, conferencias y seminarios sobre novela, estética, teatro contemporáneo, música, cine, filosofía y cultura colombiana; martes, cine, exhibición de cortometrajes de realizadores colombianos como Francisco Norden, Guillermo Angulo, Roberto Álvarez y Julio Luzardo; largometraje en 16 mm. de producciones como *Viridiana,* de Luis Buñuel, *Cleo de 5 a 7,* de Agnès Varda, *La bella y la bestia*, de Jean Cocteau y *Sombras del mal*, de Orson Welles. Miércoles, música, conciertos a cargo del Centro Internacional del Violín (CIVIO), conciertos de jazz y recitales de solistas extranjeros. Jueves, viernes, sábado y domingo, teatro."Estuvieron en los inicios como fundadores: Patricia Ariza, Peggy Ann Kielland, Eddy Armando y en las primeras obras actuaron Fernando Mendoza, Francisco Martínez, Vicky Hernández, Consuelo Luzardo y Kepa Amuchástegui"[343].

Predominaron en el grupo de teatro de la Casa de la Cultura las obras inspiradas en la dramaturgia estadounidense y europea caracterizada por el cuestionamiento de la sociedad y el hombre, particularidades del denominado "teatro del absurdo" que tuvo constante presencia en el escenario. La primera de las piezas teatrales que se llevó a escena en la Casa de la Cultura fue *Soldados*, adaptación del primer capítulo de la novela contemporánea colombiana *La Casa Grande*, de Álvaro Cepeda Samudio, dirigida por Carlos José Reyes[344] y estrenada el 30 de junio de 1966[345]. Luego de la primera semana de presentación, los comentarios de la prensa fueron muy favorables por la gran aceptación que tuvo dentro del público que llenó la sala y salió satisfecho "al ver en escena a actores de categoría, dirigidos por un colombiano, en una obra nacional en donde todos los elementos son auténticos de nuestro pueblo y costumbres, así como de una realización de la Casa de la Cultura, en donde la inquietud artística encuentra desde modernas salas de exposición hasta un teatro confortable, hecho a base de esfuerzo de un grupo encabezado por Santiago García"[346].

La siguiente obra que presentó fue *La Manzana*, de Jack Gelber, obra con la que Santiago García buscaba nuevas formas de comunicación con el público y que, en muchos aspectos, fue la anticipación de un nuevo

339 Fernando González Cajiao, *Historia del Teatro en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1986. pp. 332-333.
340 José Antonio Moreno, "Por fin en Bogotá: Casa de la Cultura". En: *El Tiempo*. 5 de junio de 1966, p. 16.
341 Nohra Parra Martínez, "Se inicia hoy el segundo ciclo de presentaciones de "Soldados". En: *El Tiempo*. 7 de julio de 1966, p. 16.
342 José Antonio Moreno, "Por fin en Bogotá: Casa de la Cultura". En: *El Tiempo*. 5 de junio de 1966, p. 16.
343 Entrevista de Alicia Florián con Patricia Ariza, Bogotá, noviembre de 2012.
344 José Antonio Moreno, "Por fin en Bogotá: Casa de la Cultura". En: *El Tiempo*. 5 de junio de 1966, p. 16.
345 Nohra Parra Martínez, "Se inicia hoy el segundo ciclo de presentaciones de "Soldados". En: *El Tiempo*. 7 de julio de 1966, p. 16. Una descripción extensa de cada montaje se encuentra en el libro: Teatro La Candelaria, Teatro La Candelaria 1966-1996. Bogotá: Panamericana, 1997.
346 Amparo Hurtado, "'Soldados', obra del Teatro Nacional". En: *El Vespertino*. (sin fecha), consultado en el centro de documentación del Teatro La Candelaria, imagen 6331.

Ilustración 86. Foto Jorge Lara. Teatro Experimental de Cali. Actores Pablo Garcés, Gilberto Ramírez, Nicolás Buenaventura, Pedro Zapata, Francisco Rodríguez, Gabriel Uribe, Jacqueline Vidal, Otoniel Romero, Jaime Cabal, Nelly Delgado, Gladis Garcés, Aicardo Bonilla, Hilda Ruiz, Enrique Buenaventura, Aida Fernández, Elver López. 1986. (Consultado en noviembre de 2012).

■ Ilustración 87. Foto Teatro La Candelaria. Actor Fernando Mendoza. Obra: *A título personal*. Diercción Santiago García / Bogotá: Centro de Documentación del Teatro La Candelaria. (Consultada en agosto de 2012).

teatro que quería extirpar la tradicional separación entre los actores y público[347]. Con esta misma obra, la Casa de la Cultura había ganado el premio al mejor grupo en el marco del Primer Festival de Teatro de Cámara, en septiembre de 1966, evento organizado con la colaboración de la Casa, para cuya financiación organizó el desfile de modas que consistió en mostrar "inventos extravagantes, de buen humor y tomadura de pelo por parte de varios artistas colombianos"[348]. Este evento fue ideado por Patricia Ariza y organizado con María Araujo y Peggy Kielland.

El grupo teatral de la Casa de la Cultura, bajo la dirección de Santiago García, se presentó el 20 de octubre de 1966 en el Teatro Colón dentro del II Festival Nacional de Teatro, con la obra de Peter Weiss, *Persecución y asesinato de Jean Paul Marat, representado por el grupo teatral de los reclusos del asilo de Charenton y dirigido por el marqués de Sade*[349].

Siguiendo la costumbre establecida por El Búho, la Casa de la Cultura compartió el escenario con otros grupos teatrales a manera de intercambio. El primero de estos "canjes" fue con Enrique Buenaventura, quien había desarrollado su proyecto con el grupo Teatro Experimental de Cali, compuesto por actores profesionales y reconocidos, a quienes Patricia Ariza recuerda como "gente importantísima del teatro colombiano"[350]; entre otros estaban Helios Fernández, Fanny Mickey y Lucy Martínez.

Según el trato, Santiago García permanecería durante dos meses en la capital del Valle, montando la obra *La Trampa*, con el grupo titular de la Escuela; por su parte, Enrique Buenaventura iniciaría una serie de conferencias sobre teatro y a la vez organizaría la escuela de arte escénico de la Casa de la Cultura con la que montaría la obra de Shakespeare *Macbeth*, en versión libre[351]. El 16 de marzo de 1967, al estreno de la obra *La trampa*, asistieron críticos, autores, directores, personalidades de la industria y de la banca y figuras del arte nacional[352]. La obra, premiada en el Primer Festival de Teatro de Cámara, era un continuo suceder de intrigas políticas y tiene como protagonista a un dictador centroamericano imaginario de fines

347 *El Tiempo*, "Hoy, 'La Manzana' en Casa de la Cultura". 9 de septiembre de 1966, p. 16.
348 *El Tiempo*, "La Casa de la Cultura". (sin datos), consultado en el centro de documentación del Teatro La Candelaria, imagen 6333.
349 *El Tiempo*, "Casa de la Cultura presentará en el Colón obra 'Marat Sade'". 20 de octubre de 1966, p. 16.
350 Entrevista de los autores con Patricia Ariza, Bogotá: 12 de octubre de 2011.
351 *El Tiempo*, "Con Exposición de Gerardo Reyes se reabre la Casa de la Cultura". 10 de enero de 1967, p. 16.
352 *El Tiempo*, "Hoy, estreno de 'La trampa' en la casa de la Cultura". 16 de marzo de 1967, p. 16.

de siglo, nacido del pueblo y educado en las furias de las guerras civiles. Fue interpretada, en los principales papeles por los actores Fernando Pérez, Carlos H. Castrillón, Humberto Arango, Aída Fernández, Lucy Martínez y estudiantes de la escuela de teatro de Cali[353].

Por otra parte, en abril de 1967 se estrenó *Macbeth*, con traducción, adaptación, montaje y dirección de Enrique Buenaventura[354]. La experiencia de Buenaventura en el montaje de esta obra no resultó muy afortunada debido a que en la Casa de la Cultura no se había conformado un grupo de teatro, o como lo señala Santiago García: "por ese momento la Casa de la Cultura no era un teatro con grupo, sino que había unas personas que estaban muy cerca, interesados en estudiar actuación, y donde algunos de ellos trabajaban, como Patricia Ariza y Peggy Ann Kielland"[355]. La siguiente pieza presentada en la Casa de la Cultura fue la obra de Witold Gombrowicz, *El Matrimonio*, estrenada el 29 de junio de 1967 y dirigida por Santiago García[356].

Para junio de 1967, en una "Carta abierta" dirigida por Fausto Cabrera a la Casa de la Cultura de Bogotá, el director de la Escuela de Artes Escénicas de Medellín, que acababa de regresar al país después de varios años de ausencia, criticaba la labor desarrollada por este centro cultural y en particular, por Santiago García, en el sentido de que el suyo era un "teatro dirigido a una clase minoritaria", "un teatro de cámara opuesto al teatro popular" y lo consideraba "extranjerizante" porque no consultaba la realidad nacional ni el momento histórico que atravesaba el país". En diálogo con el periódico *El Tiempo*, Santiago García consideró que la polémica desatada por Cabrera era absurda y aclaró que no hay dos tipos de teatro, uno para el pueblo y otro para la élite "El teatro es uno solo", además "el teatro de Cámara es un género del teatro, como la música; uno no puede decir que la música de cámara es lo contrario a la música sinfónica"; también encontró errada la apreciación de ser un grupo extranjerizante pues de las seis obras montadas, tres eran colombianas, a la vez, García invitaba al crítico a hacer menos epístolas y más teatro. Otros directores de teatro como Bernardo Romero Lozano, Esteban Polls y Dina Moscovici, expresaron su apoyo a la labor realizada por la Casa de la Cultura al educar a un numeroso público de clase media e iniciarlo en el arte contemporáneo[357].

Aun con los debates provocados y la angustiosa situación económica debida a los grandes costos que representaba cualquier realización teatral, el 9 de septiembre de 1967 inició el II Festival de Teatro de Cámara en el escenario de la Casa de la Cultura, con la obra *El profesor alemán*, escrita y dirigida por Carlos José Reyes y representada por el grupo titular de la Casa de la Cultura. Para finales de ese año, el grupo presentó las obras *La patente*, de Luigi Pirandello, con escenografía y dirección de Carlos José Reyes[358]; *La gaviota*, de Antón Chejov, dirigida por Santiago García[359], y *Metamorfosis, variaciones sobre el tema de Franz Kafka*, dirigida por Carlos José Reyes[360].

En el año 1968 el grupo reestrenó *Historia del zoológico*, de Edward Albee, bajo la dirección de Santiago García[361], obra que había sido estrenada en el Teatro Odeón en 1965[362]; *La cocina*, de Arnold Wesker, dirigida por Santiago García; *El objeto amado*, de Alfred Jarry, dirigida por Juan Sebastián y *Dúo*, de Jorge Blanco, dirigida por Santiago García; *Fando y Lis*, de Fernando Arrabal, traducida y dirigida por Miguel Torres, con escenografía y vestuario de David Manzur; *El baño* de Vladimir Maiakovski, dirigida por Santiago García, obra con la que el grupo obtuvo los premios al mejor conjunto y a la mejor actuación masculina en el IV Festival Nacional de Teatro de ese año[363].

Además de la intensa actividad escénica del grupo de teatro, que montó y presentó 15 obras durante dos años y medio de funcionamiento, la Casa de la Cultura organizó conferencias, seminarios y cursos de apreciación artística, con el fin de promover la aparición de nuevos actores, ampliar los conocimientos de los miembros de planta y del público que asistía a las representaciones. También realizó foros después de las funciones, mesas redondas y diálogos abiertos entre los actores y el público, cursos de expresión

353 *El Tiempo*, "Hoy, estreno de 'La trampa' en la casa de la Cultura". 16 de marzo de 1967, p. 16.
354 Teatro La Candelaria, Teatro La Candelaria 1966-1996. Bogotá: Panamericana, 1997, p. 22.
355 Fernando Duque Mesa y Jorge Prada Prada, *Santiago García: El teatro como coraje*. Bogotá: Investigación Teatral Editores - Ministerio de Cultura. 2004, p. 186
356 Miguel Ayuso, "'El matrimonio' se estrena hoy en la Casa de la Cultura". En: *El Tiempo*. 29 de junio de 1967, p. 16.
357 Nohra Parra Martínez, "Directores de Teatro de Bogotá defienden la Casa de la Cultura". En: *El Tiempo*. 24 de junio de 1967, p. 16.
358 *El Tiempo*, "'La patente' de Pirandello en la Casa de la Cultura". 11 de enero de 1968, p. 10.
359 *El Tiempo*, "Hoy estrenan 'La gaviota' en la Casa de la Cultura". 30 de noviembre de 1967, p. 22.
360 Teatro La Candelaria, Teatro La Candelaria 1966-1996. Bogotá: Panamericana, 1997, p. 29.
361 Idem., p. 30.
362 Marta Traba, "In-cre-i-bleee: buen teatro en Bogotá". En: *El Tiempo*. 8 de mayo de 1965.
363 *El Tiempo*, "La Casa de la Cultura cumple V aniversario". 11 de junio, p. 17.

corporal, improvisación e historia del teatro "así como varios cursos sobre la actual realidad y la historia de Colombia"[364].

Uno de los cursos para actrices y actores fue ofrecido por Santiago García desde el 15 de mayo de 1967 en el teatro de la Alianza Colombo-Francesa, teniendo como base los métodos de Stanislavski, Bachtangon y B. Brecht. El cupo era limitado para 30 personas de ambos sexos, el costo del curso era de 150 pesos; para los socios de la Casa de la Cultura bajaba a 100. Las clases eran de 8 a 9 de la noche, de lunes a viernes. En la preparación del curso, el Maestro advertía: "en las clases habrá, además de la teoría, ejercicios prácticos y al final del curso los alumnos recibirán su diploma acreditativo"[365]. Además, los artistas más destacados tenían la posibilidad de participar en los montajes de obras con las que participarían en los festivales de teatro, como la pieza de Witold Gombrowicz *El matrimonio*, que se estrenaría en la celebración del primer aniversario de fundación de la Casa de la Cultura.

Para septiembre de 1966 en la Casa de la Cultura se presentó el Retablo de Títeres de Hernando Kosher, con las obras *La farsa del pastel y la torta*, *La farsa de la tinaja* y *La brujita buena*, con escenografía de Germán Moure y vestuario de Like de Mutal. Con esta presentación inició Kosher una temporada de títeres, campo teatral en el que este creador y director era catalogado como una de las primeras figuras en el país[366]. En ese mismo año, la Casa de la Cultura se propuso realizar una serie de actividades culturales que incluían cine club, festival de títeres y conferencias[367].

Con una exposición del pintor Gerardo Reyes reanudó sus labores artísticas en enero de 1967 y para el mes siguiente montó una exposición de arte infantil, con una muestra de cuarenta pinturas en acuarela y veinte marionetas hechas por alumnos del jardín infantil del colegio José Martí. Gladis Ramírez de Rey, directora de una de las secciones de primaria de la Universidad Libre, organizó esta exposición que recibió los más altos elogios y comentarios por parte del cuerpo médico, docente y artístico de la capital[368].

Debido a las dificultades económicas, para el segundo año de actividades la Casa de la Cultura adeudaba seis meses de arrendamiento a Julio Mario Santo Domingo, dueño del local en donde funcionaba. Gracias a la mediación de Marta Traba, el empresario eximió al grupo del pago de la obligación con la condición de que salieran de allí.

Santiago García relata su búsqueda de una casa a donde trasladarse; encontró una grande y barata en el sector de La Candelaria; para comprarla, acudió a la oficina de Álvaro Gómez Hurtado, político conservador que en esa época iba con frecuencia a la Casa de la Cultura a ver las obras de teatro[369]. Fue él quien contactó al concejal Gabriel Melo Guevara, quien en agosto de 1968, presentó ante el Concejo de Bogotá un proyecto de acuerdo con el que apoyaba a la Casa de la Cultura dirigida por Santiago García y a la vez pretendía colaborar en la restauración y conservación del sector de La Candelaria[370].

Como reconocimiento a la labor artística e intelectual realizada por la Casa de la Cultura, esta propuesta se concretó con la expedición del Acuerdo número 44 de 1968, según el cual el Concejo de Bogotá concedió un auxilio de $300.000 a la Fundación Casa de la Cultura, con destino a la compra de una sede y su reacondicionamiento para presentaciones teatrales, conferencias, exposiciones y otras actividades del mismo género, en donde el grupo podría continuar sus labores. La Fundación quedó obligada por este Acuerdo a hacer en su sede, anualmente, en forma gratuita y a la orden del señor alcalde mayor del Distrito Especial de Bogotá, 12 representaciones teatrales, hasta el 31 de diciembre de 1977[371].

Resultaba conveniente que el inmueble estuviera ubicado en el sector de La Candelaria porque la existencia de organismos culturales en el centro histórico de la ciudad hacía parte de un proyecto de la Oficina de Planeación Distrital, dirigida por Luis Raúl Rodríguez, que pretendía rescatar y revivir el tesoro artístico e histórico que constituía este lugar.

Los planes de preservación del sector de La Candelaria incluían la construcción de la capilla y la Plaza del Peñón de

364 Ibidem.
365 *El Tiempo*, "Curso para artistas dará Santiago García". 7 de mayo de 1967, p. 25.
366 *El Tiempo*, "Temporada de títeres en la Casa de la Cultura". 3 de septiembre de 1966, p. 16.
367 *El Tiempo*, "Con Exposición de Gerardo Reyes se reabre la Casa de la Cultura". 10 de enero de 1967.
368 *El Tiempo*, "Exposición de arte infantil hoy en la Casa de la Cultura". 1° de febrero de 1967, p. 16.
369 Fernando Duque Mesa y Jorge Prada Prada, Santiago García: el teatro como coraje. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2004, p.172.
370 *El Tiempo*, "Importante proyecto a favor de la Casa de la Cultura, en el Concejo". 6 de agosto de 1968, p. 22.
371 Concejo del Distrito Especial de Bogotá, Acuerdo 44 de 5 de septiembre de 1968 "por el cual se estimula una obra cultural". Acuerdos 1968. números 1 a 53. Bogotá: Imprenta Distrital, 1969, p. 71.

Ilustración 88. Foto Teatro La Candelaria. Actores Juam B. Martínez, Ober Galves, Patricia Ariza, Alfonso Ortíz, Inés Prieto, Santiago García, Elsa Rojas, Francisco Martínez y Graciela Méndez Obra: *La ciudad dorada* / Bogotá: Centro de Documentación del Teatro La Candelaria. (Consultado en agosto de 2012).

las Ánimas -donde fue fundada Bogotá-, el empedrado de algunas calles y su cierre para el paso de automóviles, la aplicación de color blanco a las fachadas de las casas y la ubicación de faroles antigüos en las esquinas, para dar un ambiente colonial.

Además, el director de Planeación Distrital había enfatizado en la prohibición de construir nuevas casas en el sector de La Candelaria, que desde entonces se perfilaba como el lugar en que funcionarían numerosos centros culturales, galerías de arte, tiendas de antigüedades y artesanías, centros de reunión de artistas e intelectuales, museos y sedes universitarias. La Casa de la Cultura fue pensada como el primer centro cultural que funcionaría en este sector[372].

Aprovechando estas circunstancias, tres años después de haber iniciado labores, la Casa de la Cultura de Bogotá adquirió la casa lote ubicada en la calle 12 nº 2-59. El grupo pagó $200.000 y estableció una hipoteca sobre la casa por los $100.000 restantes. Con los otros $100.000 del auxilio del Concejo, construyeron la sala de teatro, sobre el diseño elaborado por Santiago García[373] con base en la concepción moderna de sala múltiple, es decir, "un espacio arquitectónico que se preste a toda clase de montajes y disposiciones escenográficas que conciba un director, sin estar atado a ningún esquema ambiental que le reste posibilidades. Allí se podrá hacer teatro de arena, circular, tradicional, 'a la italiana', etc.; toda suerte de experimentaciones ambientales y de distribución del espacio público-escena"[374].

La casa sería totalmente restaurada para poner al servicio del público una amplia sala de exposiciones, biblioteca especializada en teatro, cine, radio y televisión, restaurante - cafetería y salón de conferencias.

La nueva sala abrió en abril de 1969 con el estreno de la obra de Bertolt Brecht *La Buena alma de Se-Chuan*, pieza dirigida por Santiago García en la que el grupo de la Casa de la Cultura, compuesto en ese momento por 30 actores, venía trabajando desde el año anterior[375]. La actividad del año continuó en este nuevo escenario con la obra *El triciclo*, de Fernando Arrabal, dirigida por Santiago García y con escenografía de Alejandro Obregón; *Ubu encadenado*, de Alfred Jarry, dirigida por Juan Sebastián; y *El cadáver cercado*, de Kateb Yacine, dirigida por Santiago García.

Para 1970, el grupo teatral de la Casa de la Cultura presentó la obra *Parlamento de Ruzante que ayer llegó de la guerra*, de Ángelo Beolco, dirigida por Juan Sebastián. En este año, Santiago García tomó la decisión de montar la obra *El menú*, de Enrique Buenaventura, que fue estrenada en mayo en la Casa de la Cultura; en ese mismo mes, el grupo de teatro de la Universidad Nacional, dirigido por Carlos Perozzo, presentó la obra *La fiaca*, del autor argentino Ricardo Talesnik, en el escenario de la Casa de la Cultura[376], y Santiago García dirigió y presentó la versión de Carlos José Reyes de *La Orestiada*, de Esquilo.

En septiembre de 1970 tuvo lugar en la Casa de la Cultura de Bogotá el I Festival Internacional de la Canción Protesta, organizado por Perla Valencia, Gustavo Gaz, Patricia Ariza, Juan Sebastián (Carlos Parada) y Gustavo Angarita. Participaron aproximadamente 70 cantantes de Colombia, Uruguay y Venezuela para ofrecer "una muestra de lo que ha sido este movimiento desde su creación". En este Festival, sin jurados ni premios, sólo se entregó un símbolo por la asistencia[377].

La importancia que estaba adquiriendo el teatro colombiano en el exterior se vio reflejada en la invitación hecha por las directivas del Festival de Nancy, Francia, a los grupos de teatro de La Mama, la Casa de la Cultura y el Teatro Experimental de Cali, para mostrar en este certamen del año 1971 la actividad experimental e investigativa desarrollada por estos tres grupos que supieron tomar lo mejor de las corrientes contemporáneas y sentar las bases para la creación de una dramaturgia nacional; se destacaba en los tres la continuidad en las representaciones y la apertura de salas propias buscando proyectarse hacia nuevos y más amplios sectores del público como estudiantes y obreros; así como el estudio de la realidad colombiana, las labores de creación colectiva, el constante trabajo de expresión corporal y la investigación.

En este evento, la Casa de la Cultura puso en escena las obras *El menú*, de Enrique Buenaventura y *La orestiada*, de Esquilo, bajo

372 María Rosario Ortiz, "La Candelaria, nuevo centro cultural". En: *El Tiempo*. 1º de septiembre de 1968, p. 15.
373 Fernando Duque Mesa y Jorge Prada Prada, *Santiago García: el teatro como coraje*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2004, p.172.
374 *El Tiempo*, "Sede para Casa de la Cultura". 6 de abril de 1969, p. 21.
375 Ibidem.
376 *El Tiempo*, "Estreno de 'La Fiaca' en la Casa de la Cultura". 23 de mayo de 1970, p. 7.
377 *El Tiempo*, "Festival de la canción protesta". 16 de julio de 1970, p. 16.

la dirección de Santiago García. Para la financiación del viaje los grupos contaron con los aportes de la Presidencia de la República, el Instituto Colombiano de Cultura, Extensión Cultural del Distrito Especial, Federación Nacional de Cafeteros y por entidades privadas[378]. Luego de su participación en este festival, el grupo de teatro de la Casa de la Cultura se presentó en Dinamarca, en las ciudades de Holstebro, Copenhague y Halborg invitados por el Odin Teather.

Para agosto de 1971, el director de la Casa de la Cultura de Bogotá, Santiago García, fue nombrado miembro del Comité Internacional encargado de organizar el Festival Mundial de Teatro, que se celebraría en Nancy, Francia, en el siguiente año. Este comité estaba compuesto además por el director del teatro laboratorio de la ciudad polaca de Wroclaw, Jerzy Grotowski; el director del teatro del Japón, Shuji Tereyama; el representante de Estados Unidos, Bob Wilson y el director del teatro de arena de Sao Paulo, Augusto Boal. Esta fue la primera vez que un artista colombiano formó parte del Comité[379]. De nuevo en Bogotá, la última obra que puso en escena la Casa de la Cultura fue *Divinas palabras*, esperpento de don Ramón del Valle-Inclán, bajo la dirección de Carlos José Reyes, estrenada en octubre de 1971 con la intervención de 16 artistas representando a cerca de 90 personajes a través de 20 escenas[380].

Al cumplirse el quinto aniversario de la fundación de la Casa de la Cultura, el balance de actividades mostraba como realidad la superación de los proyectos iniciales. Se destacaba la actividad teatral del grupo de planta, la presentación de grupos invitados, la realización de las dos versiones del Festival de Teatro de Cámara y el concurso de autores colombianos, la participación en la creación del Centro Nacional de la Canción Protesta que realizó varias "peñas" en la Casa, el trabajo en la creación y mantenimiento de la Corporación Colombiana de Teatro, la organización de diversas actividades como ciclos de conferencias, lectura de poesía, cine, exposiciones de pintura y fotografía, y particularmente, la adquisición de la casa propia en la que fue construida una sala de teatro para 300 espectadores[381]. En síntesis, la Casa de la Cultura aglutinó un dinámico grupo de artistas e intelectuales que necesitaba espacio para proyectar en forma continua sus trabajos y que se planteaban la necesidad de generar un nuevo público, dentro de los sectores populares de la población.

Al comenzar 1972, el Consejo Colombiano de la paz, integrado por personalidades de la cultura, la ciencia, la educación, el arte y la política, tales como León de Greiff, Joaquín Molano Campuzano, José Francisco Socarrás, Gerardo Molina, Santiago García, entre otros, realizaron una exposición-subasta de obras de los artistas Pedro Alcántara, Astrid Álvarez, Diego Arango, Feliza Bursztyn, Humberto Giangriandi, Carlos Granada, Alfredo Guerrero, Ancízar Guzmán, Ana Mercedes Hoyos, Álvaro López, Jairo Mejía, Monjalez, Pedro Moreno, Fernando Oramas, Alejandro Obregón, Marco Ospina, Yolanda Pineda, Augusto Rendón, Jaime Rendón, Francisco Roca, Antonio Roda, Román Roncancio, Manolo Vellujin, Armando Villegas y Nirma Zárate, a beneficio de las actividades de la Casa de la Cultura[382].

Para julio de 1972, el grupo cambió oficialmente su nombre por el de La Candelaria, porque empezaron a proliferar casas de cultura oficiales y, en palabras de Santiago García "nosotros no somos de ese sector"[383].

Ilustración 89. Foto Teatro La Candelaria. Actores Humberto Arango y un alumno del TEC. Obra: *La trampa* de Enrique Buenaventura. Dirección Santiago García / Bogotá: Centro de Documentación del Teatro La Candelaria. (Consultado en agosto de 2012).

378 *El Tiempo*, "Festival Nancy Casa de la Cultura, La Mama y el TEC representan al país". 1° de abril de 1971, p. 21.
379 *El Tiempo*, "Santiago García en comité de festival mundial". 4 de agosto de 1971, p. 19.
380 *El Tiempo*, "En 'La Candelaria' obra de Valle Inclán. Miércoles 13 de octubre de 1971, p. 7B. Luego de la gira por Francia y Dinamarca, por primera vez el 13 de octubre de 1971 el periódico *El Tiempo* se refirió al grupo como La Candelaria, aclarando que se trataba de la antes denominada Casa de la Cultura. Esta transición en el nombre le tomará nueve meses. Para julio de 1972, el nombre de Casa de la Cultura deja de utilizarse para referirse únicamente al Teatro La Candelaria.
381 *El Tiempo*, "La Casa de la Cultura cumple V aniversario". 11 de junio de 1971, p. 17.
382 *El Tiempo*, "Subasta de arte en La Candelaria". 22 de enero de 1972, p. 13A.
383 *El Tiempo*, "Grupo La Candelaria hará gira por el exterior". 4 de julio de 1972, p. 7.

Ilustración 90. Afiche Teatro La Candelaria. *Festival de Canción Protesta en la Casa de la Cultura* / Bogotá: Centro de Documentación del Teatro La Candelaria. (Consultado en agosto de 2012).

3.3 Festival de Teatro de Cámara

En 1966 se instaló el Primer Festival de Teatro de Cámara, organizado por Patricia Ariza, Peggy Kielland y María Arango en la Galería Colseguros, con la participación de la Casa de la Cultura, en cuya sede ubicada en la carrera 13 nº 20-54 se presentaron las mismas obras en repetición y a precios populares. Este Festival fue inaugurado el 5 de agosto con la obra del teatro del absurdo *Fiesta de Cumpleaños* de Harold Pinter, dirigida por Antonio Montaña[384].

La programación incluía la obra *Mambrú* de Guillermo Barreto; *La manzana* de Jack Gelber, fue la obra del teatro de vanguardia con la que participó en este certamen Santiago García, director de la recién establecida Casa de la Cultura, con escenografía diseñada y elaborada por el pintor Enrique Grau. Otra de las obras presentadas fue *El basurero,* escrita y dirigida por Carlos Duplat con el grupo del Teatro Estudio de la Universidad Nacional integrado por Judy Henríquez, Eddy Armando, Rebeca López, Camilo Medina y Jaime Chaparro; la escenografía fue diseñada y realizada por el pintor Alberto Gutiérrez[385]. Esta obra mereció el caluroso aplauso del público asistente al Festival de Teatro de Cámara, compuesto por pintores, economistas, profesores, críticos, periodistas, arquitectos y gente de teatro[386].

Patricia Ariza, quien tuvo la iniciativa, recuerda su participación en la organización de este evento y en particular, la obtención de recursos económicos mediante la realización del denominado "Desfile del año 2000", que tuvo lugar en agosto de 1966 en el Salón Rojo del Hotel Tequendama; en él desfilaron Marta Traba, Santiago García y Gloria Valencia de Castaño, entre otros, con vestidos diseñados por los pintores Alejandro Obregón y Enrique Grau, lo que los convertía en obras de arte instaladas sobre el cuerpo. El éxito del evento obligó a su repetición al día siguiente. De esta gestión "sobraron 25.000

384 Dina Moscovici, "Teatro de Cámara. Una tremenda fiesta de cumpleaños". *El Tiempo*, 7 de agosto de 1966, p. 21.
385 *El Tiempo*, "´El Basurero' en el Festival de Teatro". 17 de agosto de 1966, p. 16.
386 Dina Moscovici. "Teatro de Cámara. El escándalo de los cismáticos". En: *El Tiempo*. 18 de agosto de 1966, p. 16.

pesos que en esa época era muchísimo dinero (…) se los entregamos a la Casa de la Cultura. Pero el desfile no era para la Casa de la Cultura, era para el Festival de Teatro de Cámara, pudimos hacer el festival, pudimos traer delegados internacionales; ese festival era un concurso a la mejor dirección, la mejor dramaturgia, entonces para evitar problemas de nepotismos, trajimos jurados internacionales"[387].

En la tarde del 19 de agosto, en la Facultad de Sociología de la Universidad Nacional, se dieron cita los integrantes del Jurado del Festival de Teatro de Cámara, compuesto por cuatro personajes de larga trayectoria en la dirección y enseñanza del teatro: Juan Gurrola[388], escritor, director, actor, traductor, escenógrafo, guionista y profesor mexicano, especialista en dirección y producción teatral; Alejandro Jodorowsky[389], novelista, dramaturgo, poeta, ensayista y cineasta, reconocido por su participación en la conformación del movimiento cultural chileno; Isaac Chocron[390], dramaturgo, traductor, ensayista y narrador, representante del teatro contemporáneo venezolano, fundador de la Compañía Nacional de Teatro y director de la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela y Román Chalbaud[391], dramaturgo y director de teatro, reconocido por su tendencia a mostrar la realidad venezolana. La reunión tenía como propósito decidir sobre los premios que serían otorgados el 23 del mismo mes.

El resultado fue el siguiente: mejor conjunto para la Casa de la Cultura con la obra de Jack Gelbert *La manzana*, bajo la dirección de Santiago García; mejor director para Carlos Perozzo con la obra *La noche de los asesinos*, de José Triana[392]; mejor actor para Kepa Amuchástegui por su interpretación en el personaje central de la obra *Las sillas*, dirigida por él mismo; mejor actriz para Margalida Castro por su interpretación en la obra *La noche de los asesinos* de José Triana con dirección de Carlos Perozzo[393]. El autor y director del Teatro Escuela de Cali, Enrique Buenaventura, ganó el primer premio de autores con su obra *La trampa*[394].

La Casa de la Cultura organizó el II Festival de Teatro de Cámara, en cuyo escenario se presentaron cinco grupos. Esta versión del Festival constaba de un concurso de autores y de una muestra de teatro, a la cual fueron invitados directores destacados en Colombia durante los últimos cinco años. Fue inaugurado el 9 de septiembre de 1967 con la obra *El profesor alemán*, del autor y director Carlos José Reyes, representada por el grupo titular de la Casa de la Cultura; de este mismo grupo y bajo la dirección de Santiago García, concursó la obra *Historia del zoológico*, de Eduard Albee.

También participaron el grupo Teatro Estudio de la Universidad Nacional con las obras *Salmo* dirigida por Carlos Duplat, *Crepúsculo*

387 Entrevista de los autores (as) con Patricia Ariza, Bogotá: 12 de octubre de 2011.
388 "Gurrola Iturriaga, Juan José". *Diccionario de escritores mexicanos del siglo XX*. Tomo III. México: UNAM - Instituto de Investigaciones Filológicas, 1998, p. 348.
389 Alejandro de Vaan, "La violencia es necesaria para el arte. Entrevista a Alejandro Jodorowsky". En: Revista *Número*. Bogotá: nº 23, septiembre - noviembre, 1999, pp. 34-37.
390 Rotker, Susana, Isaac Chocrón y Elisa Lerner. *Los transgresores de la literatura venezolana*. Caracas: Fundarte, 1991.
391 Gleider Hernández-Almeida. *Tres dramaturgos venezolanos de hoy: R. Chalbaud, J. I. Cabrunas, I. Chocron*. Ann Arbor: University Microfilms Internacional, 1983. Tesis, The University of Iowa, 1978.
392 El grupo escénico del Teatro Estudio de la Universidad Nacional fue invitado al V Festival Mundial de Teatro que se llevó a cabo en la ciudad de Nancy (Francia), del 21 al 30 de abril de 1967, evento en que presentó la obra "La noche de los asesinos" de José Triana, premiada en el Festival de Teatro de Cámara de 1966. Esta fue la primera vez que Colombia participó en un festival internacional de teatro, compitiendo con 30 naciones. Ver: *El Tiempo*, "Obra que concursará en Francia presentan hoy". 6 de abril de 1967, p. 16.
393 *El Tiempo*, "Otorgados los premios del Festival de Teatro de Cámara". 25 de agosto de 1966, p. 16. Carlos Perozzo protestó por el fallo del Jurado calificador; consideraba que la obra dirigida por él merecía todos los premios y denunció que algunos miembros del jurado no procedieron con honestidad porque fueron presionados por gentes vinculadas a la Casa de la Cultura.
394 *El Tiempo*, "Enrique Buenaventura ganó primer premio de autores colombianos". 20 de agosto de 1966, p. 16.

SABADO 22 DE ENERO DE 1972 • EL TIEMPO • 13 - A

Alejandro Obregón, Feliza Burstyn y Antonio Roda, quienes tomarán parte, en unión de otros artistas, en la subasta que se efectuará el 25 de febrero

Subasta de arte en La Candelaria

Ilustración 91. Recorte de prensa *El Tiempo*. Artistas Alejandro Obregón, Feliza Burztyn, Antonio Roda / Bogotá: enero 22 de 1972. (Consultado en febrero de 2012).

otoñal por Joel Otero y *Un cuervo en la noche* por Carlos Perozzo. El grupo de teatro de la Universidad de América, bajo la dirección de Luis Alberto García, participó con la obra *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett, y con *Amor al prójimo*, dirigida por Eduardo Osorio. La Casa de la Cultura de Cúcuta presentó *Que viva el puente*, de Paul Foster y bajo la dirección de Elio Enrico; el Teatro Escuela de Cali, bajo la dirección de Alejandro Buenaventura representó *Papas fritas con todo*, de Arnold Wesker, y el grupo de Bernardo Romero Lozano, con la obra *Aquí yace*, de Bernardo Romero Pereiro. El jurado para el concurso de autores colombianos estuvo integrado por Alberto Castilla, Eduardo Camacho Guizado y Óscar Collazos[395].

3.4 La Corporación Colombiana de Teatro y otras agremiaciones de trabajadores de las artes escénicas

La organización del sector artístico y particularmente del teatro, en el mundo, tiene una larga trayectoria que se remonta al final de la Segunda Guerra con la creación de la UNESCO. Al amparo de esta organización y para apoyar la paz mundial, se creó en 1946 el Instituto Internacional del Teatro (ITI) destinado al fomento de las artes escénicas en el ámbito nacional e internacional[396]. El Instituto fue inaugurado oficialmente durante su Primer Congreso que se llevó a cabo en Praga en junio de 1948, con doce centros operativos: Austria, Bélgica, Brasil, Chile, China, Checoeslovaquia, Estados Unidos, Francia, Italia, Polonia, Reino Unido y Suiza. La primera temporada del Festival de Teatro de las Naciones, organizada por el ITI, tuvo lugar en París en 1957, con la participación de 16 compañías representantes de 10 países. El Festival de Teatro de las Naciones se realizó en París, primero en el teatro Sarah Bernhardt y después en el Odeón, hasta 1972.

En la ciudad de Cali en 1957, se fundó el Centro Colombiano de Teatro[397], como filial del Instituto Internacional del Teatro. Tuvo como objetivos propiciar el contacto entre escritores y grupos de teatro, difundir las obras, prestar apoyo a los escritores en el montaje y representación de sus creaciones[398]. Bajo la dirección de Enrique Buenaventura, se emprendió en septiembre de 1967 la reorganización interna del Centro. La tarea contemplaba la creación de una biblioteca de servicios para directores y escritores de teatro que contara con un equipo de traductores de obras extranjeras. Se proyectaba, también, la publicación de un boletín de teatro nacional con reseñas, programas y fotografías, de los grupos de teatro. Así mismo, la reorganización del Centro contemplaba la realización del Festival de Teatro Colombiano de 1968, en el que se llevaría a cabo un concurso de obras exclusivamente nacionales[399]. Con estas actividades se buscaba estimular la organización del movimiento teatral, la escritura de obras sobre temas nacionales, la comunicación y difusión de las experiencias locales.

En el contexto de la Guerra Fría, en Nueva York, la Organización de Estados Americanos (OEA) en 1967 proyectaba conformar la Casa de las Américas, que en palabras del secretario general, el argentino Rafael Squirra, sería "una verdadera revolución en las relaciones culturales interamericanas"[400]. Por su parte Enrique Pontón, director y actor de teatro colombiano, radicado en México, quiso organizar un teatro supranacional con sede en Colombia y México, con el fin de fundar compañías de teatro en el continente y presentar las obras

395 *El Tiempo*, "El II Festival de Teatro de Cámara se inicia hoy en la Casa de la Cultura". 9 de septiembre de 1967, p. 16.
396 Instituto Internacional del Teatro. I.T.I. París, Francia: UNESCO, 2008, p. 22, [documento en línea] Consultado en: http://www.iti-worldwide.org. Consultado el 18 de mayo de 2012.

397 *El Tiempo*, "Reorganización centro colombiano de teatro". 2 de septiembre de 1967, p. 22.
398 Ibidem.
399 Ibidem.
400 *El Tiempo*, "Será creada la Casa de la Cultura de las Américas". 4 de septiembre de 1967, p. 12.

Ilustración 92. Recorte de prensa *El Tiempo*. Actores Carlos Perozzo, Celmira Yepes y Margalida Castro / Bogotá: abril 6 de 1967. (Consultado en febrero de 2012).
Ilustración 93. Recorte de prensa *El Tiempo*. Obra: *El Basurero* de Carlos Duplat / Bogotá: agosto 17 de 1966. (Consultado en marzo de 2012).

más importantes del teatro americano[401]. La primera obra seleccionada, fue la del brasilero, Pereyra da Almeida, titulada *Deliciosamente amoral*, presentada en México. En ese proyecto, participaron los mexicanos, Carlos Montojo, Carlos Ancira y Berta Moss[402].

En Colombia, en los años sesenta existían entidades que desde el sector oficial promovían la difusión del teatro como la Asociación Colombiana de Universidades; la Sociedad Pro-Cultura de Manizales y el Centro Colombiano de Teatro[403]. Tales entidades estuvieron encargadas de llevar a cabo los cuatro festivales que se realizaron en 1967: el Festival del Teatro de Cámara, el Festival Nacional de Teatro, el Festival del Sena y el Festival Nacional de Teatro Universitario[404]. También hacía parte de estas entidades, la Asociación Promotora de Teatro, que ese año participó en la organización de estos eventos. Pero la decisión de conformar una agremiación que además de organizar concursos, se orientara a la defensa de los trabajadores de las artes escénicas, fue motivada por dos hechos que en el año 1969 afectaron el medio teatral. En primer lugar las acciones de censura, expresadas en la expulsión de directores y profesores de teatro de importantes centros de formación. En segundo lugar la entrada en vigencia de una ley que formalizaba el cobro del impuesto a los espectáculos públicos.

En cuanto al primer aspecto, en Bogotá, el grupo de teatro de la Universidad de los Andes, bajo la dirección de Ricardo Camacho montó, entre otras obras, *El canto del fantoche lusitano* de Peter Weiss[405]. Aunque polémica, la representación fue premiada en los tres festivales de teatro que se realizaron ese año: IV Festival Nacional Universitario de Teatro; II Festival Latinoamericano de Teatro Universitario y V Festival Nacional de Teatro[406]. A pesar del reconocimiento y de los premios recibidos, las directivas de la Universidad de los Andes consideraron que la representación de *El canto del fantoche lusitano*, ponía en ridículo el colonialismo portugués en Angola, Mozambique y Guinea, en África[407], y ante la queja formulada por la Embajada de Portugal fue expulsado Ricardo Camacho de la Universidad[408].

Por otra parte, las representaciones de *La trampa*, de Enrique Buenaventura, motivaron la protesta de los militares que se sintieron cuestionados por la obra y provocaron la decisión del gobierno departamental de expulsar de la Escuela Departamental de Bellas Artes[409], a Enrique Buenaventura, Luis Fernando Pérez, Helios Fernández, Fernando González Cajiao y Germán Cobos. Estos hechos motivaron la solidaridad de otros directores y actores de teatro del país, quienes buscaron la manera de organizarse[410] para defender el ejercicio libre de las artes dramáticas.

En cuanto a las cargas impositivas, la reforma administrativa[411] formalizada con la Ley 33 del 15 de noviembre de 1968, dispuso que la administración del impuesto a "Espectáculos Públicos" fuera

401 Ibidem.
402 Ibidem.
403 Filial del Instituto Internacional del Teatro, organismo que apoyó al festival, a través del Centro Colombiano de Teatro. *El Tiempo*, "En octubre, Primer Festival Latinoamericano de Teatro". 29 de junio de 1968, p. 16.
404 *El Tiempo*, "Nuevos grupos de teatro se han fundado en Bogotá". 11 de febrero de 1968, p. 19
405 Miguel Ayuso, "La Universidad de Los Andes ganó IV Festival de Teatro". *El Tiempo*, 6 de octubre de 1969, p. 16 (El grupo también representó ese año la obra de Eduardo Camacho Guizado "La Tienda")
406 Miguel Ayuso, "Grupo de los Andes ganó el V Festival Nacional de Teatro". *El Tiempo*, 8 de noviembre de 1969, p. 7.
407 Milena Espinal, *Ensambles de memoria: comunidades estudiantiles en la Universidad de los Andes*. Tesis de grado. Bogotá: Universidad de los Andes, 1998, p. 54.
408 Fernando Duque Mesa y Jorge Prada Prada, *Santiago García: El teatro como coraje*. Bogotá: Investigación Teatral Editores. Ministerio de Cultura, 2004, p. 245.
409 Instituto Colombiano de Cultura, Corporación Colombiana de Teatro, "*1º. Congreso Nacional de la C.C.T*, Agosto de 1978, Artes e impresión. Bogotá: El Alcaraván Ltda., 1980, p. 16.
410 Ibidem.
411 Sobre esta reforma ver el texto de Mauricio Andrés Galarza: La administración de Bogotá desde la dictadura de Rojas Pinilla a la elección popular de alcaldes (1954 - 1990). En: Patricia Pecha Quimbay, Carmen Alicia Florián Navas y otros, *Historia Institucional de la Alcaldía Mayor de Bogotá, D.C.* Tomo.2. Bogotá: Subdirección Imprenta Distrital, 2011, pp. 125-128.

El II Festival de Teatro de Cámara se Inicia Hoy en la Casa de la Cultura

Participan cinco grupos, con 13 obras.—Concurso para autores colombianos.

Eduardo Romero Lozano · Santiago García · Eduardo Osorio · Carlos José Reyes

Ilustración 94. Recorte de prensa *El Tiempo*. Festival de Teatro de Cámara en la Casa de la Cultura / Bogotá: septiembre 9 de 1967. (Consultado en marzo de 2012).

Ilustración 95. Foto Teatro La Candelaria. Sede de la Corporación Colombiana de Teatro y del Taller Permanente de Investigación Teatral que dirije el maestro Santiago García / Bogotá: Centro de Documentación del Teatro La Candelaria. (Consultado en julio de 2012).

competencia del Distrito Especial[412]. Esta ley, que entró en vigencia el 1º de enero de 1969 provocó la airada reacción de los grupos de teatro que habían conseguido establecer una sala-sede para sus representaciones, como era el caso de la Casa de la Cultura, La Mama, El Local y el Grupo de la Universidad de América cuya sede era el Teatro Odeón. Unido a esto, bajo el Acuerdo 44 de 1968, expedido por el Concejo de Bogotá, la Casa de la Cultura, por haber recibido un auxilio de 300 mil pesos por parte del Concejo, para la adquisición de su sede, había quedado obligada, a realizar en su sede, "anualmente, en forma gratuita y a la orden del señor Alcalde del Distrito Especial de Bogotá, 12 representaciones teatrales"[413] hasta 1977.

En noviembre de 1969, los miembros de la Asociación de Promotores Teatrales, enviaron una comunicación a Jorge Rojas, director del Instituto Colombiano de Cultura, en la que le pedían que liderara la inconformidad de los artistas ante el gobierno y el Congreso, para que se tomaran medidas favorables a la actividad teatral, y a las demás manifestaciones artísticas[414], enfatizando en que era contraproducente que organismos estatales 'sofocaran', a fuerza de impuestos, las expresiones teatrales que apenas se sostenían sin apoyo estatal, y por el contrario, subsistían por iniciativa de personas particulares. Le hicieron saber con ironía que el cobro de estos impuestos no ensanchaba las arcas del erario público, pues lo recolectado por este rubro, resultaba además de ínfimo, "ridículo".

La Asociación de Promotores Teatrales, calificó a Colombia como 'país anti-teatral', señalando una larga lista de gravámenes que recaían sobre la actividad escénica: impuestos pro deporte, 10%; impuestos municipales, hasta 14%; impuestos de derechos de autor, 10%; y de teatros nacionales, hasta 15%, además de exigirle cuotas sindicales, actuaciones gratuitas, pases de favor, sin contar con que no había exención de impuesto sobre la renta, como comúnmente se creía[415]. En este sentido, la Asociación advirtió que no era equitativo exigir que los grupos de teatro realizaran actuaciones gratuitas, mientras a otras profesiones de fomento como el turismo, la industria o las exportaciones, no se les exigía lo mismo. Por su parte el periódico *El Tiempo*, afirmaba que al 60% de gravámenes que se cobraban provenientes de la venta de boletería, había que agregarle los impuestos "por la guerra del Perú y para la Beneficencia"[416]. La conclusión fue que el teatro sobrevivía debido a la perseverancia de quienes lo ejercían, más que por las ayudas del Estado[417]. Ante la situación, algunos grupos de teatro amenazaron con suspender toda actividad, en caso de no llegar a un acuerdo[418].

La Asociación de Promotores Teatrales lanzó una convocatoria que fue atendida por 25 grupos de teatro[419], y que buscaba la agremiación de los artistas de teatro para hacer frente a las medidas represivas adoptadas por las directivas de las universidades y por el abusivo cobro de impuestos[420]. El 6 de diciembre de 1969 día en que se conmemoraban 41 años de la masacre de las bananeras, fue la fecha oficial para la fundación de la Corporación Colombiana de Teatro (CCT), organización que representaba a los trabajadores de las artes escénicas[421] y que impulsó el movimiento teatral en el país[422]. Participaron en la fundación de la Corporación: Carlos José Reyes, como presidente; Jaime Barbini (Jaime Chaparro), como vicepresidente; Silvia Castrillón, como secretario; Peggy Ann Kielland, como suplente, y Eddy Armando, como tesorero[423]. Entre sus primeros miembros también estuvieron: Santiago García, Ricardo Camacho, Sergio González, Kepa Amuchástegui, Gilberto Martínez Arango, Edilberto Gómez, Luís Fernando Pérez, Yolanda García, Patricia Ariza, Gustavo Angarita, Carlos Parada, Jorge Vanegas, Edgar Torres, y Gabriel Esquinas[424].

De acuerdo con la información de Fernando González Cajiao, la primera comisión para estudiar y elaborar los estatutos de la Corporación se reunió a finales de 1969 y señaló como objetivos:

412 Ley 33 de 15 de noviembre de 1968 "por medio de la cual se provee al fortalecimiento de los fiscos seccionales y municipales, se conceden unas facultades y se dictan otras disposiciones". Historia de las leyes, legislatura de 1968. Bogotá: Senado de la República, Imprenta Nacional, 1968, p. 588.
413 Acuerdo 44 del 5 de septiembre de 1968, "Por el cual se estimula una obra cultural". En: Acuerdos 1968 número 1 a 53. Bogotá: Imprenta Distrital, p. 71.
414 *El Tiempo*, "Rebajar impuestos piden promotores teatrales". 15 de diciembre de 1969, p. 2.
415 Ibidem.
416 *El Tiempo*, "Grave situación para teatro por impuestos". 11 de diciembre de 1969, p. 16.
417 Santiago García afirmaba que en Colombia no existían profesionales del teatro, puesto que el teatro no era una actividad de la cual se podía subsistir. En: Tiempo, "Grave situación para teatro por impuestos". 11 de diciembre de 1969, p. 16.
418 *El Tiempo*, "Grave situación para teatro por impuestos". 11 de diciembre de 1969, p. 16.
419 Instituto Colombiano de Cultura, Corporación Colombiana de Teatro, *1º. Congreso Nacional de la C.C.T*, Agosto de 1978, Artes e impresión. Bogotá: El Alcaraván Ltda. 1980, p. 16.
420 Fernando Duque Mesa y Jorge Prada Prada, *Santiago García: El teatro como coraje*. Bogotá: Investigación Teatral Editores. Ministerio de Cultura, 2004, p. 245.
421 Instituto Colombiano de Cultura, Corporación Colombiana de Teatro, *1º. Congreso Nacional de la C.C.T*, Agosto de 1978, Artes e impresión. Bogotá: El Alcaraván Ltda. 1980, p. 16.
422 Miguel Ayuso, "1970: Año halagador para el teatro". En: *El Tiempo*. 3 de enero de 1971, p. 18.
423 Ibidem.
424 Fernando Duque Mesa y Jorge Prada Prada, *Santiago García: El teatro como coraje*. Bogotá: Investigación Teatral Editores. Ministerio de Cultura, 2004, p. 245.

"a). Difundir el teatro en sectores populares: barrios, sindicatos, colegios, escuelas, etc. (…), c). Agrupar y organizar a los artistas del teatro de todo el país con miras a defender sus intereses profesionales, económicos, sociales y culturales, creando entre ellos lazos de solidaridad. (…), h). Buscar nuevas fuentes de trabajo y defender las ya existentes"[425]. Según Miguel Ayuso la creación de la Corporación buscaba, también: "fomentar y desarrollar el teatro en general, estableciendo vínculos de solidaridad entre las distintas agrupaciones"[426]; realizando seminarios, foros, conferencias e investigaciones sobre aspectos técnicos, teóricos y prácticos con la colaboración de profesionales colombianos o extranjeros. Así mismo, la Corporación debería fomentar la realización de concursos y festivales tendientes a estimular el desarrollo de los grupos de teatro pero procurando minimizar su carácter competitivo[427]. La sede de la Corporación estuvo provisionalmente en la Casa de la Cultura.

Teniendo en cuenta su carácter nacional, la CCT estaría conformada por una Junta Directiva Nacional, comité ejecutivo, asambleas regionales, juntas directivas regionales, zonales, grupos de directores y las comisiones[428]. Inicialmente se consideraron cinco regionales de la CCT, la del Centro, con sede en Bogotá; la de Oriente, con sede en Bucaramanga; la de Occidente, con sede en Cali; la del Norte, con sede en Barranquilla; la del Noroccidente, con sede en Medellín[429]. Los grupos agremiados debían pagar una cuota de afiliación[430].

En junio de 1970, la Corporación estaba conformada por 30 grupos de teatro, de los aproximadamente 200 existentes en el país, incluyendo pequeños conjuntos de sindicatos o empresas, de colegios y de aficionados[431]. Con ese respaldo la CCT se manifestó públicamente en contra del Distrito Especial de Bogotá, denunciando los decretos que exigían el pago de impuestos a los espectáculos públicos, cines o centros nocturnos de diversión. Durante la protesta, algunos grupos representaron escenas de sus obras.

425 Fernando González Cajiao, *Historia del teatro en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1986, p. 358.
426 Miguel Ayuso, "1970: Año halagador para el teatro". En: *El Tiempo*. 3 de enero de 1971, p. 18.
427 Ibidem.
428 Corporación Colombiana de Teatro, *Tercer Congreso Nacional*, Bogotá, D. E., abril 15 al 18 de 1987, pp. 4-5.
429 Maida Watson Espener y Carlos José Reyes, *Materiales para una historia del teatro en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978, p. 447. La distribución de los grupos, en 1975, se efectuó del siguiente modo: Centro, 25 grupos; la de Oriente, 6 grupos; la de Occidente 12 grupos; la del Norte, 17 grupos, la del Noroccidente, 5 grupos, que sumaban 750 actores.
430 Corporación Colombiana de Teatro, Tercer Congreso Nacional, Bogotá, D. E., abril 15 al 18 de 1987, p. 15.
431 Beatriz de Vieco, "Teatro colombiano en 1972: en busca de un nuevo público". En: *El Tiempo*. 4 de febrero de 1973, p. 1.

Ilustración 96. Recorte de prensa *El Tiempo*. Grupo de teatro de la Universidad de los Andes / Bogotá: agosto 30 de 1969. (Consultado en marzo de 2012).
Ilustración 97. Recorte de prensa *El Tiempo*. CCT - Asonatu / Bogotá: noviembre 7 de 1971. (Consultado en julio de 2012).
Ilustración 98. Recorte de prensa *El Tiempo*. Protesta por decreto de la Alcaldía de Bogotá / Bogotá: junio 28 de 1970. (Consultado en agosto de 2012).

Ante las protestas, el alcalde Emilio Urrea, expidió el decreto número 0534 del 14 de julio, por medio del cual, los grupos de teatro podían solicitar la exención anual de los impuestos a los espectáculos públicos, haciendo su inscripción en la División de Extensión Cultural. El decreto señalaba que las salas debían contar con una patente de funcionamiento que se expedía a través de la División de Extensión Cultural ante las "demás Dependencias Distritales". La solicitud de la patente se realizaba por medio de una carta en la que el representante legal del teatro hacía constar el nombre, la ubicación, la capacidad y características de la sala. Así mismo, la norma exigía que la Corporación Colombiana de Teatro expidiera una constancia de que la sala estaba destinada a la presentación de teatro experimental. En el decreto, el alcalde prometió diversas ayudas al teatro nacional[432], señalando que el Distrito Especial de Bogotá a través de sus Dependencias prestaría a la Corporación Colombiana de Teatro y a los grupos de teatro experimental la ayuda que fuera posible para el cumplimiento de sus objetivos[433].

El éxito conseguido con la protesta, afianzó el movimiento teatral en Bogotá, e impulsó las actividades de la Corporación. El domingo 18 de octubre de 1970, la Corporación realizó un bazar en la plaza del barrio Las Ferias, con la participación de 15 grupos de teatro; el evento incluyó además espectáculos de títeres, canción protesta, exposición de pintura y cine, con muestras del cine-club de la Universidad Nacional[434]. Así mismo, emprendió la realización de un encuentro teatral que denominó "10 en 10". Se trataba de que 10 grupos de teatro presentaran 10 obras en 10 barrios durante los 10 primeros días de diciembre. Con esta propuesta los miembros de la Corporación se dirigieron a la División de Extensión Cultural del Distrito para solicitar su apoyo. El proyecto fue acogido inicialmente, pero el Director de Extensión retiró su apoyo a última hora y aprovechando los preparativos, nueve de los diez grupos convocados, ofrecieron funciones en las salas de los teatros El Local, la Casa de la Cultura y La Mama en los días programados. Esa actividad le sirvió a la Corporación como balance del trabajo realizado hasta ese momento.

En el mismo año los miembros de la Corporación organizaron un concurso de autores con la intención de acercar la teoría del teatro a la práctica, considerando que la obra del dramaturgo se realiza en los escenarios. Para el concurso la CCT convocó a los autores y directores de teatro cuyas obras tuvieran un interés práctico inmediato, a la vez que expresaran en forma artística los conflictos de la realidad colombiana. El jurado, conformado por Santiago García, Jorge Cano y Carlos José Reyes, invitó a los autores a leer sus piezas y a discutirlas con el público, buscando que el concurso fuera un estímulo para la difusión de la dramaturgia nacional[435].

Desde su fundación, la Corporación tuvo como sede la Casa de Cultura, pero debido a su rápido crecimiento, las condiciones del lugar se hicieron insuficientes y los miembros de la Corporación tuvieron que pedir apoyo a Colcultura para la adquisición de una sede propia, en la que pudieran tener un taller de escenografía; "una imprenta para elaborar afiches, catálogos y textos indispensables, [y] una sala de ensayos para los grupos que [carecieran] de local"[436]. A pesar de las promesas verbales y de las cartas dirigidas al Instituto formalizando el pedido de esta ayuda, la CCT no obtuvo respuesta.

El distanciamiento de la CCT con el gobierno se reconocía en el montaje de obras de teatro, que visibilizaban los problemas estructurales del país, en una tendencia común a los grupos agremiados, que Gonzalo Arcila denominó "teatralizando la historia". Las condiciones dudosas en que fue elegido presidente Misael Pastrana en 1970, le restaron legitimidad a su gobierno y en actitud defensiva el mandatario ordenó la represión de la protesta social, liderada por los estudiantes universitarios y los trabajadores. Como consecuencia de las medidas del gobierno muchos grupos de teatro universitario fueron desmantelados por completo en el transcurso de ese año[437]. La Corporación Colombiana de Teatro que se había vinculado a la Confederación Sindical de Trabajadores Colombianos (CSTC)[438], sufrió la represión, pero el movimiento teatral logró

432 Miguel Ayuso, "1970: Año halagador para el teatro". En: *El Tiempo*. 3 de enero de 1971, p. 18.
433 Alcaldía Mayor de Bogotá. Decreto 0534 del 14 de julio de 1970 "Por el cual se dictan disposiciones relacionadas con la presentación de espectáculos público de teatro experimental en el territorio del Distrito Especial". En: Archivo de la Secretaría General de la Alcaldía Mayor de Bogotá. Depósito 4, Caja 1815, carpeta 11549, folios 32 a 34.
434 Miguel Ayuso, "1970: Año halagador para el teatro". En: *El Tiempo*. 3 de enero de 1971, p. 18.
435 Ibidem.
436 Ibidem.
437 Gonzalo Arcila Ramírez, *La imagen teatral en La Candelaria, lógica y génesis de su proceso de trabajo*. Santafé de Bogotá, D.C: Ediciones Teatro La Candelaria, 1992, p. 43.
438 Giorgio Antei, *Las rutas del teatro*. Bogotá: Centro editorial de la Universidad Nacional de Colombia, 1989, p. 170.

cohesionarse replanteando sus tareas organizativas[439], integró a los obreros como su nuevo público, en la realización del Primer Seminario de Trabajadores Teatrales y en el Encuentro de Artistas y Obreros realizado del 29 de abril al 1° de mayo de 1971, día del trabajo[440].

Para la Corporación, el movimiento teatral colombiano debía centrarse en el montaje de obras sobre la problemática nacional y acercarse a los temas que por mucho tiempo la literatura nacional tradicional, había juzgado extraartísticos. Los grupos agremiados en la CCT habían emprendido la tarea de construir y contar una historia propia a partir de la investigación social; el reconocimiento del pasado común y su sistematización en textos dramáticos que se representaban en barrios, plazas, sindicatos o cárceles, fueron propuestas que poco a poco se legitimaron como un "Nuevo Teatro" liderado por la Corporación. Obras como *Soldados*, de Carlos José Reyes[441] y *Las bananeras*, orientada por Jaime Barbini[442], corresponden a ese renovado interés por estudiar la realidad para transformarla. La Corporación propició la articulación y difusión del nuevo teatro colombiano. Se convirtió en defensora del Teatro y de sus trabajadores, y en el puente que permitía la unidad de los artistas con la clase obrera y sus aliados[443].

Las directivas de la Corporación desarrollaron actividades tendientes a promover la vinculación de los trabajadores a grupos de teatro conformados en sus fábricas y sindicatos[444]. Durante 1971, fueron realizadas doce "jornadas obreras" los días sábados, en las cuales se representaban obras de teatro, proyectaban películas, leían y declamaban poesía y organizaban peñas culturales en las sedes de teatros como La Mama, la Casa de la Cultura, y El Local.

439 Instituto Colombiano de Cultura, Corporación Colombiana de Teatro, *1°. Congreso Nacional de la C.C.T*, Agosto de 1978, Bogotá: El Alcaraván Ltda., 1980, p. 22. El nuevo público estaba conformado por obreros, sindicatos de empresas, estudiantes, campesinos e indígenas. Nuevo público "salido de los sectores juveniles, de las clases populares o inclusive de la pequeña burguesía. Nuevas estructuras dentro del espectáculo, en donde la psicología y la sucesión de la intriga han cedido el paso a montajes basados en la fragmentación o la discontinuidad con personajes convertidos funcionalmente en símbolos, tipos o expresiones de relaciones sociales": Beatriz de Vieco, "El teatro colombiano en 1971: ceremonias de la confusión". En: *El Tiempo*, Lecturas dominicales, 23 de enero de 1971, p. 2.

440 El día del trabajo volvió a celebrarse en 1969, después de muchos años en los que estuvo prohibido por parte del gobierno. Maida Watson Espener y Carlos José Reyes, *Materiales para una historia del teatro en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978, p. 442.

441 Instituto Colombiano de Cultura, Corporación Colombiana de Teatro, *1°. Congreso Nacional de la C.C.T*, Agosto de 1978, Artes e impresión. El Alcaraván Ltda. Bogotá: 1980, p. 17.

442 Gonzalo Arcila Ramírez, *La imagen teatral en La Candelaria, lógica y génesis de su proceso de trabajo*. Santafé de Bogotá, D. C: Ediciones Teatro La Candelaria, 1992, p. 44.

443 Instituto Colombiano de Cultura, Corporación Colombiana de Teatro, *1°. Congreso Nacional de la C.C.T*, Agosto de 1978, Bogotá: El Alcaraván Ltda., 1980, p. 17.

444 *El Tiempo*, "En Colombia no hay teatro profesional". 18 de enero de 1972, p. 9A.

Ilustración 99. Foto Jorge Silva. Manifestación con pancarta de la CST / Bogotá: Archivo de Bogotá, Fondo fotográfico Jorge Silva. (Consultada en julio de 2012).

Para 1973, la Corporación organizó el Festival Nacional de Teatro[445] y asesoró técnicamente la organización del Festival Latinoamericano de Teatro Universitario[446], con la coordinación de su presidente, Carlos José Reyes. A pesar de las discusiones generadas, el Festival tuvo un alto nivel de organización, por lo que la Corporación fue reconocida para hacer parte en los eventos teatrales en todo nivel que se realizarían tanto en Colombia como en el extranjero. Durante el V Festival Latinoamericano de Teatro Universitario, realizado en 1973, algunos grupos manifestaron su desacuerdo con el contenido de las obras presentadas y en general con la organización del evento. Aunque la iglesia católica vigilaba con cuidado el contenido de cada puesta en escena, la CCT consideró que los trabajos montados para el Festival podían mostrarse sin censura, pues se hacían en el marco del certamen cultural más amplio y de mayor envergadura que se realizaba en el continente. Señalaban los voceros de la CCT que "la libertad de que goza el festival de Manizales [es] positiva e importante para el desarrollo de una verdadera cultura nacional"[447], pero exigía que esa libertad se ampliara a los demás escenarios, con el fin de que no se limitara el surgimiento de un arte que indagara la realidad del país, y la expusiera sin tapujos y sin adornos[448].

Con el fin de aumentar la difusión del Festival, la Corporación editó diariamente un periódico llamado 'Textos', que circuló durante el evento, y se repartía a las tres de la tarde. En ese periódico aparecían las historias de los grupos, las reseñas de las obras escenificadas, algunas entrevistas y notas de humor. El periódico era vendido a un peso[449].

Para 1975, después de algunos contratiempos, la Corporación presidida por Patricia Ariza, bajo el auspicio de Colcultura, organizó el primer Festival del Nuevo Teatro Colombiano. Colombia fue pionera en la realización de este tipo de certámenes, que permitía evaluar el nivel y los procesos de producción teatral, y el modo como los diferentes grupos se consolidaban y superaban sus propias experiencias. En el desarrollo del festival se representaron obras de Brecht, Chejov, Wiess, Valle Inclán, Lorca y Aristófanes, así como adaptaciones de obras de la dramaturgia nacional, incluyendo

445 *El Tiempo*, "De nuevo festival de teatro". 25 de julio de 1973, p. 7B.
446 Gloria Valencia Diago, "Manizales, escenario del Teatro Mundial". En: *El Tiempo*. 5 de agosto de 1973, p. 13A.
447 *El Tiempo*, "Elogios a la libertad del V Festival de Manizales". 6 de agosto de 1973, p. 15A.
448 Ibidem.
449 Josefa, "Detrás del festival". En: *El Tiempo*. 6 de agosto de 1973, p. 7B.

cuentos y novelas. Hicieron parte del repertorio obras de Juan Rulfo, Gabriel García Márquez, Álvaro Cepeda Samudio y Tomás Carrasquilla, y en lo concerniente a trabajos escritos por dramaturgos nacionales, obras de Enrique Buenaventura y de Santiago García. La oferta variada y novedosa de obras de teatro, interesó a un nuevo público[450] y al final del festival la Corporación fue elogiada por la organización que, según la prensa, "marcó el acontecimiento de mayor importancia en el desarrollo teatral colombiano en los últimos tiempos"[451].

Los participantes en el Festival eran seleccionados por las autoridades regionales de la Corporación, mediante un proceso de presentación y debate crítico entre los grupos. En este certamen la mayoría de obras elegidas fueron escritas por autores nacionales o bien trataron temas y personajes nacionales por medio de la creación colectiva. Durante el desarrollo del Festival la Corporación publicó los 'Cuadernos de teatro' que circularon entre todos los grupos participantes y el público asistente. En el Segundo Festival realizado en 1976 la Corporación contó también con el auspicio de Colcultura. Durante el III Festival Nacional del Nuevo Teatro que se realizó en Bogotá entre el 6 y el 15 de diciembre de 1977, algunos grupos presentaron sus obras en las cárceles de Bogotá ante los reclusos[452].

Nueve años después de fundada la Corporación, sus directivas convocaron el primer Congreso Nacional, con el fin de realizar un balance, presentar los problemas y los proyectos. En el Congreso que se realizó en agosto de 1978[453], el balance fue positivo, se destacó el hecho de haber incursionado en obras colombianas que el teatro tradicional había proscrito y marginado, por su falta de 'calidad'[454]. Se hizo posible un nuevo estilo de organización teatral que más allá del interés comercial acercaba el arte a la realidad nacional, como una forma de lucha contra la dependencia económica y cultural. Se evidenciaba un concepto nuevo de cultura[455]. Irónicamente señalaban que "el teatro profesional en Colombia es un mito: no existe"[456], porque en Colombia nadie vivía de hacer teatro.

Las agrupaciones que integraban la CCT eran de tres tipos: en primer lugar estaban los grupos estables con sala propia que representaban el 5% , estaban ubicadas en Bogotá y Cali y eran los que tenían mayor cantidad y variedad de público[457]; en segundo lugar estaban los grupos independientes en proceso de estabilización, que constituían el 55%, no tenían sala para ensayar ni para representar sus trabajos; y por último, los grupos institucionales que constituían un alto porcentaje de los agremiados, que se caracterizaban por trabajar en colegios, universidades, empresas, sindicatos y barrios[458].

Durante este Congreso se hizo referencia a la firma de un convenio con el Centro de Estudios e Investigaciones Sociales (CEIS)[459], con el

450 Carlos José Reyes, "Festival del nuevo teatro colombiano: otra vuelta a la tuerca", En: *El Tiempo*. 21 de septiembre de 1975, Lecturas Dominicales, p. 2.
451 *El Tiempo*, "Festival Nacional de Teatro, Un esfuerzo que triunfó". 27 de octubre de 1975, p. 1B.

'Todos los autores somos políticos': Augusto Boal

Se encuentra en Bogotá el autor teatral Augusto Boal, conocido en Colombia por algunas de sus obras, como "Torquemada", que presentó el grupo La Mama, y "El gran acuerdo internacional del Tío Rico Mac-Pato", que termina en El Local después de 10 semanas de exitosas representaciones.

Boal es la segunda vez que visita nuestro país. La primera fue como jurado en el pasado Festival Latinoamericano de Teatro Universitario, en Manizales. Ahora viene con el fin de ver la puesta en escena de El Local y para buscar algunos acer-

Augusto Boal

el importado y que es útil al pueblo, el cual puede servirse de él.

—¿Ha sido prohibida alguna obra suya en Brasil?

—En mi país, antes, algunas de mis obras motivaban escándalos. Después la policía las prohibió para evitar el escándalo. Tío Rico no se ha podido presentar, lo mismo que "Simón Bolívar", que plantea la integración latinoamericana. "Torquemada" la escribí en la cárcel, centro que he visitado en tres ocasiones y que motivó la salida de mi patria para residir en Argentina. Ahora, para ahorrar tiempo, no es-

452 *El Tiempo*, "Mundo del espectáculo, Festival de teatro". 20 de diciembre de 1977, p. 7C.
453 Participaron en este evento algunos artistas extranjeros como: Rómulo Rivas y Mercedes Díaz, de Venezuela; Ilanka Vargas de Ecuador; Emilio Carballido, de México; Cecilia Vega y Oscar Ciccone, Puerto Rico en Nueva York; Anne Petit, Francia, Fernando Antonio segura, de El Salvador, Hichem Rostov de Túnez; Graciela Pogolotti, Guilda Hernández y Helmo Hernández, de Cuba. Instituto Colombiano de Cultura, Corporación Colombiana de Teatro, *1º. Congreso Nacional de la C.C.T.* Agosto de 1978. Bogotá: El Alcaraván Ltda., 1980, p. 107.
454 Instituto Colombiano de Cultura, Corporación Colombiana de Teatro, *1º. Congreso Nacional de la C.C.T.* Agosto de 1978. Bogotá: El Alcaraván Ltda., 1980, p. 17.
455 Ibidem.
456 *El Tiempo*, "En Colombia no hay teatro profesional". 18 de enero de 1972, p. 9A
457 Instituto Colombiano de Cultura, Corporación Colombiana de Teatro, *1º. Congreso Nacional de la C.C.T.* Agosto de 1978. Bogotá: El Alcaraván Ltda., 1980, p. 71.
458 Idem., p. 73.
459 Firmado el 6 de diciembre de 1977.

■ Ilustración 100. Recorte de prensa *El Tiempo*. El dramaturgo Augusto Boal / Bogotá: abril 7 de 1973. (Consultado en marzo de 2012).

propósito de orientar a las organizaciones obreras, en la labor de "capacitar a las bases en el conocimiento de las Ciencias Sociales y en el campo cultural artístico de una manera que corresponda al papel relevante del movimiento en la sociedad", aprovechando que estas dos entidades tienen un objeto en común: "el trabajo cultural fundamentalmente por y para la clase obrera colombiana, (…) y contribuir a superar el nivel romántico y populista en la labor de la extensión cultural popular"[460]. Así mismo se resaltó la creación de una escuela del nuevo teatro colombiano, una revista, y una entidad que patrocinara los festivales de teatro. Como problema importante se comentó que las regionales de la CCT no contaban con una sede propia para el funcionamiento de las oficinas, ni con una sala de teatro en la que los grupos independientes pudieran ensayar[461].

La Corporación tuvo dificultades para llevar a cabo el IV Festival del Nuevo Teatro en 1978 y aunque realizó las muestras regionales en Bogotá, Cali, Medellín, Barranquilla y Bucaramanga, el Festival solo se pudo efectuar dos años más tarde, en marzo de 1980, sin el despliegue de los anteriores. A partir de esa experiencia, la Corporación acordó que este Festival se realizaría cada dos años. En 1982 el V Festival Nacional del Nuevo Teatro comenzó a mediados de abril y finalizó el 6 de mayo[462]. La Corporación tomó la decisión de no asistir a los Festivales Iberoamericanos de Teatro de Manizales de 1984 y 1986, con lo cual cerraba un ciclo de participación, no solo como organizador sino también como entidad que agremiaba a un gran número de grupos de teatro del país. El teatro colombiano y la manera de representarlo ante el público habían cambiado.

El Tercer Congreso Nacional de la Corporación se realizó en Bogotá del 15 al 18 de abril de 1987, con asistencia de 32 delegados, durante el evento se efectuó el examen de la gestión en los 18 años de existencia. Se puso de manifiesto que desde 1975, la Corporación, había inaugurado la injerencia de los artistas en las políticas culturales del Estado. Además de haber logrado la apropiación de presupuestos para realizar de manera autónoma festivales, seminarios y talleres, eventos que contribuyeron de manera determinante a crear relaciones de trabajo entre los grupos[463]. La Corporación reconoció dentro de sus logros, haber funcionado de manera autónoma, manteniendo y fortaleciendo su independencia"[464], que era lo más valioso, lo que la mantenía en el tiempo, y solidificaba su contacto con el amplio público popular y la clase obrera[465]. Como lo mencionó Giorgio Antei, la Corporación "asumió la vocería programática, ideológica y estética del movimiento teatral en Colombia, (…) y fue la interlocutora exclusiva del aparato estatal encargado de fijar la política teatral oficial"[466]. Los festivales, con la Corporación, fueron organizados por la propia gente del teatro y no fueron una dádiva del gobierno sino la gestión de la Corporación que coordinaba el movimiento.

En este Congreso la Corporación aclaró que no era un sindicato, como tantas veces la habían calificado, era un gremio que reunía a grupos de teatro, profesionales, estudiantiles y de empresas[467]. Señalaba que los grupos agremiados no reunían a gente contratada para que montaran sus obras escénicas prestando o vendiendo su fuerza de trabajo, sino que cada agrupación, bajo su propia autonomía, montaba sus trabajos, buscando siempre mantener la multiplicidad de tendencias estéticas, desarrollándolas bajo su propio criterio. A la Corporación le interesaba propiciar el debate y aceptar el desacuerdo como motor del desarrollo. "Nosotros somos artistas -decían-, no una secta. Le damos importancia a no estar de acuerdo, pero a ser capaces de avanzar en cosas principales y urgentes"[468]. Se lamentaban de que a pesar de haber acordado realizar los congresos cada

Ricardo Camacho

460 Instituto Colombiano de Cultura, Corporación Colombiana de Teatro, *1º. Congreso Nacional de la C.C.T*, Agosto de 1978. Bogotá: El Alcaraván Ltda., 1980, p. 74.
461 Idem., p. 73.
462 *El Tiempo*, "Éxito del Festival Nacional de Teatro". 29 de abril de 1982, p. 7B.
463 Corporación Colombiana de Teatro, *Tercer Congreso Nacional*, Bogotá, D. E., abril 15 al 18 de 1987, p. 20.
464 Instituto Colombiano de Cultura, Corporación Colombiana de Teatro, *1º. Congreso Nacional de la C.C.T*, Agosto de 1978. Bogotá: El Alcaraván Ltda., 1980, p. 18.
465 Ibidem.
466 Giorgio Antei, *Las rutas del teatro*. Bogotá: Centro Editorial de la Universidad Nacional de Colombia, 1989, p. 170.
467 Instituto Colombiano de Cultura, Corporación Colombiana de Teatro, *1º. Congreso Nacional de la C.C.T*, Agosto de 1978. Bogotá: El Alcaraván Ltda., 1980, p. 120.
468 Corporación Colombiana de Teatro, *Tercer Congreso Nacional*, Bogotá, D. E., abril 15 al 18 de 1987, p. 6.

■ Ilustración 101. Recorte de prensa *El Tiempo*. Ricardo Camacho director del Teatro Libre / Bogotá: julio 21 de 1985. (Consultado en febrero de 2012).

dos años, esto no se cumplió por falta de fondos económicos, y por el enorme trabajo logístico y de recursos humanos que se requería; se realizaron, en cambio, pre congresos y reuniones con delegados[469].

Durante este Congreso, se discutieron las implicaciones y responsabilidades adquiridas por la Corporación, al haber sido encargada por el Servicio Nacional de Aprendizaje, SENA y la Secretaría de Integración Popular de la Presidencia de la República de llevar el teatro a las comunidades más lejanas del territorio nacional. El proyecto llegó a tener un presupuesto de cien millones de pesos. En su realización la Corporación logró el montaje de 80 obras con 80 grupos y se conformaron 82 nuevas agrupaciones teatrales. Se dictaron talleres y capacitación a más de 850 personas asistentes, entre líderes populares y funcionarios del SENA. Se realizaron 35 talleres de música, 48 de teatro, 24 de máscaras, 18 de títeres, y 54 actividades más[470]. El proyecto incluyó el recorrido por 41 ciudades[471]. Con este evento la Corporación consiguió tal reconocimiento que en muchos lugares del país, la identificaban más fácilmente que a las instituciones oficiales[472].

En 1994 la Corporación adquirió una casa, considerada de conservación arquitectónica, aledaña al Teatro La Candelaria, que hasta ese momento era usada como depósito de madera y fábrica de muebles. La CCT, bajo la dirección de Patricia Ariza, restauró la casa, adaptó algunos espacios para el funcionamiento administrativo de la Corporación y construyó la sala de teatro, que lleva el nombre de "Seki Sano" en reconocimiento al maestro japonés y cuenta con un aforo para 112 personas[473].

Beatriz de Vieco

469 Idem., p. 15.
470 Idem., p. 9.
471 Idem., p. 10.
472 Idem., p. 14.
473 Orquesta Filarmónica de Bogotá. Teatros de Bogotá. *Escenarios de un patrimonio efímero*. Bogotá: Panamericana Formas e Impresos, 2010, p.69.

En el marco del II Congreso Nacional de Teatro Universitario, realizado en 1970[474], algunos grupos decidieron distanciarse de la Corporación Colombiana de Teatro, de la cual hicieron parte en sus inicios[475] y conformaron, un año después, la Asociación Nacional de Teatro Universitario, Asonatu. Fernando González Cajiao comenta el nacimiento de la Asonatu así: "En varias asambleas realizadas en el mes de mayo de 1970, se estudiaron los planteamientos de algunos directores de teatro universitario surgidos en un encuentro en Bogotá, tendientes a separar el teatro universitario del resto del movimiento teatral. La Corporación propugnó la unidad del movimiento, pero en el seminario realizado en Bucaramanga casi por unanimidad se decidió crear la Asociación de Teatro Universitario"[476]. Las actividades de la Asociación tendieron al fomento para la creación de textos y montajes colectivos, se orientaron a la programación de foros después de las obras, para conseguir el acercamiento del público. Buscaban también la nacionalización del teatro, su impulso y desarrollo[477]. Criticaban como teatro "burgués" la tendencia de los grupos independientes que tenían sala, puesto que la Asonatu se proponía hacer teatro sin contar con sede propia y manifestaban su rechazo a lo que ellos llamaban la dictadura del director.

La Asonatu surgió en pleno auge de la Guerra Fría, de allí su politización y radicalización, que se manifestó en acciones de saboteo, como las registradas el 12 de septiembre de 1971, durante el Festival Latinoamericano de Teatro Universitario (de Manizales), cuando el grupo de teatro de la Universidad Nacional de Bogotá, dirigido por Carlos Duplat, representó una obra titulada *Cuarto aniversario de la Mama Grande*, que fue una "ridiculización del Festival"[478], al que los voceros universitarios denominaron, "evento circense manejado por la burguesía y destinado a complacer a un público

474 Janeth Aldana, "Consolidación del campo teatral bogotano. Del Movimiento Nuevo Teatro al Teatro Contemporáneo". En: *Revista Colombiana de Sociología*, nº 30 Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Marzo de 2008, p. 17.
475 Maida Watson Espener y Carlos José Reyes, *Materiales para una historia del teatro en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978, p. 446
476 Fernando González Cajiao, *Historia del teatro en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1986, p. 360.
477 Janeth Aldana, *Consolidación del campo teatral bogotano. Del Movimiento Nuevo Teatro al Teatro Contemporáneo*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Marzo del 2008, p. 16.
478 Gerardo Luzuriaga, "El IV Festival de Manizales". En: Latin American Theater Review. 1971-1974. Vol. 5-8. No. 1. Lawrence: Kansas University, 1971, p. 8.

Ilustración 102. Foto Teatro La Candelaria. Beatriz de Vieco, crítica de teatro / Bogotá: Centro de Documentación del Teatro La Candelaria. (Consultado en julio de 2012).

también burgués"[479], el evento fue calificado como "mercado artístico cosmopolita y regocijo social"[480]. Según el comentarista Gerardo Lazuriaga, después de la breve parodia, la Asonatu leyó un manifiesto en el que rechazaba el Festival llamándolo colonialista y oligárquico, y fomentador de culturas extranjerizantes y de falsas vanguardias[481].

Los miembros de la Asonatu también protestaron contra el novelista peruano Mario Vargas Llosa presente en el evento. La periodista Beatriz de Vieco, quien se encontraba allí, describió lo sucedido: "El ambiente era tenso, desde antes de las diez de la mañana, un público joven de estudiantes se agolpaba en el aula máxima de la Universidad de Caldas, esperando el inicio de la tercera sesión del coloquio sobre "Expresión latinoamericana" que versaba sobre la "apropiación de bienes culturales de raíz ajena"[482]. Mientras sucedían las intervenciones, de Darío Ruíz, Carballido y Augusto Boal, algunos integrantes de la Asonatu distribuían copias de la carta de Haydé Santamaría, con la edición de un manifiesto en el que rechazaban la asistencia del escritor peruano, por considerar que su presencia hacía creer al pueblo que sus opresores sí se preocupaban por sus luchas y su cultura, cuando en realidad su intención era la de despojarlos, no solo de su trabajo y de sus riquezas naturales, sino también de su cultura[483].

A pesar de esta antesala, los estudiantes permitieron que Vargas Llosa interviniera, luego de lo cual, se formó una algarabía de voces venidas de todas partes de la sala que imposibilitó entender lo que decían unos y otros. Augusto Boal[484] tuvo que intervenir para llamar al orden[485]. Ricardo Camacho, uno de los líderes de la Asonatu, manifestó su desacuerdo con los postulados de Vargas Llosa, aclarando que la enseñanza que se recibía en las universidades no correspondía a la realidad nacional, de modo que ni la economía, ni la historia, ni la tecnología que se aprendía en la academia, servían para respaldar los intereses nacionalistas[486].

479 Ibidem.
480 Beatriz de Vieco, "El teatro colombiano en 1971: ceremonias de la confusión". En: *El Tiempo*, Lecturas Dominicales. 23 de enero de 1971, p. 1.
481 Gerardo Luzuriaga, "El IV Festival de Manizales". En: Latin American Theater Review. 1971-1974. Vol. 5-8. No. 1. Lawrence: Kansas University, 1971, p. 8.
482 Beatriz de Vieco, "Festival de Teatro Latinoamericano, El debate es dentro de la izquierda". En *El Tiempo*. 16 de septiembre de 1971, p. 11A.
483 Ibidem.
484 Augusto Pinto Boal, director, dramaturgo y teórico, de origen brasilero. Creador del teatro oprimido desde el cual desarrolló teorías y metodologías sobre el teatro de contendido social.
485 Beatriz de Vieco, "Festival de Teatro Latinoamericano, El debate es dentro de la izquierda". En *El Tiempo*. 16 de septiembre de 1971, p. 11A.
486 Ibidem.

Después de la representación de la obra *Soldados*, la Asonatu se manifestó contra Enrique Buenaventura, quien se hacía presente en el foro. Los estudiantes, comenzaron a atacarlo, "acusándolo de haber monopolizado con 'su cháchara' diez años de teatro colombiano, al tiempo que lo calificaron de reaccionario"[487]. Buenaventura se defendió exigiendo que concretamente atacaran la obra y el trabajo, no los personalismos. Las diatribas se ensancharon en el momento en que desde un balcón le gritaron que su obra era revisionista y ante todo anti-proletaria. Algunos directores del teatro universitario que hacían parte de Asonatu, y estaban dentro del público, apoyaron la obra y a los actores del TEC, e impugnaron a quienes se habían tomado la vocería de los sectores estudiantiles. Como no se pudo concluir nada, el jurado del Festival consideró que, para próximos eventos de esta naturaleza se hacía imprescindible incorporar en la organización del evento a representantes universitarios nacionales y latinoamericanos[488].

La Corporación Colombiana de Teatro consideró que a pesar de los inconvenientes, el Festival de Manizales debía continuar desarrollándose, pues su realización constituía un significativo aporte a la confrontación y discusión del teatro latinoamericano; además contribuía con la creación de un interés por el arte escénico, a nivel hemisférico, fortaleciendo la discusión sobre los significados sociales del teatro. Este Festival se había convertido en la única manifestación cultural de este tipo en América Latina, y el mejor escenario, pues allí se les permitía a las personas interesadas en el trabajo artístico, eliminar paulatinamente las barreras culturales impuestas por los gobiernos en su interés por aislar a los artistas y productos. Al defender la continuidad del festival -argüían-, se les preservaba a los artistas el derecho adquirido de usufructuar y defender los fondos destinados a este tipo de eventos organizados por los instrumentos del gobierno.

La Corporación criticó la organización del Festival pues consideró que no había estado a la altura del evento, los voceros de la Corporación reclamaron que para el siguiente incluyeran dentro de las directivas del certamen a algunos representantes del teatro colombiano, poniendo la condición de que si esto no era aceptado, la CCT, no participaría en los próximos festivales[489]. Además, según

487 Beatriz de Vieco, "Asonatu vs Buenaventura". En: *El Tiempo*. 16 de septiembre de 1971, p. 11A.
488 Ibidem.
489 Jaime Barbin, "¿Teatro en crisis? El festival debe continuarse: CCT". En: *El Tiempo*, Lecturas Dominicales. 7 de noviembre de 1971, p. 5.

el presidente de la Corporación, Jaime Barbini, el desarrollo del Festival mostró un carácter clasista no solo por los mecanismos económicos usados para realizarlo y llevarlo a efecto, sino también por el modo como se proyectaron las obras, que marcaron una tendencia clara a evitar la asistencia de público popular. Pidió que para el siguiente festival se organizara de mejor modo el alojamiento y la comida para los artistas, sobre todo para los venidos de otros países[490] y concluyó que el Festival, en adelante, debía ampliar sus objetivos considerando su carácter de Festival Universitario. Para resolver las diferencias entre la CCT y la Asonatu, Barbini señaló que entre estas dos agremiaciones no podía haber ninguna diferencia, pues once de los grupos asociados a la Corporación eran universitarios, con lo que se podía ver su carácter pluralista, que no buscaba ser un bloque monolítico ideológico, ni pertenecer a un partido político como tácticamente le exigían algunos dirigentes de la Asonatu[491].

Por su parte la Asonatu consideraba que el Festival Latinoamericano de Teatro Universitario, había nacido del desarrollo del teatro universitario colombiano, ya que desde "1966, la parte más activa del movimiento teatral colombiano se había concentrado en las universidades. Señalaba que la riqueza y el empuje del movimiento teatral universitario, se manifestaba en la proliferación de grupos cuyos integrantes eran todos universitarios; que el profesionalismo comenzaba a ser desterrado del Teatro Universitario, y que la realidad colombiana y latinoamericana empezaba a ser enfrentada y mostrada a través de formas nuevas más propias e independientes"[492].

Según la Asonatu, el teatro universitario había adquirido la madurez y la conciencia necesarias para entender que en el campo cultural había que desarrollar una lucha a muerte contra el colonialismo y la balcanización a la que era sometida la cultura nacional por los explotadores extranjeros. Señalaba que a pesar de tratarse de un Festival en el que el 80% de los grupos que participaban eran universitarios, la Asonatu no participaba en la organización del evento. Del mismo modo, insistía en que este evento era organizado "con dineros sacados al pueblo trabajador colombiano"[493]; pero ese pueblo no tenía injerencia en nada sobre el festival, y por el contrario eran las clases dirigentes las que lo orientaban y organizaban a su acomodo[494], dejando al pueblo, que pagaba el certamen, por fuera y ausente del evento, y no podía asistir ni como actor ni como público, pues su cultura era desterrada del Festival[495].

La Asonatu realizó un encuentro nacional de asociados del 20 al 22 de julio de 1973 en Bogotá. De allí salió redactada una carta en la que anunciaba su determinación de desconocer la participación oficial de cualquier grupo de teatro universitario colombiano miembro de la asociación, considerando que el Festival no era más que un "aparato publicitario que [pretendía] ocultar la realidad del país"[496]. De la Comisión Nacional Coordinadora que firmó la carta, hicieron parte: Paco Barrero, Carlos Duplat, Jaime Carrasquilla, Manuel Sierra, Alfredo Esper, Linda Guerrero y Juan Monsalve[497].

490 Ibidem.
491 Ibidem.
492 Asonatu, "Festival de Manizales: un festival elitista". En: *El Tiempo*, Lecturas Dominicales. 7 de noviembre de 1971, p. 5.
493 Ibidem.
494 Ibidem.
495 Ibidem.
496 *El Tiempo*, "Asonatu no va a Manizales". 31 de julio de 1973, p. 7B.
497 Ibidem.

Ilustración 103. Foto El Local. Obra: *La cándida Eréndira*, 1977. Dirección Miguel Torres / Bogotá: Archivo fotográfico Teatro El Local. (Consultado en julio de 2012).

Según la periodista Beatriz de Vieco, lo ocurrido en este festival definió las diferencias entre ambas asociaciones. Para ella, el teatro juvenil mostraba con simpleza un gusto por lo subversivo[498]. Según su criterio, la Asonatu, que se había quejado del festival por elitista y mediocre no se había preocupado por subirlo de nivel, y por el contrario los grupos universitarios habían contribuido a la mediocridad con su pobre presentación. Consideraba que el teatro universitario había convertido sus representaciones en arma de combate e instrumento de enseñanza y medio para lograr el objeto de la revolución[499]. En general lo que debía rescatarse del Festival, era evidenciar que el mismo teatro desde dentro, se revolucionó culturalmente, él mismo cuestionó sus normas y procedimientos con el fin de auto-renovarse y transformar su función[500]; él mismo revaluó el uso del texto, del director y del actor[501].

Como visión general la columnista señaló que la prueba del Festival fue "crítica" porque culminó en una crisis que se estaba preparando desde años anteriores, poniendo en tela de juicio todos los supuestos sobre los cuales se apoyaba el evento, haciendo énfasis en que el teatro en general, y sobre todo el latinoamericano, "atestigua una renovación impulsada por una clase estudiantil y en especial desde que ha entrado en decadencia el género ilusionista"[502] sobre el cual gravita el gusto escénico burgués[503].

Con relación a esta polémica, Augusto Boal señaló que era un signo de vitalidad que contribuía positivamente a formar un hábito de diálogo y crítica, muy útil en un ambiente de entera libertad. Según él, "en las polémicas se puso de manifiesto la responsabilidad del intelectual latinoamericano, cuyo deber [era] mostrar el camino revolucionario -ya que el arte era la respuesta del artista a determinados planteamientos sociales que se [desprendían] de una realidad concreta"[504]. El teatro se había vuelto político, en tanto que su producto estético ahora confrontaba una realidad, sin importar que el camino que asumiera fuera el del compromiso o el del escapismo. Se declaró abiertamente partidario del arte popular, pues era el pueblo el destinatario natural del arte. "El artista es de todos modos un privilegiado de la sociedad, liberado de la producción de bienes materiales y lo menos que puede hacer es entregar el producto de su trabajo intelectual a quienes están dedicados a producir por él"[505]. En opinión de Boal, lo ideal era que el propio pueblo obrero hiciera su propio teatro, y no un teatro pobre, sino rico tanto en técnica como en escenografía.

Del 24 al 26 marzo de 1972, se llevó a cabo en Villavicencio el II Seminario Nacional sobre Teatro Estudiantil, organizado por la Asociación de Teatro Estudiantil de Bogotá, y realizado, "con el fin de analizar aspectos básicos del desarrollo cultural del país, y evaluar las actividades llevadas a cabo por el Teatro Estudiantil"[506]. El organizador del evento Rodrigo Escobar, pidió que los ganadores del VII Festival Nacional Estudiantil, realizado hacía poco, representaran sus obras durante los días del seminario. Uno de los objetivos del evento era conocer el teatro estudiantil, entender sus características, y comprender las diferencias con otras manifestaciones culturales. También buscaba dilucidar las metodologías de trabajo, funciones y la relación entre los estudiantes, actores miembros del grupo y el colegio. Así mismo pensar el lenguaje y las diversas maneras de comunicación en el teatro, y por último discutir los estatutos de la Asociación Nacional de Teatro Estudiantil, (Asonate) y la designación del comité nacional[507]. Con la realización de este seminario se dio comienzo al deseo que tenían los estudiantes de colegio, de agremiarse. Como otras agremiaciones, la Asonate se organizó por regionales y Bogotá pertenecía a la zona centro junto con Boyacá, Cundinamarca y Meta.

Un nuevo seminario tuvo lugar en Villavicencio, del 15 al 17 de septiembre de 1972, con el fin de elegir mesa directiva, debatir los informes de los responsables de las diversas zonas y responder a la pregunta: ¿qué es el teatro estudiantil, y qué lo caracteriza?, su actitud frente a las culturas foráneas y nacionales, y la "relación del grupo de teatro entre las bases estudiantiles del colegio, los directivos y otros sectores de la sociedad"[508]. Durante el evento se representó la obra *La Cenicienta*, dirigida por José Manuel Giraldo[509] y

498 Beatriz de Vieco, "El teatro colombiano en 1971: ceremonias de la confusión". En: *El Tiempo*, Lecturas dominicales, 23 de enero de 1971, p. 1.
499 Idem., p. 2.
500 Beatriz de Vieco, "Teatro colombiano en 1972: en busca de un nuevo público". En: *El Tiempo*, 4 de febrero de 1973, p. 1.
501 Ibidem.
502 Beatriz de Vieco, "El festival de Manizales, ¿Teatro burgués, teatro revolucionario, o teatro popular?" En: *El Tiempo*, Lecturas Dominicales. 7 de noviembre de 1971, p. 4.
503 Ibidem.
504 Augusto Boal, "El teatro es político". En: *El Tiempo*. 7 de noviembre de 1971, p. 4.
505 Ibidem.
506 *El Tiempo*, "II Seminario de teatro estudiantil". 8 de marzo de 1972, p. 11A.
507 Ibidem.
508 *El Tiempo*, "II seminario de teatro estudiantil". 9 de septiembre de 1972, p. 15C.
509 Ibidem.

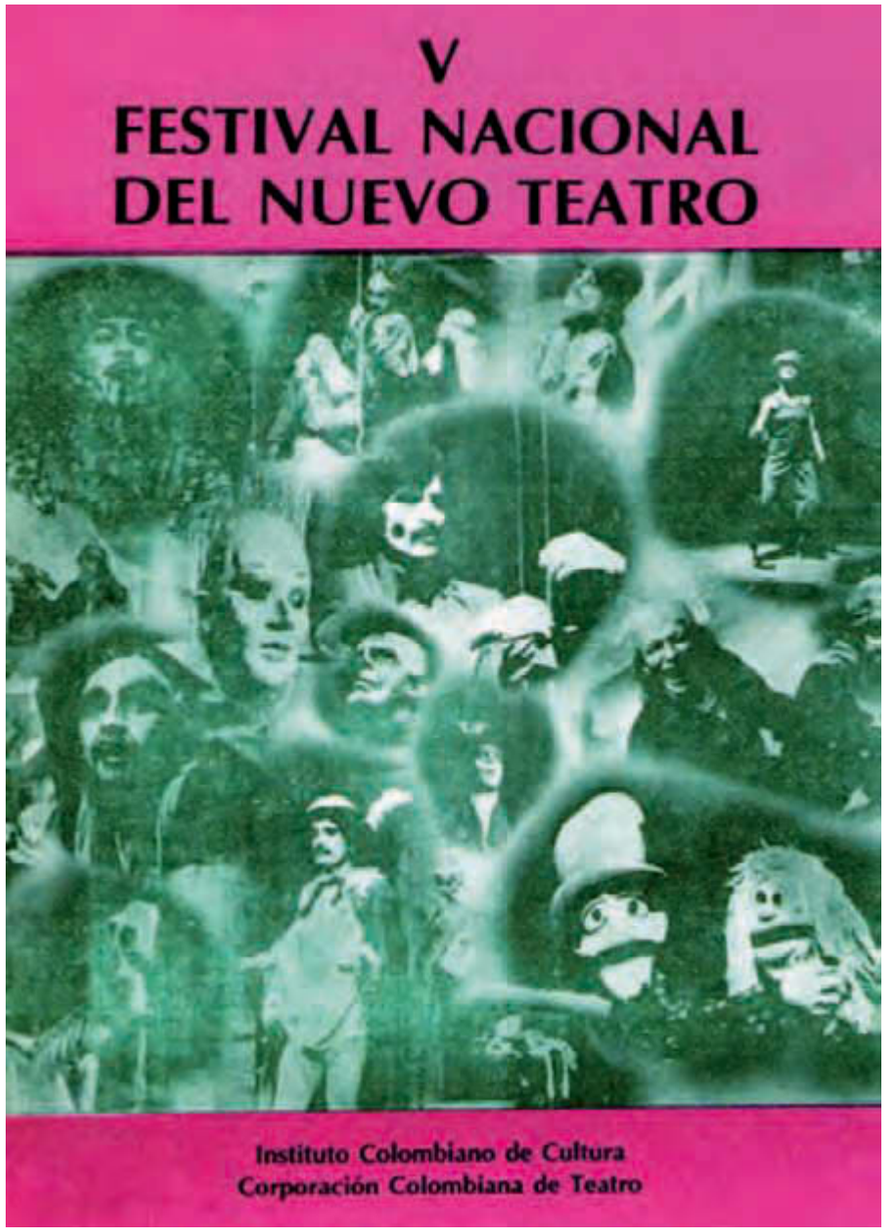


Ilustración 104. Afiche Teatro La Candelaria. Festival Nacional del Nuevo Teatro / Bogotá: Centro de Documentación del Teatro La Candelaria. (Consultado en agosto de 2012).

escenificada por el grupo La Pizarra. Finalmente se consolidó la idea de fundar la Federación Nacional de Teatro Estudiantil y se designó el Comité Nacional Coordinador del Teatro Estudiantil y los comités zonales[510]. En el V Festival Latinoamericano de Teatro de Manizales de 1973, fue aceptada la participación de un grupo representante de la Federación Nacional de Teatro Estudiantil, ENATE, del colegio INEM de Cali, que escenificó una pieza de teatro infantil[511].

Para 1976 la zona centro de la Asonate, conformada por Cundinamarca y Bogotá, organizó un festival de teatro "no competitivo", que contó con la participación de 23 grupos, 200 actores, 15 sedes, 188 representantes y tuvo 45 mil espectadores[512]. La Asociación contaba en 1976 con 75 grupos de todo el país, entre conjuntos teatrales, de mimos, títeres, danzas folclóricas y masas corales[513].

3.5 Festival Nacional del Nuevo Teatro

Una tercera etapa en la estructuración de festivales nacionales de teatro inició en 1973 como resultado de "una condición impuesta por la CCT a la dirección del Festival de Manizales y a Colcultura, ya que estos centros requerían la participación del movimiento teatral colombiano en el Festival Internacional de la capital caldense"[514]. Con el objetivo de recuperar el festival nacional suspendido en 1969, suprimiendo el carácter competitivo y proyectándolo hacia sectores populares, el 23 de julio de 1973 comenzó el Festival Nacional de Teatro en Bogotá, organizado por la Corporación Colombiana de Teatro con el apoyo de Colcultura, a través del cual los grupos podrían confrontar su experiencia teatral y a la vez organizar y realizar un festival manejado por la misma gente que hacía teatro[515].

Participaron los grupos: Máximo Gorky, La Mama, La Candelaria, el TEC, Escalinatas, Cine-Acto, Hatha Ka, Tinglado, Teatro Libre de Medellín, Teopal, Teatro Estudio Galán, Alacrán, TPB y Teatro de Costa Rica; sobre estas actividades, el periódico *El Tiempo* resaltó la presentación realizada por el TEC en el barrio Policarpa

510 Ibidem.
511 Isaías González, "Arriba el telón". En: *El Tiempo*. 6 de agosto de 1973, p. 7B.
512 *El Tiempo*, "Mundo del espectáculo, Festival de teatro". 20 de enero de 1977, p. 7B.
513 Ibidem.
514 *El Tiempo*, "De nuevo Festival de Teatro". 25 de julio de 1973, p. 7B.
515 Ibidem.

Salavarrieta, por Escalinata en el barrio Juan XXIII, por Cine Acto en Villa Javier, y por La Candelaria en Coltabaco[516].

Con esta experiencia, a mediados de 1975 la Corporación Colombiana de Teatro dio a conocer el reglamento para el I Festival del Nuevo Teatro Colombiano a realizarse entre septiembre y octubre de ese año, con el patrocinio de Colcultura, cuya directora, Gloria Zea de Uribe, dejó en claro que la misión de su entidad era ofrecer apoyo y estímulo al teatro, pero dejando que los mismos trabajadores de la escena organizaran el festival, sin injerencias de ninguna clase. Al igual que el antiguo Festival Nacional de Teatro, proponía dos etapas: una de muestras regionales en Bogotá, Cali, Medellín y Barranquilla, y otra de Festival Nacional en Bogotá, al que acudirían los grupos seleccionados en las muestras regionales. Las condiciones para los grupos participantes consistían en tener un año de funcionamiento y certificar el montaje de por lo menos dos obras de teatro. La selección se efectuaría por medio de evaluaciones regionales ejecutadas por los mismos grupos participantes "sin necesidad de jurado". Se proyectaba que los grupos participantes contarían con aportes para gastos de montaje, transporte, alojamiento y alimentación[517].

Con la organización de Patricia Ariza, Santiago García, Hugo Afanador y los demás directivos de la Corporación Colombiana de Teatro, se presentaron 96 grupos en la convocatoria regional, lo cual demostraba que en Colombia existía un movimiento teatral en desarrollo. Santiago García afirmó que el objetivo de este certamen era "poner de manifiesto la eficacia social y política del teatro en Colombia, sin descuidar por ello la calidad interpretativa"[518]. Este certamen se distinguió por el sentido de *democracia artística*, puesto que los mismos participantes fueron críticos y jurados del Festival, los artistas, sin necesidad de jurados externos, escogieron los grupos cuyas obras consideraban más importantes en cuanto a la temática tratada, texto, dirección, actuación, nivel de creación, incidencia de la obra en la sociedad; también por su carácter popular, por la inclusión de conferencias, foros y documentos escritos sobre la historia y situación del teatro en Colombia.

Los grupos seleccionados en las muestras regionales y que participaron en la segunda etapa del Festival fueron: Teatro La Candelaria con la obra *Guadalupe años sin cuenta*, creación colectiva dirigida por Santiago García; Teatro Libre de Bogotá, con *Los inquilinos de la ira*, de Jairo Aníbal Niño, dirigida por Ricardo Camacho; Teatro Popular de Bogotá con *I Took Panamá*, de Luis Alberto García, con dirección de Jorge Alí Triana; Grupo El Alacrán, con *Globito manual* y *El hombre que escondió el sol y la luna*, de Carlos José Reyes, quien a la vez fue el director; Grupo El Local, con *Los caballitos rebeldes* de Mauricio Rosenkoff, dirigido por Miguel Torres; Teatro Experimental de Cali, con *A la diestra de Dios padre*, de Enrique Buenaventura, quien también dirigió la obra; Instituto Popular de Cultura, con *Mi vida en la escuela*, creación colectiva, dirigida por Helios Fernández; Grupo La Máscara, con *Cuánto cuesta el hierro*, de Bertolt Brecht, dirigida por Carlos Bernal; Grupo Experimental Latinoamericano (Grutela), con *Tupamaros 1780*, dirigida por Danilo Tenorio; Grupo Teatro Antorcha, con *Santa Juana de América*, de Andrés Lizarraga y dirección de Álvaro Cadavid; Grupo Tal, con versión de la obra *1789*, del Teatro Sol, de Francia, con dirección de Pierre Balvet; Grupo Pequeño Teatro, con *Nos han dado la tierra*, de Juan Rulfo y dirección de Eduardo Cárdenas; Grupo de la Universidad de Pamplona, con *Contrajera*, creación colectiva bajo la dirección de Guillermo Maldonado; Butaregua, con *Soldados*, de Enrique Buenaventura, y Carlos José Reyes, dirigida por César Badillo; Grupo de Bellas Artes de Cartagena con la obra *La madre*, de Bertolt Brecht, dirigido por Héctor de Ávila; y el grupo de teatro de la Alianza Colombo Francesa de Barranquilla con *Los pescadores*, de Jairo Aníbal Niño, bajo la dirección de Teobaldo Guillén[519].

En busca de un contacto más estrecho con el público popular, los 16 grupos se presentaron en 10 salas: La Candelaria, El Local, Universidad Nacional, Escuela Nacional de Arte Dramático, barrio Policarpa Salavarrieta, barrio San Carlos, Sindicato Induacero, Teatro Cultural del Parque Nacional, Escuela Superior de Administración Pública y Plazuela de Las Nieves, la mayoría de ellas con entrada gratuita[520]. De acuerdo con Carlos José Reyes, este Primer Festival Nacional del Nuevo Teatro permitió difundir la labor de los grupos de todo el

516 Ibidem.
517 *El Tiempo*, "Convocado el Festival del Nuevo Teatro". 2 de julio de 1975, p. 7B.
518 *El Tiempo*, "Hoy comienza Festival del Nuevo Teatro". 6 de octubre de 1975, p. 8A.
519 *El Tiempo*, "Hoy comienza Festival del Nuevo Teatro". 6 de octubre de 1975, p. 8A.
520 Ibidem.

país y evaluar el reciente proceso de producción teatral en el que se trataba de crear un público, un método de trabajo y un repertorio[521].

El segundo Festival Nacional del Nuevo Teatro se celebró entre octubre y noviembre de 1976; en las muestras regionales tomaron parte 103 grupos de los cuales 15 fueron seleccionados para actuar en Bogotá. Paralelo al Festival se programaron otros actos culturales como encuentros folclóricos, seminarios, conferencias, cursillos, publicaciones, selección del concurso de afiche y la apertura de un concurso de ensayo sobre el teatro en Colombia[522]. Los 15 grupos de teatro que resultaron escogidos en la selección regional como los más representativos de la actividad en el país fueron: Teatro Experimental Colombia con la obra *Así ocurrió cuando los blancos no fueron malos*; El Local, con *El sol bajo las patas de los caballos*; La Candelaria con *Vida y muerte severina*, Teatro Libre de Bogotá con *La huelga*; Teatro Taller de Colombia con *Cuando las marionetas hablaron*; Teatro Experimental de Cali con *El canto del fantoche lusitano*; La Máscara, con *Dos hombres en la mina*; Los Comunes con *El entierro*; Escuela de Teatro Experimental de Neiva con *La ciudad dorada*; Teatro Estudio Universitario de Medellín, con *El abejón mono*; Grupo Pequeño Teatro con *Todo fue*; Teatro Independiente de Cúcuta con *Colombia pueblo valiente*; Grupo Horizonte de Juventud, con *Los días de espera o la espera de los días*; Grupo Alianza con *A ras del suelo*; y el Taller de Arte Dramático, con *Antígona*[523].

El 1° de diciembre de 1977 inició el III Festival Nacional del Nuevo Teatro con la participación de 19 grupos seleccionados como los más representativos de las muestras regionales de Barranquilla, Bogotá, Cali, Bucaramanga y Medellín: Teatro Popular de Bogotá, La Candelaria, Gesto, Teatro La Tarumba, Teatro Codhe, Teatro de la Universidad Javeriana, Escuela Nacional de Arte Dramático, Teatro Casa Vieja, Teatro Sena, Teatro Nacahuasu, Acto Único, Teatro de la Universidad Nacional, Los Transhumantes; Teatro Experimental La Culona de Bucaramanga, Grupo Taller de Arte Dramático de la Corporación Universitaria de la Costa, Grupo Trabajadores del Teatro, Teatro Experimental de Cali, La Máscara y Teatro Experimental La Grutela. En esta oportunidad las presentaciones se realizaron en las salas del TPB y La Candelaria, los escenarios del Teatro Arte de la Música (antiguo de La Comedia), Jorge Eliécer Gaitán, sala de Casa Vieja, ESAP, Escuela de Arte Dramático y en el Auditorio Central de la Universidad Nacional. También hubo funciones especiales en cárceles, barrios y sindicatos[524]; al respecto el diario *El Tiempo* destacó las presentaciones de obras ofrecidas a los reclusos de las cárceles de Bogotá, entre ellas *La guerra y la paz*, dirigida por Jorge Herrera, en la cual los presos tuvieron la posibilidad de ver el montaje del decorado, la instalación de luces y la representación de la pieza[525].

En 1980 fue realizado el IV Festival Nacional del Nuevo Teatro cuya inauguración tuvo lugar el 27 de marzo con la actuación de los grupos Acto Latino, con *Blacaman*, en la sala de la Esap; en la Candelaria se presentó el Teatro Libre de Bogotá con *El Rey Lear*. También se presentaron los grupos del TPB, El Local, el Centro de Expresión Teatral y Fundarte[526].

El V Festival Nacional del Nuevo Teatro tuvo lugar entre el 25 de abril y el 8 de mayo de 1982. La característica general de este evento fue la apropiación de otras disciplinas artísticas para enriquecer la estructura escénica. A diferencia de los anteriores festivales en los cuales la preocupación se centraba en el contenido de las propuestas escénicas, procurando recrear en ellas la historia, el testimonio, la denuncia, la injusticia social y los mecanismos de represión en el país, algunos grupos comenzaron a buscar aspectos lúdicos del teatro utilizando máscaras, muñecos, zancos, disfraces ingeniosos, efectos de sonido, para estimular la empatía de los espectadores. En esta versión participaron 23 grupos seleccionados entre los 140 que se inscribieron en las muestras regionales; La Candelaria sorprendió con el montaje de la obra *Diálogo del rebusque*, cuyo éxito fue atribuido por la prensa a la prolongada convivencia de Santiago García con el grupo teatral, en esta recreación libre de la época y estilo de vida que se equipara a la realidad colombiana[527].

Para Patricia Ariza lo más importante fue que en muy poco tiempo aumentó el número de grupos de teatro, y que éstos consiguieron comunicarse entre sí, "conectarse" con grupos análogos del país y del continente. Destaca así mismo, la producción de obras originales que fueron acogidas por los espectadores contribuyendo a la conformación de un público crítico y apasionado por el teatro. Para esta dramaturga

521 Carlos José Reyes. "Festival del Nuevo Teatro Colombiano, otra vuelta a la tuerca". En: *El Tiempo*, Lecturas Dominicales. 21 de septiembre de 1975, p. 2.
522 *El Tiempo*, "Segundo Festival del Nuevo Teatro en octubre". 25 de septiembre de 1976, p. 5-B.
523 *El Tiempo*, "En noviembre Festival de Teatro".28 de octubre de 1976, p. 7B.
524 *El Tiempo*, "Tercer Festival del Nuevo Teatro". 1° de diciembre de 1977, p. 9B.
525 Ibidem.
526 *El Tiempo*, "Festival de Teatro". 10 de abril de 1980, p. 5B.
527 *El Tiempo*, "Este mes Festival Nacional de Teatro". 21 de abril de 1982, p. 7B.

resulta necesario "destacar que se trata de una época donde los movimientos políticos (partidos y grupos) tenían luchas encarnizadas acerca de los métodos y que esas luchas se reflejaban no solo en el movimiento estudiantil y teatral, sino en todos los estamentos de la vida nacional, en los sindicatos, en las juntas comunales, etc."[528].

Para 1984, después de nueve años de trabajo en los cuales la Corporación Colombiana de Teatro con el auspicio del Instituto Colombiano de Cultura, organizó cinco festivales nacionales del Nuevo Teatro[529] y planeó la sexta edición, vio frustrada su realización debido a que Belisario Betancur, había garantizado la realización del Festival Internacional de Teatro que tendría lugar en Manizales, concediendo a este evento parte del presupuesto que antes asignaba a la Corporación. La directora de Colcultura, Amparo Sinesterra, ofreció a la CCT la suma de dos millones quinientos mil pesos para la realización del Festival del Nuevo Teatro. Ante esta circunstancia, Patricia Ariza, Enrique Buenaventura y Santiago García manifestaron que la suma ofrecida, por exigua, imposibilitaba la realización del Festival del Nuevo Teatro y que en tal circunstancia sus grupos tampoco concurrirían al de Manizales[530]. Los actores de la Corporación Colombiana de Teatro organizaron una manifestación vestidos de mendigos al final de la cual "devolvieron" la limosna que Colcultura les ofrecía. (Ver página 88 sobre el Festival Internacional de Teatro).

528 Entrevista de Alicia Florián con Patricia Ariza, Bogotá noviembre de 2012.
529 Instituto Colombiano de Cultura, Corporación Colombiana de Teatro. *V Festival Nacional del Nuevo Teatro*. Bogotá: Ediciones Alcaraván Ltda., 1982, p. 2.
530 Antonio Cruz Cárdenas. "¿Rebelión en las tablas? Habrá dos festivales de teatro". En: *El Tiempo*. 2 de marzo de 1984, p. 8C.

Ilustración 105. Programa de mano Teatro La Candelaria. II Festival Nacional del Nuevo Teatro / Bogotá: Centro de Documentación del Teatro La Candelaria. (Consultado en agosto de 2012).

capítulo 4

capítulo 4

La Candelaria y el Nuevo Teatro

“Se empezaron a redactar las bases de la creación colectiva,
el TEC redactó un método, como sistema.
Nosotros en la Candelaria, no,
porque creíamos que cada obra tiene su propia dinámica,
va produciendo su propia metodología de creación”.

Fernando Peñuela. Del libro *Candelaria Adentro*

Ilustración 106. Foto Teatro La Candelaria. Actores Fernando Mendoza, Elsa Rojas, Ober Galves, Patricia Ariza, Francisco Martínes. Obra: *La ciudad dorada*. Dirección Santiago García, creación colectiva / Bogotá: Centro de Documentación del Teatro La Candelaria (Consultado en julio de 2011).

En este apartado presentamos un recuento de los asuntos tratados a lo largo del escrito, el hilo conductor es el Nuevo Teatro como tendencia que caracterizó el trabajo de muchos grupos de teatro en Colombia en la segunda mitad del siglo XX. En un primer momento se precisan términos usados a lo largo del texto como *teatro moderno, teatro experimental* y se hace énfasis en la caracterización del nuevo teatro. En un segundo momento se presenta al Teatro La Candelaria, como uno de los actores -agentes- del Nuevo Teatro, describiendo algunos hechos considerados significativos en su proceso histórico y en su creación artística. Al final del apartado se esboza brevemente un nuevo contexto en el teatro bogotano a partir del Festival Iberoamericano de Teatro.

4.1 El Nuevo Teatro

El Teatro Moderno en Colombia comprende un amplio movimiento surgido a mediados del siglo XX como reacción frente al teatro costumbrista predominante en el país hasta la década de 1930. Tuvo su origen en una conjunción de factores como la polarización partidista que generó la violencia, la migración de población del campo a la ciudad, el surgimiento de una generación de artistas e intelectuales conocida como "generación de la violencia" que buscó la revitalización de los lenguajes estéticos y de la que hicieron parte Álvaro Cepeda Samudio, Gabriel García Márquez, Alejandro Obregón, Enrique Grau, Santiago García, Enrique Buenaventura, entre otros.

En la primera etapa de este movimiento, la actividad teatral colombiana estuvo marcada por un "espíritu experimental"[531] de reflexión teórica y cuestionamiento constante sobre la práctica escénica, comparable con el "espíritu" de las vanguardias europeas de los primeros años del siglo XX. El teatro experimental fue así, una etapa de aprendizaje, durante la cual se cuestionaron concepciones básicas del teatro, como las de actor, director, dramaturgo, público y espacio escénico. Se reflexionó intensamente sobre la profesionalización de la actividad teatral, sobre la relación del teatro con el conocimiento científico y con la política. Uno de sus aspectos más importantes fue la incorporación de las teorías del teatro moderno (universal), en el montaje de obras de dramaturgos contemporáneos de Europa y Norteamérica, así como de algunos textos clásicos de la tradición occidental, en especial la tragedia griega y el Siglo de Oro español[532]. Este despertar de la vida teatral motivó también la producción dramatúrgica colombiana.

531 Claudia Montilla, "Del Teatro Experimental al Nuevo Teatro, 1959-1975". En: *Revista de Estudios Sociales*, no. 17, Febrero de 2004, p.87.
532 Ibidem.

El ambiente para la actividad cultural resultó favorecido con el acuerdo, entre las oligarquías liberales y conservadoras, que llevó al poder al general Rojas Pinilla, en un intento por detener la "violencia"[533], Pero aunque el gobierno de Rojas propició la creación de escuelas de teatro en ciudades como Bogotá y Cali, que pretendían la formación de actores para la televisión; el movimiento teatral alcanzó su auge tras la caída del gobierno militar en 1957. El fin de la dictadura supuso, para sus contemporáneos, la esperanza de una "pacífica" apertura democrática, breve período en el que se desencadenó un importante movimiento cultural.

Algunos jóvenes, artistas e intelectuales, que regresaron al país después de haber estudiado en el exterior, se vincularon en proyectos culturales como los de la revista *Mito*, el grupo El Búho, en Bogotá o el Teatro Escuela de Cali, entre otros. A través de estos proyectos, fueron incorporados los desarrollos de las vanguardias europeas, que se constituyeron en el "caldo de cultivo"[534] de la intensa actividad experimental que caracterizó la primera etapa del teatro moderno colombiano. La difusión del teatro se produjo mediante la realización de festivales, la conformación de grupos independientes o universitarios de carácter experimental, y a través de la revista *Mito* en la que fueron publicados los postulados de Bertolt Brecht, que tuvieron gran repercusión en el desarrollo del teatro en Colombia.

Una de las tendencias surgidas de la fase experimental del Teatro Moderno fue el Nuevo Teatro. El Teatro Moderno como gran movimiento artístico mundial fue el escenario en el que se gestó el Nuevo Teatro. Algunos de los protagonistas del teatro moderno como Santiago García y Enrique Buenaventura, van a profundizar y a desarrollar el Nuevo Teatro, mientras que otros se dedicarán a la televisión o harán un teatro más comercial.

El teatro, influido por las grandes conmociones sociales que se dieron en la posguerra y la polarización que provocó la Guerra Fría, fue adoptando la forma de teatro político basado en las teorías de Brecht, especialmente en su etapa de teatro político - pedagógico. La lectura que algunos actores sociales, vinculados con el teatro, hicieron de las teorías de Brecht, perfiló el desarrollo de un "teatro transformador" basado en el conocimiento de la realidad a partir de la investigación o "trabajo de mesa", formulado por Stanislavski[535].

Según Enrique Buenaventura, Brecht hizo la síntesis de una tendencia que venía de las vanguardias rusas de los años veinte, síntesis en donde el dramaturgo colombiano encuentra y resalta "una propuesta ética", una nueva ética teatral, según la cual, todos los miembros del grupo son responsables del proceso y del resultado teatral. Santiago García, en el mismo sentido, se refiere al desarrollo del "sujeto creador" cuya escuela es el grupo. El "actor de nuevo tipo" planteado en los escritos de García, agencia la función que, según Brecht, tiene el teatro en la transformación social, y que se basa en la investigación constante.

El Nuevo Teatro puede entenderse entonces como un movimiento en proceso de búsqueda, un proceso que buscando conocer la realidad propia se encontró con las diferencias culturales, que eran consideradas como un obstáculo para el desarrollo según las teorías económicas en boga durante la segunda mitad del siglo XX. El determinismo cultural que suponían estas teorías, justificaba la consideración de América Latina como parte del Tercer Mundo, un "mundo subdesarrollado" que alcanzaría "el desarrollo" y llegaría a hacer parte del "primer mundo" siguiendo las etapas que ya habían superado los países considerados "desarrollados". Estas teorías construidas desde el "primer mundo", fueron interpeladas desde diferentes sectores de un intenso movimiento cultural que experimentó América Latina durante la segunda mitad del siglo XX, el cual en la búsqueda de identidad encontraba indicios que explicaban el "subdesarrollo" de la región. En este proceso se fue configurando una idea de "Latinoamérica", que estuvo en el centro del nuevo teatro como movimiento artístico regional.

El estudio de las historias nacionales que impuso el Nuevo Teatro, condujo al reconocimiento de la dependencia cultural como un denominador común a todos los países del subcontinente. Puesto que si bien en el siglo XIX casi todas las colonias consiguieron cierta independencia política, a lo largo del siglo XX se acentuó la dependencia económica y sobre todo la dependencia cultural con Europa y Estados Unidos.

533 Categoría usada por algunos analistas del siglo XX en Colombia, para designar la guerra civil que tuvo más fuerza desde el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán en 1948.
534 Claudia Montilla, "Del Teatro Experimental al Nuevo Teatro, 1959-1975". En: *Revista de Estudios Sociales*, no. 17, Febrero de 2004, p.87.
535 Enrique Buenaventura. "La creación colectiva como una vía del teatro popular". En: IV Sesión Mundial del Teatro de las Naciones 9 al 12 de julio de 1978. Coloquio No 3. Confrontación de Teatro del Tercer Mundo. Caracas Venezuela, sin editar, 1978, p. 57.

Basado en el reconocimiento de la memoria de los diferentes pueblos, el Nuevo Teatro pretendía generar procesos de construcción de identidad que permitieran a los latinoamericanos "ser sujetos de su propia historia". Dramaturgos y teatreros estudiaron las tradiciones y costumbres de las comunidades como síntesis del saber colectivo. Esta búsqueda promovió el acercamiento con diversas disciplinas de las ciencias humanas, como la antropología, la historia, la sicología, la sociología y especialmente la lingüística y la semiótica. En este contexto la necesidad de soberanía en Latinoamérica, cobró sentido como forma de resistencia ante la noción de "cultura" que llevaba implícita la teoría del desarrollo.

La necesidad de construir "arte propio" (y pensamiento propio), para expresar la realidad desde Latinoamérica, condujo al montaje colectivo y a la conformación del "grupo" de teatro, como una "renovada" forma de producción del hecho teatral. Actores, directores y dramaturgos como Enrique Buenaventura, Santiago García, Carlos José Reyes, Jairo Aníbal Niño, entre otros, manifestaron su compromiso con la creación de un movimiento de vanguardia diferenciado del teatro comercial y populista. Para ellos, el *teatro popular* fue un vehículo de expresión y de lucha contra el colonialismo cultural, y se esforzaron por crear un espacio "dialéctico" para recrear un "nuevo" mundo posible.

Ilustración 107. Foto Francisco Martínez. Grupo de Teatro La Candelaria: Alfonso Ortíz, Inés Prieto, Patricia Ariza, Nohora Ayala, Alvaro Rodríguez, Gabriel García Márquez, Beatriz Camargo, Santiago García, Luz Marina Botero, Fernando Peñuela, Fernando Cruz, María Elena Sandoz y Hernando Forero / Bogotá: Centro de Documentación del Teatro La Candelaria. (Consultado en marzo de 2012).

En Colombia el Nuevo Teatro se configuró como un movimiento teatral original,vinculado con el proceso social y en lucha permanente por la independencia de la política cultural oficial. El Nuevo Teatro de los años 60 construyó y "teatralizó" una versión de la historia para que la comunidad se la apropiara y analizara los conflictos que se presentaban en su propio contexto.

Según Santiago García, fue Enrique Buenaventura quién le dio el nombre de Nuevo Teatro al movimiento, haciendo referencia al compromiso que tenían todos los grupos por encontrar un nuevo

lenguaje y un "nuevo público"[536] que permitiera asumir el teatro como un hecho cotidiano, de todos los días y no solo de los festivales. Para esta tarea era necesario buscar ese "nuevo público" en sindicatos, universidades, cárceles, etc. Un ejemplo que ilustra el significado del movimiento resulta del comentario de Darío Ruiz Gómez, en el periódico *El Tiempo*:

"El fenómeno del teatro de los INEM, de los sindicatos, de los barrios populares -su federación reúne cerca de 180 grupos- hablan, a través de este proceso, de algo inimaginable [hasta] hace poco: el teatro de los sectores marginados, de los grupos escolares, hecho por ellos mismos. Algo, en donde por encima de su radicalismo verbal, de su sectarismo ideológico, de ciertas simplezas más propias de los intelectuales revolucionarios que se han tomado su vocería, que de ellos mismos, *está alentando la expresión de una cultura*. La voz, el lenguaje, de un país que cuando ya sus contradicciones políticas son tan evidentes, cuando la lucha social se hace tan obvia, demuestra pues, como en este caso del teatro, que *la cultura no es un añadido*; ese olimpo en que aún viven nuestros artistas plásticos, una distracción para estar en la onda. Que las bananeras, el problema campesino, el problema urbano, no son pues inventos de grupos radicales. Ni *La denuncia*, *La historia de Milciades García*, *La ciudad dorada*, *Tupac Amarú*, *Un gallo de pelea*, son meros panfletos políticos, discursos malos, sino obras de gran alcance cultural, de un nuevo sentido estético en donde esos esquemas críticos, culturales que se utilizaban, dejan ya de tener eficacia"[537].

536 Fernando Duque Mesa y Jorge Prada Prada, *Santiago García: El teatro como coraje*. Bogotá: Investigación Teatral Editores - Ministerio de Cultura, 2004, p. 254.

Los comienzos de este movimiento presentaron diferencias en ciudades como Bogotá y Cali. En Bogotá surgió, bajo la influencia de Seki Sano, el grupo El Búho y el Teatro Estudio de la Universidad Nacional; en Cali su origen tuvo que ver con la fundación de la Escuela Departamental de Teatro en 1955, y con la vinculación a ella de Enrique Buenaventura. Pero si bien, algunos investigadores coinciden en señalar que una primera etapa del Nuevo Teatro comprende el periodo 1950-1965, es importante tener en cuenta que como parte del Teatro Moderno, en esta etapa no se distingue como "Nuevo Teatro", sino que sus agentes y rasgos característicos se encuentran fundidos en las experiencias de teatro experimental que se presentaron en ese momento. Por lo tanto, características del teatro experimental como la tendencia hacia el teatro universal, un repertorio constituido por obras de Lope de Vega o de Shakespeare, así como el origen institucional-oficial del movimiento con la creación de centros de formación en arte dramático por iniciativa del gobierno militar, son identificadas en los análisis como propias del nuevo teatro.

En el contexto de la Guerra Fría, se produjo en América Latina un fenómeno que Enrique Buenaventura describió como "el desplazamiento

537 Darío Ruiz Gómez. "Ecos del festival. El teatro colombiano: una verdadera revolución". En: *El Tiempo*. 19 de Agosto de 1973, p. 1.

Ilustración 108. Programa de mano Teatro La Candelaria. Actores Elsa Rojas, Ober Galves, Juan B. Martínez y Patricia Ariza. Dirección Santiago García, creación colectiva. Obra: *La ciudad dorada* / Bogotá: Centro de Documentación del Teatro La Candelaria. (Consultado en julio de 2012).

hacia la izquierda de los intelectuales"[538] y su salida de los partidos tradicionales hacia otras propuestas de organización política. Este fenómeno influyó en el teatro que se hacía en el país, puesto que el desplazamiento hacia la izquierda de reconocidas figuras del arte y la academia, provocó en muchos casos, su expulsión de las instituciones de formación superior de las que hacían parte como docentes. Hacia 1965 muchos teatreros se desprendieron de la institución, Santiago García dejó la Universidad Nacional, Enrique Buenaventura dejó la Escuela de Bellas Artes y conformaron grupos independientes desde donde continuaron con la tarea de sentar las bases de una dramaturgia nacional. Respecto a la ruptura con la institucionalidad, Enrique Buenaventura precisa: "no salimos de Bellas Artes, únicamente por las obras que escribimos sino porque participamos en un gran movimiento universitario muy radical que se dio en Cali en esa época"[539].

La consolidación del Nuevo Teatro, comprende estos hechos ocurridos en la segunda mitad de los años sesenta y se extiende hasta los años ochenta. En esta etapa el movimiento se caracterizó por la conformación de grupos de teatro que tomaron conciencia crítica del contexto social y político en el que debieron actuar. Según Buenaventura "se reinventó la categoría de grupo"[540], con lo cual se produjo el cuestionamiento de la estructura tradicional de *compañía comercial*, en la que muchos veían la reproducción de la división del trabajo entre el propietario (Director - dueño de la compañía) y los trabajadores (actores), característica de la producción en el capitalismo. Pero esta "nueva" forma de trabajo resultó, a su vez problemática, puesto que implicaba actividades como escoger la obra en grupo lo que hacía necesario que todos los integrantes fueran igualmente responsables frente al trabajo creador.

Ante el desafío que planteaba la nueva situación se fueron observando pequeños hallazgos que unidos proyectaron un proceso de trabajo colectivo, considerado por E. Buenaventura como el comienzo de la reintegración del teatro: "estamos luchando por devolverle su carácter de arte colectivo", afirmaba. En el mismo sentido Santiago García insistía en precisar que la creación colectiva, no era un descubrimiento del movimiento teatral latinoamericano de la segunda mitad del siglo XX y agregaba: "De creación colectiva (…) puede hablarse, por ejemplo en la Edad Media, a propósito de la construcción de las grandes catedrales góticas"[541].

En las nuevas condiciones, la forma tradicional de "hacer teatro" resultaba insuficiente, y la improvisación de los actores como herramienta de creación se impuso como recurso que garantizaba la participación de todo el grupo en la construcción de propuestas para solucionar problemas escénicos específicos. Como práctica artística, la improvisación no supone la realización de un proyecto, como sucede con otras prácticas, sino que ella misma transforma los proyectos, los modifica continuamente. Por lo tanto, como señala E. Buenaventura, la improvisación no es criticable, no es juzgable porque no hay un modelo, es básicamente una forma de desinhibición, una forma de trabajo creador del artista. Si después de la improvisación se procediera a juzgar, entonces se reprimiría y se negaría el efecto enriquecedor de la improvisación.

En Colombia, el recurrir sistemáticamente a la improvisación, fue consecuencia de la categoría "grupo" que transformó las relaciones del trabajo teatral y la tradicional estructura vertical de la compañía con sus jerarquías precisas y sus funciones bien delimitadas. Afirma Patricia Ariza que "la improvisación

Ilustración 109. Foto Jorge Silva. Obreros instalando publicidad de la marca Pepsi-Cola en Bogotá / Bogotá: Archivo de Bogotá. Fondo fotográfico Jorge Silva. (Consultado en julio de 2012).

538 Quehacer teatral. "Nuevo Teatro e improvisación. Entrevista con Enrique Buenaventura". Bogotá: Revista del Centro de Investigaciones Teatrales, nº 2, Septiembre de 1984, p. 84.
539 Ibidem.
540 Ibidem.
541 Giorgio Antei, "Improvisación y creación colectiva". En: *Quehacer Teatral*. No. 2.Bogotá: Centro de Investigaciones Teatrales. Septiembre, 1984, p. 79. Fernando Duque Mesa y Jorge Prada Prada, *Santiago García: El teatro como coraje*. Bogotá: Investigación Teatral Editores - Ministerio de Cultura. 2004, p. 290.

es la posibilidad de recurrir al inconsciente de los actores y actrices y a su vez al inconsciente de la sociedad ya que los actores son mediadores entre la obra en proceso y la sociedad a través del público". Al respecto Enrique Buenaventura señala:

"Yo recuerdo que mis dudas empezaron cuando estaba montando *La Celestina*; un día, concretamente paré y dije: hasta aquí llegó lo que yo sé; me encontraba completamente saturado, sentía la necesidad de otra manera de trabajar, pero no tenía datos de donde agarrarme, era un momento de crisis muy terrible. (…) y entonces empezamos a buscar de qué manera podría darse; al principio no teníamos una idea de cómo podría ser eso, era muy difícil; al principio no sabíamos, por ejemplo, cómo plantear una improvisación (…) paradójicamente, el actor sigue pegado a la necesidad de que lo dirijan directamente, que le digan que es lo que tiene que hacer. Afrontar las responsabilidades, saber lo que tengo que hacer no se puede dar sin una crisis muy terrible, porque si los valores anteriores no se han quebrado realmente, nadie afronta nuevas responsabilidades"[542].

La improvisación se fue convirtiendo en una práctica fundamental, una forma de organizar la participación en el campo artístico y se empezó a plantear la necesidad de una metodología que sistematizara el proceso desde la improvisación, al discurso de montaje, y de allí al texto del espectáculo.

De acuerdo con Carlos José Reyes, en la creación colectiva, el actor deja de ser un ente subordinado al director o al autor, para convertirse en un agente activo de la producción teatral: improvisa, propone imágenes, discute, analiza. La creación colectiva postula lo que Santiago García llamó *un actor de nuevo tipo*, en condiciones de

542 Quehacer teatral. "Nuevo Teatro e improvisación. Entrevista con Enrique Buenaventura". Bogotá: Revista del Centro de Investigaciones Teatrales, nº 2, Septiembre de 1984, p. 85.

Ilustración 110. Foto Jorge Silva. Marcha de estudiantes Universidad Libre / Bogotá: Archivo de Bogotá. Fondo fotográfico Jorge Silva. (Consultado en julio de 2012).
Ilustración 111. Foto Jorge Silva, Grafiti en la Universidad Nacional / Bogotá: Archivo de Bogotá. Fondo fotográfico Jorge Silva. (Consultado en julio de 2012).

resolver múltiples y complejos problemas no sólo de orden artístico, es decir un *actor-creador-promotor*[543].

La práctica de la improvisación, y su función en el proceso de la creación colectiva, suponen un "sujeto creativo" que se construye en el transcurso de tres momentos clave: cognoscitivo, estético e ideológico. El grupo es la escuela del "actor de nuevo tipo", en el grupo el actor encuentra su identidad artística, ética e ideológica. El grupo se constituye a partir de sujetos concretos, que realizan sus actividades con la participación activa del público. El público, "nuevo" también, proporciona al grupo el modelo organizativo, las motivaciones ideológicas y los objetivos artísticos. Por lo tanto, señalaba Carlos José Reyes: "los grupos de nuevo tipo, que trabajan métodos de creación colectiva, (…) han adoptado el punto de vista de los trabajadores, su forma de organización, su estilo, para decirlo en términos del arte"[544].

Considerada por Santiago García como herramienta fundamental de trabajo[545], la improvisación fue motivo de muchas sesiones de discusión en los eventos que se organizaron en los años 1970 y 1980. Durante estos encuentros, que fueron valiosos para poner en común experiencias que se daban simultáneamente en muchos países, los grupos comentaban su forma de trabajo, los logros alcanzados y las dificultades. En uno de estos encuentros, Patricia Ariza comentó respecto a las improvisaciones "nosotros preferimos hacer muchísimas improvisaciones a hacer una improvisación excepcional en la que tengamos que gastar una o dos semanas de trabajo. Esto ha sido un proceso largo que viene, en el caso de La Candelaria desde el año 1971, cuando montamos nuestra primera creación colectiva. De tal manera que no creo que pueda darse una regla en el problema de la improvisación"[546].

Advertía, así mismo, acerca de la importancia de complementar la improvisación con el análisis, para lo cual era necesario que cada "sujeto" en el grupo, contara con las mejores herramientas, es decir cada miembro del grupo debía "prepararse y capacitarse cultural, filosófica y políticamente, para poder discutir y seleccionar lo más importante de la improvisación, puesto que seleccionar es una de las tareas más importantes en el proceso de creación colectiva"[547].

Enrique Buenaventura consideró equivocado definir la creación colectiva por oposición a la creación individual y como un invento del Nuevo Teatro; en su opinión el teatro es siempre un trabajo colectivo, que durante una etapa de la historia (auge del capitalismo) se expresó de manera hegemónica a través de ciertas personalidades que produjeron también buen teatro, considera que la tarea del Nuevo Teatro, como movimiento, debía ser devolver al teatro su carácter "conscientemente colectivo", con lo cual, insiste: "no se limita al autor, ni al director, ni crea un nuevo género, ni propone una nueva fórmula"[548].

Jorge Alí Triana consideraba la creación colectiva como una actitud, una forma de ver el teatro como parte de un proceso histórico y no como "una simple técnica", o "una receta" para fabricar espectáculos teatrales. Para él la creación colectiva era la manera que asumía el teatro para cumplir con su tarea histórica en la transformación de la sociedad: "Queremos un teatro transformador y por consiguiente ponernos al lado de la clase social determinada por la historia para hacer esa transformación. Pero esta decisión no puede ser solamente programática o ética, sino que requiere grandes exigencias en nuestra formación y nuestro quehacer. Aprender, comprender, sentir las necesidades, los anhelos y pasiones de nuestro pueblo y expresarlos en forma eficaz"[549].

Pese a las divergencias, los dramaturgos, actores y directores coincidían en considerar la creación colectiva como "una forma de ver el teatro", que corresponde a un contexto histórico determinado. Postulan el teatro como hecho histórico y por lo tanto como una construcción social, siempre de carácter colectivo, como colectiva es la creación artística en general. Esta consideración del teatro como creación colectiva, implicaba que cada "individuo" miembro del grupo se hiciera conscientemente responsable de

543 Giorgio Antei, "Improvisación y creación colectiva". En: *Quehacer teatral*. Bogotá: Revista del Centro de Investigaciones Teatrales, nº 2, Septiembre de 1984, p. 79.
544 Idem, pp. 79-80
545 Santiago García, IV Sesión Mundial del Teatro de Naciones. Caracas Venezuela 1978. 9 al 12 de julio de 1978. Coloquio No 3. Confrontación de teatro del Tercer Mundo. Fotocopias tomadas de: Centro de Documentación del Teatro La Candelaria, tomadas en noviembre 3 de 2011., p. 34
546 Patricia Ariza, IV Sesión Mundial del Teatro de Naciones. Caracas Venezuela 1978. 9 al 12 de julio de 1978. Coloquio No 3. Confrontación de teatro del Tercer Mundo. Fotocopias tomadas de: Centro de Documentación del Teatro La Candelaria, tomadas en noviembre 3 de 2011, pp. 41-42.
547 Ibidem.
548 Enrique Buenaventura, IV Sesión Mundial del Teatro de Naciones. Caracas Venezuela 1978. 9 al 12 de julio de 1978. Coloquio No 3. Confrontación de teatro del Tercer Mundo. Fotocopias tomadas de: Centro de Documentación del Teatro La Candelaria, tomadas en noviembre 3 de 2011, p. 138.
549 Jorge Triana, IV Sesión Mundial del Teatro de Naciones. Caracas Venezuela 1978. 9 al 12 de julio de 1978. Coloquio No 3. Confrontación de teatro del Tercer Mundo. Fotocopias tomadas de: Centro de Documentación del Teatro La Candelaria, tomadas en noviembre 3 de 2011, p. 55.

Ilustración 112. Foto Carlos Mario Lema. Actores Alexandra Escobar, Fanny Baena, Nohra González, Nohora Ayala y Shirley Martínez. Obra: *Antígona*. Dirección Patricia Ariza / Bogotá: Centro de Documentación del Teatro La Candelaria (Consultada en noviembre de 2012).

su formación, de su construcción como "sujeto" creativo, pero sobre todo como "sujeto histórico", capaz de afectar su entorno.

Patricia Ariza[550] afirma que tanto el grupo La Candelaria como el TEC jugaron un rol importante en la conformación de la creación colectiva como filosofía y metodología de creación en grupo. Para Ariza en los años setenta no solo se consolidaron los dos grupos como laboratorios teatrales de creación bajo la dirección de los maestros Santiago García y Enrique Buenaventura, sino que se fundó en Colombia uno de los movimientos teatrales más vigorosos del continente cuyo aporte a la dramaturgia nacional se basó en la creación de obras en grupo. Hecho que ha sido reconocido internacionalmente tanto por los grupos y el movimiento teatral de América Latina, como por numerosos festivales internacionales de teatro. Se refiere al Festival de Nancy (Francia) que durante varias ediciones contó con la presencia del teatro colombiano puesto que los grupos La Mama, el TEC y La Candelaria fueron invitados en varias ocasiones, así mismo señala que el Festival de Teatro de Manizales llegó a tener gran prestigio internacional debido a las obras del Movimiento Teatral Colombiano y a los grandes debates teóricos y políticos del teatro universitario y del naciente teatro independiente.

El trabajo de La Candelaria, desde su etapa como Casa de la Cultura, ha estado orientado por la consideración del teatro como un proceso de creación colectiva que trasciende la autoría de las obras, puesto que incluso, en la puesta en escena de "obras de autor", todos los miembros del grupo son responsables del proceso creativo.

4.2 Teatro La Candelaria

La Casa de la Cultura adoptó el nombre de Teatro La Candelaria, por razón del sector de la ciudad en el que está ubicada su sede. El nombre proviene de los cirios bendecidos que llevan el clero y los fieles en la procesión de la Candelaria o "fiesta de las candelas" que la iglesia católica celebra el 2 de febrero para conmemorar el día en que María y José presentaron al niño Jesús en el templo de Jerusalén[551].

Con el nuevo nombre el grupo inició una etapa caracterizada por el proceso de creación colectiva, con la que montó la mayoría de sus obras entre 1972 y 1981. A deferencia del período anterior, en el que Santiago García, Carlos José Reyes, Juan Sebastián y Miguel Torres alternaban en la dirección de las obras representadas por actores que aún no conformaban un grupo, en la nueva etapa, un grupo de actores, basaban su trabajo en la improvisación y la investigación como herramientas fundamentales de creación[552].

Después de un intenso trabajo comunitario en el que estuvieron involucrados como actores y autores Fernando Mendoza, Graciela Méndez, Patricia Ariza, Francisco Martínez, Santiago Quijano, Juan Martínez, Ernesto Mora, Julia Correa, José Ober Galves, Elsa Rojas, Emiliano Suárez, Alberto Vásquez y Santiago García, quienes atravesaron varias etapas, desde la recopilación de información y documentos hasta el montaje final, y en las cuales empleó el grupo cerca de diez meses continuos, se anunciaba el estreno de la obra *Nosotros los comunes* para el 16 de marzo de 1972. Los directivos de La Candelaria consideraban que esta nueva pieza abriría un panorama inusitado al teatro nacional por sus planteamientos en el tratamiento de la historia en la escena y por su indiscutible carácter popular[553], puesto que en esta obra se pretendía desmitificar la historia oficial.

Como lo pronosticaron los artistas, este montaje dio mucho de que hablar y se convirtió en punto de referencia en la evolución de la dramaturgia y técnica de actuación de La Candelaria. Esta pieza teatral fue considerada por el periódico *El Tiempo* como una de las más importantes que se habían montado en el país, por la interpretación teatral del acontecimiento histórico del movimiento de los comuneros ocurrido en 1781, a través de la cual el grupo de teatro de La Candelaria mostró que en esa ocasión el pueblo organizado aprendió a luchar porque se constituyó en una fuerza de oposición[554].

De acuerdo con la información del diario *El Tiempo*, para julio de 1972, el grupo había representado en su escenario la obra *Nosotros*

550 Entrevista de Alicia Florián con Patricia Ariza, Bogotá noviembre de 2012.
551 *Nueva Enciclopedia Larousse*, tomo segundo. Barcelona: Editorial Planeta, 1984, p. 1.627.
552 Adelaida Nieto, *Esbozo de una historia que continúa: Grupo de Teatro La Candelaria*. Monografía de grado. Escuela Nacional de Arte Dramático, Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, D.E.: Mayo de 1982, anexos.
553 *El Tiempo*, "En La Candelaria, el estreno de 'Nosotros los Comunes'". 4 de abril de 1972, p. 7B.
554 *El Tiempo*, "En el teatro de La Candelaria" Nosotros los comunes". Domingo 26 de marzo de 1972, p. 7. Por su parte Patricia Ariza señala que fueron 290 presentaciones.

Ilustración 113. Foto Teatro La Candelaria. Actriz Luz Marina Botero. Obra: *Vida y muerte severina*. Dirección Santiago García / Bogotá: Centro de Documentación del Teatro La Candelaria. (Consultado en julio de 2012).

los comunes 90 veces y habían asistido a verla 40 mil espectadores[555]. Santiago García anunció entonces una gira de dos meses, entre agosto y septiembre de 1972, por Chile, Ecuador y Perú, países que habían manifestado su interés por conocer la pieza. Según Santiago García, lo que el grupo de teatro hizo con esta obra tenía muy poco que ver con el teatro clásico, con Brecht o con Weiss y rompía con las realizaciones de la década pasada. Desde entonces el grupo de Teatro La Candelaria se declaró como colectivo de creación y quiso seguir en esa tónica, dados los buenos resultados obtenidos.

En ese mismo mes, antes de salir del país y siguiendo una costumbre establecida, los grupos de teatro La Mama y La Candelaria iniciaron un intercambio artístico con la puesta en escena de las obras *Torquemada*, de Augusto Boal, y *Nosotros los comunes*, a partir del viernes 28 de julio[556]. En los meses siguientes, Roberto Gómez, quien se desempeñaba como secretario de La Candelaria, propició la presentación del grupo de teatro argentino *Trotea* con la obra *El carretón de Juan de la Cruz*, así como otras presentaciones culturales, aprovechando el tiempo en que el grupo titular estaría de gira por Suramérica[557]. Igualmente, el sábado 30 de septiembre el grupo El Alacrán, dirigido por Carlos José Reyes, estrenó la obra *Las Monjas*, de Eduardo Manet, en este escenario[558].

Para el 30 de octubre de 1972, La Candelaria regresó a Bogotá después de haber realizado 30 presentaciones en diversos escenarios que incluyeron teatros tradicionales, plazas, galpones de los pueblos mineros y barrios populares. En Santiago de Chile, se presentó quince veces en la fábrica Exyaru y La Platina, en asentamientos campesinos de Quillota, Limanche, en las concentraciones mineras de El Teniente, Rancagua, Coya y Sewell, en las minas del cobre de El Salvador, Potrerillos, Llanta, Barquitos y en el Festival Popular de Teatro de Arica organizado por otro grupo colombiano residente en esa ciudad, denominado "Actores en Marcha", dirigido por Alejandro Buenaventura, quien realizaba en ese momento una importante labor en el norte del país. En Perú representó la obra en diez oportunidades, en Tacna y Lima en el teatro La Cabaña, en la plaza Manco Capac y en el barrio popular de Comas, y en Ecuador se

555 *El Tiempo*, "Grupo La Candelaria hará gira por el exterior". 4 de julio de 1972, p. 7.
556 *El Tiempo*, "Teatro en La Mama y La Candelaria. 27 de julio de 1972, p. 7B.
557 *El Tiempo*, "Hoy, teatro argentino en La Candelaria". 8 de septiembre de 1972, p. 7B.
558 *El Tiempo*, "Hoy en La Candelaria, estreno a media noche". 30 de septiembre de 1972, p. 7B.

presentó en cinco oportunidades en el Teatro Sucre de Quito, en la Central de Trabajadores del Ecuador y en la población de Amanagua.

El siguiente montaje del grupo de teatro La Candelaria fue *La ciudad dorada*, creación colectiva en la que participaron Graciela Méndez, Patricia Ariza, Elsa Rojas, Juan B. Martínez, Francisco Martínez, José Ober Galves, Santiago García, Alfonso Ortiz e Inés Prieto, obra en la que presentan la historia de la familia Pérez que emigra del campo a la ciudad de Bogotá buscando mejores condiciones de vida. Para entender esta problemática, el grupo contó con la colaboración de la Central Nacional Provivienda e hizo un intenso trabajo de campo[559].

Con *Nosotros los comunes* y *La ciudad dorada* el grupo de teatro La Candelaria representó a Colombia en el Festival Mundial de Teatro celebrado en Nancy, Francia, entre el 24 de abril y el 6 de mayo de 1973, en el que realizó 8 presentaciones en el Gimnasio Poincaré. En este certamen, La Candelaria destacó entre los 168 espectáculos que se presentaron y se le consideró como uno de los grupos más importantes por la gran recepción que le brindó el público, por el tema de las obras, y por la buena realización y puesta en escena[560]. Enseguida, el grupo emprendió una gira durante mes y medio, realizando representaciones en Holanda y en Francia. En París, actuó en siete teatros de barrios obreros y en las universidades de Vincennes y París XIII en Villetaneuse. En Holanda, el grupo se presentó en las ciudades de Amsterdam, Rótterdam, Leiden, Utrecht y Eindhoven, en donde sorprendió la temática del conjunto sobre el actual teatro de Latinoamérica[561]. En julio de ese año, cuando el grupo regresó a Bogotá, estrenó en su escenario *La ciudad dorada*, obra con la que se presentó en el V Festival Latinoamericano de Teatro Universitario[562].

El viernes 1º de febrero de 1974 el grupo de teatro de La Candelaria estrenó la obra *Vida y muerte severina*, de Joao Cabral Do Melo Neto, bajo la dirección de Santiago García[563]. La obra es un poema dramático que tiene como tema la vida, trabajo y muerte del obrero brasileño[564]. Está estructurada a la manera de los autos sacramentales de la Edad Media y lleva por subtítulo *Auto de Navidad Pernambucano*. Actuaron en ella Patricia Ariza, Nohora Ayala, César Badillo, Beatriz Camargo, Hernando Forero, Santiago García, Francisco Martínez, Fernando Mendoza, Adelaida Nieto, Fernando Peñuela, Inés Prieto, Álvaro Rodríguez e Ignacio Rodríguez, con música de Carlos Parada y el arreglo coral del maestro Hugo Velásquez.

Durante el año 1974 hubo poca actividad teatral en Colombia y los diversos festivales de teatro no se realizaron. El grupo de teatro de La Candelaria presentó sus obras de repertorio, invitó a grupos chilenos a su escenario y organizó una muestra en compañía del Teatro Experimental de Cali. Gloria Zea, directora de Colcultura, pronosticaba para el siguiente año una mayor inversión monetaria en el movimiento teatral colombiano, sumada al apoyo que prestaría Santiago García desde la dirección y coordinación de la Escuela Nacional de Arte Dramático.

La siguiente obra de creación colectiva del grupo de teatro La Candelaria fue *Guadalupe años sin cuenta*, cuyo tema surgió a raíz de los viajes que el grupo realizaba a los Llanos Orientales y al

559 Teatro La Candelaria, *Teatro La Candelaria 1966-1996*. Bogotá: Panamericana, 1997, p. 64.
560 Miguel Ayuso. "Éxito del grupo La Candelaria en Europa". En: *El Tiempo*. 9 de junio de 1973, p. 15A. El Festival Internacional de Nancy se realizó desde 1963, cada dos años, para reunir grupos de teatro no comercial, experimental. Se trataba de una muestra no competitiva que buscaba propiciar el intercambio de conocimientos escénicos.
561 Miguel Ayuso. "Éxito del grupo La Candelaria en Europa". En: *El Tiempo*. 9 de junio de 1973, p. 15A.
562 Gloria Valencia Diago. "Manizales, escenario del teatro mundial". En: *El Tiempo*. 5 de agosto de 1973, p. 13A.
563 *El Tiempo*, "Hoy, estreno en La Candelaria". 1º de febrero de 1974, p. 5B. Con esta obra el grupo de teatro de La Candelaria se presentó al II Festival Nacional del Nuevo Teatro realizado en 1976.
564 *El Tiempo*, "Espectáculos". 1º de diciembre de 1976, p. 14C.

Ilustración 114. Foto Teatro La Candelaria. Actriz Adelaida Otálora. Obra: *El Quijote*. Dirección Santiago García / Bogotá: Centro de Documentación del Teatro La Candelaria. (Consultada en julio de 2012).

interés por conocer la historia de la guerrilla en esa región en la década de 1950. Con la información recogida en los testimonios de los excombatientes, los seminarios sobre las luchas agrarias de esa época y la asesoría de historiadores y sociólogos, el grupo logró integrar el fenómeno de las guerrillas a la historia nacional. Enseguida seleccionaron los episodios que resaltaban por su teatralidad.

Tras seis meses de trabajo en busca del argumento, el grupo se dividió en comisiones para presentar las propuestas de estructura de la obra; el resultado final fue la síntesis de estas propuestas, con la figura de Guadalupe Salcedo como hilo conductor de la historia. Contrario a lo acostumbrado, en esta ocasión el grupo trabajó en un texto escrito antes del estreno, para el cual contó con la colaboración de Arturo Álape[565]; para la composición musical, que se consideraba como un elemento integral de la obra, Hernando Forero y Fernando Peñuela estuvieron en los Llanos orientales, aprendiendo sobre interpretación de música llanera con instrumentos autóctonos[566].

Sobre el tema de la obra Patricia Ariza comenta: "Es necesario destacar que el gobierno de Rojas Pinilla surgió de un proceso de paz con las guerrillas liberales que llegaron a convertirse en un movimiento insurgente de grandes proporciones. En 1952 unificaron sus comandos y nombraron a Guadalupe Salcedo jefe supremo. Las élites de los partidos también se unieron y promovieron un golpe de Estado por parte del ejército en cabeza del general Gustavo Rojas Pinilla. La Candelaria creó *Guadalupe años sin cuenta*, una obra que da cuenta del origen de las guerrillas liberales de los llanos orientales y de las relaciones de estas con la dirigencia liberal"[567].

La obra fue estrenada el miércoles 16 de julio de 1975[568]. Los autores y actores en esta primera presentación fueron Fernando Mendoza, Graciela Méndez, Álvaro Rodríguez, Hernando Forero, Francisco Martínez, Santiago García, Fernando Peñuela, Clara Inés Prieto, Alfonso Ortiz, Patricia Ariza, Ober Galves, Luz Marina Botero, Carlos Parada, María Elena Sandoz, Manuel Gil y Fernando Cruz. Desde entonces ha sido representada en diversos escenarios, sin que su aceptación por el público se limite. Un año después de su estreno, el periódico *El Tiempo* reportó el triunfo de La Candelaria en la inauguración del Primer Festival de Teatro Popular Latinoamericano, realizada en Nueva York el 5 de agosto de 1976, con la obra *Guadalupe años sin cuenta*.

La directora del Teatro de la América Latina, Joanne Pottlitzer, opinaba que el grupo era uno de los más sobresalientes de teatro popular en el hemisferio occidental: "es ingeniosa la manera como ellos crean una escena con un mínimo de luces, tramoyas móviles y, no obstante, no hay una sensación de parquedad. En una escena las mujeres agitaban telas sobre el escenario para estimular al público en la imaginación de un río. Y en otra la mesa de siete metros no era otra cosa que una tela sostenida por acuclillados debajo, en cada extremo".

En la inauguración del Festival, el público de Nueva York se mostró muy emocionado ante esta presentación "cuando los actores empezaron a cantar el coro final, que pide a los espectadores meditar en lo que acaban de ver, el público se levantó y aplaudió de pies durante 20 minutos". En el camerino, el director, Santiago García, quien también desempeñaba uno de los principales papeles, y Alfonso Ortiz, quien representaba a Joaquín Robledo, un soldado campesino, se sintieron emocionados por la aceptación del público y atribuyeron esta reacción a que muchas personas de habla hispana, sufrieron en medio de los problemas que el drama de Guadalupe reconstruye[569]. La obra también fue reconocida como la mejor en el Tercer Festival Internacional de Teatro de Caracas y ganó el Premio Casa de las Américas en 1976, en La Habana.

Con esta pieza teatral La Candelaria cerró sus actividades en el año 1976, en el cual realizó alrededor de 120 presentaciones que agruparon a unos 50 mil espectadores con sus cuatro obras de repertorio: *Nosotros los comunes*, *Vida y muerte severina*, *La ciudad dorada* y *Guadalupe años sin cuenta*. Para mayo de 1977, el grupo asistió al Festival Internacional de Nancy, para actuar representando a Colombia y para participar en el encuentro sobre teatro de Europa y América Latina realizado simultáneamente[570]. Aprovechando este viaje, el conjunto teatral actuó en París en la gran sala de la UNESCO, con *Guadalupe años sin cuenta*[571]. Mientras el grupo estaba fuera del país, se presentaba en su escenario la obra *Así ocurrió cuando los blancos no fueron malos*, del grupo Texco bajo la dirección de Mario Castaño.

565 Nombre con el que se conoció a Carlos Arturo Ruiz, historiador, periodista, pintor y guionista colombiano.
566 Teatro La Candelaria, Teatro La Candelaria 1966-1996. Bogotá: Panamericana, 1997, p. 85.
567 Entrevista de Alicia Florián con Patricia Ariza, Bogotá noviembre de 2012.
568 *El Tiempo*, "En La Candelaria". 16 de julio de 1975, p. 2A.
569 *El Tiempo*, "Triunfo de La Candelaria en festival teatral de New York". 13 de agosto de 1976, p. 13A.
570 *El Tiempo*, "Guadalupe años sin cuenta". 24 de febrero de 1977, p. 12D.
571 *El Tiempo*, "La Candelaria en París". 20 de mayo de 1977, p. 1B.

Ilustración 115. Foto Teatro La Candelaria. Actores Emiliano Suárez, Santia García, Silvia Castrillón, Patricia Ariza y Francisco Martínez. Obra: *Nosotros los comunes* / Bogotá: Centro de Documentación del Teatro La Candelaria. (Consultada en julio de 2012).

La obra de creación colectiva *Los diez días que estremecieron al mundo*, surgió del contacto del grupo La Candelaria, a través de Patricia Ariza, con el teatro Taganka de Moscú dirigido por Yuri Liubimov, quien trabajaba un texto basado en el reportaje de John Reed sobre la Revolución de Octubre. Al conocer su experiencia, el grupo de teatro de La Candelaria se basó en este texto literario, no teatral, para realizar un trabajo de improvisación, escogiendo situaciones cotidianas que representaran hechos históricos, permitiendo al público reflexionar sobre la revolución socialista y sobre el proceso revolucionario colombiano[572].

La obra representada por Patricia Ariza, Vicky Hernández, Hernando Forero, Santiago García, Francisco Martínez, Fernando Mendoza, Adelaida Nieto, Fernando Peñuela, Inés Prieto, Álvaro Rodríguez, María Elena Sandoz y Fernando Cruz, fue estrenada en octubre de 1977. Al siguiente año, el jurado calificador del Premio "Casa de las Américas", compuesto por Jorge Alí Triana y Juan Manuel Arce, otorgó el primer premio al grupo colombiano de teatro La Candelaria por esta obra.

A este concurso se presentaron 784 obras de 23 países y esta fue la segunda vez que el grupo colombiano obtuvo el galardón. El premio consistía en mil dólares en efectivo y la publicación de la obra, en el mismo año. Al respecto, Santiago García expresó que el ganar el premio nuevamente, suponía un gran estímulo para el teatro colombiano que había logrado situarse en un lugar especial dentro del concierto internacional[573]. Luego de una gira por el Valle del Cauca, el grupo presentó en temporada desde el primero de marzo la obra ganadora en el escenario de su sede.

En 1978 el grupo creó *La historia del soldado*, cuyo elemento novedoso fue la incorporación de una obra músico literaria compuesta por el ruso Igor Stravinski y escrita por el suizo Charles Ferdinand Ramuz. Para el montaje, La Candelaria contó con la colaboración de Raúl García, director de la Orquesta Filarmónica de Bogotá, para quien esta obra era indispensable en el repertorio de un músico, y con la presencia de Carlos Villa, violinista y director musical. Estos elementos, junto con la versión teatralizada ejecutada por La Candelaria, crearon un espectáculo diferente que incluía danza, teatro, pantomima, narración y música clásica y que fue estrenado el 16 de octubre de 1978[574].

572 Teatro La Candelaria, *Teatro La Candelaria 1966-1996*. Bogotá: Panamericana, 1997, p. 90.
573 *El Tiempo*, "La Candelaria ganó premio en La Habana". 9 de febrero de 1978, p. 5B.
574 Teatro La Candelaria, *Teatro La Candelaria 1966-1996*. Bogotá: Panamericana, 1997, p. 92.

Según un balance sobre las actividades teatrales de La Candelaria durante el año 1978, presentado por el periódico *El Tiempo* el grupo ofreció 240 presentaciones para 70 mil espectadores con las obras de su repertorio, fue invitado especial al Festival Mundial de Teatro de las Naciones, en Caracas y el único grupo extranjero invitado al Festival de Teatro Nuevo de Cuba, allá se presentó con sus dos obras premiadas en el concurso Casa de Las Américas. *La ciudad dorada* y *Guadalupe años sin cuenta*, fueron montadas en Estado Unidos, Angola, Portugal y Cuba[575].

En 1979, para celebrar su XIII aniversario de fundación, el grupo de teatro de La Candelaria presentó esta obra en asocio con la Orquesta Filarmónica de Bogotá, dirigida por el maestro Everett Lee, en el Teatro Colón. Después de esta celebración, el grupo ofreció una temporada en el escenario de su sede, con la misma pieza[576]. Una vez más, para el acto de reapertura del Teatro Jorge Eliécer Gaitán, el 21 de noviembre de 1980 el grupo de teatro de La Candelaria representó la obra, en colaboración con la Orquesta Filarmónica de Bogotá[577].

575 *El Tiempo*, "Teatro en Colombia en 1978". 6 de enero de 1979, p. 13A.
576 *El Tiempo*, "13 años de La Candelaria, en el Colón". 12 de junio de 1979, p. 7B.
577 *El Tiempo*, "Hoy reabren el Teatro Jorge Eliécer Gaitán". 21 de noviembre de 1980, p. 3D.

Ilustración 116. Foto Carlos Mario Lema. Actrices Nohra González, Alexandra Escobar. Obra: *Antígona*. Dirección: Patricia Ariza / Bogotá: Centro de Documentación del Teatro La Candelaria. (Consultado en julio de 2012).

La quinta creación colectiva del Teatro La Candelaria fue *Golpe de suerte*, en la que los actores y autores Beatriz Camargo, Alfonso Ortiz, Nohora Ayala, Fernando Mendoza, Fernando Peñuela, César Badillo, Inés Prieto, Álvaro Rodríguez, Patricia Ariza, Hernando Forero, Francisco Martínez, Santiago García e Ignacio Rodríguez, trataron el problema del narcotráfico, retomando la historia de Lucho Barranquilla y modificando el trágico final por un argumento en que este personaje triunfa. El grupo tardó dos años en la creación y montaje de esta obra que fue estrenada en 1980 en la IV versión del Festival Nacional del Nuevo Teatro[578].

Durante la década de los ochenta el teatro retornó a los autores clásicos pero con una mirada contemporánea. En enero de 1981 el maestro García se retiró de la dirección de la Escuela Nacional de Arte Dramático, considerando que tras cinco años había cumplido su labor en esta institución y tenía el propósito de dedicarle más tiempo a La Candelaria. Comenzó entonces a escribir su primera obra titulada *Diálogo del rebusque*, basada en la obra *El Buscón*, y otros textos de Francisco de Quevedo, que planeaba estrenar a su regreso de Cuba donde dictaría un curso de tres meses sobre Bertolt Brecht[579].

El tema central de *Diálogo del rebusque* es la narración de la vida de don Pablos, quien escapa de los infiernos aprovechando la revuelta de los diablos por "una mejor vida", para contar públicamente su historia. La pieza se desarrolla en dos planos: uno narrativo, el de Pablos (épico), que quiere contar su historia, y el otro el de los personajes (dramático), que se le aparecen y van construyendo su vida (la de Pablos), para impedirle contar y obligándolo a vivir la vida como analogía del infierno[580]. La música fue compuesta por Ivonne Caicedo, intérprete del grupo de música indígena colombiana Yaki Kandru, y por Ignacio Rodríguez, de La Candelaria, con base en la música popular barroca española. El pintor Pedro Alcántara tuvo a su cargo el diseño de vestuario y escenografía[581]. En esta obra Santiago García interpretó a Quevedo, y participaron en la representación Patricia Ariza, Nohora Ayala, César Badillo, Beatriz Camargo, Hernando Forero, Francisco Martínez, Francisco Mendoza, Adelaida Nieto, Fernando Peñuela, Inés Prieto, Álvaro Rodríguez e Ignacio Rodríguez[582].

La obra *Diálogo del rebusque* fue estrenada el 28 de agosto de 1981 en el escenario de La Candelaria y el grupo la siguió representando en el "festival del repertorio"[583] que abarcó un abanico de cinco obras de La Candelaria con las que el grupo resumió el desarrollo de los últimos nueve años de trabajo. Al finalizar esta temporada, el grupo aceptó por primera vez la invitación para asistir al Festival Internacional de Teatro de Expresión Ibérica, realizado en Portugal entre el 7 y el 22 de noviembre de ese año. En las tres ocasiones anteriores el grupo no pudo estar presente en ese encuentro por falta de apoyo económico[584].

En el balance de actividades escénicas de 1981, el crítico de teatro Eduardo Gómez afirma que en ese año se produjeron cambios estructurales en el teatro colombiano, producto de la reivindicación del teatro clásico a través de la obra *Diálogo del rebusque* en la que el grupo de La Candelaria adaptó textos de Francisco Quevedo "con un lenguaje y unos medios expresivos moderadamente actualizados pero donde se conserva el vigoroso y añejo tono quevediano"[585], viraje que el articulista resalta por la riqueza del vestuario, la gracia en la actuación y la belleza de las canciones que, en conjunto significaron una tendencia a superar el teatro político[586].

Al iniciar 1982, La Candelaria representó en su escenario las obras *Vida y muerte severina*[587] y *Los diez días que estremecieron al mundo*[588]. Luego de participar en el V Festival Nacional del Nuevo Teatro, celebrado del 25 de abril al 6 de mayo de ese año[589], el grupo hizo la presentación número mil de la obra *Guadalupe años sin cuenta* ante un teatro colmado, lo que la convirtió en un record teatral[590]. En junio se celebró en Alemania el Festival Horizonte 82 en el cual tomó parte el grupo La Candelaria con esta misma obra; las funciones realizadas en Berlín Federal, Dinamarca, República Democrática Alemana y en especial la presentada en la Rotte Fabrick (Fábrica Roja) de Zurich, fueron elogiadas por los críticos; uno de ellos, Heiko Strech, calificó la actuación como drástica y demostrativa, segura y de burla virtuosa[591].

578 Teatro La Candelaria, *Teatro La Candelaria 1966-1996*. Bogotá: Panamericana, 1997, p. 98.
579 *El Tiempo*, "Santiago García sale de la Escuela de Arte Dramático". 3 de enero de 1981, p. 7B.
580 *El Tiempo*, "Diálogo del Rebusque en La Candelaria". 23 de septiembre de 1981, p. última B.
581 *El Tiempo*, "Diálogo del Rebusque hoy en La Candelaria". 26 de noviembre de 1981, p. 7C.
582 Teatro La Candelaria, Teatro La Candelaria 1966-1996. Bogotá: Panamericana, 1997, p. 101.
583 Adelaida Nieto, *Esbozo de una historia que continúa: Grupo de Teatro La Candelaria*. Monografía de grado. Escuela Nacional de Arte Dramático, Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, D.E.: Mayo de 1982, p. 153.
584 *El Tiempo*, "La Candelaria". 22 de junio de 1981, p. 11E.
585 Eduardo Gómez, "Balance crítico del año teatral". En: *El Tiempo*. 3 de enero de 1982, p. 5B.
586 Ibidem.
587 *El Tiempo*, "Teatro". 8 de abril de 1982, p. 9C.
588 *El Tiempo*, "Teatro". 15 de abril de 1982, p. 19A.
589 *El Tiempo*, "Este mes Festival Nacional de Teatro". 21 de abril de 1982, p. 7B.
590 Eduardo Gómez, "Guadalupe años sin cuenta". En: El Tiempo. 25 de junio de 1982, p. 6E.
591 *El Tiempo*, "Teatro colombiano en el exterior". 24 de junio de 1982, p. 14D.

Con un ritmo similar transcurrieron las actividades del grupo en el año 1983, en cuyo escenario, además de la programación de temporadas con las obras de repertorio, el grupo Escena 11 del ICFES bajo la dirección de Patricia Ariza presentó *Soldado raso*, de Luis Valdés, considerado como uno de los mejores dramaturgos contemporáneos; la obra trata sobre la utilización hecha por el ejército de los Estados Unidos de las minorías nacionales, entre ellas la chicana, en la guerra de Vietnam. Otra obra presentada a comienzos del año fue *Misterio bufo*, del grupo Teatro Experimental de América Latina, TEAL, bajo la dirección de Carlos Sánchez[592]; también se presentó el grupo El Galpón, de Uruguay, con las obras *Pedro y el capitán*, dirigida por Atahualpa del Cioppo y *Voces de amor y lucha*, de César Campodonico[593].

Especial mención mereció la presentación de *Guadalupe años sin cuenta* realizada en solidaridad con el grupo de teatro callejero Teatro Estudio Calarcá, TECAL, que fue invitado a una gira por Nicaragua, Costa Rica, Honduras y Panamá, para cuya financiación solo contaba con el apoyo de los grupos de la Corporación Colombiana de Teatro y del público que presenciaba sus obras en las calles[594]. Finalizando el mes de julio, para recordar el aniversario de la muerte de Carlos Gardel, en el teatro La Candelaria se presentó un recital titulado "Tango: tiempo de Gardel", con el grupo Buenos Aires, compuesto por Tito Castro, Mariano Loedel, Saúl Velenti, Rubén Navarro y Roberto Diney[595].

592 *El Tiempo*, "'Soldado raso' en La Candelaria". 5 de febrero de 1983, p. 5C.
593 *El Tiempo*, "El Galpón en La Candelaria". 16 de marzo de 1983, p. última C.
594 *El Tiempo*. "Guadalupe en función pro gira de Tecal a Centroamérica". 15 de junio de 1983, p. Última B. El nombre de este grupo de teatro evoca al cacique muisca Calarcá, quien resistió por mucho tiempo la colonización española.

Ilustración 117. Afiche Teatro La Candelaria. Obra: *Los diez días que estremecieron al mundo* / Bogotá: Centro de Documentación del Teatro La Candelaria. (Consultado en julio de 2012).
Ilustración 118. Afiche Teatro La Candelaria. Obra: *Golpe de suerte* / Bogotá: Centro de Documentación del Teatro La Candelaria. (Consultado en julio de 2012).

Fuera de su escenario, el grupo del Teatro La Candelaria realizó presentaciones de *Guadalupe años sin cuenta* el 20 de julio, en el Teatro Jorge Eliécer Gaitán de Bogotá[596] y en temporada, en el mes de septiembre en el Teatro Nacional, *Diálogo del rebusque*, obra con la que representó a Colombia en el Festival Internacional de Teatro de Caracas y que fue considerada por la crítica venezolana como el "regreso al Siglo de Oro de la literatura". Enseguida, llevó esta obra al XI Festival Internacional Cervantino de Teatro en Guanajuato, México[597], tras el cual realizó una gira por las ciudades de Aguascalientes, Torreón, Piedras Negras, Sabinas, Monterrey, Nuevo Laredo, Reynosa, Ciudad Victoria e Irapuato.

Para 1984, el grupo fue invitado al III Festival Internacional de Teatro celebrado en la Habana, Cuba, en el que participó con las obras *Diálogo del rebusque* y *Vida y muerte severina*. Luego de esta experiencia, bajo los auspicios del Instituto Colombiano de Cultura y el Instituto Distrital de Cultura y Turismo, inició en la sede de La Candelaria el III semestre de labores del Taller Permanente de Investigación y Formación Teatral organizado por la Corporación Colombiana de Teatro, que en esa oportunidad se dedicó a la investigación sobre la vida, obra y teorías del maestro ruso Constantin Stanislavsky, bajo la dirección de Santiago García[598].

La primera obra escrita y dirigida por Fernando Peñuela fue *La Tras-escena*, estrenada en mayo de 1984, en la que retomó aspectos autobiográficos del Teatro La Candelaria y de su situación en el campo cultural colombiano para escribir el guión en el que entreteje las circunstancias políticas de los personajes con sus inquietudes artísticas[599]. Participaron Patricia Ariza, Nohora Ayala, César Badillo, Hernando Forero, Santiago García, Francisco Martínez, Fernando Mendoza, Adelaida Nieto, Fernando

595 *El Tiempo*, "Tango en La Gata Caliente y en La Candelaria". 30 de junio de 1983, p. 10C.
596 *El Tiempo*, "La Candelaria en el Municipal hoy y La candonga en el TLB". 20 de julio de 1983, p. 7B.
597 *El Tiempo*, "Diálogo del Rebusque sigue en el Teatro Nacional". 6 de septiembre de 1983, p. 5B.
598 *El Tiempo*, "La Candelaria a festival internacional". 25 de enero de 1984, p. 8B.
599 Teatro La Candelaria, Teatro La Candelaria 1966-1996. Bogotá: Panamericana, 1997, p. 115.

Peñuela, Inés Prieto, Álvaro Rodríguez, Ignacio Rodríguez y Betty Rolando, desempeñando dos, tres o más papeles contrastantes.

Mientras continuaba con sus representaciones de la obra *La trasescena*, el grupo de teatro La Candelaria se preparaba para participar en el IV Festival Latino de Nueva York, realizado en agosto de 1984, al cual fue invitado.

Con el auspicio del Ministerio de Relaciones Exteriores, el grupo llevó su ya reconocido montaje *Diálogo del rebusque* al escenario del Public Shakespeare Theater, dirigido por Joseph Papp[600]; este productor teatral de los Estados Unidos consideraba que el teatro latinoamericano poseía el compromiso social que Broadway había perdido, por eso organizó este certamen que además de obras escénicas incluía muestras de cine, pinturas, feria del libro y festival de la nueva canción[601]. Junto con La Candelaria, al Festival asistieron otros exponentes del Nuevo Teatro, como la Cooperativa Teatral Denuncia, de México; la Compañía Teatro de la Argentina; el Ornitorrinco de Brasil; El Galpón, grupo del Uruguay exiliado en México; el Teatro Aleph, de Chile, exiliado en Francia desde 1976; y el grupo catalán Els Joglars, en un contexto de crítica y de sátira a los problemas sociales, políticos y económicos, como lo señaló el organizador del evento; el éxito estuvo garantizado por la asistencia de más de 30.000 personas a las funciones[602].

Tras la participación en este Festival, el grupo inició una gira internacional con *iálogo del rebusque* para representar a Colombia en Canadá, en el Primer Festival de Teatro Latinoamericano y Español; en Lima, Perú, en la jornada teatral organizada por el grupo cultural Yuyachkani; y en España, en donde La Candelaria inauguró el VII Festival Internacional de Teatro Clásico de Almagro, con su presentación en el Corral de Comedias, lugar histórico utilizado por el movimiento de teatro del Siglo de Oro español. Después el grupo estuvo en Madrid, en la reinauguración del Teatro Lara y regresó a Colombia a mediados de septiembre[603].

600 *El Tiempo*, "La Candelaria a Nueva York". 21 de junio de 1984, p. 7B.
601 *El Tiempo*, "Gran éxito del Festival de Teatro Latino en Nueva York". 17 de agosto de 1984, p. 8C.
602 Pablo Ruelas Núñez, "Destacada actuación de La Candelaria en Nueva York". En: *El Tiempo*. 23 de agosto de 1984, p. Última B.
603 *El Tiempo*, "La Candelaria viaja a cuatro festivales internacionales". 13 de agosto de 1984, p. Última C. El Corral de comedias de Almagro mantiene la estructura original y completa del teatro construido en el siglo XVII, con un aforo de trescientas personas.

En mayo de 1985 el grupo estrenó *Corre, corre, chasqui Carigüeta*, obra escrita y dirigida por Santiago García, basada en el texto poético anónimo Quechua *Tragedia del fin de Atau-Wallpan*, en la que actuaron Fernando Peñuela, Álvaro Rodríguez, Nohora Ayala, Inés Prieto, Adelaida Nieto, Patricia Ariza, Fernando Mendoza, César Badillo, Ignacio Rodríguez, Francisco Martínez y Hernando Forero; las máscaras utilizadas en la representación fueron creadas por el director, actor y escultor Jean Marie Binoche. El tema de la obra es el enfrentamiento entre dos culturas y la extinción del Imperio Inca, por lo que contribuye al rescate de la identidad cultural. Al igual que en *La historia del soldado*, la música, compuesta por el maestro Jesús Pinzón, fue interpretada por la Orquesta Filarmónica de Bogotá[604].

Luego de sus temporadas habituales con obras de repertorio, en septiembre de 1985 el grupo inició una gira nacional con *Diálogo del*

604 Teatro La Candelaria, *Teatro La Candelaria 1966-1996*. Bogotá: Panamericana, 1997, p. 116.

Ilustración 119. Afiche Teatro La Candelaria. Obra: *La trifulca.* Dirección Santiago García / Bogotá: Centro de Documentación del Teatro La Candelaria. (Consultado en julio de 2012).

rebusque, *La tras-escena* y *Guadalupe años sin cuenta*, en funciones auspiciadas por el programa cultural del Banco de la República; la gira incluyó las ciudades de Bucaramanga, Barrancabermeja, Cúcuta, Santa Marta, Riohacha, Barranquilla, Cartagena, Cali, Popayán, Pasto e Ipiales[605]. Mientras tanto, en el escenario de su sede se presentó el Conjunto Nacional de Espectáculos de Cuba, bajo la dirección de Alejandro García, perteneciente al movimiento de la Nueva Trova Cubana, con el auspicio de la Asociación de la Amistad Colombo Cubana[606].

El Auditorio León de Greiff de la Universidad Nacional reanudó labores en febrero de 1986 con la presentación de las obras *iálogo del rebusque*, *La tras-escena* y *Los diez días que estremecieron al mundo* en interpretación del grupo de teatro La Candelaria[607]. Para abril, el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación de Venezuela otorgó, por decisión unánime del jurado, el Premio Ollantay a Santiago García como reconocimiento a tres décadas dedicadas a la profesión teatral y por la acción renovadora dentro del movimiento teatral latinoamericano, con su trabajo en el grupo La Candelaria y en la Corporación Colombiana de Teatro[608].

En agosto, el grupo se presentó nuevamente en el Festival Internacional de Teatro Latino de Nueva York, en el que representó *La tras-escena* y *Guadalupe años sin cuenta*, obra clásica con la que habían hecho la apertura del Primer Festival Latino en la misma sala Newman en 1976. El grupo partió luego hacia Montreal, Canadá, en donde ofreció dos presentaciones como parte de la extensión del Festival Latino[609].

A su regreso a Bogotá, el grupo del Teatro La Candelaria celebró el 24 de septiembre de 1986 sus primeros veinte años de vida y trabajo, con el estreno de la obra *El viento y la ceniza*, escrita y dirigida por Patricia Ariza, representada por Ignacio Rodríguez, Nohora Ayala, Fernando Peñuela, Inés Prieto, César Badillo, Martha Osorio, Rafael Giraldo, Santiago García, Francisco Martínez, Álvaro Rodríguez, Hernando Forero y Fernando Mendoza. La obra escenifica otra historia de los conquistadores españoles en el nuevo mundo, para mostrar el caos de los valores culturales españoles, de los que los habitantes de América heredaron la religión, el idioma y la violencia[610].

Para finalizar el año, el grupo Teatrova, dirigido por Carlos Parada presentó en el escenario de La Candelaria las obras *El sueño del Pongo* y *Razón de la locura*[611], tras las cuales el grupo de Teatro La Candelaria inició su temporada en la que presentó siete obras de su repertorio, las cuales resumían los últimos catorce años de trabajo; esta temporada se extendió hasta abril de 1987[612], cuando el grupo viajó a Montevideo para representar la obra *La tras-escena* en el Festival organizado por la Asociación de Críticos de Teatro del Uruguay. *El viento y la ceniza* y *Corre, corre Carigüeta* fueron puestos en escena por La Candelaria en el Festival de Teatro de la Habana; luego fueron invitados por el Ministerio de Cultura de Nicaragua para representar *El viento y la ceniza* y *Diálogo del rebusque* en las ciudades de Managua y Matagalpa[613].

Transcurridos ocho años en que algunos actores de La Candelaria asumieron la elaboración de textos para sus montajes, en mayo de 1988 el grupo volvió a presentar una obra de creación colectiva; se trataba de *El paso*, bajo la dirección de Santiago García y con la participación de Fernando Peñuela, Hernando Forero, César Badillo, Francisco Martínez, Nohora Ayala, Martha Osorio, Álvaro Rodríguez, Patricia Ariza, Rafael Giraldo, Fernando Mendoza, Inés Prieto, Ignacio Rodríguez y Carolina Vivas quienes transmitieron escenas de opresión, resignación e indiferencia[614].

En la obra se reconoce el proceso de investigación que el grupo realizaba explorando en los lenguajes no verbales. Según Patricia Ariza, *El Paso* es una obra paradigmática en la cual se privilegia el silencio y las voces de los actores sumergidos en una música ambiental que permite al espectador valorar las miradas, los gestos y la atmósfera de peligro constante, surgido de la presencia de dos hombres extraños que llegan a una tienda (estadero) situado en un cruce de caminos.

Por invitación del Partido Verde Alemán, representaron esta obra en las ciudades de Berlín, Colonia, Bonn y Darmstadt y continuaron con una gira por Bruselas y Ámsterdam; con ella también participaron en el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz celebrado en octubre de 1988 y en los festivales internacionales de Nueva York y Ciudad de México en 1989.

605 *El Tiempo*, "Guadalupe años sin cuenta esta semana en La Candelaria". 21 de agosto de 1985, p. 11D.
606 *El Tiempo*, "Nueva Trova Cubana en La Candelaria". 25 de septiembre de 1985, p. Última B.
607 *El Tiempo*, "La Candelaria en la U. Nacional". 17 de febrero de 1986, p. 6D.
608 *El Tiempo*, "Ollantay' para García". 21 de abril de 1986, p. 3D.
609 *El Tiempo*, "Éxito del grupo de La Candelaria en New York". 6 de septiembre de 1986, p.1E.
610 Teatro La Candelaria, *Teatro La Candelaria 1966-1996*. Bogotá: Panamericana, 1997, p. 123.
611 *El Tiempo*, "Teatrova en La Candelaria". 27 de noviembre de 1986, p. 6C.
612 *El Tiempo*, "Repertorio en La Candelaria y nuevo estreno en el C.E.T.". 26 de febrero de 1987, p. 6B.
613 Teatro La Candelaria, *Teatro La Candelaria 1966-1996*. Bogotá: Panamericana, 1997, p. 173.
614 Idem., p. 130.

La sede del teatro La Candelaria y de la Corporación Colombiana de Teatro fueron allanadas el lunes 9 de enero de 1989, entre las 7 y las 9 de la noche, por efectivos de la XIII Brigada del Ejército. Unos 10 soldados y varios civiles permanecieron aproximadamente dos horas inspeccionando el lugar. Voceros del gremio de teatro dijeron que no tenían conocimiento sobre los motivos del arribo del ejército. De la Sala Seki Sano fueron sacados varias revistas y algunos casetes, así como un casco militar de utilería, empleado en las representaciones del grupo La Candelaria. Al parecer la acción militar hizo parte de los operativos de búsqueda de una red de apoyo a las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia[615].

En septiembre de 1989 el grupo estrenó *Maravilla estar*, escrita y dirigida por Santiago García y representada por Fernando Peñuela, Carolina Vivas, César Badillo e Ignacio Rodríguez[616]. Inspirada en *Alicia en el país de las maravillas*, de Lewis Carroll, Santiago García evoca un problema existencial.

En 1990, al cumplir 24 años de labores, el grupo de Teatro La Candelaria festejó con una peña folclórica y rumba de solidaridad en la que participaron los grupos Sarava, Son Batá, los Gaiteros de San Jacinto y la Charanga de la Candela. El grupo estaba conformado entonces por Patricia Ariza, Fernando Peñuela, Inés Prieto, César Badillo, Francisco Martínez, Nohra Ayala, Carolina Vivas, Martha Osorio, Álvaro Rodríguez, Rafael Giraldo, Fernando Mendoza, Hernando Forero e Ignacio Rodríguez. Desde noviembre de ese año, trabajaban en el montaje de la obra *La Trifulca*, escrita y dirigida por Santiago García[617] y que sería estrenada el 26 de julio de 1991. Es la historia de un muerto que lucha por regresar al mundo de los vivos a divertirse con sus amigos de parranda[618]. La obra recrea la problemática del hombre contemporáneo enfrentado a la violencia, la muerte y los abusos del poder[619].

En un balance hecho por Santiago García en 1991 sobre los últimos treinta años de teatro en Colombia, sitúa como ganancias la existencia

615 *El Tiempo*, "Allanados el Teatro 'La Candelaria' y la Corporación Colombiana de Teatro". 10 de enero de 1989, p. 11A.
616 Teatro La Candelaria, *Teatro La Candelaria 1966-1996*. Bogotá: Panamericana, 1997, p. 136.
617 *El Tiempo*, "La tras-escena de la rumba". 3 de noviembre de 1990, p. 3B.
618 *El Tiempo*, "La Trifulca". 26 de julio de 1991, p. 2B.
619 Teatro La Candelaria, *Teatro La Candelaria 1966-1996*. Bogotá: Panamericana, 1997, p. 141.

Ilustración 120. Foto Teatro La Candelaria. Actores Francisco Martínez y Nohora Ayala. Obra: *Golpe de suerte*. Dirección Santiago García / Bogotá: Centro de Documentación del Teatro La Candelaria. (Consultado en julio de 2012).

Ilustración 121. Foto Teatro La Candelaria. Actores Fernando Mendoza, Álvaro Rodríguez e Ignacio Rodríguez. Obra: *Diálogo del rebusque*. Dirección Santiago García / Bogotá: Centro de Documentación del Teatro La Candelaria. (Consultado en julio de 2012).

Ilustración 122. Foto Teatro La Candelaria. Actores Hernando Forero, Ignacio Rodríguez e Inés Prieto. Obra: *La Tras-escena.* Dirección y dramaturgia Fernando Peñuela / Bogotá: Centro de Documentación del Teatro La Candelaria. (Consultado en julio de 2012).

de más de 15 salas de teatro experimental, la conquista de una dramaturgia nacional y el espacio ganado en el teatro latinoamericano y mundial. En dramaturgia, dice el maestro "estamos en pañales", lo cual es lógico si se tiene en cuenta que solo son treinta años de desarrollo teatral, comparados con dos mil del teatro griego, o más de mil del francés y setecientos del español. "El teatro se hace todos los días con tradiciones y con transmisión de esas tradiciones. Aquí solo estamos empezando y no podemos asimilar las tradiciones de otros como experiencias nuestras". Lo que marca la línea de La Candelaria es la búsqueda de una forma expresiva de identidad. Aclara Santiago García que no está en desacuerdo con la comedia musical, pero sí con el teatro comercial, el teatro que se vende, que no tiene calidad, que se vuelve oportunista, que no produce sus propios originales. Critica las presentaciones teatrales actuales porque los considera refritos de lo que se está haciendo desde hace años en Nueva York, sin interés artístico o teatral[620].

Por otra parte Patricia Ariza[621] destaca la importancia que en Colombia ha adquirido el Teatro de calle o Teatro al aire libre, advierte que varios grupos han desarrollado lo que califica como una "verdadera estética de la presencia en la calle". Entre otros grupos menciona, como pioneros, al Taller de Colombia y al grupo TECAL, a los maestros Juan Carlos Moyano, Misael Torres, Mónica Camacho, Críspulo Torres y numerosos grupos de las localidades que trabajan de manera sistemática en comparsas y obras de calle. Uno de los trabajos más destacados de estos grupos fue montado por Juan Carlos Moyano sobre la obra *Cien años de soledad*.

4.3 Festival Iberoamericano de Teatro

Uno de los hechos más importantes que cambió el panorama teatral en Bogotá en la década de 1980, lo constituye el re-nacimiento y desarrollo del teatro comercial, cuyo foco se reconoce en la fundación del Teatro Nacional. Desde mediados de la década de 1970, en Bogotá se estaban conformando espacios para el "café concierto" como La Casa del Gordo o La Gata Caliente. El tipo de teatro que realizan tuvo que ver con la emergencia de un público que buscaba distracción y con capacidad económica para consumir un "producto" ligero y frecuentemente "espectacular".

Concebido como empresa, el teatro comercial consiguió consolidarse en Bogotá a partir de los años ochenta alrededor de la actriz Fanny Mickey, una de las promotoras de la organización del Festival Iberoamericano de Teatro. La Candelaria participó en las primeras ediciones del Festival, pero se distanció por considerar que la organización tendía a favorecer la presentación de grupos internacionales en detrimento de los nacionales y ha procurado la organización de eventos alternativos para promover el teatro nacional.

Las dos últimas décadas del siglo XX fueron trágicas para la sociedad colombiana. La guerra sucia cuyo saldo de muertos es todavía incalculable, produjo la desaparición del partido político Unión Patriótica, cuyos líderes eran reconocidos intelectuales de izquierda que fueron asesinados sistemáticamente. Entre las víctimas se cuentan varios candidatos presidenciales de izquierda y de derecha. Fueron los años de la toma y retoma del Palacio de Justica, hecho macabro en donde perdieron la vida muchos miembros del poder judicial, funcionarios de la administración, personal de servicio de la entidad y visitantes. Así mismo, a los pocos días del holocausto del Palacio de Justicia, en noviembre de 1985, se produjo el deshielo del Nevado del Ruiz que provocó la desaparición del municipio de Armero y la muerte de casi todos sus habitantes.

En 1988 en medio de la guerra y de la tragedia, la ciudad capital de Colombia cumplió 450 años y como parte de los festejos se realizó el primer Festival Iberoamericano de Teatro con el que se buscaba proyectar una imagen diferente y positiva del país a nivel internacional. La iniciativa de Fanny Mickey fue apoyada por la Presidencia de la República, la Alcaldía Mayor de Bogotá, el Instituto Colombiano de Cultura y más de sesenta empresas patrocinadoras. La organización estuvo a cargo de una junta directiva compuesta por Ramón de Zubiría, Gustavo Vasco, Luis Guillermo Soto, Gonzalo Meza, Jaime Glottmann, Alberto Mejía, Alfredo Matiz, Antonio Grass, Ivonne Nichols y Rita de Agudelo. El comité ejecutivo, presidido por Fanny Mickey, contó con Ramiro Osorio como director adjunto y Carlos José Reyes como asistente de la dirección adjunta. Los departamentos de prensa, técnico, de logística, de administración,

620 *El Tiempo*, "García es puro teatro". 28 de julio de 1991, p. 1E.
621 Entrevista de Alicia Florián con Patricia Ariza, Bogotá noviembre de 2012.

de relaciones públicas, y las diversas oficinas que garantizaron la realización del evento, reunían alrededor de cuarenta funcionarios[622].

En el encuentro participaron 58 grupos de 21 países: España, Argentina, Brasil, Costa Rica, Cuba, Chile, Ecuador, El Salvador, Estados Unidos, México, Perú, Puerto Rico, Uruguay y Venezuela; como invitados especiales asistieron Bélgica, Canadá, Francia, Italia, Polonia y la Unión de las Repúblicas Socialistas Soviéticas. Por Colombia participaron el grupo de Álvaro Restrepo con la obra *Revis*, el Centro Cultural Gabriel García Márquez con *La boda rosa de Rosa Rosas*, el Centro de Expresión Teatral con *Pedro Páramo*, La Libélula Dorada con *Espíritus lúdicos*, Mapa Teatro con *La casa tomada*, el grupo Marionetas de Jaime Manzur con las obras *La bella durmiente* y *Doña Rosita soltera*, el Taller de la imagen dramática de la Universidad Nacional con *Sancocho de cola y otras menudencias*, Teatro El Local con *Bodas de sangre*, Teatro La Baranda con *Orquesta de señoritas*, Teatro La Mama con *Los tiempos del ruido*, Teatro Libre de Bogotá con *Buenas noches, madre*, Teatro Nacional con *Hay que deshacer la casa*, Teatro Popular de Bogotá *No hay que llorar*, Teatro Santa Fe *El Avaro*, Teatrova *El retablillo de don Cristóbal* y *La seducción del ángel de la guarda*, Teatro El Taller de Cali *Todos de la uña*, Teatro Experimental de Cali *El maravilloso viaje de la mentira y la verdad*, El Águila Descalza *País paisa*, La Casa del Teatro *Amantita o la historia de un desamor*, Pequeño Teatro *Signos de la ciudad* y Títeres La Fanfarria con *El negrito aquel*.

El Teatro La Candelaria representó la obra *La Tras-escena* creada y dirigida por Fernando Peñuela, quien buscó dar cuenta del mundo interno del teatro, desde la perspectiva del actor, a la vez que señala la forma como el espectáculo escénico puede ser usado como un simple "producto cultural"[623].

Los medios de comunicación dieron gran trascendencia a este evento porque lo consideraron como una victoria "ante la violencia y agresividad cotidianas, ante el miedo, la hostilidad de cada día y la vulgaridad reinante, que han hecho de la ciudad tierra de nadie"[624]. La acogida que tuvo entre el público asistente fue atribuida a que los conflictos del país hacían que la población buscara espacios esperanzadores[625].

Al finalizar el encuentro, el alcalde de Bogotá, Julio Cesar Sánchez, junto con la directora del Teatro Nacional y del Festival Iberoamericano de Teatro, Fanny Mickey, además de convertir a Bogotá en la sede del Festival, propusieron institucionalizar el certamen para que se realizara cada dos años[626]. En 1990 fue realizada la II versión del Festival que conservó su nombre de Iberoamericano en homenaje al V centenario del descubrimiento de América, aunque se hicieron presentes grupos escénicos y de danza de África, Asia, Europa y América. Por Colombia participaron 32 grupos teatrales, entre ellos La Candelaria con las obras *El paso* y *Maravilla estar*[627].

622 Fundación Teatro Nacional, Festival Iberoamericano de Teatro Bogotá 88. Bogotá: 1988, pp. 5-15.
623 Fundación Teatro Nacional. *Festival Iberoamericano de Teatro Bogotá 88*. Bogotá: 1988, p. 108.
624 Enrique Pulecio, "Ocho días que estremecieron a Bogotá. Festival de teatro: la apoteosis inesperada". En: *El Tiempo*. 4 de abril de 1988, pp. 1 y 9-A.
625 Fernando Millán, "El Festival de Teatro visto en retrospecto. Una ventana que cambió el aire de un país". En: *El Tiempo*. 5 de abril de 1988.
626 *El Tiempo*, "Un sueño hecho realidad por el Teatro Nacional". 19 de diciembre de 1987, p. 2.
627 Fundación Teatro Nacional, *Fundación Teatro Nacional 1981-2001. veinte años en escena*. Bogotá: Panamericana, 2001, p. 158.

Ilustración 123. Foto Archivo de Bogotá, Actores del Teatro Nacional: Kepa Amuchástegui, Fanny Mickey, Luis Eduardo Arango y Consuelo Luzardo / Bogotá: Archivo de Bogotá. Exposición Fanny Mickey. (Consultado en julio de 2012).

El carácter comercial que el Festival Iberoamericano tuvo desde sus inicios, guiado por la idea de hacer de la cultura una empresa y privilegiando un teatro del espectáculo, hizo que grupos como La Candelaria dejaran de participar y buscaran promocionar eventos alternativos más acordes con su labor artística.

Uno de los aspectos novedosos de los años noventa y de la primera década del siglo XXI, lo constituye la irrupción del teatro en la calle a través de la *performance*[628]. Una presencia colectiva, a veces masiva que surge de la experiencia del teatro de calle, pero también de las innovaciones estéticas de la creación colectiva y de los nuevos bagajes incorporados al teatro. La maestra Patricia Ariza del Teatro La Candelaria ha realizado grandes montajes en la Plaza de Bolívar y en el Parque Nacional con la participación de víctimas del conflicto y artistas profesionales. Algunas de estas experiencias son: *¿Dónde están?*, sobre los desaparecidos; *Cien Manuelas por la paz*, sobre el bicentenario de la independencia, proyecto que fue apoyado por el Archivo de Bogotá en 2010 y *Memoria viva en la Plaza*, performance sobre las víctimas de la Unión Patriótica. Podemos afirmar que se trata de valiosas experiencias estéticas, y que son, de alguna manera, "extensión" del trabajo de La Candelaria, ya que sintetizan la presencia viva de los actores y actrices y el compromiso político.

La Candelaria se mantiene cohesionada como grupo, entre otros factores, por el entusiasmo de crear investigando[629]. Cada proyecto, además de dejar una obra montada y escrita, es una maestría en el proceso de investigación. En cada investigación, o "trabajo de mesa" como le denominan, participan especialistas en el tema: artistas de otras disciplinas, científicos, políticos y "personajes" de la calle. Para la obra *En la raya*, por ejemplo, aprovecharon el trabajo que Patricia Ariza y Rafael Giraldo desarrollaban con grupos teatrales conformados por habitantes de la calle o "ñeros" como ellos se autodenominan.

Ilustración 124. Foto Teatro La Candelaria. Actor Fernando Peñuela. Obra: *Maravilla estar*. Dirección Santiago García / Bogotá: Centro de Documentación del Teatro La Candelaria. (Consultado en julio de 2012).

628 Entrevista de Alicia Florián con Patricia Ariza, Bogotá noviembre de 2012.
629 Ibidem.

Ilustración 125. Foto Teatro La Candelaria. Actores César Badillo, Liliana Ruíz, Fernando Peñuela, Santiago García, Rafael Giraldo e Ignacio Rodríguez. Obra: *El viento y la ceniza*. Dirección y dramaturgia Patricia Ariza / Bogotá: Centro de Documentación del Teatro La Candelaria. (Consultado en agosto de 2012).

4.4 El grupo de teatro La Candelaria en el Año 2012. Notas biográficas.

Santiago García Pinzón[630], El maestro -Director-

630 Fernando Duque Mesa, "Santiago García. De profesión explorador". En: *Premio Nacional Vida y Obra 2006*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2007, pp. 60-115.

Ilustración 126. Foto Teatro La Candelaria. Actor Santiago García. Obra: *Diálogo del rebusque* Dirección Santiago García / Bogotá. Centro de Documentación del Teatro La Candelaria. (Consultada en julio de 2012).

Nació en Bogotá el 20 de diciembre de 1928. Se formó como arquitecto en la Universidad Nacional de Colombia, en la Escuela de Bellas Artes de París y en el Instituto Universitario de Venecia. Su preparación para hacer teatro en Bogotá comenzó con el director japonés Seki Sano en 1956; cursó estudios de escenografía y dirección teatral en la Universidad Carlos en Praga (Checoslovaquia), en el Actor's Studio de Nueva York y en la Universidad de Teatro de las Naciones en Vincennes (Francia). Hizo parte del grupo fundador del centro cultural El Búho en Bogotá (1958) y de la Casa de la Cultura (1966), que en 1972 se convirtió en el Teatro La Candelaria, del cual siempre ha sido su director; también dirigió el Teatro Estudio de la Universidad Nacional y la Escuela Nacional de Arte Dramático. Desde 1983 dirige el Taller permanente de investigación y formación teatral en la Corporación Colombiana de Teatro. Es director y actor de teatro y cine, dramaturgo, pintor, pedagogo y uno de los grandes teóricos de la escena contemporánea, reconocido por el ejercicio de la creación colectiva como proceso de trabajo. Ha publicado numerosos artículos en revistas nacionales e internacionales y tres libros sobre teoría y práctica del teatro.

Dentro de sus obras de autoría individual están: *Diálogo del rebusque* (1981), *Corre, corre chasqui Carigüeta* (1985), *Maravilla estar* (1989), *La trifulca* (1991), *Manda patibularia* (1996) y *El Quijote* (1999), con las cuales ha recreado episodios de la historia sociopolítica colombiana, por medio del lenguaje artístico. Por su labor ha recibido diversas distinciones entre las que se cuentan: Premio Gallo, como reconocimiento a los aportes realizados al teatro latinoamericano. La Habana, Casa de las Américas (1997); Doctorado Honoris Causa, Universidad Nacional de Colombia (1998); Homenaje del teatro de Medellín durante el Segundo Festival Colombiano de Teatro Ciudad de Medellín (2003); Premio El Guachupe de Oro, Colombia Negra (2004); Dionisio de Oro, Festival Internacional de Teatro Latinoamericano de Los Ángeles, Los Ángeles, California (2005); Trofeo, Encuentro de tres continentes, XVIII Festival del Sur, Agüimes, Canarias (2005); Premio de la Asociación Nacional de Directores Escénicos y la revista A Teatro, Medellín (2006); Premio Nacional Vida y Obra, Ministerio de Cultura de Colombia (2006); y Embajador mundial del teatro, Instituto Internacional de Teatro, UNESCO (2012).

Patricia Ariza

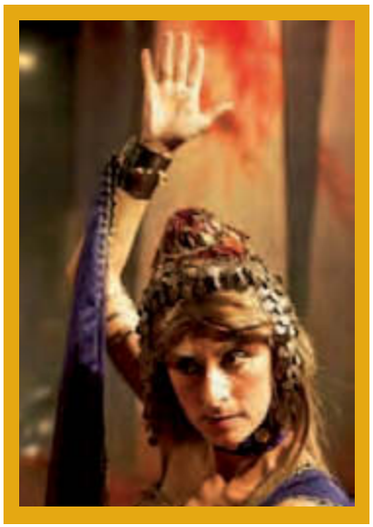
Ilustración 127. Foto Teatro La Candelaria. Actriz Patricia Ariza. Obra: *Fémina Ludens.* Dirección Nohora Ayala / Bogotá: Centro de Documentación del Teatro La Candelaria. (Consultada en julio de 2012).

Nació en Vélez, Santander. Estudió Historia del arte en la Universidad Nacional de Colombia y es doctora *honoris causa* del Instituto Superior de Arte de Cuba. Es cofundadora del Teatro La Candelaria, presidenta de la Corporación Colombiana de Teatro desde su fundación en 1969 y directora de 15 Festivales Nacionales de Teatro organizados por esta Corporación entre 1975 y 1988; también ha dirigido el Festival Juvenil de Cultura Popular, el Festival de Mujeres en Escena y el Festival de Teatro Alternativo. Es fundadora, asesora y miembro de diversos comités y proyectos artísticos en Colombia; dirige el grupo Rapsoda Teatro. En su trayectoria como dramaturga ha escrito, entre otras, las obras *El Viento y la Ceniza*, *La alegría de leer*, *Tres mujeres y Prevert*, *Mujeres en trance de viaje*, *La Kukhualina*, *Mi parce*, *400 Assa*, *La calle y el parche*, *Teatro adentro*, *Serán diablos o qué serán*, *María Magdalena*, *Luna menguante*, *Ópera rap*, *Del cielo a la tierra*, *Proyecto Emily*, *A fuego lento*, *Danza mayor*, *La madre*, *Medea húngara*, *Antígona*, *Los nadaístas*, *Mujeres desplazándose* y *Camilo vive*, *Olimpia*, *Manuela no viene esta noche*, *Soma mnemosine y Collage Candelaria.*

Es coautora del libro *Bateman* y autora del libro de poesía *Hojas de Papel Volando*, con el que ganó el Segundo Premio Nacional de Poesía en el año 2008. Su labor teatral ha sido reconocida con el Premio Casa de las Américas por la coautoría de las obras *Guadalupe años sin cuenta* y *Los diez días que estremecieron al mundo* (1975); Honor al mérito otorgado por la Alcaldía Mayor de Bogotá durante el VI Festival Nacional de Teatro (1988); mención especial de Colcultura en el Año Internacional de la Mujer (1989), premio Mujer de Teatro, otorgado por el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (1990), premio Colcultura por 20 años de trabajo (1990), Premio Anna Magnani, Brasil (1992); Medalla al mérito Artístico en Dramaturgia, Instituto Distrital de cultura y Turismo (1992); 1er premio de Focine por el guión del Cortometraje *Mutaciones* (1993); premio Príncipe Claus de Holanda por sus aportes a cultura y desarrollo (2008); premio Atahualpa del Cioppo en el Festival Internacional de Teatro de Cadiz FIT 2010; doctora *honoris causa* Intituto Superior de Artes de Cuba 2011; premio Teatro Idartes 2012.

Nohra Clemencia González Reyes

Maestra en Arte Dramático de la Escuela Nacional de Arte Dramático y especialista en Voz Escénica, de la Universidad Francisco José de Caldas. Ingresó al grupo La Candelaria en 1998 y ha participado en las obras *Si el río hablara, Soma mnemosine, Collage Candelaria, A manteles*, *A título personal*, *Antígona*, *Nayra*, *El paso*, *De caos y deca caos* y *El Quijote.* Ha actuado bajo la dirección de Eddy Armando en el Teatro La Mama; German Moure y Ricardo Camacho en el Teatro Libre; Ricardo Sarmiento en la Universidad Nacional de Colombia, entre otros. Con el grupo Noruz, danza contemporánea, ha trabajado como co-dramaturga junto con Julio Galeano, en la obra *Amor líquido* y *Suite para barrotes* que ganó la beca de creación de larga trayectoria de danza contemporánea.

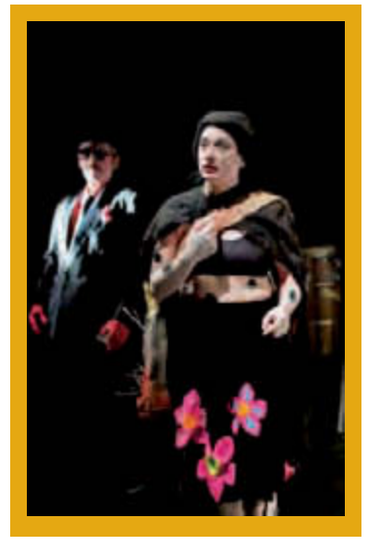


Ha trabajado como maestra de voz en la facultad de Artes Escénicas en la Universidad Pedagógica; dirige el grupo Las Polas, como parte del proyecto "Mujeres, arte y parte en la paz de Colombia" del convenio Magdalena Norway y la Corporación Colombiana de Teatro, dirigió el grupo de rap Urban Art dentro del programa Jóvenes creadores; ha sido contratista en el área de Arte Dramático en programas del Instituto Distrital de Cultura y Turismo, del Departamento Administrativo de Bienestar Social, y de la Unidad Coordinadora de Prevención Integral de la Alcaldía Mayor de Bogotá D.C. En el campo de las artes plásticas fue seleccionada con la obra *Sin título*, en el 10° y 11° Salón Nacional de Arte Diversidad, con la obra *Un país schick.*

Ilustración 128. Foto Teatro La Candelaria. Actriz Nohra González. Obra: *Antígona*. Dirección Patricia Ariza / Bogotá: Centro de Documentación del Teatro La Candelaria. (Consultada en julio de 2012).

Alexandra Escobar Aillón

Nació en Bogotá el 1° de agosto de 1970. Inició estudios de teatro en la Escuela Distrital Luis Enrique Osorio en el año 1989. En 1998 ingresó al Teatro La Candelaria con la idea de fortalecer su formación artística; allí descubrió un universo de posibilidades donde la investigación, la experimentación y la creación le mostraron la complejidad del arte del teatro. De la mano del maestro Santiago García, descubrió su verdadero compromiso con el teatro, con el arte y con la vida. Ha participado en la representación de *El Quijote*, *De caos y deca caos*, *Nayra*, *Antígona*, *A título personal*, *A manteles*, *Si el río hablara* y *Collage Candelaria.*

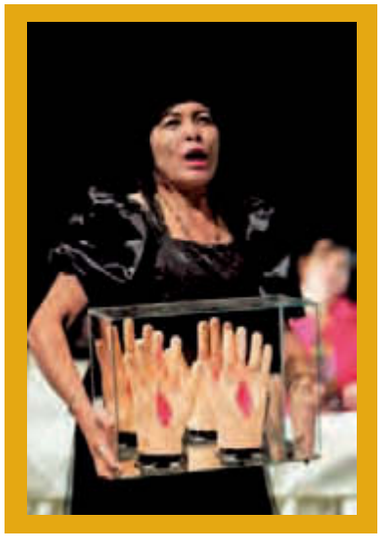


El Teatro La Candelaria ha significado para Alexandra Escobar un espacio de formación, de búsqueda, de indagación de nuevos lenguajes, de formas expresivas del teatro, no solo como actriz sino como creadora; significa también poder compartir con los compañeros, colegas que no solo le enseñan sobre el teatro sino sobre la complejidad de las relaciones humanas, pero ante todo tener el privilegio de hacer parte de la construcción de la historia del teatro colombiano.

Ilustración 129. Foto Teatro La Candelaria. Actriz Alexandra Escobar. Obra: *A manteles.* Dirección Santiago García / Bogotá: Centro de Documentación del Teatro La Candelaria. (Consultada en julio de 2012).

Carmiña Martínez Valdeblánquez

Nació en Barrancas, Guajira, el 13 de junio de 1958. Es licenciada en Ciencias Sociales por la Universidad Pedagógica Nacional; posteriormente se formó como maestra en Arte Dramático por la Universidad de Antioquia en la Escuela Nacional de Arte Dramático de Bogotá, y realizó la Especialización en Voz Escénica en la Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Ha sido becaria del Ministerio de Cultura en talleres dictados en la Casa del Teatro por los maestros Vicente Fuentes, Bárbara Hoffman, Jim Sloviack, Jairo Cuesta, Cicely Berry, Omar Porras y Maud Robart. Es co-fundadora del grupo teatral Tawala de Scierto Oficcuim. También ha trabajado bajo la dirección de Gustavo Cañas, Ricardo Camacho y Antonio Castaño.



Su alimento del alma, como ella lo llama, es la participación desde 1995 en el grupo de Teatro La Candelaria, bajo la dirección de Santiago García y Patricia Ariza actuando en las obras *El paso*, *En la raya*, *Manda patibularia*, *De caos y deca caos*, *El Quijote*, *Nayra*, *Antígona*, *A título personal*, *A manteles, Soma mnemosine y Collage Candelaria*. Su trabajo como actriz lo compagina con la televisión y el cine, para el que co-escribió un guión; es profesora de voz escénica en la Academia Superior de Artes de Bogotá.

Ilustración 130. Foto Teatro La Candelaria. Actriz Carmiña Martínez. Obra: *A manteles*. Dirección Santiago García / Bogotá: Centro de Documentación del Teatro La Candelaria. (Consultado en julio de 2012).

Adelaida Otálora Sandoval

Nació en Bogotá. Realizó estudios de teatro en la Escuela Nacional de Arte Dramático, en donde conoció a Gustavo Cañas quien fue su profesor de actuación, y con el que más tarde integró el grupo de Teatro de la Compañía, con el que participó en los montajes: *Las planchadoras*, *Orquídeas a la luz de la Luna* y *Oh gloria inmarcesible*.

Trabajó en televisión, bajo la dirección de Carlos Duplat en las telenovelas *Amar y vivir*, *Cuando quiero llorar no lloro* y *La mujer del presidente*; se desempeña como argumentista y libretista de televisión desde 1990.

Ingresó como actriz al Teatro La Candelaria en el año 2000 y ha participado en los más recientes montajes dirigidos por el maestro Santiago García y por Patricia Ariza: *De caos y deca caos*, *Nayra*, *Antígona*, *A título personal* y *A manteles*. Actualmente es consultora creativa para televisión. Es la dramaturga de la obra *Cuerpos gloriosos*, auspiciada por el Teatro La Candelaria bajo la dirección de Rafael Giraldo (2012). Actriz de la obra *Collage performático 46* (2012) dirigida por Patricia Ariza.

Ilustración 131. Foto Teatro La Candelaria. Actriz Adelaida Otálora. Obra: *Antígona*. Dirección Patricia Ariza / Bogotá: Centro de Documentación del Teatro La Candelaria. (Consultado en julio de 2012).

César Augusto Badillo Pérez, "Coco"

Nació en Bucaramanga el 14 de marzo de 1956. Terminó sus estudios actorales en la Escuela Nacional de Arte Dramático en 1980; ese año ingresó al Teatro La Candelaria, grupo con el que ha actuado en obras como: *Golpe de suerte*, *Guadalupe años sin cuenta*, *Diálogo del rebusque*, *Historia del soldado*, *La tras-escena*, *Corre, corre Carigüeta*, *El paso*, *Maravilla estar*, *En la raya*, *Manda patibularia*, *Tráfico pesado*, *El Quijote*, *De caos y deca caos*, *Nayra*, *Antígona*, *A título personal* y *A manteles*. También ha actuado en otros colectivos artísticos, como el Pequeño Teatro Petra, el proyecto Teatro de Esquina, el Colectivo Punto ORG y el Proyecto Inédita Teatro. Ha sido actor de radioteatro, en la UN, Radio de la Universidad Nacional. También ha interpretado personajes en diez cortos de cine y en diez largometrajes y ha dirigido seis obras de teatro.

Ha sido profesor, tallerista y conferencista invitado de la Universidad Javeriana, de la Universidad Sur-colombiana de Neiva, de la Academia Superior de Artes de Bogotá, de la cátedra Marta Traba en la Universidad Nacional, de la Universidad del Valle y de la Universidad Pablo Olavide en Sevilla, España. Es autor de tres libros: *El actor y sus otros*, *La aclaración* y *Amarillo*. Dirigió la lectura dramática de *Gaudalupe años sin cuenta*, obra con la que el grupo celebró los 45 años de vida, y la creación colectiva *Si el río hablara* dirigida en 2013. Actualmente hace parte de la Clínica de Dramaturgia, cohorte 2013, y se encuentra preparando otro libro sobre su experiencia profesional.

■ Ilustración 132. Foto Teatro La Candelaria. Actor Cesar Badillo "Coco". Obra: *Maravilla Estar*. Dirección Santiago García / Bogotá: Centro de Documentación del Teatro La Candelaria. (Consultada en julio de 2012).

Luis Libardo Flórez Medina, "Bayo"

Nació en Floridablanca, Santander, el 3 de diciembre de 1969. Inició sus estudios de primaria en el colegio Nuestra Señora de Fátima de Bucaramanga, se graduó de secundaria del Colegio Cooperativo Coomultrasan de la misma ciudad en 1990. En 1991 inició estudios de Licenciatura en Música en la Universidad Industrial de Santander, en donde además perteneció al grupo teatral de la Universidad. En 1993 participó en la fundación del grupo teatro PFU en Collor y por varios años ejerció la pedagogía musical y teatral en diferentes colegios e instituciones de Bucaramanga. Terminó sus estudios como director escénico en la Universidad Distrital, trabaja actualmente como instructor del SENA en escenotecnia.

En 1998 ingresó al Teatro La Candelaria participando como actor y músico en las obras *El Quijote*, *En la raya*, *El paso*, *Nayra*, *De caos y deca caos*, *Antígona*, *A título personal* y *A manteles*. Actuó también en la obra infantil *Mágico encuentro*, beca estímulo de Piedecuesta 2011, de la dramaturga Santandereana Ingrid Liliana Delgado Bohórquez. Además ha trabajado en proyectos de cine y televisión nacional. Ha sido pedagogo en música para actores, pedagogo teatral y dicta seminarios en diferentes universidades, grupos de teatro e instituciones culturales.

Actualmente cursa la maestría en Escrituras Creativas en la Universidad Nacional de Colombia.

■ Ilustración 133. Foto Teatro La Candelaria. Actor Luis Libardo Flórez "Bayo". Obra: *A manteles*. Dirección Santiago García / Bogotá: Centro de Documentación del Teatro La Candelaria. (Consultada en julio de 2012).

Luis Hernando Forero Pineda, “Policarpo”

Nació en Bogotá el 26 de enero de 1953. Realizó sus estudios de primaria en la escuela Manuela Ayala de Gaitán, el bachillerato en el Instituto Técnico Distrital y cursó estudios de Derecho en la Universidad Libre antes de ingresar a la Escuela Nacional de Arte Dramático. Hizo parte del grupo de teatro El Molino y del teatro Máximo Gorki. Ingresó al Teatro La Candelaria en octubre de 1972, participando en los montajes y en las obras de *Vida y muerte severina*, *Nosotros los comunes*, *Guadalupe años sin cuenta*, *Los diez días que estremecieron al mundo*, *Diálogo del rebusque*, *Golpe de suerte*, *La tras-escena*, *El viento y la ceniza*, *Corre, corre Carigüeta*, *En la raya*, *El paso*, *Tráfico pesado*, *A fuego lento*, *Manda patibularia*, *El Quijote*, *De caos y deca caos*, *Nayra*, *A título personal*, *A manteles*, *Cuerpos gloriosos* y *Collage Candelaria*.

También ha sido actor de cine y televisión, tiene amplia experiencia como tallerista y ejecuta diversos instrumentos musicales, entre ellos: piano, arpa, cuatro, guitarra, tiple y saxofón.

■ Ilustración 134. Foto Teatro La Candelaria. Actor Luis Hernando Forero “Policarpo”. Obra: *De caos y deca caos*. Dirección Santiago García / Bogotá: Centro de Documentación del Teatro La Candelaria. (Consultado en julio de 2012).

Rafael Eduardo Giraldo Galvis, “Paletas”

Director de escena y actor dramático graduado en la Escuela Nacional de Arte Dramático de Bogotá en 1982 y maestro en Artes Escénicas con énfasis en dirección, egresado de la Academia Superior de Artes de Bogotá en 2011; en la actualidad cursa la Maestría en Escrituras Creativas en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia. Miembro del Taller Permanente de Investigación Teatral de la Corporación Colombiana de Teatro.

Ha trabajado con los grupos de Teatro Taller de Investigación Teatral (TIT), Gesto, Mascaro Teatro. Es actor de planta del grupo de Teatro La Candelaria desde 1985, participando en las obras *Guadalupe años sin cuenta*, *La tras-escena*, *El viento y la ceniza*, *Corre, corre Carigüeta*, *Diálogo del rebusque*, *El paso*, *La trifulca*, *En la raya*, *Tráfico pesado*, *Manda patibularia*, *A fuego lento*, *El Quijote*, *De caos y deca caos*, *Nayra*, *Antígona*, *A título personal*, *A manteles* y *Cuerpos gloriosos*. Es director del grupo Teatral Tertium desde 1999, ha dirigido obras de teatro y ejercido como docente en la Secretaría de Educación del Distrito, en el Museo de la Universidad Nacional, en la Cooperativa Incora-Imat; dicta talleres de educación artística de la Uneb, en la Unidad Coordinadora de Prevención Integral; en el programa Tejedores de Sociedad del Instituto Distrital de Cultura y Turismo, en el Sistema Nacional de Formación Artística y Cultural y en la Universidad INCCA de Colombia.

■ Ilustración 135. Foto Teatro La Candelaria. Actor. Rafael Eduardo Giraldo Galvis. Obra: *Antígona*. Dirección Patricia Ariza / Bogotá: Centro de Documentación del Teatro La Candelaria. (Consultado en julio de 2012).

Fernando Emeterio Mendoza López, "Piyó"

Soy Fernando Emeterio Mendoza López
y desde la adolescencia me dicen Piyó
no porque tenga algún ancestro francés
sino por ser como indio Pijao,
auténtico del Tolima.

El teatro me atrapó con toda su intensidad
en combate contra la timidez;
y a pesar del autismo he logrado permanecer en el grupo
desde su primera obra, hace ya, más de cuarenta y cinco años.

Cuando vi *Galileo Galilei* en el Teatro Colón de Bogotá
sentí que el proyecto de mi vida estaba en ingresar a un grupo como ese.

Cuentos, talleres, invenciones, ensayos, presentaciones, análisis,
desde entonces es el grupo quien ha fertilizado mi existencia,
he trabajado en casi todas las obras
por América, el Caribe, Europa y una película en Finlandia.

Nací en Ibagué el 20 de Abril del año 1935
cuando las campanas de la Catedral estaban sonando a Pascua.

Soy bachiller del Instituto Nicolás Esguerra,
estudié algo de Arquitectura en la Universidad de América
y mucho menos de Geología en la Universidad Nacional,
he pintado dos óleos y dibujado cinco carboncillos;
he escrito algunos cuentos y poemas…

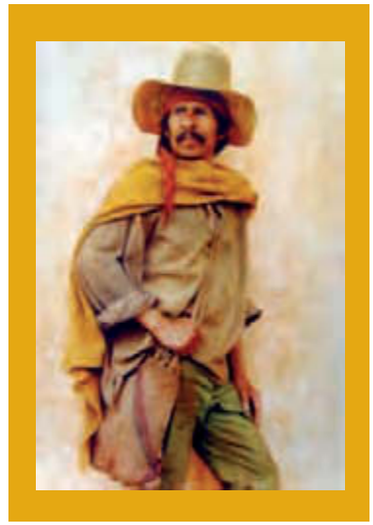
Hoy a los 77 años conservo la esperanza
de permanecer en forma mucho tiempo más.

FERNANDO EMETERIO MENDOZA L-Piyó-

Ilustración 136. Foto Teatro La Candelaria. Actor Fernando Emeterio Mendoza "Piyó". Obra: *A manteles*. Dirección Santiago García / Bogotá: Centro de Documentación del Teatro La Candelaria. (Consultado en julio de 2012).

Francisco Martínez Alvarado

Nació en Tamalameque, Cesar, en 1938. Hizo sus primeros estudios en El Banco, Magdalena. En 1964 llegó a Bogotá en donde incursionó en diversas áreas del conocimiento: cursó auxiliar de contaduría en el Sena; pintura y dibujo en la Universidad Nacional, danza moderna en el Ballet Folclórico de Colombia de Ligia Granados, y pintura y dibujo en la escuela taller de David Manzur. Es reconocido como cofundador del Teatro La Candelaria y actor durante 47 años consecutivos. Ha participado en las obras: *Nosotros los comunes, La ciudad dorada, Vida y muerte Severina, Los díez días que estremecieron al mundo, Golpe de suerte, Guadalupe años sin cuenta, Diálogo del rebusque, Historia del soldado, La tras-escena, Corre corre Carigüeta, El paso, En la raya, Manda patibularia, Tráfico pesado, El Quijote, De caos y deca caos, Nayra, Atítulo personal, A manteles, Cuerpor gloriosos y Collage Candelaria.* También fundó los grupos de teatro Nosotros, Talabartero y Camorra Teatro. Ceró el Festival de Teatro Puertas Abiertas, es el fundador de la Corporación Cultural Canto Nuevo y de la Casa de la Cultura de la Localidad Candelaria, es el creador y director del programa Arriba el telón en la Radiodifusora Nacional de Colombia. Fundó el área cultural de bienestar estudiantil en la Universidad INCCA de Colombia; además, escribió los textos poéticos *Candelaria Bohemia* (1997) y *Amaneceres* (2005).



En el campo del servicio a la comunidad como edil, rol desde donde ha hecho un gran aporte a la cultura de Bogotá y al teatro latinoamericano.

Ilustración 137. Retrato Teatro La Candelaria. Actor Francisco Martínez / Bogotá: Centro de Documentación del Teatro La Candelaria. (Consultado en julio de 2012).

César Eduardo Amézquita Suárez

Tunja, 22 de Septiembre de 1976. Formado como actor biodramático en el Teatro Itinerante del Sol bajo la dirección de Beatriz Camargo (1997-2010), donde participó en diez montajes teatrales. Con estudios inconclusos de Física en la Universidad Nacional, se gradúa en Medicina Veterinaria en la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia de Tunja. Entre 2005 y 2008 hizo parte de La Escuela Piloto para la investigación y experimentación teatral de Boyacá bajo la dirección de Santiago García, Beatriz Camargo, Carlos José Reyes y Jaime Barbini. Con estudios en producción de audio para radio y teatro en UPTC Radio, Emisora de la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, donde realizó talleres de guión, locución y musicalización. Candidato al título de maestro en Artes Escénicas con énfasis en Dirección, de la Academia Superior de Artes de Bogotá ASAB - Universidad Distrital Francisco José de Caldas (Programa de Profesionalización de Artistas Convenio Ministerio de Cultura-ICETEX). Actualmente hace parte del Teatro La Candelaria como actor en las obras *El Paso*, *El Quijote*, *De caos y deca caos*, *A título personal, Soma mnemosine, Si el río hablara* y *Collage Candelaria*. Ha sido ganador del programa Estímulos del Ministerio de Cultura en dos ocasiones (2007 y 2011). Tallerista de teatro con El Ministerio de Cultura en el Encuentro juvenil indígena de expresión cultural y transmisión del pensamiento ancestral en Puerto Nariño Amazonas (2009), evento concertado por el Resguardo Indígena (Ticuna-Cocama-Yagua) TICOYA, la Alcaldía de Puerto Nariño y la Gobernación del Amazonas. Beca Ministerio de Cultura 2011 como Formador en Artes Escénicas con el grupo de teatro Selvando de la Fundación Natütama en el municipio de Puerto Nariño Amazonas.

Ilustración 138. Foto Carlos Lema. Actor César Eduardo Amézquita Suárez. Obra: *Soma mnemosine*. Dirección Patricia Ariza / Bogotá: Centro de Documentación del Teatro La Candelaria. (Consultado en noviembre de 2012).

Su trabajo en las artes escénicas se ha enfocado a la investigación desde el cuerpo, encaminado a la preparación para el actor, combinando el biodrama, la yoga, el kung-fu, la gimnasia actoral y los juegos de improvisación entre otros. Dirige talleres de formación escénica con énfasis en entrenamiento corporal, de escritura para teatro y radio y de historia del arte.

Equipo de colaboradores en el Teatro La Candelaria

Director de luces

Carlos Julio Robledo Delgado

Colaboradores administrativos y de servicios

Yamile Caicedo Díaz

Jazmín Muñoz Tovar

Andrea Carolina Garay Sanabria

Teresa Sanabria Páez

Deisy Cortés

Mary Scarpetta

■ Ilustración 139. Foto Teatro La Candelaria. Actores Inés Prieto, Patricia Ariza, Liliana Ruíz, Enrique Carriazo, Álvaro Rodríguez, Fany Baena, Nohora Ayala, César Badillo y Fernando Peñuela. Obra: *El paso*, creación colectiva. Dirección Santiago García / Bogotá: Centro de Documentación del Teatro La Candelaria. (Consultado en agosto de 2012).

capítulo 5

capítulo 5

El Teatro La Candelaria en la producción bibliográfica (1970-2010)

“...debemos tener la audacia de asumir los nuevos tiempo
para no tener que regresar derrotados al pasado...”

Fragmento de *Maravilla estar*

Ilustración 140. Fotos Teatro La Candelaria. Actores que conforman el grupo en 2013. Bogotá: Centro de Documentación Teatro La Candelaria.

Grupo La Candelaria 2013

Santiago García

Patricia Ariza

Fernando Mendoza

Francisco Martínez

Hernando Forero

César Badillo

Rafael Giraldo

Nohra González

Carmiña Martínez

Alexandra Escobar

Adelaida Otálora

Libardo Flórez

César Amézquita

A partir de la consulta en los catálogos de las bibliotecas Luis Ángel Arango, Biblioteca Nacional y Biblioteca de la Universidad Nacional, fueron seleccionados algunos textos que se ocupan del estudio del movimiento del Nuevo Teatro, especialmente los que tienen relación con el trabajo del grupo de Teatro La Candelaria. Las reseñas de estos documentos se presentan a continuación como evidencia de la producción editorial sobre una institución que ha motivado importantes reflexiones alrededor del teatro y como insumo básico en la investigación sobre la historia del grupo La Candelaria, su presentación siguiendo el orden cronológico de aparición, obedece al interés por destacar cada publicación como acontecimiento histórico, que da cuenta del contexto en que se produjo.

5.1 Publicaciones en los años setenta

En 1978 Maida Watson Espener[631] y Carlos José Reyes[632] dieron a conocer una compilación de textos sobre el teatro colombiano, bajo el título de *Materiales para una historia del teatro en Colombia*. Esta publicación del Instituto Colombiano de Cultura, se constituyó en la obra de referencia para el estudio de la actividad escénica del país. Conformada en su mayor parte por artículos que ya habían aparecido en revistas especializadas o en otras publicaciones sobre la historia del teatro, la obra de 718 páginas aparece dividida en cuatro partes que corresponden a los grandes periodos de la historia de Colombia: "El teatro colombiano antes de 1800"; "El teatro colombiano en el siglo XIX", "Primera mitad del siglo XX" y "El actual movimiento teatral colombiano". Cada parte a su vez está compuesta por varios artículos que dan cuenta del período correspondiente.

La cuarta parte, que resulta de mayor interés para la investigación sobre la historia del Teatro La Candelaria, está dedicada al movimiento teatral en la segunda mitad del siglo XX, comprende 280 páginas agrupadas en 18 artículos de los cuales fueron seleccionados seis que se reseñan a continuación.

En el artículo titulado *"La teoría teatral de Enrique Buenaventura"*, Maida Watson, señala el papel didáctico que Buenaventura le asigna al teatro para propiciar el cambio social. Según la autora, Buenaventura considera la obra de teatro como espejo en donde la sociedad se refleja a sí misma y se ve impulsada a transformarse, inclusive al

631 Maida Watson Espener es profesora del Departamento de Lenguas Modernas de la Universidad Internacional de la Florida.
632 Carlos José Reyes nació en Bogotá en 1941. Dramaturgo, director de teatro e historiador. Fue fundador del grupo de teatro El Alacrán en 1974. Entre sus obras dramáticas se destacan *Soldados*, *Los viejos baúles empolvados que nuestros abuelos nos prohibieron abrir*, *Globito manual*, y *El hombre que escondió el sol y la luna*.

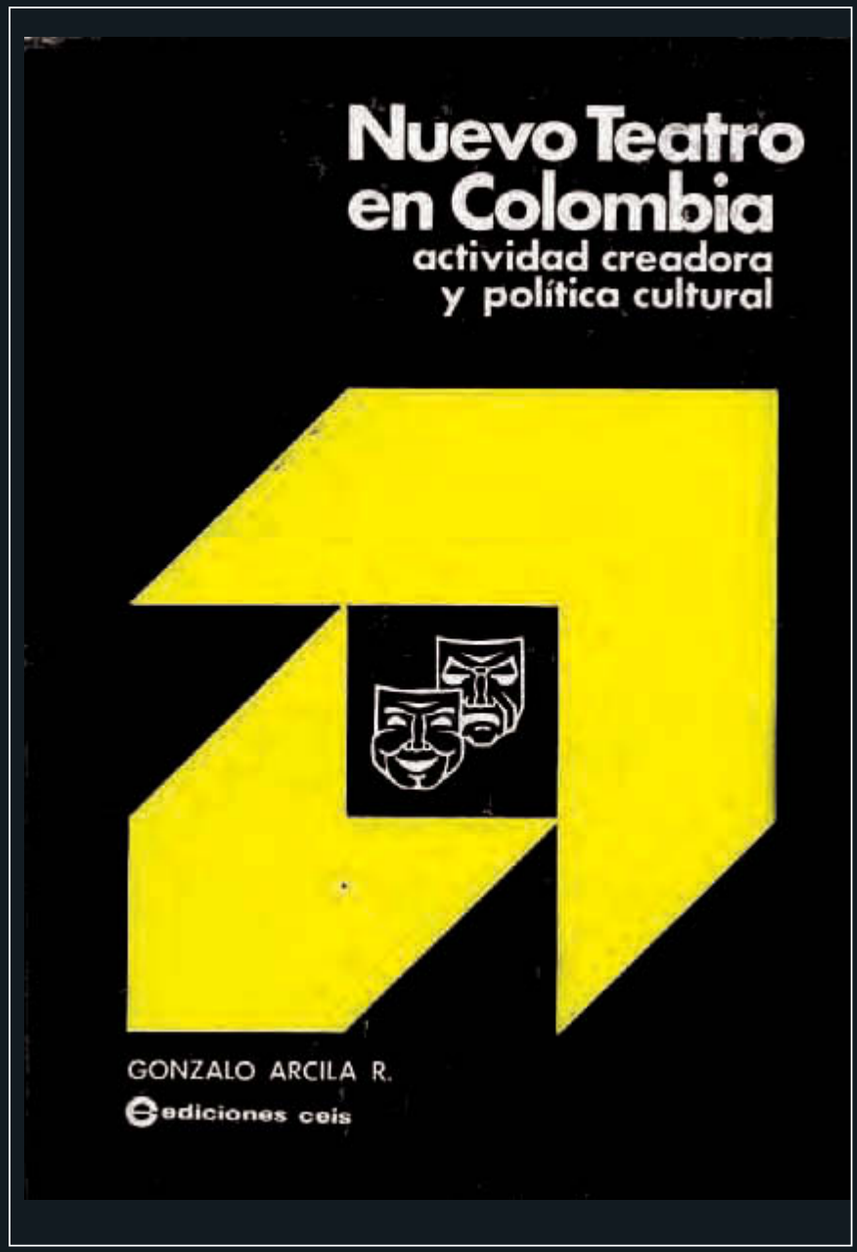


Ilustración 141. Carátula de libro. Gonzalo Arcila, *Nuevo Teatro en Colombia actividad creadora y política cultural* / Bogotá, Ediciones CEIS.

extremo de la revolución social, plantea que el teatro debe propiciar que la gente se levante, "el aficionado al teatro tiene que ser obligado a escuchar y a actuar", el director tiene que derribar los obstáculos que el hombre construye a su alrededor, dejar al hombre solo e indefenso. Así, una vez que las fortificaciones del hombre han sido derrumbadas, ocurre lo que denomina "el efecto de espejo didáctico del teatro". Es decir que la audiencia se ve a sí misma en la obra y como resultado de un mayor conocimiento de sí misma, es dirigida a revisar su sistema de valores[633].

Otro aspecto que destaca Maida Watson de la obra de Enrique Buenaventura es su confianza en la utilización de la historia como una forma de producir el cambio social. Para ilustrar este aspecto cita a Buenaventura: "Me he propuesto que la historia de Colombia y de la América Latina en general sean ampliamente discutidas y ampliamente conocidas. Porque un país no puede trazarse un destino si no mira hacia atrás. Porque un país no puede pensar en el futuro si no conoce y no discute su pasado"[634].

De acuerdo con la autora la relación jerárquica (autor - director - actor), que caracterizaba el teatro, fue completamente invertida en la propuesta de Enrique Buenaventura quien concebía el teatro como un proceso creativo continuo en el que el actor asume el rol de autor. Así mismo, considera que el texto dramático debe surgir del escenario, para él la obra es un elemento variable que se transforma en cada representación. En general el escrito de Maida Watson presenta el "teatro comprometido" de Enrique Buenaventura como una herramienta para el cambio social[635].

Eduardo Gómez, en el texto titulado "Notas sobre la iniciación del teatro moderno en Colombia"[636],señala que en la segunda mitad del siglo XX, especialmente en las ciudades, se experimenta una ruptura generacional que "institucionaliza el desprestigio del *mundo* de los adultos y lo asimila (…) a la simulación y la farsa". Considera el autor que en esa "atmósfera" de ruptura, donde se cuestionan una

633 Maida Watson Espener, "La teoría teatral de Enrique Buenaventura". en: Maida Watson Espener y Carlos José Reyes (Comp.), *Materiales para una historia del teatro en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978, p. 349.
634 Idem., p. 352.
635 Idem., p. 355.
636 Eduardo Gómez, "Notas sobre la iniciación del teatro moderno en Colombia". en:Maida Watson Espener y Carlos José Reyes (Comp.), *Materiales para una historia del teatro en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978, pp. 356-388

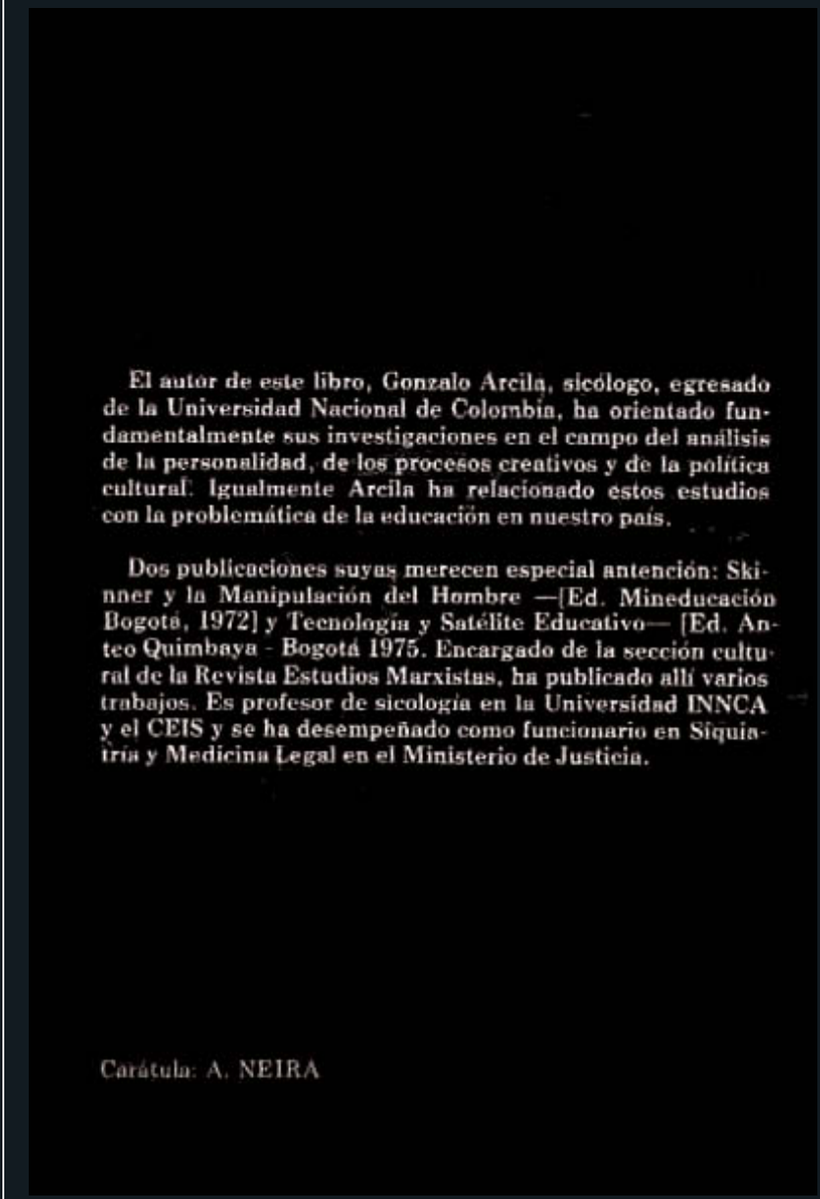
serie de principios sagrados y se presentan como farsa, es donde surgen las tendencias políticas del teatro moderno en Colombia.

Para este autor, la llegada de Seki Sano a Colombia en 1957[637] marcó el inicio del Teatro Moderno en este país. El director japonés dio a conocer en Colombia las tesis de Konstantín Stanislavski (uno de los fundadores del Teatro Arte de Moscú) quien había planteado "democratizar" internamente el funcionamiento del conjunto teatral. Ante la expulsión de Seki Sano del país, acusado de comunista, fueron discípulos suyos como Santiago García, Víctor Muñoz Valencia, Fausto Cabrera y Paco Barrera, quienes desarrollaron sus ideas a la luz de los aportes de B. Brecht.

Destaca el autor la labor que a comienzos de los años cincuenta realizaban en el país personas como Enrique Buenaventura en el TEC y Bernardo Romero Lozano en la Radiodifusora Nacional quienes fueron acondicionando el ambiente en el que se desarrolló el teatro moderno. Considera así mismo, que el *teatro universitario* fue fundamental en la formación de un público obrero, campesino y de estudiantes de bachillerato[638].

Afirma Eduardo Gómez que para el año 1972, el movimiento teatral universitario se redujo considerablemente debido a la represión y ataques encubiertos de las autoridades civiles y eclesiásticas contra el movimiento estudiantil, situación que afectó al teatro y produjo el repliegue de los profesionales que dirigían grupos universitarios, quienes se vieron forzados a formar grupos independientes y a organizarse para defender el ejercicio de la actividad escénica. Esta situación redundó en la conformación de nuevos grupos como La Candelaria y el Teatro Popular de Bogotá y agremiaciones como la Corporación Colombiana de Teatro. El autor critica lo que considera "el populismo" en el teatro que se realizaba en los años setenta durante el período de auge del movimiento teatral. Considera el populismo como la idealización del pueblo en los textos del teatro nacional revolucionario y advierte que con la intención de alentar la lucha por la liberación, se presentaba al pueblo como "víctima" inocente del sistema[639].

637 Para otros autores, como Carlos José Reyes la llegada de Seki Sano ocurrió en 1956.
638 Eduardo Gómez, "Notas sobre la iniciación del teatro moderno en Colombia". en:Maida Watson Espener y Carlos José Reyes (Comp.), *Materiales para una historia del teatro en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978, p. 366.
639 Eduardo Gómez, "Notas sobre la iniciación del teatro moderno en Colombia". en:Maida Watson Espener y Carlos José Reyes (Comp.), *Materiales para una historia del teatro en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978, p. 386.


El autor de este libro, Gonzalo Arcila, sicólogo, egresado de la Universidad Nacional de Colombia, ha orientado fundamentalmente sus investigaciones en el campo del análisis de la personalidad, de los procesos creativos y de la política cultural. Igualmente Arcila ha relacionado estos estudios con la problemática de la educación en nuestro país.

Dos publicaciones suyas merecen especial antención: Skinner y la Manipulación del Hombre —[Ed. Mineducación Bogotá, 1972] y Tecnología y Satélite Educativo— [Ed. Anteo Quimbaya - Bogotá 1975. Encargado de la sección cultural de la Revista Estudios Marxistas, ha publicado allí varios trabajos. Es profesor de sicología en la Universidad INNCA y el CEIS y se ha desempeñado como funcionario en Siquiatría y Medicina Legal en el Ministerio de Justicia.

Carátula: A. NEIRA

Ilustración 141. Carátula de libro. Gonzalo Arcila, *Nuevo Teatro en Colombia actividad* / Bogotá, Ediciones CEIS.

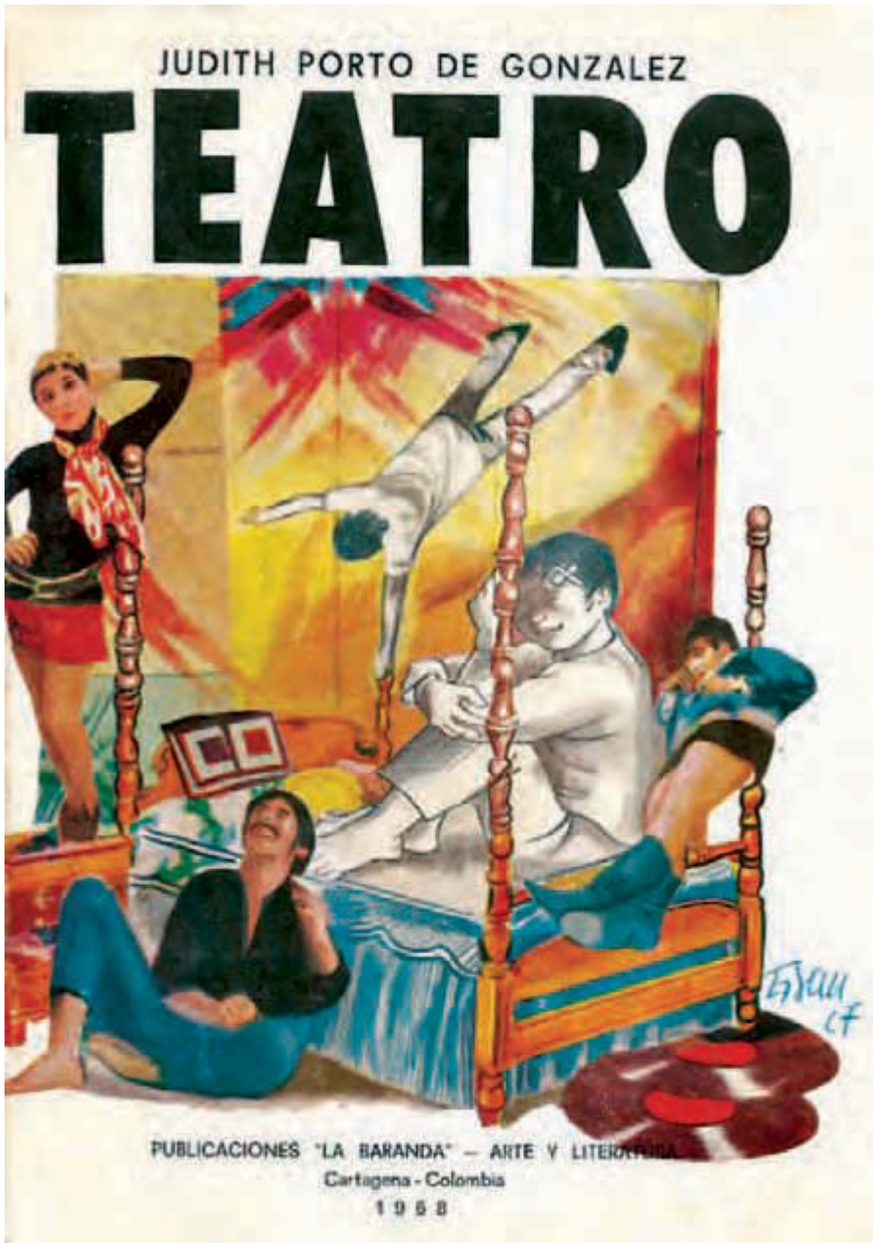


Ilustración 142. Carátula de libro. Judith Porto de González. *TEATRO* / Cartagena, Publicaiones La Baranda, 1968.

En sus *Apuntes sobre el teatro colombiano*[640] (I y II) Carlos José Reyes aborda dos temas de álgido debate en los años setenta; en primer lugar con el subtítulo de "Falsas opciones y caminos reales", el autor plantea que en el nuevo teatro colombiano, se presenta un juego contradictorio entre el teatro como actividad específica y el uso del ceremonial teatral para satisfacer necesidades personales,colectivas, políticas o gremiales; descuidando de hecho el teatro mismo en sus técnicas y estética. Cuestiona el uso del teatro como pretexto[641] o como actividad pasajera y afirma que el nuevo teatro colombiano es el realizado por los grupos más estables a lo largo de muchos años y que tiende a la profesionalización.

La segunda temática que desarrolla muy brevemente, es la de "El difícil camino de la profesión", señala que la creación de la Corporación Colombiana de Teatro con la intención de fortalecer y afirmar el movimiento teatral, estuvo motivada por la defensa de la profesión teatral y por la creación de lazos de solidaridad y trabajo entre los grupos. Considera que para mantener la imagen del teatro colombiano, reconocido en ese momento como el más importantes de América Latina, se hacía necesaria su profesionalización, entendida como el proceso por el cual se profundiza la técnica dramatúrgica y actoral, se forman públicos y se concibe la actividad teatral no como una actividad diletante y esporádica, sino como una profesión[642].

En el artículo "El Nuevo Teatro y la Corporación Colombiana de Teatro"[643], Pablo Azcárate reconoce cuatro etapas en la conformación y desarrollo del Nuevo Teatro. La primera etapa corresponde a la caída del gobierno de Rojas Pinilla y los primeros años del Frente Nacional. En este periodo entran en la escena nacional hombres de teatro como Santiago García, Enrique Buenaventura y Carlos José Reyes. Destaca la llegada al país del director japonés Seki Sano, la conformación de la Escuela del Distrito de Bogotá, la creación del grupo El Búho y la formación del Teatro Escuela de Cali (TEC).

640 Artículo original tomado de: *Cinemateca*, Revista de la Cinemateca Distrital, nº 2, Vol. I. Bogotá: octubre de 1977.
641 Carlos José Reyes, "Apuntes sobre el teatro colombiano". En: Maida Watson Espener & Carlos José Reyes (Comp.), *Materiales para una historia del teatro en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978, p. 417.
642 Idem., p. 434.
643 Pablo Azcárate, "El Nuevo teatro y la Corporación Colombiana de Teatro". En: Maida Watson Espener & Carlos José Reyes (Comp.), *Materiales para una historia del teatro en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978. El artículo original se encuentra en Corporación Colombiana de Teatro, *Cuadernos de teatro*, nº 2.

La segunda etapa que comprende los años 1961-1966, se caracteriza por el surgimiento del teatro universitario y la vinculación del movimiento teatral con el movimiento obrero, en el marco de protestas sociales continuas. Presenta el contexto nacional marcado por la "guerra preventiva" como uno de los efectos de la Guerra Fría en el país, que supuso la arremetida de la fuerza pública contra los campesinos organizados en el Tolima (zonas de Marquetalia, El Pato, Guayabero y Río Chiquito), y llevó al surgimiento de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC)[644], en defensa del movimiento campesino. Según el autor, el teatro, influenciado por las propuestas de Bertolt Brecht contribuyó a la denuncia y al reclamo por la autodeterminación y la justicia. Santiago García fue expulsado de la Universidad Nacional por el montaje de la obra *Galileo* de Bertolt Brecht, hecho que redundó en la creación de muchos grupos de teatro independientes.

La tercera etapa que va de 1966 a 1969, se caracteriza por la conformación de un teatro independiente y un teatro universitario. En 1966 apareció la primera sala independiente llamada inicialmente Casa de la Cultura, actual Teatro La Candelaria. En esta etapa se fundaron muchas salas de barrio, de sindicatos y de colegios.La cuarta etapa comprende la organización del Nuevo Teatro alrededor de la creación de la Corporación Colombiana de Teatro, organización que resultó fundamental en la sistematización de la experiencia y en el reconocimiento que alcanzó el nuevo teatro colombiano a nivel mundial.

644 Mauricio Archila, *Idas y venidas, vueltas y revueltas. Protestas sociales en Colombia 1958-1990*. Bogotá: ICANH - CINEP. Noviembre de 2008, p. 279.

Ilustración 143. Carátula de libro. Teatro La Candelaria *Guadalupe años sin cuenta* / La Habana, Cuba, Casa de Las Américas, 1976.
Ilustración 144. Programa de mano. Teatro La Candelaria. Obra: *La tras-escena* / Bogotá (Consultado Centro de Documentación del Teatro La Candelaria 2012).

La Corporación fue fundada en 1969 y tuvo como motivación inicial la solidaridad y defensa ante una serie de acciones que amenazaban el ejercicio teatral, como fueron: la expulsión de Enrique Buenaventura y de todo su grupo de la Escuela Departamental de Bellas Artes, por las autoridades gubernamentales del Valle del Cauca y la persecución a Ricardo Camacho por las directivas de la Universidad de los Andes debido al montaje de una obra de Peter Weiss.

De acuerdo con el autor, el Nuevo Teatro tuvo un manifiesto interés por la temática histórica, social y política del país,con autores propios y obras de creación colectiva fueron explorados temas críticos de la realidad nacional para establecer una comunicación polémica con el público.

En un breve escrito titulado "El Nuevo Teatro en Colombia"[645] Jaime Mejía Duque, establece una relación directa entre la Revolución Cubana y el origen del Nuevo Teatro en Colombia. Considera las ciudades de Cali y Bogotá como "los polos de desarrollo" de ese nuevo teatro y señala como algunas de sus características el nacionalismo crítico y anticolonialismo; una genuina popularidad, puesto que consigue ser acogido entre los trabajadores y las clases medias; su beligerancia respecto a la cultura oficial, la constante experimentación e investigación y el esfuerzo por la profesionalización del trabajo teatral[646].

Gilberto Martínez en un artículo titulado "Mi experiencia directa con la obra de Bertolt Brecht"[647], comenta los presupuestos básicos del "teatro épico" desarrollado por el dramaturgo alemán y las resistencias que tuvo su trabajo en el contexto colombiano de los años sesenta y setenta. Citando a Brecht, Martínez señala: "La característica esencial del teatro épico reside quizá en que no apela tanto al sentimiento como a la razón de los espectadores. El espectador no debe identificarse con los personajes sino discutirlos. Pero sería totalmente falso negar el valor afectivo del teatro épico. Semejante actitud equivaldría a afirmar, en un siglo como el nuestro, que el sentimiento está reñido con la ciencia"[648]. Concluye que el teatro épico combate todo tipo de sugestión, todo "tener atado"

645 Jaime Mejía Duque. "El Nuevo Teatro en Colombia". En: Maida Watson Espener & Carlos José Reyes (Comp.), *Materiales para una historia del teatro en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978. El artículo original se encuentra en: Cahier du Monde Hispanique et Luso. Brasilien, nº 26, 1976.

646 Idem., p. 470.

647 Gilberto Martínez, "Mi experiencia directa con Brecht". En: Maida Watson Espener & Carlos José Reyes (Comp.), *Materiales para una historia del teatro en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978. Artículo publicado originalmente en: Revista *Conjunto de la Casa de las Américas*, nº 20, abril - junio de 1974.

648 Brecht, Escritos sobre teatro, Buenos Aires; Ed. Nueva Visión, 1970. Citado en: Maida Watson Espener & Carlos José Reyes (Comp.), *Materiales para una historia del teatro en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978, p. 496.

Ilustración 145. Carátula de libro. Carlos José Reyes, *Teatro para niños* / Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura.
Ilustración 146. Carátula de libro. Santiago García, *Teoría y práctica del teatro* / Bogotá, Ediciones CEIS, 1983.
Ilustración 147. Carátula de libro. Misael Vargas Bustamante y otros, *El teatro Colombiano* / Bogotá, Ediciones del ALBA.

al espectador, medios considerados paralizadores con respecto a la capacidad razonadora. Para Martínez, Brecht se propone con su teatro y su poesía llegar tanto al intelecto como al sentimiento de espectador[649].

En los años setenta la producción bibliográfica sobre el teatro se caracteriza por la publicación de artículos cortos escritos en su mayoría por personas del medio teatral como actores, directores o dramaturgos. Estos textos se pueden considerar testimoniales, en tanto los autores reflexionan sobre su propia experiencia.

La importancia del libro de Carlos José Reyes y Maida Watson, reside en la selección de los artículos sobre teatro que aparecieron en publicaciones periódicas, frecuentemente efímeras, y en la presentación de estos textos como compilación especializada que hoy resulta imprescindible para la investigación sobre la historia del teatro en Colombia.

5.2 Publicaciones en los años ochenta

Para la década de los ochenta aparecen registradas en las bibliotecas consultadas, tres tesis de doctorado que tuvieron como objeto de estudio el teatro en Colombia y particularmente el movimiento del nuevo teatro. En 1981 Patricia González presentó el trabajo titulado *El Nuevo Teatro Colombiano: 1955-1980*, como tesis de grado para optar al título de doctora en filosofía en la Universidad de Texas, Estado Unidos. Un año después René Ovadia Méndez presentó el trabajo titulado *El Nuevo Teatro en Colombia*, como tesis doctoral en la Universidad de California y en 1987 Bernard Kent Baycroft presentó el trabajo titulado *Brecht en Colombia: La autonomía del Nuevo Teatro*, para obtener el título de Doctor en Filosofía en la Universidad de Stanford. Las tres investigaciones realizadas en Universidades de Estados Unidos fueron esfuerzos por explicar el fenómeno del teatro colombiano, contextualizándolo e identificando las motivaciones para su conformación como referente del teatro en América Latina.

Aparecen así mismo, en esta década, cuatro publicaciones que corresponden a proyectos editoriales del Teatro La Candelaria. La primera y segunda edición de la obra *Teoría y práctica del teatro*, escrita por Santiago García, el libro de Gonzalo Arcila sobre el Nuevo Teatro y una edición conmemorativa de los veinte años del Teatro La Candelaria, preparada por el mismo grupo.

Finalmente, y también como publicaciones de la década de los ochenta, aparece una compilación coordinada por Giorgio Antei, titulada *Las rutas del Teatro* y una importante obra sobre la *Historia del teatro en Colombia* realizada por Fernando González Cajiao. A continuación se presenta una breve reseña de las nueve publicaciones mencionadas.

En el trabajo titulado *El Nuevo Teatro Colombiano: 1955-1980*, tesis de doctorado de Patricia González del año 1981, la autora parte de afirmar que el Nuevo Teatro Colombiano fue uno de los últimos capítulos del teatro *documental, concientizado* y *revolucionario* que se realizaba en América en los años sesenta[650]. Para Patricia González lo excepcional del nuevo teatro colombiano se explica por cuatro razones que describe así: logró instituirse a nivel gremial bajo la Corporación Colombiana de Teatro, consiguió insertarse en la problemática del país contribuyendo al proceso revolucionario; mantuvo una preocupación constante por la investigación que condujera al reconocimiento de la identidad nacional y de la región; y finalmente integró en sus montajes los niveles artístico, político y social"[651]. Se trata, según esta autora, de un teatro comprometido con la realidad del país, que presenta trabajos realizados colectivamente, buscando un público popular con el cual interactuar.

El trabajo está conformado por tres capítulos, en el primero titulado "Recuento histórico" estudia el periodo 1955-1968, describe los antecedentes del movimiento, el teatro en las universidades y los primeros festivales teatro. El segundo capítulo titulado "El Nuevo Teatro y su organización" presenta la Corporación Colombiana de Teatro y el contexto político en que surgió el Nuevo Teatro. En el tercer capítulo titulado "El texto colectivo y la función del autor", la autora presenta la historia y evolución de la creación colectiva y analiza el papel del autor a partir del análisis de la obra de Enrique Buenaventura, Carlos José Reyes, Jairo Aníbal Niño, entre otros.

649 Gilberto Martínez, "Mi experiencia directa con Brecht". En: Maida Watson Espener & Carlos José Reyes (Comp.), *Materiales para una historia del teatro en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978. Artículo publicado originalmente en: Revista *Conjunto de la Casa de las Américas*, nº 20, abril - junio de 1974, p. 506.

650 Patricia González. *El Nuevo Teatro Colombiano: 1955-1980* (Tesis de grado). Doctorado en Filosofía de la Universidad de Austin. Texas, Estados Unidos: 1981, p. 6.

651 Idem., p. 12.

En 1982 apareció el trabajo de René Ovadia Méndez titulado *El Nuevo Teatro en Colombia*, tesis que su autora considera como el primer estudio de conjunto sobre el tema. El escrito que consta de cinco capítulos, tiene por objeto presentar la trayectoria del Nuevo Teatro y su caracterización con base en la descripción de obras y grupos nacionales representativos. En el primer capítulo titulado "Proceso histórico - cultural y problemática social de Colombia"; la autora sitúa el contexto en que nace el movimiento teatral, para comprender los factores que contribuyeron a la gestación y desarrollo del nuevo teatro. El segundo capítulo está dedicado a los antecedentes de la creación colectiva; destacando la influencia europea, especialmente del teatro español, en la producción y oferta cultural colombiana.

En el tercer capítulo comenta las influencias de Bertolt Brecht, el papel de los principales directores colombianos, la labor de los grupos más representativos, y los rasgos fundamentales de la creación colectiva. Considera la autora que los festivales anuales de teatro, realizados durante la segunda mitad de los años cincuenta, constituyeron el hecho más significativo en el auge del Nuevo Teatro, porque estimularon la conformación de grupos y promovieron la actividad escénica. Afirma que la creación colectiva surgió en la búsqueda de temas que recrearan nuestra realidad y en la necesidad de encontrar soluciones propias a los problemas de montaje que las nuevas temáticas y el público proletario o de clase media, demandaban. En el capítulo cuarto presenta una historia del Teatro Experimental de Cali y finalmente, a manera de conclusión, presenta la relación del Nuevo Teatro con movimientos, grupos y festivales de la misma índole en Iberoamérica y los Estados Unidos, afirmando la importancia que la creación colectiva tuvo en toda la región.

En 1983 apareció la primera edición de *Teoría y práctica del teatro,* de Santiago García; una reflexión sobre la experiencia del autor como actor, investigador y director de teatro, escrito con el propósito de preservar la memoria sobre el proceso del Nuevo Teatro en Colombia. La publicación, conformada por once escritos de Santiago García que ya habían aparecido en revistas o en eventos nacionales e internacionales, en diferentes momentos, fue realizada por el Centro de Estudios e Investigaciones Sociales (CEIS).

Uno de los temas centrales que aborda el escrito es el de la relación ciencia - arte en el Nuevo Teatro y especialmente en el proceso de creación colectiva, donde se conjuga la investigación con la creación. De esta manera cada obra presentada por el grupo La Candelaria, sintetiza un riguroso proceso de investigación interdisciplinaria sumado a experiencias creativas constantes. Los "laboratorios" y "talleres" permanentes de investigación teatral, evidencian el esfuerzo por conseguir el acercamiento de arte - ciencia, para garantizar la pervivencia del Nuevo Teatro. Otro aspecto importante presentado en el libro, es el de la identidad latinoamericana. El proceso creativo tiende al reconocimiento de las particularidades de la historia latinoamericana como insumo para la construcción de conocimiento propio y por tanto de arte propio.

En la parte final del libro aparecen tres entrevistas en las que el autor comenta su experiencia en el montaje de algunas obras. El libro hace una presentación explícita del proceso de creación colectiva y es valioso como primer esfuerzo por reflexionar sobre el Nuevo Teatro desde la propia experiencia.

También en 1983, fue publicado el libro de Gonzalo Arcila titulado *Nuevo Teatro en Colombia: actividad creadora, política cultural*[652], en el que el autor describe la conformación del movimiento teatral en Colombia, su vinculación con el proceso social y su permanente lucha por la independencia de la política cultural oficial. La obra es presentada en cinco capítulos que abarcan en orden cronológico los años 1950-1975. En primer lugar y a manera de contexto, describe algunos acontecimientos como la violencia bipartidista, el golpe militar de 1953 y la reanimación de la vida democrática tras la caída de Rojas Pinilla. Destaca el papel de los intelectuales que se agruparon alrededor de la revista *Mito*, fundada en 1955 por Jorge Gaitán Durán y promovieron la organización del Festival Internacional de Teatro en 1957. Así mismo reconoce el papel que la televisión y la Radiodifusora Nacional cumplieron, al elevar

652 Gonzalo Arcila Ramírez, *Nuevo Teatro en Colombia: actividad creadora, política cultural*. Bogotá: CEIS, 1983. El autor es psicólogo de la Universidad Nacional de Colombia, ha ejercido como profesor universitario y coordinador de la cátedra de psicología general de la Universidad Incca de Colombia; su producción bibliográfica gira en torno a los temas de funciones psicológicas complejas y políticas culturales y educativas.

Ilustración 148. Programa de mano Teatro La Candelaria. Obra: *La manzana* de Jack Gelber. Dirección Santiago García / Bogotá: Centro de Documentación del Teatro La Candelaria. (Consultado en agosto de 2012).

el nivel cultural de la población. Afirma que para calificar al personal que participaba en la programación de televisión, se creó el Instituto de Artes Escénicas[653] cuyo director fue Seki Sano.

El autor describe cuidadosamente los festivales, a través de los cuales se consiguió despertar el interés por el teatro. Así mismo reconoce la actividad del grupo El Búho encaminada a la práctica y difusión de las artes en la ciudad. "El grupo consiguió un local con capacidad para cincuenta personas, donde, por primera vez en Bogotá, hubo teatro permanente de martes a viernes"[654]. En general las vicisitudes de la actividad teatral en Bogotá son presentada por Arcila a la luz de los acontecimientos sociales y políticos que se experimentaban en el país y en el exterior: la crisis del Frente Nacional, el surgimiento del Movimiento Revolucionario Liberal, la Revolución Cubana y la Guerra Fría. Otro aspecto desarrollado por Arcila es el del método de improvisación y creación colectiva, en donde reconoce la importancia que tuvo el seminario sobre improvisación realizado en 1970-1971 y el primer seminario nacional de trabajadores de teatro.

Finalmente el autor comenta las obras representadas por el grupo de teatro de la Casa de la Cultura y el escenario histórico en que surgieron, así como la organización del Primer Festival de Teatro de Cámara y la constitución de la Corporación Colombiana de Teatro, abriendo una nueva fase en el desarrollo del movimiento teatral.

En 1986, al cumplir veinte años de trabajo, el Teatro La Candelaria publicó el libro titulado: *Teatro la Candelaria 1966-1986. Una historia que continúa*. En esta edición conmemorativa el grupo registró de manera breve su historia, partiendo de los antecedentes políticos por los cuales los artistas e intelectuales asumieron una nueva actitud frente al país y a la creación artística. La llegada de Seki Sano, los festivales del Teatro Colón, la creación del grupo El Búho y de la revista *Mito*, influyeron en la creación del Teatro Estudio de Bogotá[655]. Tras la salida de Santiago García de la Universidad Nacional, fundó la Casa de la Cultura que aglutinó un dinámico grupo de artistas e intelectuales que necesitaban espacio para proyectar en forma continua sus trabajos y que se planteaban la necesidad de generar un nuevo público, dentro de los sectores populares de la población[656].

De las más de 43 obras montadas durante los primeros veinte años de labores, son reseñadas algunas que significaron pasos importantes para el grupo, separadas en dos bloques: el primero abarca desde *Soldados* de Carlos José Reyes hasta *Divinas palabras* de Valle Inclán, y el segundo, desde *Nosotros los comunes*, primera creación colectiva, hasta *Golpe de suerte*, donde la improvisación y la investigación pasaron a ser herramientas fundamentales en la creación. Según los autores, los montajes no corresponden a un orden lógico aparente, puesto que se encontraban en una etapa de búsqueda de nuevos lenguajes y caminos para la creación teatral.

653 Idem., p. 25.
654 Idem., p. 38.

Ilustración 149. Carátula de libro. Álvaro Ramírez Ortíz y Carlos Augusto Pereira, *La Candelaria: Identidad cultural, dramaturgia nacional...* / Bogotá, FUNPROCEP.

655 Teatro La Candelaria. *Teatro La Candelaria 1966-1986. "Una historia que continúa"*. Bogotá: 1986, p. 3.
656 Ibidem.

En el mismo año de 1986, Fernando González Cajiao publicó el libro: *Historia del Teatro en Colombia*[657], ganador del I Concurso Nacional de Ensayo auspiciado por la Universidad de Medellín en 1985, por constituir el primer trabajo realizado en el país que presentaba la historia del teatro colombiano desde el período colonial hasta la década de 1980. Con el objetivo de contribuir al estudio del teatro en Colombia propiciando investigaciones más críticas que las realizadas hasta ese momento, el libro da cuenta de la consulta de una amplia bibliografía a lo largo de los once capítulos que lo conforman. Los primeros ocho capítulos están dedicados al periodo que va de la colonia al año 1950. En el capítulo noveno "De nuevo resurgir: el teatro experimental", el autor describe el fenómeno del teatro experimental que se desarrolló en algunas ciudades del país durante la década de 1950, período en que se conformaron importantes grupos como el de la Universidad Nacional, dirigido por Bernardo Romero Lozano, el grupo escolar de Oswaldo Díaz en el Instituto Pedagógico y el grupo dirigido por Fausto Cabrera, en Medellín. Destaca la fundación de la Escuela de Teatro del Distrito en 1954, por Fausto Cabrera en Bogotá, entidad que organizó el primer festival de teatro en el país en 1957, bajo la dirección de Harry Gainer.

Bajo el título: "Los grupos en busca de sede propia", en el capítulo décimo el autor señala que durante las décadas de 1960 y 1970 las escuelas dramáticas y los grupos experimentales buscaron lugares propios para desarrollar actividades tendientes a conseguir estabilidad profesional. Presenta un recuento de la conformación de la Casa de la Cultura fundada en 1966 y que en 1972 cambió su nombre por el de Teatro La Candelaria, como se conoce todavía. En el capítulo final titulado "El teatro hoy en Colombia", el autor hace una reflexión crítica sobre las labores de la Corporación Colombiana de Teatro y presenta las actividades de los diversos grupos que la conformaron, mencionando el conflicto que se presentó con la Asociación Nacional de Teatro Universitario, Asonatu, agremiación surgida en ese período, que vinculaba a grupos de teatro universitario.

Fernando González Cajiao resume la situación del teatro colombiano en los años ochenta así: "El teatro colombiano de hoy en día, como vemos, se muestra como un profundo iceberg del que sólo sobresale una pequeña parte; debajo de la superficie hay infinidad de grupos, casi imposibles de catalogar, de autores muchas veces ignorados, de montajes que pasan como un meteoro, de actuaciones nunca apreciadas, tanto en la capital como, sobre todo, en la provincia; gentes y cosas que se mueven en un mundo casi subterráneo en donde es difícil penetrar, que difícilmente llama la atención de los escasos críticos, dedicados, ante todo, a consagrar lo ya consagrado; de los periódicos, que no ven noticia en la cultura, de las revistas, que prefieren las frivolidades; y, sin embargo, ahí se mueven, allí están germinando las semillas del teatro colombiano de mañana, así no salgan a la luz frecuentemente esos pequeños retoños que tan fácilmente podrían morir; si no se recogen ahora, si al menos no se trata de hacer un inventario y una evaluación, será difícil, si no imposible, saber en el siglo XXI, que ya no están tan lejos, cómo era el teatro colombiano en nuestros días"[658].

En 1987 aparece la tesis de Bernard Kent Baycroft *Brecht en Colombia: La autonomía del Nuevo Teatro*. Texto para obtener el título de Doctor en Filosofía en la Universidad de Stanford. El autor reconoce que la obra de Brecht fue bien recibida y asimilada en Colombia, y que a partir de ella se originaron nuevas estrategias y escenografías dramáticas que produjeron cierta autonomía cultural característica del Nuevo Teatro. Señala que en Colombia el Teatro Moderno y el Nuevo Teatro se dieron simultáneamente[659]. El moderno se situó en el momento en que el director Seki Sano[660] introdujo las técnicas escénicas de Stanislavski hacia 1956, imprimiéndole dinamismo a la formación de los actores, bajo postulados y programas de estudio histórico-científico, en los que el actor debía además de actuar, investigar sobre la temática de la obra en la que participaba, buscando desarrollar la creatividad individual[661].

657 Fernando González Cajiao. Historia del teatro en Colombia. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1986, pp. 332-333. El autor (1938-1997) pasó los primeros años de su vida en Canadá, estudió filosofía y letras, se especializó en la Universidad de Baylor en Texas en donde obtuvo el título de Máster of Arts en drama y filosofía. Luego se especializó en teatro y literatura en Alemania, fue actor, director y autor de obras teatrales; trabajó con Enrique Buenaventura en el Teatro Experimental de Cali y fue cofundador del sindicato Teatro de Asociación Distrital de Educadores. Es reconocido como uno de los grandes dramaturgos de los últimos tiempos y uno de los mayores estudiosos del teatro colombiano. Algunas de sus obras dramáticas son: El globo, Huellas de un rebelde, La auténtica y edificante fábula del conejo y los animales poderosos, La verdadera historia de cómo el conejo decidió las elecciones del reino de los animales, Atabí o la última profecía de los chibchas, Popón, y El rey simio contra los demonios de los Andes.

658 Idem., p. 417.

659 Bernard Kent Baycroft, *Brecht in Colombia: the rise of the new theatre*, Department of Spanish and Portuguese of Standford University, University microfilms international, A Bell and Howell, Michigan, 1987. p. 10.

660 Ibidem.

661 Idem., p. 14.

Afirma que en Colombia, hasta la década de 1960 se comenzó a hablar con propiedad de Nuevo Teatro, debido a la creación de grupos independientes, conformados por directores que se formaron en Europa. Como ejemplo de esta situación cita a Santiago García y a Enrique Buenaventura quienes en 1966, crearon la Casa de la Cultura y el TEC, respectivamente. También a Jorge Alí Triana creador del Teatro Popular de Bogotá, en 1967[662]. Para el autor estos grupos se caracterizaron por realizar representaciones ante públicos de obreros y de clase media, por reflexionar sobre la realidad nacional buscando construir identidad con miras a la transformación social y especialmente por su necesidad de contar con una sala propia, independiente de las instituciones del Estado.

Presenta diez aspectos predominantes, que según él, identifican el movimiento del Nuevo Teatro: representación de lo antiguo, centrado en etapas prácticas y no en textos literarios. La introducción de las teorías de Brecht y el teatro épico. El uso de la estructura de grupo y el rechazo continuo de las formas comerciales de producción. El empleo de la creatividad colectiva, en la que se incorpora la investigación dramática dentro del grupo. El uso de nuevos espacios como los salones de clase, los barrios y el abandono de la estructura tradicional italiana, que incluía: cortinas, embocadura, o proscenio, foso de la orquesta a favor de una comunicación más directa con el público. El cultivo de un público de clase obrera y la asunción del punto de vista de esta clase en un nivel estético. Una visión del mundo basada en la transformación social y la recuperación de la identidad latinoamericana. Un alto desarrollo de las teorías de producción en respuesta a la etapa práctica. Un teatro experimental estructurado en la producción no comercial. Y por último, la formación de un movimiento unificado, caracterizado por un notable grado de lealtad entre los grupos[663].Finalmente afirma que el grupo de Teatro La Candelaria es el mejor ejemplo de lo que se conoce como el Nuevo Teatro.

En 1989, seis años más tarde de publicada la obra *Teoría y práctica del Teatro* de Santiago García, Ediciones La Candelaria presenta una segunda edición "aumentada y reestructurada", bajo el mismo título, organizada en seis capítulos precedidos de un prólogo que orienta al lector en la estructura del libro. Los documentos que habían sido presentados en la primera edición siguiendo un orden cronológico, son presentados en esta nueva edición, organizados por temáticas que permiten una lectura más organizada y ágil.

Como novedades respecto a la edición anterior ésta no incluye las tres entrevistas finales, que resultaban valiosas como fuentes primarias para el estudio del Nuevo Teatro y en particular del Teatro La Candelaria, para reconocer su impacto en América Latina. Otra novedad que se puede reconocer en esta edición tiene que ver con el capítulo cuarto titulado: "Textos teóricos", que aparece dividido en cuatro artículos titulados respectivamente: "El acto de habla en el teatro"; "El teatro y algunos aspectos del lenguaje no verbal"; "La situación, la acción y el personaje"; y por último un artículo titulado: "Aspectos de la escenografía en el Nuevo Teatro". Con este cuarto capítulo la obra consigue afirmarse en el título: Teoría y práctica, puesto que la primera versión de 1983, hacía más énfasis en la experiencia de la creación colectiva y esta segunda edición es complementada con la reflexión teórica sobre la actividad teatral.

Finalmente el trabajo incluye una bibliografía que no estaba en la primera edición y que resulta importante para quienes siguen investigando sobre el Nuevo Teatro en Colombia. Así mismo se advierte el cuidado del sello Ediciones La Candelaria, en la preparación del libro, en la selección de las imágenes de la portada y contraportada; aspectos que constituyen una significativa diferencia con la primera edición.

El mismo año 1989 fue publicado el trabajo titulado *Las rutas del teatro. Ensayos y diccionario teatral*, editado por Giorgio Antei[664]. La obra se presenta organizada en tres partes precedidas de una introducción del editor. En la primera parte bajo el título de "Diccionario teatral", Giorgio Antei presenta la definición de una selección de términos sobre el teatro universal, retomando apartes de la *Encyclopedie van de Antieke Wereld* y de la *Enciclopedia Garzanti dello Spettacolo*[665]. La segunda parte contiene un *Pequeño*

662 Idem., p. 33.
663 Idem., p. 132

664 Giorgio Antei, filólogo y crítico teatral. Nació en La Spezia (Italia) en 1946, dedicado desde 1976 al estudio del teatro colombiano. Entre sus ensayos se encuentran: Apuntes sobre Guadalupe Salcedo, En: *Materiales para una historia del teatro en Colombia*; Teatro político y verosimilitud, En: *El teatro colombiano*, Bogotá: Ediciones Alba, 1985. Bailarines y mártires. En: Scapino, 1958; y *La encrucijada del nuevo teatro colombiano, 1985*. Fue Director del Centro de Investigaciones Teatrales y Editor de la revista *Quehacer Teatral*. Así mismo fue Director de la Escuela Nacional de Arte Dramático, ENAD, entre 1981 y 1985.

665 El Diccionario está precedido por una nota al pie que dice: "En el presente diccionario se reelaboran libremente apartes de la Encyclopedie van de Antieke Wereld (Elsevier, Amsterdam, 1962) y de la Enciclopedia Garzanti dello Spettacolo (Milano, 1976). Selección, traducción y adaptación a cargo de Giorgio Antei (traducciones parciales de Amparo Torres)". Giogio Antei. *Las rutas del teatro. Ensayos y diccionario teatral*. Bogotá: Centro Editorial Universidad Nacional de Colombia, 1989, p. 37.

diccionario del teatro colombiano y cuatro artículos que analizan la situación del teatro en Colombia y Latinoamérica. La tercera parte está conformada por seis artículos escritos por autores reconocidos como Antonin Artaud y Eugenio Barba, entre otros, quienes reflexionan sobre temas específicos del teatro como: el cuerpo, la relación teatro - ciencia, la puesta en escena, o el juego. Tales artículos aparecieron en diferentes momentos durante el siglo XX, como parte de publicaciones periódicas especializadas en artes escénicas.

A continuación se presentan las reseñas de los artículos de la segunda parte considerados oportunos en el trabajo de investigación sobre la historia del Teatro la Candelaria.

El *Pequeño diccionario del teatro colombiano,* corresponde a una selección a manera de inventario y circunscrita a Colombia, de nombres de autores, actores, grupos, obras de teatro e instituciones teatrales, presentada alfabéticamente. Los autores de esta selección fueron Nohra Patricia Ariza y Jorge Manuel Pardo. Se trata de un recurso valioso como información inicial y básica sobre la actividad teatral en Colombia durante la segunda mitad del siglo XX.

Otro artículo que conforma esta segunda parte es el titulado *Teatro colombiano: síntesis de treinta años*, cuyo autor es Jorge Manuel Pardo. Se trata de un breve apartado en el que el autor hace un resumido, pero muy importante recorrido por la historia del teatro en Colombia durante el periodo 1950-1980. Puede leerse como una cronología que tiene su punto de partida en los años cincuenta, puesto que considera que esta década marca un viraje significativo en el desarrollo del teatro en Colombia[666]. Como hitos que justifican la periodización, señala la conformación de los grupos El Búho y el TEC, que buscaron formas escénicas modernas y originales.

En la década de los sesenta, considera el autor que se acentúa un teatro experimental expresado en un conjunto de obras cuyos temas se alimentan del pensamiento filosófico existencialista y luego del marxismo. El teatro experimental asumió como una de sus preocupaciones centrales, la indagación de nuevas posibilidades en el nivel de la puesta en escena, hacia la superación de los esquemas representativos tradicionales. El proletariado será el protagonista de las obras,

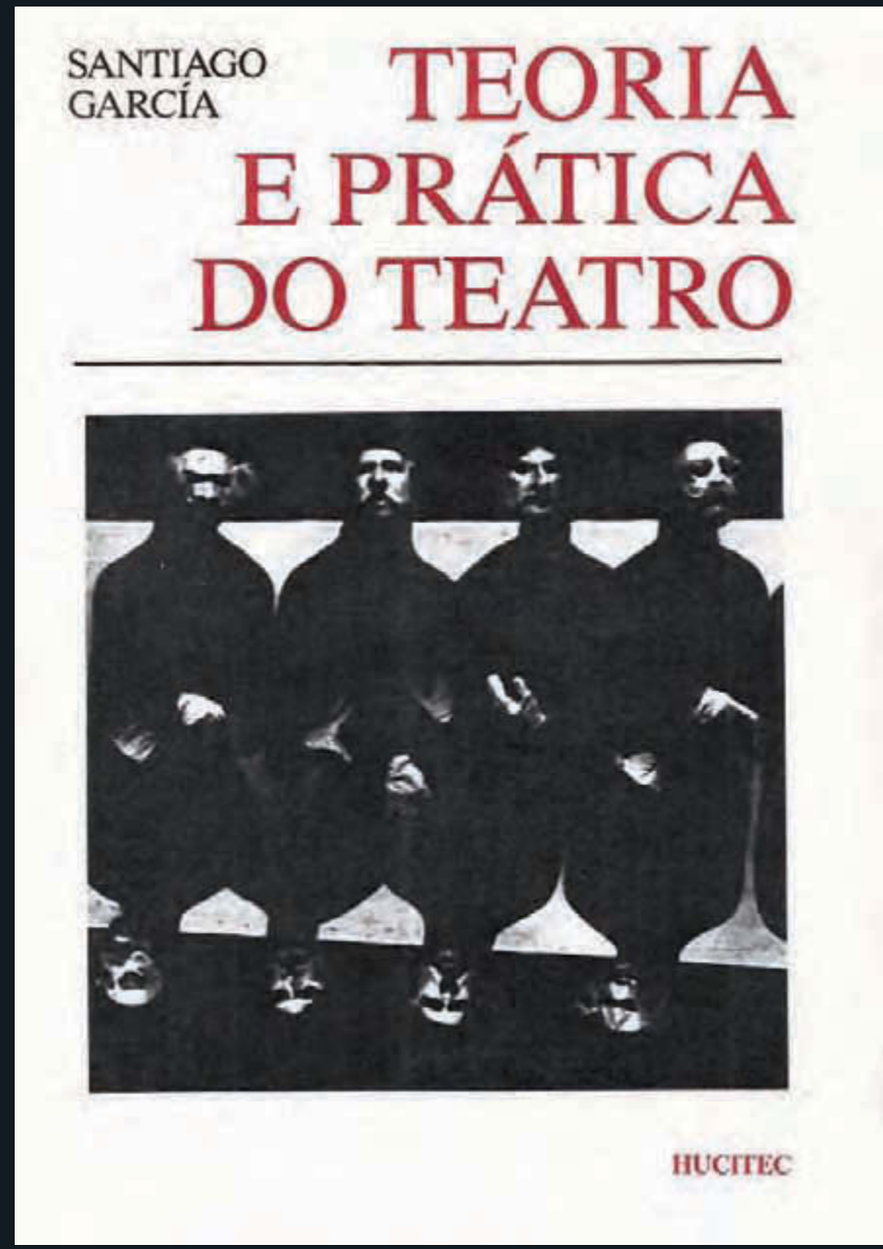


Ilustración 150. Carátula de libro. Santiago García, *Teoria e prática do teatro* / Brasil, Editora HUCITEC.

666 Giorgio Antei. *Las rutas del teatro. Ensayos y diccionario teatral*. Bogotá: Centro Editorial Universidad Nacional de Colombia, 1989, p. 153.

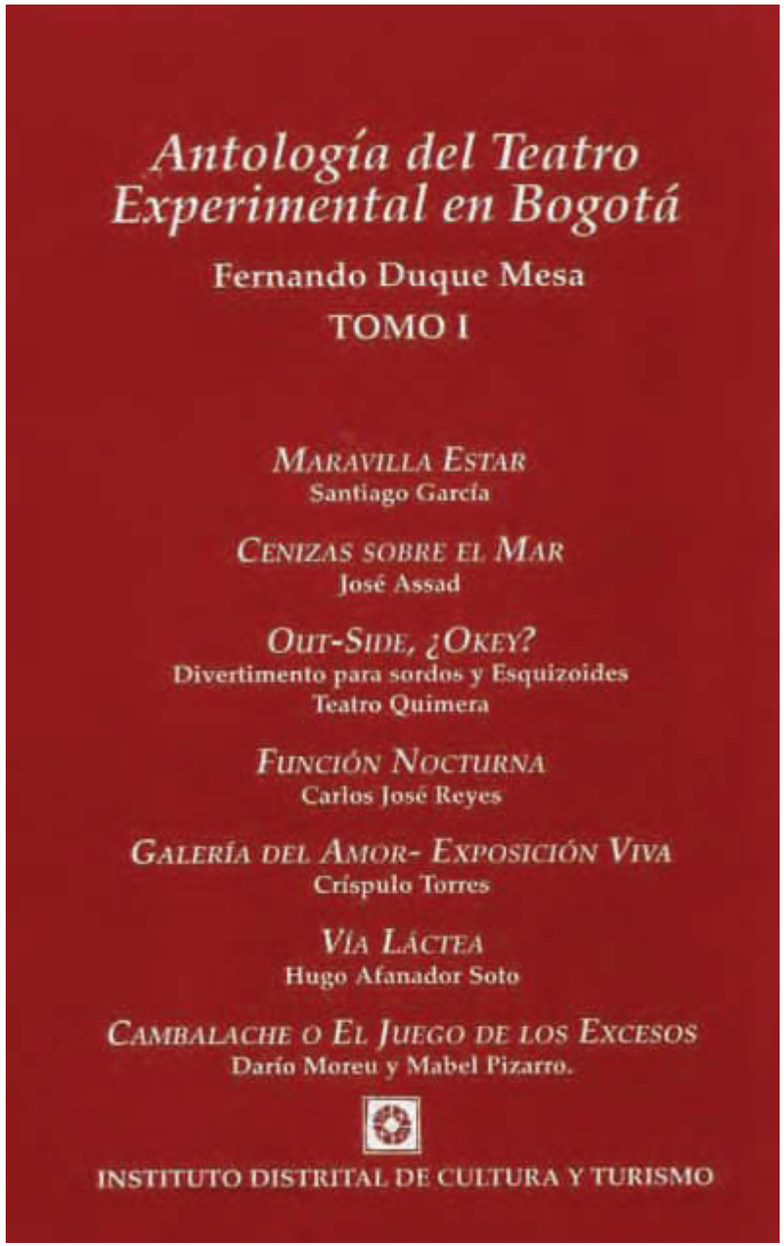


Ilustración 151. Carátula de libro. Fernando Duque Mesa, *Antología del teatro experimental en Bogotá*, Tomo I / Bogotá, Instituto Cultural de Cultura y Turismo.

elaboradas casi siempre a partir de la concepción teatral de Brecht y dirigidas al gran público popular. En este contexto tuvo mucho auge el teatro universitario que acompañó las luchas del movimiento estudiantil.

Con la desarticulación del movimiento estudiantil, a partir de 1972, se produjo el declive del teatro universitario y el surgimiento de grupos de teatro independiente que se convirtieron en el eje de desarrollo del nuevo teatro nacional[667]. Considera el autor que para los años ochenta la corriente representada por el denominado movimiento del Nuevo Teatro continúa siendo la más destacada en la escena nacional[668]. El artículo finaliza con la presentación de tendencias actuales como "el tercer teatro", "el teatro marginal", "la vanguardia contestataria" y "el teatro antropológico".

Un segundo artículo de la segunda parte, es escrito por el editor de la obra y se titula "Teatro colombiano: una interpretación". En su texto presenta también un recorrido por el teatro en Colombia, señalando que el ámbito restringido en que se mueve se debe a la ausencia de una cultura teatral capaz de dotarlo de sentido histórico y de perspectivas. Plantea que es necesario que el teatro se piense a sí mismo dentro de una cultura teatral específica, que el teatro colombiano tome conciencia de sí. Señala que la historia del teatro es la historia de las culturas teatrales y encuentra que en Colombia, debido a la tardía conformación de contextos urbanos, hay una *tardía cultura teatral* que se manifiesta en la desconfianza del público ante esta actividad.

Afirma Antei, que el teatro en Colombia tuvo auge en la década de los setenta, alcanzando gran reconocimiento en Latinoamérica. Reconoce la tarea de grupos como La Candelaria y El TEC y directores como Santiago García, Enrique Buenaventura y Carlos José Reyes. Destaca así mismo la actividad de la Corporación Colombiana de Teatro que asumió la vocería del movimiento teatral en Colombia y llegó a ser la interlocutora exclusiva del aparato estatal encargado de fijar la política teatral oficial[669]. Afirma que la reflexión e investigación que realizan constantemente actores y directores es la que posibilita hablar de una cultura teatral colombiana y de un teatro colombiano.

667 Idem., p. 154.
668 Idem., p. 155
669 Idem., p. 170.

Finalmente de esta obra resulta oportuno reseñar el artículo de Enrique Buenaventura, titulado "Acercamiento al teatro latinoamericano", tomado de una ponencia presentada por el autor en un encuentro organizado por el International Theatre Institute en Seúl, Corea, en 1981. Buenaventura parte de afirmar la diversidad regional en Colombia, para resaltar la diversidad cultural que se presenta. Hace un breve recorrido por el trabajo de Osorio Lizarazo a mediados de los cincuenta, y describe el paso de una estructura de compañía de teatro a una de grupo que es evidente desde la década de los sesenta y que según él no fue producto de una decisión intencional sino que obedeció a la inexistencia de compañías de teatro en nuestro país. Al describir la estructura de grupo que caracteriza el Nuevo Teatro en Colombia, destaca la relación entre los actores, la ausencia de un director y la relación polémica con el público. Señala que lo nuevo del movimiento del nuevo teatro reside justamente en la relación con el público.

En el prólogo, Giorgio Antei, plantea como objetivo general de la obra "estimular la curiosidad de los lectores, (…) avivar su imaginación, para que emprendan a su vez la ruta del teatro (…)"[670]. Sin embargo cada uno de los ensayos que conforman el libro tiene un propósito específico pues se trata de una compilación de artículos escritos en diferentes años y que no alcanzan a conformar una propuesta coherente.

5.3 Publicaciones en los años noventa

La década final del siglo XX motivó la publicación de balances en todos los campos y también el teatro fue objeto de este tipo de escritos en donde estuvo presente la reflexión sobre el trabajo del grupo La Candelaria. En las bibliotecas consultadas, aparecen registradas dos antologías sobre este tema, una publicada en 1992 en el marco de la celebración del quinto centenario del descubrimiento, titulada *Teatro colombiano contemporáneo, Antología* por Fernando González Cajiao. La otra, corresponde a la publicación que Fernando Duque Mesa realizó en 1995 bajo el título *Antología del Teatro Experimental en Bogotá*.

Son publicados también dos estudios sobre el teatro, en primer lugar la tesis doctoral de María Mercedes Jaramillo titulada

670 Idem., p. 9.

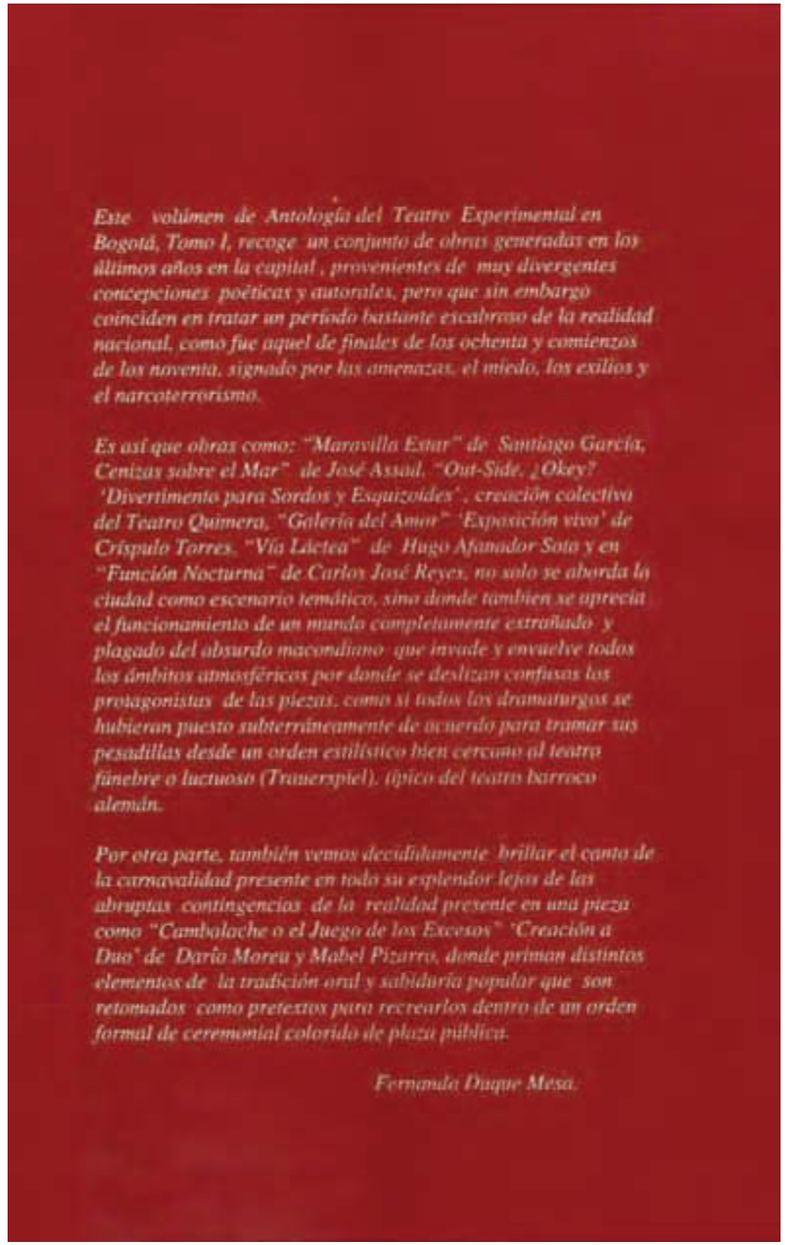


Ilustración 151. Carátula de libro. Fernando Duque Mesa, *Antología del teatro experimental en Bogotá*, Tomo I / Bogotá, Instituto Cultural de Cultura y Turismo.

El nuevo teatro colombiano. Arte y política, y el trabajo de Gonzalo Arcila titulado *La imagen teatral en La Candelaria.*

Finalmente, como publicaciones del fin de siglo, aparecen dos libros que pueden considerarse testimoniales en tanto los autores reflexionan sobre su práctica, sobre su quehacer en el teatro. El primero de 1995, titulado *Investigación y praxis teatral* fue escrito por Fernando Duque, Jorge Prada y Fernando Peñuela. El segundo publicado en 1996 bajo el título *La Candelaria 1966-1996,* es un trabajo conmemorativo de los treinta años del teatro La Candelaria, escrito por Fernando Mendoza, Francisco Martínez, Fernando Peñuela y Santiago García, todos actores del grupo de teatro.

A continuación se reseñan las publicaciones enunciadas:

En 1992, año de conmemoración del quinto centenario del descubrimiento de América, el Ministerio de Cultura de España y el Fondo de Cultura Económica editaron una colección titulada *Teatro Iberoamericano Antologías,* el plan editorial comprendía 13 volúmenes que daban cuenta de la actividad teatral en cada uno de los países de América Latina. La coordinación del volumen sobre el teatro colombiano estuvo a cargo de Fernando González Cajiao y apareció con el título: *Teatro Colombiano Contemporáneo, Antología.* El libro comienza con una presentación de Moisés Pérez Coterillo, coordinador de la colección, en la que destaca la experiencia de los grupos Teatro Experimental de Cali y Teatro La Candelaria de Bogotá, como exponentes del movimiento teatral en Colombia; resaltando su aporte a la dramaturgia con la reinvención de la creación colectiva.

Un segundo apartado en esta obra corresponde al texto de Fernando González Cajiao titulado "De los orígenes a la contemporaneidad", que puede leerse como una breve historia del teatro colombiano desde la colonia hasta los años noventa del siglo XX. Presenta el trabajo del grupo del Teatro La Candelaria y especialmente la creación colectiva como expresiones del Nuevo Teatro Colombiano. El tercer apartado es una cronología realizada también por Fernando González Cajiao, en ella presenta año por año los sucesos destacados en la política, la cultura y el teatro durante el periodo 1950-1992.

En el cuarto apartado encontramos la antología, selección de quince obras de teatro presentadas por personas destacadas en la literatura colombiana y latinoamericana. En la antología aparecen dos obras del Teatro La Candelaria: *El paso* y *La tras-escena.* Así mismo se encuentra en esta selección la obra de Carlos José Reyes

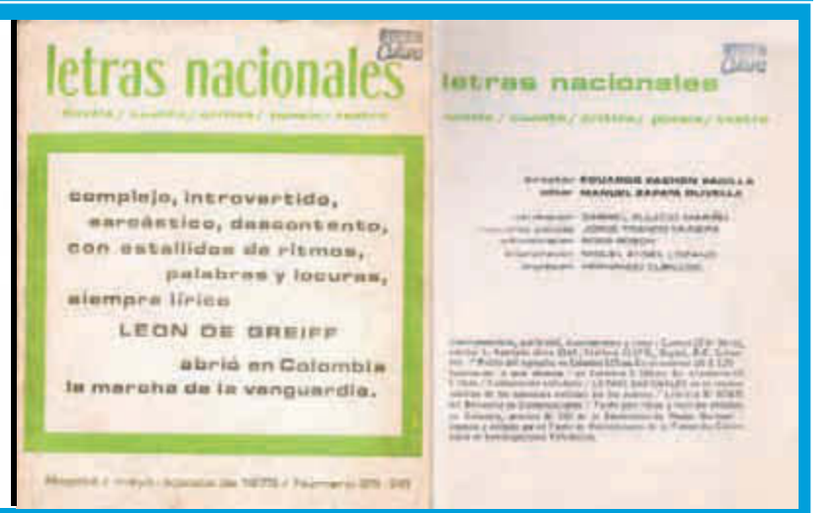


Ilustración 152. Carátula de libro. Corporación Colombiana de Teatro, *Primer Congreso Nacional de la CCT* / Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura. Corporación Colombiana de Teatro, 1978.
Ilustración 153. Carátula de libro. Kepa Amuchástegui *Y un día el circo vino al pueblo* / Bogotá, Separata de Razón y Fábula No. 7, Universidad de Los Andes.
Ilustración 154. Carátula de revista. Manuel Zapata Olivella (editor), *Revista Letras Nacionales* Nos. 25 - 26 / Bogotá, Fundación Colombiana de Investigaciones Folclóricas, 1975.

Los viejos baúles empolvados que nuestros abuelos nos prohibieron abrir, obra que se enmarca en los inicios del Nuevo teatro Colombiano y cuyo autor es uno de los fundadores de la Casa de la Cultura. La obra de Carlos José Reyes es presentada por María Mercedes Jaramillo en un breve ensayo titulado "En busca de una dramaturgia nacional".

La obra de Santiago García *El paso*, fue presentada en la Antología, por Nicolás Buenaventura, con un escrito titulado "Un país entre la soledad y la violencia". *La tras-escena*, obra de Fernando Peñuela, fue presentada por Gonzalo Arcila, con un texto titulado "El teatro se mira a sí mismo". Estos escritos con los que se presenta cada obra, constituyen documentos importantes para entender el contexto en que se produjeron y brindan una lectura posible de cada hecho teatral.

También en 1992 apareció el escrito de María Mercedes Jaramillo Velasco[671] *El Nuevo teatro Colombiano. Arte y política*; publicación de la tesis doctoral de la autora que presenta una mirada histórica al movimiento teatral que se desarrolló en Colombia en la segunda mitad del siglo XX. El análisis está construido a partir de la observación directa de espectáculos teatrales, así como de la lectura de textos dramatúrgicos y publicaciones que abordaron la polémica suscitada por este movimiento[672]. El trabajo se presenta dividido en seis capítulos y un apéndice con datos históricos que tienen por objetivo analizar los aportes de la creación colectiva, de destacados dramaturgos, de grupos y teatristas colombianos, al desarrollo del teatro nacional y latinoamericano.

En el primer capítulo se bosquejan las principales tendencias teatrales del siglo XX, que trazan los rumbos del teatro moderno. Muestra el proceso de renovación teatral de fines del siglo XIX, que luchaba contra el teatro convencional. Este periodo es representado por autores como Stanislavski, Brecht, Artaud, Grotowski y Barba. El capítulo segundo presenta los antecedentes al nuevo teatro, afirma que fue la necesidad de representar la realidad la que llevó a los "teatristas" a crear obras que respondieran al momento actual y permitieron el desarrollo de la dramaturgia nacional[673].El Capítulo tercero se ocupa de la creación colectiva y el trabajo de grupo aspectos presentados como oposición al teatro comercial y a las compañías. Mediante el análisis de algunas obras, compara los métodos de creación colectiva de los grupos La Candelaria y el Teatro Experimental de Cali.

El capítulo cuarto está dedicado al estudio de la obra dramática y teórica de Enrique Buenaventura como uno de los más destacados autores latinoamericanos del Nuevo Teatro. En el capítulo quinto se presenta a Carlos José Reyes y Jairo Aníbal Niño; quienes han investigado la historia para contarla desde lo popular, enriqueciendo y abriendo nuevas perspectivas al teatro. En el capítulo sexto recorre brevemente el panorama teatral a través de algunos grupos, escuelas de arte dramático, teatreros y teatreras, que lograron establecerse y plantear nuevas alternativas estéticas y culturales.

Una tercera publicación sobre teatro en 1992, fue la investigación de Gonzalo Arcila titulada *La imagen teatral en La Candelaria. Lógica y génesis de su proceso de trabajo*, que reconstruye el itinerario del Teatro La Candelaria. Se trata de un ensayo que presenta una caracterización de la "imagen teatral" del grupo. Plantea el autor, que la imagen teatral es un acontecimiento concreto que se constituye y reconstituye en el escenario, conformado por las relaciones múltiples y dinámicas entre actores y espectadores. La imagen teatral como acontecimiento es presentada por Arcila, como el marco en el que el grupo y el público se producen como realidades histórico - culturales[674]. Retomando a Freud plantea una comparación entre el teatro y los sueños.

Presenta al grupo La Candelaria en los años noventa con las dificultades que atravesó debido a la guerra que permeó todas las esferas de la vida del país. Así mismo señala cómo durante esta década el grupo debió sortear las consecuencias de acontecimientos históricos como la Perestroika y la reunificación de Alemania.

En 1994 Fernando Duque Mesa, Fernando Peñuela Ortiz y Jorge Prada Prada, presentaron un libro titulado *Investigación y praxis teatral en Colombia* editado por el Instituto Colombiano de Cultura. El

671 María Mercedes Jaramillo Velasco nació en Caicedonia (Valle) es licenciada de la Universidad del Valle, Máster y Ph. D en Syracuse University (New York). Aprovechó su residencia y vinculación a la vida académica en Estados Unidos para estudiar y presentar de manera informada y rigurosa una visión del teatro colombiano.

672 María Mercedes Jaramillo Velasco, *El Nuevo teatro Colombiano. Arte y política*. Primera edición, Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 1992, p. 22.

673 Idem., p. 25.

674 Gonzalo Arcila, *La imagen teatral en La Candelaria. Lógica y génesis de su proceso de trabajo*. Santafé de Bogotá: Ediciones Teatro La Candelaria, 1992, p. 137.

libro es presentado por Santiago García y recoge las investigaciones realizadas por los autores quienes hicieron parte del Taller Permanente de Investigación Teatral, fundado por García en 1983, un par de años después de haber dejado la dirección de la Escuela Nacional de Arte Dramático. Se trata de un importante documento en el que los autores reflexionan sobre su práctica en el arte dramático, asumida como objeto de investigación. Los temas explorados a lo largo de siete capítulos son: la investigación teatral, el personaje, la creación colectiva, algunas teorías escénicas, la práctica teatral y la relación del teatro con las ciencias de la comunicación.

Al año siguiente, en 1995, Fernando Duque Mesa publicó una *Antología del teatro Experimental en Bogotá*, editado por el Instituto Distrital de Cultura y Turismo. El libro tiene dos partes, en la primera titulada "Situación del teatro experimental en Bogotá", el autor presenta un recorrido por la historia del teatro en la ciudad de Bogotá en el periodo 1979-1994.

La segunda parte comprende un conjunto de ensayos escritos por reconocidas figuras del teatro, en los que comentan siete "textos dramatúrgicos", seleccionados por Fernando Duque como representativos del teatro experimental en Bogotá. Los títulos de las obras comentadas son: *Maravilla estar* de Santiago García; *Cenizas sobre el mar* de José Asad; *Out-Side, ¿Okey? Divertimento para sordos y esquizoides* del Teatro Quimera; *Función nocturna* de Carlos José Reyes; *Galería del amor* de Críspulo Torres; *Vía láctea* de Hugo Afanador Soto; y *Cambalache o El juego de los excesos* (creación a dúo) de Darío Moreau y Mabel Pizarro.

En 1997 fue publicado el libro *Teatro La Candelaria 1966-1996*[675]. El material que se presenta en este libro fue compilado por Fernando Mendoza, Francisco Martínez, Fernando Peñuela y Santiago García, todos ellos miembros fundadores del Teatro La Candelaria y con algunas coincidencias en su formación como el hecho de haber estudiado en la Universidad Nacional de Colombia. Esta edición conmemorativa de los treinta años de creación y funcionamiento del grupo de teatro registra el camino recorrido, recopilando fichas técnicas de las obras montadas, notas de prensa, artículos de revistas y fotografías de los montajes realizados. Para ello los autores revisaron el archivo de prensa del Teatro La Candelaria, los programas de mano de las obras, los archivos de publicaciones ya desaparecidas y recurrieron a colecciones particulares de fotografía y prensa.

El objetivo de la publicación fue dejar un testimonio de la producción del grupo desde su conformación hasta el año 1996, para lo cual presentan cuarenta obras montadas por el Teatro en sus primeros treinta años de existencia, con fotografías, título, autor, fecha de estreno, director y el equipo de actores y técnicos que participaron. Es un material importante para escribir la historia del Teatro La Candelaria y para hacer análisis sobre su producción teatral hasta 1996.

5.4 Producción bibliográfica en el nuevo milenio

En la primera década del siglo XX encontramos en las bibliotecas consultadas, cinco publicaciones de interés para la investigación sobre el Teatro La Candelaria, dos de los cuales son trabajos de Fernando Duque Mesa: uno con el sugestivo título de *Pensar el teatro*, publicado en el año 2000 y el otro en coautoría con Jorge Prada Prada titulado *Santiago García, el teatro como coraje,* publicado en 2004. Así mismo, aparecen dos tesis de doctorado: una corresponde a la investigación de Fátima Antunes da Silva y tiene por título *La imagen poética del Nuevo Teatro latinoamericano: el caso del Teatro Experimental de Cali y La Candelaria,* presentada en 2004; la otra es la tesis de Catalina Esquivel, titulada *La Candelaria: rasgos de una dramaturgia nacional*, presentada en la Universidad de Barcelona en 2010. Finalmente en el año 2008 apareció el trabajo titulado *Candelaria adentro*, conmemorativo de los cuarenta años del Teatro La Candelaria y realizado por Adriana Llano Restrepo.

A continuación se reseñan los cinco trabajos mencionados. En el año 2000, Fernando Duque Mesa presentó el trabajo titulado *Pensar el teatro. 200 ensayos sobre 200 obras de teatro colombiano*, en el marco del Programa Nacional de Estímulos a la Creación y la Investigación del Ministerio de Cultura. Se trata de un texto sin publicar, fotocopia del informe entregado por el autor al Ministerio de Cultura. El escrito presenta 100 ensayos sobre igual número de obras de teatro colombiano producidas en el periodo 1958-1998. Es un extenso trabajo realizado a partir de diversas fuentes como los programas de las obras, comentarios en la prensa, estudios sobre

675 Fernando Mendoza y otros, *Teatro La Candelaria 1966-1996*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura - Teatro La Candelaria, Impresol ediciones Ltda., 1997.

teatro, entrevistas con los actores, directores, dramaturgos, entre otras. Este trabajo se constituye en un importante insumo para quienes hacen investigación sobre el arte dramático en el país.

En el año 2004 Fernando Duque Mesa y Jorge Prada Prada, presentaron el libro *Santiago García: el teatro como coraje*, publicación del Ministerio de Cultura. Se trata de la edición de una serie de entrevistas con el maestro Santiago García que tienen por objeto reconocer la historia del teatro en Colombia durante la segunda mitad del siglo XX y los primeros años del siglo XXI, a partir de la experiencia de uno de sus protagonistas. El escrito aparece dividió en seis capítulos: en el primero son registrados algunos eventos en la vida de García, su infancia y juventud. El segundo capítulo se ocupa de "La década de los cincuenta", especialmente comenta la llegada de Seki-Sano, su papel como renovador del teatro y la conformación del grupo El Búho[676].

El tercer capítulo, "La década de los sesenta" destaca el regreso de Santiago García a Colombia después de haber estudiado en Checoslovaquia y Alemania Oriental. Ante el cierre de El Búho Santiago García organiza el Teatro Estudio en la Universidad Nacional en compañía de Fausto Cabrera. Expulsado de la Universidad Nacional en 1965, debido al montaje de *Galileo Galilei*, funda en 1966 la Casa de la Cultura. El cuarto capítulo, registra la década del setenta, caracterizada por el montaje de obras de autores colombianos. Comenta el impacto de *Soldados* obra escenificada por la Casa de la Cultura, bajo la dirección de Carlos José Reyes[677]. Santiago García se refiere al Nuevo Teatro, como una actitud hacia el público, señala que durante esta década ya era evidente el cambio en el teatro, y advierte como, el escenario pasó de ser el lugar donde se representaba una obra, a ser el "piso de la creatividad artística, el lugar mismo en el que se inventaba la dramaturgia y el espectáculo"[678].

En el quinto capítulo, dedicado a la década del ochenta, Santiago García considera que en el teatro, se da una vuelta a los clásicos pero con una mirada contemporánea y refiriéndose a Shakespeare señala: "Hay que tergiversarlo, hay que traicionarlo, hay que desbaratarlo, romperlo, y de esos restos, de ese detritus, (…), sacar lo nuevo, extractar lo que uno tiene que sacar de uno"[679]. Señala también que esta década se distinguió por hacer teatro callejero con pasacalles, desfiles y carnaval. Concluye que en los ochenta se da un salto hacia la creación metafórica, hacia lo ambiguo, hacia lo polivalente, se realiza un teatro alejado del realismo directo, pues se cree que todo "arte es una metáfora"[680].

En el último capítulo, sobre la década de los noventa y los inicios del siglo XXI, Santiago García elogia el nacimiento de la Academia Superior de Artes de Bogotá (ASAB), pero acusa al Estado de poner en crisis "el proyecto de formación del actor"[681], con el cierre de la Escuela Nacional de Arte Dramático (ENAD) y de la Escuela Distrital de Teatro Luis Enrique Osorio, academias que promocionaban y enseñaban actuación. La desarticulación de estas escuelas, trajo como consecuencia, la decadencia en la formación del actor[682]. Afirma García que en esta época nace lo parateatral, aquéllos espectáculos que exploran otros campos más allá de lo rigurosamente teatral, como el performance, la multimedia, la danza teatro, y la narración oral, actividades que no logran suplantar al teatro.

En el año 2007, Fátima Antunes da Silva presentó su tesis de doctorado en sociología en la Universidad de Sao Pablo, Brasil, titulada *La imagen poética del Nuevo Teatro latinoamericano: el caso del Teatro Experimental de Cali y La Candelaria en Bogotá.* El escrito organizado en cinco capítulos precedidos por el análisis de algunas obras de teatro en Colombia, aborda el estudio del Nuevo Teatro Latinoamericano desde la Sociología del Arte o perspectiva social del artista[683]. Se pregunta si el Nuevo Teatro guarda alguna relación con las vanguardias de Europa Occidental y el compromiso sociopolítico de las vanguardias rusas del mismo periodo, para lo cual centra la discusión en el inicio del teatro hacia 1955 y se detiene en su auge entre 1965 y 1975.

Afirma Antunes da Silva que el Nuevo teatro se caracteriza por crear una 'nueva' expresión poética inclinada a manifestar su compromiso socio-político, ya experimentado en Europa a mediados del siglo XIX. Para explicar el origen de estas nuevas manifestaciones teatrales se

676 Fernando Duque Mesa y Jorge Prada. *Santiago García: el teatro como coraje*. Bogotá: Guadalupe, 2004, Introducción, p. 113.
677 Idem., p. 173
678 Idem., p. 265
679 Idem., p. 378
680 Idem., p. 421
681 Idem., p. 448
682 Idem., p. 448
683 Fátima Antunes da Silva. *A imagen poética do Nuevo Teatro Latinoamericano: o caso do TEC y La Candelaria*. Brasil: Universidad de Sao Paulo, 2007. p. 6

remonta a los años veinte cuando Meyerhold, comenzó a recrear escenas y escenarios como parte integral de la ambientación y no con fines utilitarios o de decoración. Apareció así el uso del desnudo y de objetos como componentes de los escenarios, separándose profundamente de la visión teatral clásica. Esto lo retomó el Nuevo Teatro en Colombia entre los años 1950 y 1970, transgrediendo el clasicismo teatral que se conocía en Bogotá, donde el teatro desde la época de la colonia había sido manejado por compañías españolas en su mayoría[684]. El Nuevo Teatro, logró identificarse con un público más espontáneo y abierto, al poner en la escena sentimientos y realidades inmediatas.

De acuerdo con la autora, el Nuevo Teatro colombiano maduró, a partir de la segunda mitad del siglo XX, cuando se alejó de las vertientes ruso-alemanas de los años veinte, y montó su metodología en la hipótesis de que "quien no conoce su propia historia no conoce su propio arte" que consistía en realizar investigaciones a la propia cultura en sus manifestaciones primigenias, con el fin de vislumbrar su presente y reconocerse diferentes y así quitarse el estigma, de ser una cultura periférica, caso en el que afirma, que nadie llegó más lejos que el teatro colombiano[685]. Considera que ningún otro movimiento teatral en América Latina, llegó a recargarse tanto con su "compromiso político propio", ni ahondó tanto en la estética, como tampoco en la elaboración de un trabajo más refinado de arte.

En el año 2008 apareció el libro *Candelaria Adentro* de Adriana Llano Restrepo[686], publicado por la editorial (SIC) con el patrocinio de la Alcaldía Mayor de Bogotá. Edición conmemorativa que presenta los primeros cuarenta años de funcionamiento del Teatro La Candelaria desde sus protagonistas. En los dos primeros capítulos, la autora se ocupa de Santiago García y Patricia Ariza, reuniendo entrevistas y textos sobre su vida artística, complementando la opinión que tienen sobre sí mismos con la de otras personas destacadas en el ámbito del arte escénico. En particular, Patricia Ariza valora La Candelaria como primer intento por conformar un espacio independiente que permaneció por el carácter popular de los socios y en su opinión "esa gente no se cansa"[687].

En el capítulo tercero titulado "Los hacedores", Adriana Llano recoge la memoria que los actores de La Candelaria tienen sobre su participación en el grupo de teatro. En el capítulo cuarto incluye testimonios de personajes de la vida nacional como Jaime Caicedo, Secretario del Partido Comunista de Colombia, quien recuerda la agitación política, social y cultural que se vivió en la década de 1960, en la que *surgió el teatro propiamente dicho*, y se desarrolló una actividad teatral de dimensiones inusitadas[688]. También presenta las opiniones de Belisario Betancur, ex presidente de la República y Beatriz Risk, investigadora, así como las voces de algunos vecinos del barrio La Candelaria. En el último capítulo titulado "sus voces" Silvia Castrillón, Nohora Ayala y César Badillo, comentan algunas experiencias particulares vividas con La Candelaria. Aunque no existe en este libro ninguna referencia a fuentes escritas, resulta útil para conocer la historia de este grupo teatral a partir de la memoria de sus integrantes.

En el 2010 Catalina Esquivel presentó su tesis para optar al título de doctorado en la Universidad Autónoma de Barcelona: *Teatro La Candelaria: Rasgos de una Dramaturgia Nacional*[689]. El trabajo dividido en cuatro capítulos presenta una historia del grupo de teatro. El primer capítulo "Las bases del teatro alternativo", presenta algunos antecedentes en la conformación del grupo: la llegada de la televisión a Colombia, el teatro El Búho, el distanciamiento del teatro realizado por Luis Enrique Osorio y Carlos Emilio Campos"[690].

En el capítulo segundo "El postulado del Nuevo Teatro", la autora señala la formación de un nuevo público que buscó en agrupaciones sindicales, cooperativas, empleados públicos y comités universitarios[691]. En el tercer capítulo, "Una dramaturgia nacional desde la propia invención", la autora afirma que en Latinoamérica el servilismo ha impedido el reconocimiento de la identidad cultural, y ha vuelto invisible el "territorio"[692]. En el cuarto capítulo "La producción del teatro La Candelaria", la autora elige algunas obras de creación colectiva del grupo, con las que explica el método de trabajo.

684 Idem., p. 12
685 Idem., 2007, p.16
686 Adriana Llano Restrepo nació en Medellín. Estudió Filosofía y Letras en la Universidad Pontificia Bolivariana de Medellín y se especializó en Periodismo público en la Escuela Superior de Administración Pública. Se desempeña como columnista del Nuevo Siglo.
687 Llano Restrepo, Adriana (Compiladora). *Candelaria Adentro*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá. (Sic) Editorial Ltda., 2008. p. 108.
688 Idem., p. 103.
689 Catalina Esquivel, *Teatro La Candelaria: rasgos de una dramaturgia nacional*. (Tesis doctorado) Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona, Departamento de Filología Catalana, 2010.
690 Idem., p. 15.
691 Idem., p. 29.
692 Idem., p. 5.

A manera de conclusión, la autora, describe tres etapas del teatro La Candelaria: la primera que va de 1972 a 1980, corresponde a lo que ella denomina, *la realidad histórica*, caracterizada por el énfasis que se hace en el modo de entender el presente. La segunda, de 1981 a 1986, denominada *realidad histórico-cultural*, caracterizada por la búsqueda de identidad continental, en la que los dramaturgos intentan responder a la pregunta ¿Qué es lo latinoamericano? La última etapa, denominada *la realidad urbano-metafórica*, de 1986 a 1997, en la que los autores abandonan la temática histórica y el realismo simbólico, y se desplazan hacia un lenguaje de expresión metafórico.

Ilustración 155. Foto Teatro La Candelaria. Grupo de teatro / Bogotá, Centro de Documentación del Teatro La Candelaria. (Consultado en agosto de 2012).

El descontento generalizado debido al desmonte de las conquistas sociales conseguidas en los años treinta, así como la inestabilidad política, agravada por los sucesos del 9 de abril de 1948, fueron manifestaciones de la crisis permanente que caracterizó la segunda mitad del siglo XX en Colombia. Durante el periodo que abarca este estudio (1950-1991), la ciudad de Bogotá experimentó cambios importantes generados por el crecimiento demográfico y la consecuente ampliación del área urbanizada. La oferta de servicios y la posibilidad de encontrar empleo, estuvieron entre las motivaciones para el desplazamiento de población hacia Bogotá.

La administración del tiempo libre, para controlar la creciente población urbana, fue asumida como función de las entidades educativas hasta que a finales de los años sesenta, por mandato de la UNESCO, se produjo la creación de organismos especializados en gestión cultural, tendientes a integrar las políticas culturales con las estrategias de desarrollo del estado moderno. En Colombia la formalización de "la cultura" como función del Estado, corresponde a un proceso que va desde la creación del Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura) en 1968, hasta la organización del Ministerio de Cultura en 1997. En Bogotá esta función se oficializó en 1978 con la conformación del Instituto Distrital de Cultura y Turismo, entidad que tuvo como objetivos: conservar el patrimonio cultural, fomentar las artes y difundir la cultura.

En este contexto se desarrolló un intenso movimiento teatral, favorecido con la creación de instituciones oficiales dedicadas a la formación de actores (Escuela Nacional de Arte Dramático, Escuela de Teatro del Distrito); y el aporte de los intelectuales agrupados alrededor de la revista *Mito* y del grupo El Búho, quienes apoyaban la divulgación del arte dramático. Decisiones oficiales e iniciativas de particulares, estimularon la creación de grupos como el Teatro Experimental de Cali, la Casa de la Cultura, origen del Teatro La Candelaria, el Teatro Popular, El Alacrán, La Mama, el Local, el Teatro Libre de Bogotá, entre otros; y la conformación de grupos de teatro en las instituciones de educación superior.

La organización de festivales para difundir la actividad teatral y la conformación de agremiaciones como la Corporación Colombiana de Teatro o la Asociación Nacional de Teatro Universitario, expresan la fuerza que tuvo el movimiento teatral. Mediante experiencias como esas, los artistas colombianos consiguieron incidir en la oferta cultural del Estado y gestionaron recursos públicos para realizar congresos, seminarios, talleres y otros eventos que favorecieron la consolidación del movimiento. Pero a la vez los grupos fueron asumiendo una actitud crítica frente al contexto social y político, desde la cual expresaron su concepción de la historia y en general

de la realidad latinoamericana, postura que los distanció de las políticas culturales oficiales más comprometidas con el discurso "desarrollista" formulado por la UNESCO. Muchos grupos encontraron en la investigación y en la práctica de la improvisación los cimientos para la "reinvención" de la creación colectiva, y la asumieron como propuesta para un *nuevo teatro* desde el cual expresar la identidad propia.

Durante el periodo de estudio (1950-1991) se reconoce la transición de un contexto en el que confluyen variadas iniciativas personales y colectivas de gestión cultural, a otro en el que un organismo del Estado, como el Ministerio de Cultura, asume la formulación de políticas culturales para el país. La primera etapa de la historia del Teatro La Candelaria (1966-1991) permite identificar el proceso que condujo a la administración de la cultura como tarea del Estado y sobre todo muestra las dificultades que enfrentó el grupo de teatro en la construcción de una propuesta que se constituye en alternativa frente a la gestión de la cultura como espectáculo. En sus primeros 25 años, el Teatro La Candelaria, como parte del movimiento teatral, incidió en los procesos culturales de Colombia.

La producción bibliográfica sobre el movimiento teatral y sobre el Teatro La Candelaria en particular, constituye una de las fuentes para emprender investigaciones acerca del arte dramático en Bogotá. Escritos en diferentes momentos a lo largo del proceso de conformación y auge del movimiento teatral, los textos seleccionados y analizados en el capítulo quinto, corresponden a tres tipos de reflexiones: en primer lugar se encuentra la reflexión de "sujetos" que tuvieron una activa participaron en el movimiento, y en su condición de actores, directores o espectadores, cuentan su experiencia o valoran la acción de los grupos en los que participaron, se trata en general de escritos testimoniales. En segundo lugar, la bibliografía expresa la preocupación de algunos directores de teatro por documentar los procesos de investigación que guiaron la consolidación y posicionamiento del movimiento, en un esfuerzo tendiente a construir conocimiento propio. En tercer lugar, el movimiento ha motivado también la reflexión desde la academia, produciendo tesis universitarias en las que se reconoce el papel protagónico del Teatro La Candelaria.

Por otra parte, aunque esta reconstrucción de la historia del Teatro La Candelaria es un instrumento útil para el conocimiento del movimiento teatral colombiano en la segunda mitad del siglo XX, queda pendiente abordar el estudio del grupo desde otras ópticas, emprendiendo la revisión sistemática de fuentes periodísticas diferentes a *El Tiempo*, la consulta de fuentes documentales ubicadas en la Universidad Nacional de Colombia, y de aquellas resguardadas en los archivos personales de los miembros del grupo. Así mismo, la compilación de los comentarios que han suscitado las obras montadas por el grupo, es una rica fuente documental para los investigadores que pretendan abordar la historia del teatro en Colombia.

Queda pendiente también, un estudio comparado del Teatro La Candelaria con otros grupos que tienen una trayectoria similar, como el Odin de Dinamarca, o el Galpón de Uruguay, lo que permitiría contrastar las experiencias para comprender y dimensionar el proceso creativo de La Candelaria.

Finalmente, con este trabajo de recuperación de la memoria institucional, se reconoce la potencialidad de los acervos documentales que custodia el Teatro La Candelaria, como fuentes para la historia de la ciudad.

“...y aquí no ha pasado nada...”

Fragmento de *El paso*

Fuentes primarias
Legislación

Alcaldía Mayor de Bogotá. Decreto 745 del 20 de octubre de 1953 "por el cual se reorganiza el Departamento de Extensión Cultural". En: *Registro Municipal*. Año LXXIII, Número 469. Bogotá: diciembre de 1953, p. 375.

Alcaldía Mayor de Bogotá. Decreto 0534 del 14 de julio de 1970 "Por el cual se dictan disposiciones relacionadas con la presentación de espectáculos públicos de teatro experimental en el territorio del Distrito Especial". En: Archivo de la Secretaría General de la Alcaldía Mayor de Bogotá. Depósito 4, Caja 1815, carpeta 11549, folios 32 a 34.

Concejo de Bogotá. Acuerdo 77 de 3 de septiembre de 1949 "por el cual se crea la Oficina de Servicios Culturales, Espectáculos y Deportes, y se dictan otras disposiciones". En: *Anales del Concejo de Bogotá*, nº 1.806. Bogotá: Imprenta Municipal, 30 de septiembre de 1949.

Concejo de Bogotá. Acuerdo 26 de 23 de mayo de 1955 "por el cual se crea la Secretaría de Educación del Distrito", *Acuerdos expedidos por el Concejo de Bogotá* en el año de 1955. Bogotá: Imprenta de Bogotá, D. E., 1956.

Concejo de Bogotá. Acuerdo 58 de 24 de agosto de 1955 "por el cual se establecen las asignaciones civiles de la Secretaría de Educación, se crean nuevos cargos y se cambian algunas de las denominaciones de los mismos". En: *Acuerdos expedidos por el Concejo de Bogotá* en el año de 1955. Bogotá: Imprenta de Bogotá, D. E., 1956.

Concejo de Bogotá. Acuerdo 22 de 4 de junio de 1962 "por el cual se destina un predio para la construcción del Teatro Distrital". En: *Acuerdos 1962*. Bogotá: Imprenta Distrital, 1963, p. 70.

Concejo de Bogotá. Acuerdo 44 del 5 de septiembre de 1968, "Por el cual se estimula una obra cultural". En: *Acuerdos 1968 número 1 a 53*. Bogotá: Imprenta Distrital, p. 71.

Concejo del Distrito Especial de Bogotá. Acuerdo 3 de 1971 (16 de abril) "por el cual se dictan medidas sobre defensa y conservación

de los Monumentos Nacionales y otros bienes inmuebles y sectores de interés histórico o artístico de la ciudad". En: *Acuerdos 1971 (números 1 a 17)*. Bogotá: Imprenta Distrital, 1972, pp. 3-8.

Concejo de Bogotá. Acuerdo 2 de 8 de febrero de 1978 "por el cual se crea el Instituto Distrital de Cultura y Turismo. *Anales del Concejo de Bogotá, Distrito Especial*. Año XLII, nº 1184. Bogotá: Imprenta Distrital, 1981, p.1.

Congreso de la República de Colombia. Acto Legislativo nº 1 del 9 de diciembre de 1952. *Diario Oficial*, nº 28.075. Bogotá: Imprenta Nacional, 12 de diciembre de 1952, p. 977.

Congreso de la República de Colombia. Acto Legislativo nº 1 del 18 de junio de 1953 "por el cual se reforman algunas disposiciones de la Constitución Nacional y el Acto Legislativo nº 1 de 1952". *Diario Oficial*, nº 28.329. Bogotá: Imprenta Nacional, 24 de octubre de 1953, p. 369.

Congreso de la República de Colombia. Acto Legislativo nº 1 del 30 de julio de 1954 "Reformatorio de la Constitución Nacional". *Diario Oficial*, nº 28.607. Bogotá: Imprenta Nacional, 21 de octubre de 1954, p. 289.

Congreso de la República. Acto Legislativo nº 2 del 24 de Agosto de 1954 "Reformatorio de la Constitución Nacional". *Diario Oficial*, nº 28.607. Bogotá: Imprenta Nacional, 21 de octubre de 1954, pp. 289-290.

Congreso de la República de Colombia. Ley 106 del 31 de diciembre de 1958 "por la cual se auxilia al Festival de Teatro de Bogotá". En: *Diario Oficial*, nº 29861. Bogotá: Imprenta Nacional, 1959.

Congreso de la República de Colombia. Ley 33 del 15 de noviembre de 1968 "por medio de la cual se provee al fortalecimiento de los fiscos seccionales y municipales, se conceden unas facultades y se dictan otras disposiciones". *Historia de las leyes, legislatura de 1968*. Bogotá: Senado de la República, Imprenta Nacional, 1968, p. 588.

Junta Asesora y de Contratos. Acta 18 de 16 de mayo de 1961 "Aclaración a una comisión conferida por la Junta". En: *Anales del Concejo de Bogotá D.E.* Año XXVII, nº 605. Bogotá, D.E.: 4 de agosto de 1961, p. 1.729.

Junta Asesora y de Contratos. Acta 269 del 28 de octubre de 1969 "Galería de exposiciones en los sótanos de la Avenida Jiménez". En: *Registro Distrital*, año V, nº 157. Bogotá: 2 de febrero de 1970, p. 29.

Junta Asesora y de Contratos. Acta 40 del 29 de octubre de 1963 "Autorización para licitar una construcción". En: *Anales del Concejo de Bogotá D.E.* año XXX, nº 906. Bogotá: 3 de abril de 1964, p. 799.

Junta Asesora y de Contratos. Acta 8 de 11 de marzo de 1971 "Comisión para estudiar apoyo al Teatro Popular". En: *Registro Distrital*, año VI, nº 202. Bogotá: 3 de agosto de 1971, p. 697.

Presidencia de la República de Colombia. Decreto 1883 del 19 de septiembre de 1958 "por el cual se crean premios para los Festivales Nacionales de Teatro". En: *Diario oficial*, nº 29.782. Sábado 4 de octubre de 1958, p. 30.

Presidencia de la República de Colombia. Decreto Ley 3154 del 26 de diciembre de 1968 "por el cual se crean el Instituto Colombiano de Cultura y el Consejo Nacional de Cultura". *Diario Oficial*, 22 de enero de 1969, pp. 89-90.

Prensa

Apuleyo Mendoza, Plinio "El Teatro en Colombia tiene un nombre Enrique Buenaventura". En: *El Tiempo*. 7 de octubre de 1961, p. 16.

Arango Ferrer, Javier. "En el Colón. Epílogo del cuarto festival". En: *El Tiempo*. 23 de octubre de 1960, p. 5.

Asonatu. "Festival de Manizales: un festival elitista". En: *El Tiempo*. Lecturas Dominicales. 7 de noviembre de 1971, p. 5.

Ayuso, Miguel. "'El matrimonio' se estrena hoy en la Casa de la Cultura". En: *El Tiempo*. 29 de junio de 1967, p. 16.

Ayuso, Miguel. "1970: Año halagador para el teatro". En: *El Tiempo*. 3 de enero de 1971, p. 18.

Ayuso, Miguel. “El grupo ‘Tehas’ gana el Festival de Teatro”. En: *El Tiempo*. 12 de octubre de 1969, p. 14.

Ayuso, Miguel. “Éxito del grupo La Candelaria en Europa”. En: *El Tiempo*. 9 de junio de 1973, p. 15A.

Ayuso, Miguel. “Grupo de los Andes ganó el V Festival Nacional de Teatro”, *El Tiempo*. 8 de noviembre de 1969, p. 7.

Ayuso, Miguel. “Intensa actividad teatral, en el país en el 68”. En: *El Tiempo*. 13 de enero de 1969, p. 16.

Ayuso, Miguel. “La Universidad de los Andes ganó IV Festival de Teatro”. En: *El Tiempo*. 6 de octubre de 1969, p. 16.

Ayuso, Miguel. “La Universidad Libre clausura actividades teatrales”. En: *El Tiempo*. 6 de marzo de 1968, p. 12.

Ayuso, Miguel. “Lo que fue el teatro en el año que finaliza”. En: *El Tiempo*. 26 de diciembre de 1972, p. 11A.

Ayuso, Miguel. “Obra de Ibsen estrenará en el Colón, Grupo Teatro Estudio”. En: *El Tiempo*. 6 de mayo de 1966, p. 16.

Barbin, Jaime “¿Teatro en crisis? El festival debe continuarse: CCT”. En: *El Tiempo*. Lecturas Dominicales. 7 de noviembre de 1971, p. 5.

Boal, Augusto. “El teatro es político”. En: *El Tiempo*. 7 de noviembre de 1971, p. 4.

Cadavid, Orlando. “Breves del Festival de Teatro”. En: *El Tiempo*. 17 de septiembre de 1984, p. 4A.

Caicedo, Álvaro. “El TEC cumple 10 años. Historia de un grupo de teatro”. En: *El Tiempo*. Lecturas Dominicales. 7 de octubre de 1979, p. 4.

Corredor, José Fernando. “Asegurada reanudación del Festival del Teatro”. En: *El Tiempo*. 18 de enero de 1984, p. 6B.

Corredor, José Fernando. “Colombia en el Festival de Teatro de Manizales”. En: *El Tiempo*. 22 de marzo de 1975, p.7B.

Corredor, José Fernando. “Crisis en el teatro universitario”. En: *El Tiempo*. 21 de junio de 1970, p. 8.

Corredor, José Fernando. “El jurado destaca la libertad con que actuaron grupos de teatro”. En: *El Tiempo*. 21 de septiembre de 1971, p. 9ª.

Corredor, José Fernando. “Encarcelado grupo de teatro que debía actuar en Manizales”. En: *El Tiempo*. 8 de septiembre de 1971, p. 9ª.

Corredor, José Fernando. “Festival de teatro, discusión fuera de escena”. En: *El Tiempo*. 18 de septiembre de 1971, p. 10ª.

Cruz Cárdenas, Antonio. “¿Rebelión en las tablas? Habrá dos festivales de teatro”. En: *El Tiempo*. 2 de marzo de 1984, p. 8C.

De Vieco, Beatriz. “Asonatu vs Buenaventura”. En: *El Tiempo*. 16 de septiembre de 1971, p. 11A.

De Vieco, Beatriz. “El festival de Manizales, ¿Teatro burgués, teatro revolucionario, o teatro popular?” En: *El Tiempo*. Lecturas Dominicales. 7 de noviembre de 1971, p. 4.

De Vieco, Beatriz. “El teatro colombiano en 1971: ceremonias de la confusión”. En: *El Tiempo*. Lecturas dominicales, 23 de enero de 1971, p. 2.

De Vieco, Beatriz. “El teatro colombiano lo mejor del Festival”. En: *El Tiempo*. 12 de agosto de 1973, p. 5B.

De Vieco, Beatriz. “Entrevista, prestigio del teatro colombiano”. En: *El Tiempo*. Lecturas dominicales 7 de enero de 1973, p. 7.

De Vieco, Beatriz. “Festival de Teatro Latinoamericano, El debate es dentro de la izquierda”. En *El Tiempo*. 16 de septiembre de 1971, p. 11A.

De Vieco, Beatriz. “Teatro colombiano en 1972: en busca de un nuevo público”. En: *El Tiempo*. 4 de febrero de 1973, p. 1.

El Tiempo. “´El Basurero’ en el Festival de Teatro”. 17 de agosto de 1966, p. 16.

El Tiempo. “‘La patente’ de Pirandello en la Casa de la Cultura”. 11 de enero de 1968, p. 10.

El Tiempo. “‘Soldado raso’ en La Candelaria”. 5 de febrero de 1983, p. 5C.

El Tiempo. “13 años de La Candelaria, en el Colón”. 12 de junio de 1979, p. 7B.

El Tiempo. "16 países vienen al Festival de Teatro". 18 de junio de 1973, p. 9B.

El Tiempo. "1970: Año halagador para el teatro". 3 de enero de 1971, p. 18.

El Tiempo. "2 grupos teatrales montarán 'La muerte de un viajante'". 25 de mayo de 1967, p. 14.

El Tiempo. "Aclaraciones de El Rosario sobre obra teatral". 8 de abril de 1969, p. 2.

El Tiempo. "Allanados el Teatro 'La Candelaria' y la Corporación Colombiana de Teatro". 10 de enero de 1989, p. 11A.

El Tiempo. "Anoche se inició el Festival de Teatro". 24 de marzo de 1963, p. 13.

El Tiempo. "Año teatral". 30 de diciembre de 1966, p. 5.

El Tiempo. "Asonatu no va a Manizales". 31 de julio de 1973, p. 7B.

El Tiempo. "Bogotá contará con teatro todos los días en El Búho". 9 de abril de 1960, p. 19.

El Tiempo. "Casa de la Cultura presentará en el Colón obra 'Marat Sade'". 20 de octubre de 1966, p. 16.

El Tiempo. "Cinco charlas sobre teatro en la Universidad de los Andes". 13 de mayo de 1962, p. 13.

El Tiempo. "Comienza festival de teatro universitario". 7 de septiembre de 1969, p. 15.

El Tiempo. "Compañía teatral colombiana se presenta el martes en el Colón". 11 de agosto de 1966, p. 16.

El Tiempo. "Con Exposición de Gerardo Reyes se reabre la Casa de la Cultura". 10 de enero de 1967, p. 16.

El Tiempo. "Consejo Nacional de Teatro escogerá obras colombianas". 17 de julio de 1984, p. 8B.

El Tiempo. "Continuará realizándose el concurso Teatro escolar 'Luis Enrique Osorio". 9 de octubre de 1966, p. 16.

El Tiempo. "Convocado el cuarto Festival Nacional de Teatro en Bogotá". 1 de agosto de 1968, p. 16.

El Tiempo. "Convocado el Festival del Nuevo Teatro". 2 de julio de 1975, p. 7B.

El Tiempo. "Curso para artistas dará Santiago García". 7 de mayo de 1967, p. 25.

El Tiempo. "Curso teatral adelantará Enrique Buenaventura en Alemania y Francia". 9 de diciembre de 1958, p. 3.

El Tiempo. "De nuevo festival de teatro". 25 de julio de 1973, p. 7B.

El Tiempo. "Diálogo del Rebusque en La Candelaria". 23 de septiembre de 1981, p. última B.

El Tiempo. "Diálogo del Rebusque hoy en La Candelaria". 26 de noviembre de 1981, p. 7C.

El Tiempo. "Diálogo del Rebusque sigue en el Teatro Nacional". 6 de septiembre de 1983, p. 5B.

El Tiempo. "El Búho inaugura hoy nueva sede con "Asesinato en la catedral" de T.S. Elliot". 10 de abril de 1960, p. 13.

El Tiempo. "El estreno del año en el Colón: 'Galileo Galilei'". 28 de noviembre de 1965, p. 11.

El Tiempo. "El Festival de Teatro no se acabará: Betancur". 12 de diciembre de 1972, p. 7B.

El Tiempo. "El festival de Teatro". 9 de septiembre de 1961, p. 5.

El Tiempo. "El Festival Latinoamericano de Teatro". 8 de octubre de 1968, p. 16.

El Tiempo. "El Festival Nacional de Teatro se inicia en agosto". 1º de agosto de 1966, p. 16.

El Tiempo. "El Galpón en La Candelaria". 16 de marzo de 1983, p. última C.

El Tiempo. "El II Festival de Teatro de Cámara se inicia hoy en la Casa de la Cultura". 9 de septiembre de 1967, p. 16.

El Tiempo. "El Teatro de la Universidad del Valle inició anoche su temporada", 3 de marzo de 1963, p. 11.

El Tiempo. "El Teatro es la primerísima utilidad cultural. Fausto Cabrera". En: *El Tiempo*. 30 de noviembre de 1958, p. 12.

El Tiempo. "El Teatro Escuela de Cali, primera organización profesional del país". 11 de marzo de 1962.

El Tiempo. "El teatro universitario". 12 de julio de 1961, p. 5.

El Tiempo. "El viernes inaugura Cali su III festival de Teatro Estudiantil". 22 de julio de 1964, p. 32.

El Tiempo. "Elogios a la libertar del V Festival de Manizales". 6 de agosto de 1973, p. 15A.

El Tiempo. "En 'La Candelaria' obra de Valle Inclán. 13 de octubre de 1971, p. 7B.

El Tiempo. "En Colombia no hay teatro profesional". 18 de enero de 1972, p. 9A.

El Tiempo. "En el Colón sigue Festival Universitario". 19 de septiembre de 1968, p. 12.

El Tiempo. "En el teatro de La Candelaria" Nosotros los comunes". 26 de marzo de 1972, p. 7.

El Tiempo. "En La Candelaria, el estreno de 'Nosotros los Comuneros'". 4 de abril de 1972, p. 7B.

El Tiempo. "En la Candelaria". 16 de julio de 1975, p. 2A.

El Tiempo. "En Manizales, grupos y jurados para el IV Festival de Teatro". 21 de julio de 1971, p. 19.

El Tiempo. "En Manizales, grupos y jurados para el IV Festival de Teatro". 21 de julio de 1971, p. 19.

El Tiempo. "En noviembre Festival de Teatro".28 de octubre de 1976, p. 7B.

El Tiempo. "En octubre, primer Festival Latinoamericano de Teatro". 29 de junio de 1968, p. 16.

El Tiempo. "Enrique Buenaventura ganó primer premio de autores colombianos". 20 de agosto de 1966, p. 16.

El Tiempo. "Entregados los premios del Quinto Festival de Teatro". 5 de octubre de 1961, p.17.

El Tiempo. "Espectáculos". 1º de diciembre de 1976, p. 14C.

El Tiempo. "Está en preparación el Festival Nacional de Teatro en el Colón". 1 de junio de 1969, p. 15.

El Tiempo. "Este mes Festival Nacional de Teatro". 21 de abril de 1982, p. 7B.

El Tiempo. "Estreno de 'La Fiaca' en la Casa de la Cultura". 23 de mayo de 1970, p. 7.

El Tiempo. "Excelente labor ha realizado el teatro el Búho de la U. Nacional". 10 de diciembre de 1961, p. 13.

El Tiempo. "Éxito de temporada Teatral en El Búho". 20 de febrero de 1960, p. 5.

El Tiempo. "Éxito del grupo de La Candelaria en New York". 6 de septiembre de 1986, p.1E.

El Tiempo. "Festival de la canción protesta". 16 de julio de 1970, p. 16.

El Tiempo. "Festival de Teatro Universitario en Cali". 4 de septiembre de 1968, p. 30.

El Tiempo. "Festival de Teatro Universitario será en octubre". 7 de junio de 1969, p. 16.

El Tiempo. "Festival de teatro universitario". 23 de mayo de 1966, p. 16.

El Tiempo. "Festival de Teatro". 10 de abril de 1980, p. 5B.

El Tiempo. "Festival Latinoamericano de Teatro se realizaría en Bogotá". Miércoles 25 de junio de 1975, p. 5C.

El Tiempo. "Festival Nacional de Teatro, Un esfuerzo que triunfó". 27 de octubre de 1975, p. 1B.

El Tiempo. "Festival universitario de teatro en la Universidad Nacional". 7 de septiembre de 1985, p. 7F.

El Tiempo. "García es puro teatro". 28 de julio de 1991, p. 1E.

El Tiempo. "Gran acogida al segundo Festival Nacional de Teatro en el Colón". 1° de octubre de 1967, p. 16.

El Tiempo. "Gran éxito del Festival de Teatro Latino en Nueva York". 17 de agosto de 1984, p. 8C.

El Tiempo. "Grave situación para teatro por impuestos". 11 de diciembre de 1969, p. 16.

El Tiempo. "Grupo La Candelaria hará gira por el exterior". 4 de julio de 1972, p. 7.

El Tiempo. "Grupo nacional inicia hoy Festival de Teatro". 30 de septiembre de 1968, p. 16.

El Tiempo. "Guadalupe años sin cuenta esta semana en La Candelaria". 21 de agosto de 1985, p. 11D.

El Tiempo. "Guadalupe años sin cuenta". 24 de febrero de 1977, p. 12D.

El Tiempo. "Guadalupe en función pro gira de Tecal a Centroamérica". 15 de junio de 1983, p. Última-B.

El Tiempo. "Hay que salvar el teatro de Cali y el gobierno nacional puede hacerlo". En: El Tiempo. 7 de julio de 1963, p. 12.

El Tiempo. "Hoy comienza en el Teatro Colón el gran Festival Nacional de Teatro". 23 de septiembre de 1967, p. 16.

El Tiempo. "Hoy comienza Festival del Nuevo Teatro". 6 de octubre de 1975, p. 8A.

El Tiempo. "Hoy en el Colón, premiación del II Festival de Teatro Universitario". 6 de diciembre de 1967, p. 13.

El Tiempo. "Hoy en La Candelaria, estreno a media noche". 30 de septiembre de 1972, p. 7B.

El Tiempo. "Hoy estrenan 'La gaviota' en la Casa de la Cultura". 30 de noviembre de 1967, p. 22.

El Tiempo. "Hoy reabren el Teatro Jorge Eliécer Gaitán". 21 de noviembre de 1980, p. 3D.

El Tiempo. "Hoy se inaugura el teatro de bellas artes de la Universidad Nacional". 16 de agosto de 1967, p. 12.

El Tiempo. "Hoy se inicia en Manizales el IV Festival Internacional de Teatro". 15 de septiembre de 1984, p. 10E.

El Tiempo. "Hoy, 'La Manzana' en Casa de la Cultura". 9 de septiembre de 1966, p. 16.

El Tiempo. "Hoy, estreno de 'La trampa' en la casa de la Cultura". 16 de marzo de 1967, p. 16.

El Tiempo. "Hoy, estreno en La Candelaria". 1° de febrero de 1974, p. 5B.

El Tiempo. "Hoy, teatro argentino en La Candelaria". 8 de septiembre de 1972, p. 7B.

El Tiempo. "II Seminario de teatro estudiantil". 8 de marzo de 1972, p. 11A.

El Tiempo. "Importante proyecto a favor de la Casa de la Cultura, en el Concejo". 6 de agosto de 1968, p. 22.

El Tiempo. "Jornada de 16 horas para el VI Festival de Teatro". 8 de abril de 1962, p. 13.

El Tiempo. "La Candelaria a festival internacional". 25 de enero de 1984, p. 8B.

El Tiempo. "La Candelaria a Nueva York". 21 de junio de 1984, p. 7B.

El Tiempo. "La Candelaria en el Municipal hoy y La candonga en el TLB". 20 de julio de 1983, p. 7B.

El Tiempo. "La Candelaria en la U. Nacional". 17 de febrero de 1986, p. 6D.

El Tiempo. "La Candelaria en París". 20 de mayo de 1977, p. 1B.

El Tiempo. "La Candelaria ganó premio en La Habana". 9 de febrero de 1978, p. 5B.

El Tiempo. "La Candelaria tuvo 30 presentaciones en Chile". 30 de octubre de 1972, p. 7B.

El Tiempo. "La Candelaria viaja a cuatro festivales internacionales". 13 de agosto de 1984, p. Última C.

El Tiempo. "La Candelaria". 22 de junio de 1981, p. 11E.

El Tiempo. "La Casa de la Cultura cumple V aniversario". 11 de junio, p. 17.

El Tiempo. "La Casa de la Cultura Ecuatoriana, una institución ejemplar en América". 7 de septiembre de 1960, p. 5.

El Tiempo. "La Casa de la Cultura". (Sin datos), consultado en el centro de documentación del Teatro La Candelaria, imagen 6333.

El Tiempo. "La CCT va al Festival de Teatro". 10 de septiembre de 1971, p. 5B.

El Tiempo. "La Escuela de Arte Dramático estrena 'La isla desierta'". 17 de octubre de 1965, p. 13.

El Tiempo. "La tras-escena de la rumba". 3 de noviembre de 1990, p. 3B.

El Tiempo. "La Trifulca". 26 de julio de 1991, p. 2B.

El Tiempo. "La Universidad Libre obtuvo el primer premio de teatro estudiantil". 4 de noviembre de 1966, p. 16.

El Tiempo. "Listo Festival de Teatro". 10 de septiembre de 1971, p. 11-A.

El Tiempo. "Mañana se inicia el Festival de Teatro". 2 de agosto de 1973, p. 7B.

El Tiempo. "Mundo del espectáculo, Festival de teatro". 20 de diciembre de 1977, p. 7C.

El Tiempo. "No se debe acabar con el festival". 11 de agosto de 1973, p. 7B.

El Tiempo. "Nombrado el jurado para el Festival de Teatro Colombia". 27 de agosto de 1966, p. 16.

El Tiempo. "Nombrados jurados y comisiones del Festival Nacional de Teatro". 6 de septiembre de 1968, p. 16.

El Tiempo. "Nueva Temporada en el Odeón, hará el 'Festival Theater 67'". 18 de junio de 1967, p. 22.

El Tiempo. "Nueva Trova Cubana en La Candelaria". 25 de septiembre de 1985, p. Última B.

El Tiempo. "Nuevos grupos de teatro se han fundado en Bogotá", 11 de febrero de 1968, p. 19

El Tiempo. "Obra que concursará en Francia presentan hoy". 6 de abril de 1967, p. 16.

El Tiempo. "Obras de Manizales en Festival de Teatro desde hoy en Bogotá". 23 de septiembre de 1984, p. 6B.

El Tiempo. "Ollantay' para García". 21 de abril de 1986, p. 3D.

El Tiempo. "Otorgados los premios del Festival de Teatro de Cámara". 25 de agosto de 1966, p. 16.

El Tiempo. "Otorgados los premios del Festival Nacional de Teatro". 15 de diciembre de 1966, p. 24.

El Tiempo. "Premio 'Vargas Tejada' crea Festival Nacional de Teatro". 2 de septiembre de 1967, p. 22.

El Tiempo. "Premio de $4000 a la mejor obra de teatro colombiana". 7 de mayo de 1958, p. 17.

El Tiempo. "Reanuda labores el Teatro Estudio de la Universidad Nacional". 5 de marzo de 1967, p. 16.

El Tiempo. "Rebajar impuestos piden promotores teatrales". 15 de diciembre de 1969, p. 2.

El Tiempo. "Reorganización centro colombiano de teatro". 2 de septiembre de 1967, p. 22.

El Tiempo. "Repertorio en La Candelaria y nuevo estreno en el C.E.T.". 26 de febrero de 1987, p. 6B.

El Tiempo. "Respaldo al II Festival Continental de Teatro". 26 de mayo de 1969, p. 14.

El Tiempo. "Reunión de todos los directores de Teatro Universitario del país". 30 de octubre de 1967, p. 16.

El Tiempo. "Santiago García en comité de festival mundial". 4 de agosto de 1971, p. 19.

El Tiempo. "Santiago García sale de la Escuela de Arte Dramático". 3 de enero de 1981, p. 7B.

El Tiempo. "Se desarrolla en Bogotá la final de Teatro Universitario". 28 de septiembre de 1966, p. 16.

El Tiempo. "Se inicia Festival Regional de Teatro Universitario hoy". 25 de mayo de 1966, p. 12.

El Tiempo. "Se inicia Festival Universitario de Teatro". 6 de septiembre de 1967, p. 16.

El Tiempo. "Se inició con gran éxito el II Festival de Teatro Universitario. Gran asistencia de espectadores en su mayoría jóvenes. Obras de mal gusto y fallas en la organización". 8 de septiembre de 1967, p. 16.

El Tiempo. "Sede para Casa de la Cultura". Domingo 6 de abril de 1969, p. 21.

El Tiempo. "Segundo Festival del Nuevo Teatro en octubre". 25 de septiembre de 1976, p. 5-B.

El Tiempo. "Será creada la Casa de la Cultura de las Américas". 4 de septiembre de 1967, p. 12.

El Tiempo. "Serán invitados grupos del exterior". 25 de noviembre de 1968, p. 4.

El Tiempo. "Subasta de arte en La Candelaria". 22 de enero de 1972, p. 13A.

El Tiempo. "Suspenden festival de teatro". 21 de junio de 1975, p. 10A.

El Tiempo. "Suspenden Festival de Teatro". 21 de junio de 1975, p. 10A.

El Tiempo. "Tango en La Gata Caliente y en La Candelaria". 30 de junio de 1983, p. 10C.

El Tiempo. "Teatro 'de protesta' en la calle". 28 de junio de 1970, p. 26.

El Tiempo. "Teatro colombiano en el exterior". 24 de junio de 1982, p. 14D.

El Tiempo. "Teatro en Colombia en 1978". 6 de enero de 1979, p. 13A.

El Tiempo. "Teatro en La Mama y La Candelaria. 27 de julio de 1972, p. 7B.

El Tiempo. "Teatro en la Universidad Nacional, 'El Búho', presentará mañana, famoso entremés de Cervantes". 2 de septiembre de 1962, p. 11.

El Tiempo. "Teatro Escuela de Cali, en Casa propia". 10 de septiembre de 1969, p, 16.

El Tiempo. "Teatro experimental de la Javeriana se presenta mañana". 13 de septiembre de 1964, p. 13.

El Tiempo. "Teatro Universitario", 10 de noviembre de 1964, p. 5.

El Tiempo. "Teatro". 15 de abril de 1982, p. 19A.

El Tiempo. "Teatro". 21 de mayo de 1961, p. 13.

El Tiempo. "Teatro". 8 de abril de 1982, p. 9C.

El Tiempo. "Teatrova en La Candelaria". 27 de noviembre de 1986, p. 6C.

El Tiempo. "Temporada de títeres en la Casa de la Cultura". 3 de septiembre de 1966, p. 16.

El Tiempo. "Tercer Festival del Nuevo Teatro". 1° de diciembre de 1977, p. 9B.

El Tiempo. "Triunfo de La Candelaria en festival teatral de New York". 13 de agosto de 1976, p. 13A.

El Tiempo. "Última página de Luis Enrique Osorio". 24 de agosto de 1966, p. 16.

El Tiempo. "Un sitio para la Casa de la Cultura en Bogotá". 10 de enero de 1960, p. 11.

El Tiempo. "Un sueño hecho realidad por el Teatro Nacional". 19 de diciembre de 1987, p. 2.

El Tiempo. "Una espléndida labor teatral". 27 de diciembre de 1966, p. 5.

El Tiempo. "Viraje y no crisis en Teatro Universitario". 27 de junio de 1970, p. 30.

El Tiempo. "Visitando los teatros". 5 de marzo de 1966, p. 16.

Gómez, Eduardo. "Balance crítico del año teatral". En: *El Tiempo*. 3 de enero de 1982, p. 5B.

Gómez, Eduardo. "El falso nacionalismo y el Festival de Manizales". En: *El Tiempo*. 28 de septiembre de 1985, p. 9F.

Gómez, Eduardo. "Guadalupe años sin cuenta". En: *El Tiempo*. 25 de junio de 1982, p. 6E.

González, Isaías. "Arriba el telón". En: *El Tiempo*. 6 de agosto de 1973, p. 7B.

Hurtado, Amparo. "'Soldados', obra del Teatro Nacional". En: El Vespertino. (sin fecha), consultado en el centro de documentación del Teatro La Candelaria, imagen 6331.

IGNOTUS, "El Búho". En: *El Tiempo*. 28 de abril de 1960, p. 5.

Josefa. "Detrás del festival". En: *El Tiempo*. 6 de agosto de 1973, p. 7B.

Mejía, Dolly. "Comienzo del Festival de Teatro". En: *El Tiempo*. 10 de agosto de 1961, p. 5.

Mejía, Dolly. "El Festival de Teatro". En: *El Tiempo*. 24 de agosto de 1961, p. 5.

Mejía, Dolly. "La Universidad Libre presenta de nuevo, 'Los tres Juanes' en el Colón", *El Tiempo*. 5 de octubre de 1960, p. 12.

Millán, Fernando. "El Festival de Teatro visto en retrospecto. Una ventana que cambió el aire de un país". En: *El Tiempo*. 5 de abril de 1988.

Moreno, José Antonio. "Por fin en Bogotá: Casa de la Cultura". En: *El Tiempo*. 5 de junio de 1966, p. 16.

Moscovici, Dina. "Teatro de Cámara. Una tremenda fiesta de cumpleaños". *El Tiempo*. 7 de agosto de 1966, p. 21.

Ortiz, María Rosario. "La Candelaria, nuevo centro cultural". En: *El Tiempo* 1° de septiembre de 1968, p. 15.

Osorio, Luis Enrique. "Teatro, Bodas de plata". En: *El Tiempo*. 2 de septiembre de 1962, p. 11.

Osorio, Luis Enrique. "Teatro". En: *El Tiempo*. 12 de diciembre de 1965, p. 5.

Osorio, Luis Enrique. "Teatro". En: *El Tiempo*. 20 de junio de 1965, p. 13.

Osorio, Sonia "Mallarino murió en la plenitud de su carrera". En: *El Tiempo*. 12 de junio de 1967, p. 12.

Pachón Castro, Gloria. "El más grande esfuerzo teatral de Colombia: 'Galileo Galilei'". En: *El Tiempo*. 5 de diciembre de 1965, p. 12.

Parra Martínez, Nohra. "Comienza actividades el teatro estudio de la Universidad Nacional". En: *El Tiempo*. 20 de junio de 1965, p. 13.

Parra Martínez, Nohra. "Directores de Teatro de Bogotá defienden la Casa de la Cultura". En: *El Tiempo*. 24 de junio de 1967, p. 16.

Parra Martinez, Nohra. "El futuro del teatro colombiano está en grupos universitarios". En: *El Tiempo*. 27 de agosto de 1967, p. 10.

Parra Martínez, Nohra. "El próximo sábado se presentará en el Colón el 'Teatro Estudio Javeriano'". En: *El Tiempo*. 11 de agosto de 1963, p. 10.

Parra Martínez, Nohra. "En peligro la Casa de la Cultura de Cúcuta". En: *El Tiempo*. 29 de mayo de 1966, p. 11.

Parra Martínez, Nohra. "Se inicia hoy el segundo ciclo de presentaciones de "Soldados". En: *El Tiempo*. 7 de julio de 1966, p. 16.

Parra Martínez, Nohra. "Teatro de la Universidad de los Andes, '¡Qué viva el puente!' de Foster, será estrenada el 15 de mayo". En: *El Tiempo*. 3 de mayo de 1964, p. 15.

Prat, José. “Brecht y Buchner”. En: *El Tiempo*. 25 de septiembre de 1965, p. 5.

Prat, José. “Cuentos de Juan Rulfo”. En: *El Tiempo*. 18 de agosto de 1967, p. 16

Prat, José. “Dos obras de Sastre”. En: *El Tiempo*. 30 de septiembre de 1965, p. 5.

Prat, José. “El Festival del Colón”. En: *El Tiempo*. 27 de octubre de 1965, p. 5.

Prat, José. “Festival de Teatro”. En: *El Tiempo*. 3 de septiembre de 1965, p. 13.

Prat, José. “Festival universitario”. En: *El Tiempo*. 13 de septiembre de 1965, p. 5.

Prat, José. “Galileo Galilei”. En: *El Tiempo*. 7 de diciembre de 1965, p. 5.

Prat, José. “Tambores en la noche”. En: *El Tiempo*. 9 de agosto de 1967, p. 16

Prat, José. “Termina el Festival”. En: *El Tiempo*. 6 de noviembre de 1965, p. 5.

Pulecio, Enrique. “Ocho días que estremecieron a Bogotá. Festival de teatro: la apoteosis inesperada”. En: *El Tiempo*. 4 de abril de 1988, pp. 1 y 9-A.

Reyes, Carlos José. “Festival del nuevo teatro colombiano: otra vuelta a la tuerca”, En: *El Tiempo*. 21 de septiembre de 1975, Lecturas Dominicales, p. 2.

Ruelas Núñez, Pablo. “Destacada actuación de la Candelaria en Nueva York”. En: *El Tiempo*. 23 de agosto de 1984, p. Última B.

Ruiz Gómez, Darío. “El teatro colombiano: una verdadera revolución”. En: *El Tiempo*. Lecturas dominicales. 19 de agosto de 1973, p. 1.

Salas, Juan. “Grandeza y miseria del Teatro Colombiano”. En: *El Tiempo*. 12 de julio de 1964, p. 15.

Santos Molano, Enrique. “Teatro en Colombia”. En: *El Tiempo*. 4 de septiembre de 1965, p. 5.

Traba, Marta. “In-cre-i-bleee: buen teatro en Bogotá”. En: *El Tiempo*. 8 de mayo de 1965.

Valencia Diago, Gloria. “Hablan los jurados de Manizales: Diálogo sobre teatro en *El Tiempo*”. En: *El Tiempo*. 14 de septiembre de 1971, p. 5B.

Valencia Diago, Gloria. “La Casa de la Cultura aglutinará a escritores y artistas nacionales”. En: *El Tiempo*. 6 de marzo de 1966, p. 17.

Valencia Diago, Gloria. “Manizales, escenario del Teatro Mundial”. En: *El Tiempo*. 5 de agosto de 1973, p. 13A.

Valencia Diago, Gloria. Teatro: “El arte de la relación humana: Enrique Buenaventura”. En: *El Tiempo*. 29 de enero de 1967.

Entrevistas

Entrevista de los autores con Patricia Ariza, Bogotá: 12 y 19 de octubre de 2011.

Entrevista de los autores con Cesar Badillo, Bogotá: 20 de octubre de 2011.

Entrevista de los autores con Hernando Forero, Bogotá: 20 de octubre de 2011.

Entrevista de los autores con Rafael Giraldo, Bogotá: 19 de octubre de 2011

Entrevista de los autores con Jorge Prada Prada, Bogotá: 22 de septiembre de 2011.

Entrevista de los autores con Luis Fernando Duque, Bogotá: 22 de septiembre de 2011.

Fuentes secundarias

Libros

Antei, Giorgio. *Las rutas del teatro*. Bogotá: Centro editorial de la Universidad Nacional de Colombia, 1989.

Archila Neira, Mauricio. *Idas y venidas, vueltas y revueltas*. Protestas sociales en Colombia 1958 - 1990. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e historia. (ICANH). Centro de Investigación y Educación Popular (CINEP), 2008.

Arcila Ramírez, Gonzalo. *La imagen teatral en La Candelaria, lógica y génesis de su proceso de trabajo*. Santafé de Bogotá, D.C: Ediciones Teatro La Candelaria, 1992.

Arcila Ramírez, Gonzalo. *Nuevo Teatro en Colombia. Actividad creadora - Política cultural*. Bogotá: Ediciones CEIS, 1983.

Asociación Colombiana de Universidades. Departamento de Servicios Culturales, *II seminario nacional sobre teatro universitario, conclusiones y recomendaciones*. Publicación de la Asociación Colombiana de Universidades. Bucaramanga: Junio 10 de 1970, p. 1.

Asociación Festival Internacional de Teatro. *Manizales. 30 años de Teatro*. Santa Fe de Bogotá D.C.: 1998.

Cabrera, Fausto. Una vida dos exilios. *Memorias de Fausto Cabrera*. Bogotá: Ediciones Fotograma, 1993.

Corporación Colombiana de Teatro. *Tercer Congreso Nacional, Bogotá, D. E.*, abril 15 al 18 de 1987.

Del Castillo, Juan Carlos y Urrea, Tatiana. *Bogotá años 50; el inicio de la metrópoli*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Artes, 2008.

Dosse, François. *La marcha de las ideas*. Historia de los intelectuales, historia intelectual. Valencia, España: Universidad de Valencia, 2006.

Duque Mesa, Fernando y Prada Prada, Jorge. *Santiago García. El teatro como coraje*. Bogotá: Investigación Teatral Editores. Ministerio de Cultura, 2004.

Duque Mesa, Fernando, Peñuela Ortiz, Fernando y Prada Prada, Jorge. *Investigación y praxis teatral en Colombia*. Santafé de Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1994.

Duque Mesa, Fernando. *Antología del Teatro Experimental en Bogotá*. Tomo I. Santafé de Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 1995.

Duque Mesa, Fernando. *Pensar el teatro. 200 ensayos sobre 200 obras del teatro colombiano*. Ministerio de Cultura, programa Estímulos a la creación y a la investigación. Tercer Informe (sin publicar), Bogotá: 2000.

Espinal, Milena. *Ensambles de memoria: comunidades estudiantiles en la Universidad de los Andes*. Tesis de grado. Bogotá: Universidad de los Andes, 1998.

Fundación Teatro Nacional. *Festival Iberoamericano de Teatro Bogotá 88*. Bogotá: Fundación Teatro Nacional, 1988.

Fundación Teatro Nacional. *Fundación Teatro Nacional 1981-2001*. Veinte años en escena. Bogotá: Panamericana, 2001.

García, Santiago. *Teoría y práctica del teatro*. Primera edición. Bogotá: Ediciones Ceis, 1983.

García, Santiago. *Teoría y práctica del teatro*. Segunda edición. Bogotá: Ediciones La Candelaria, 1989.

González Cajiao, Fernando. *Historia del Teatro en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1986.

González Cajiao, Fernando. *Teatro Colombiano Contemporáneo*. Madrid España: Fondo de Cultura Económica, 1992.

Instituto Colombiano de Cultura y Corporación Colombiana de Teatro. *1º. Congreso Nacional de la C.C.T,* Agosto de 1978. Bogotá: Ediciones El Alcaraván Ltda., 1980.

Instituto Colombiano de Cultura y Corporación Colombiana de Teatro. *V Festival Nacional del Nuevo Teatro*. Bogotá: Ediciones Alcaraván Ltda., 1982.

Instituto Distrital de Cultura y Turismo. *Políticas culturales para Bogotá, 2001-2004*. Bogotá: IDCT, 2001.

Llano Restrepo, Adriana (Compiladora). *Candelaria Adentro*. Bogotá: Alcaldía Mayor de Bogotá. (Sic) Editorial Ltda., 2008.

Mendoza, Fernando y otros. *Teatro la Candelaria 1966-1996*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, Teatro La Candelaria, Impresol ediciones Ltda., 1997.

Ministerio de Educación Nacional. *Teatro Colón: Escuela Nacional de Arte Dramático*. Bogotá. Ministerio de Educación Nacional, 1952.

Misas Arango, Gabriel. *La ruptura de los 90 del gradualismo al colapso*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 2002.

Orquesta Filarmónica de Bogotá. *Teatros de Bogotá. Escenarios de un patrimonio efímero*. Bogotá: Panamericana, 2010.

Palacios, Marco. Violencia pública en Colombia, 1958-2010. Bogotá: Fondo de Cultura Económica, 2012.

Pécaut, Daniel. *Orden y violencia: Colombia 1930 - 1954*. 2 volúmenes. Bogotá: Cerec - Siglo XXI, 1987.

Pecha Quimbay, Patricia. *Historia institucional del Instituto Distrital de Cultura y Turismo 1978-2003*. Bogotá: Unidad Imprenta Distrital, 2006.

Restrepo, Pilar. *La Máscara, la mariposa y la metáfora*. Cali: Teatro La Máscara, Ministerio de Cultura, agosto de 1998.

Rivas Polo, Carlos. *Revista Mito: vigencia de un legado intelectual*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2010.

Rotker, Susana. Isaac Chocrón, y Elisa Lerner. *Los transgresores de la literatura venezolana*. Caracas: Fundarte, 1991.

Sarmiento Sandoval, Pedro E. *La revista Mito en el tránsito de la modernidad a la posmodernidad literaria en Colombia*. Bogotá: Publicaciones del Instituto Caro y Cuervo, 2006.

Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte. *Premio vida y obra 2008. Carlos José Reyes*. Bogotá: Subdirección Imprenta Distrital, 2008.

Teatro Experimental de Cali. *TEC: Teatro de Cali*. Cali: Editorial Croacia, 1962.

Teatro La Candelaria. *Teatro La Candelaria 1966-1986*. "Una historia que continúa". Bogotá: 1986.

Teatro La Candelaria. *Teatro La Candelaria 1966-1996*. Bogotá: Panamericana, 1997.

Tercer Festival de Teatro de Colombia. Bogotá D.E.: Teatro colón 13 de agosto - 30 de septiembre de 1959.

Vajta, Ferenc. *Primer Festival de Teatro Internacional*. Bogotá: Teatro Colón, 24 de octubre - 9 de noviembre, 1957.

Watson Espener, Maida y Reyes, Carlos José. *Materiales para una historia del teatro en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978.

Artículos en publicaciones periódicas

Alejandro de Vaan, "La violencia es necesaria para el arte. Entrevista a Alejandro Jodorowsky". En: *Revista Número*. Bogotá: nº 23, septiembre - noviembre, 1999, pp. 34-37.

Carlos José Reyes, "El teatro en Colombia". En: *Nueva Frontera*, nº 351. Bogotá: septiembre-octubre de 1981, pp. 11-13.

Claudia Montilla, "Del Teatro Experimental al Nuevo Teatro, 1959-1975". En: *Revista de Estudios Sociales*, no. 17, Febrero de 2004, p.87.

Críspulo Torres B. "La primera escuela". En: *Tecal: 20 años. Imágenes y palabras de un teatro distinto*. Bogotá: Editora Guadalupe, 2002, p. 16.

Estampa: revista semanal de actualidad gráfica, "Como quedarán los sótanos de la Avenida Jiménez de Quesada". Vol. 1, nº 1, 26 de noviembre. Bogotá: Editorial Bolívar, 1938, p. 31.

Gerardo Luzuriaga, "El IV Festival de Manizales". En: Latin American Theater Review. 1971-1974. Vol. 5-8. No. 1. Lawrence: Kansas University, 1971, p. 8.

Gerardo Valencia, "La Escuela de Arte Dramático". En: *Revista del Teatro Colón de Bogotá*, nº 15. Año II, septiembre. Bogotá: Ministerio de Educación Nacional, 1953, p. 13.

Giorgio Antei, "Improvisación y creación colectiva". En: *Quehacer Teatral*. No. 2.Bogotá: Centro de Investigaciones Teatrales. Septiembre, 1984.

Janeth Aldana, "Consolidación del campo teatral bogotano. Del Movimiento Nuevo Teatro al Teatro Contemporáneo". En: *Revista Colombiana de Sociología*, nº 30 Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Marzo de 2008, p. 17.

John Rojas U., "Viaje al fondo de la Jiménez". *Urbícola. Viva la ciudad viva*. Nº 4. Bogotá: Agosto de 2004, pp. 6-7.

Juan Peñalosa Rueda, "Escuela Nacional de Arte Dramático". En: *Revista del Teatro Colón de Bogotá*. Nº 12. Año II, marzo. Bogotá: Ministerio de Educación Nacional, 1953, p. 4.

Quehacer teatral. "Nuevo Teatro e improvisación. Entrevista con Enrique Buenaventura". Bogotá: Revista del Centro de Investigaciones Teatrales, nº 2, Septiembre de 1984, p. 84.

R. H. Moreno Durán, “Mito. Memoria y legado de una sensibilidad”. En: *Boletín Cultural y Bibliográfico*, nº 18. Bogotá: Banco de la República, 1989, pp.24-25.

Tesis

Aldana Cedeño, Janneth. *El campo teatral bogotano. Consolidación a partir del Movimiento Nuevo Teatro (1960-1975)*. (Tesis de Maestría). Departamento de Sociología, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de Colombia. Bogotá: 2008.

Antunes da Silva, Fátima. *La imagen poética del nuevo teatro latinoamericano: el caso del teatro Experimental de Cali, TEC y la Candelaria en Bogotá* (Tesis de doctorado). Departamento de Sociología, Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias Humanas, Universidad de Sao Pablo, 2007.

Baycroft, Bernard Kent. *Brecht in Colombia: the rise of the new theatre* (Tesis de doctorado), Department of Spanish and Portuguese of Standford University, University microfilms international, A Bell and Howell, Michigan: 1987.

Esquivel, Catalina. *Teatro La Candelaria: Rasgos de una dramaturgia nacional* (Tesis de doctorado en lengua y literatura Catalana y Estudios Teatrales). Departamento de Filología Catalana, Universidad Autónoma de Barcelona, 2010.

González, Patricia. *El Nuevo Teatro Colombiano: 1955-1980* (Tesis de grado), Doctorado en Filosofía de la Universidad Austin. Texas, Estados Unidos: 1981.

Hernández-Almeida, Gleider. *Tres dramaturgos venezolanos de hoy: R. Chalbaud, J. I. Cabrunas, I. Chocron*. Ann Arbor: University Microfilms Internacional, 1983. Tesis, The University of Iowa, 1978.

Jaramillo Velasco, María Mercedes. *El Nuevo Teatro Colombiano. Arte y política* (Tesis de doctorado). Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 1992.

Nieto, Adelaida. *Esbozo de una historia que continúa: Grupo de Teatro La Candelaria*. Monografía de grado. Escuela Nacional de Arte Dramático, Universidad Nacional de Colombia. Bogotá, D.E.: mayo de 1982.

Ovadia Méndez, René. *El Nuevo Teatro en Colombia* (Tesis doctoral). Universidad de California: 1982.

Textos inéditos

Enrique Buenaventura, “El arte no es un lujo”. En: Antonio Malonda, Método colectivo de Cali, Mimeo, San Salvador, Diciembre de 1972. Consultado en el Centro de Documentación del Teatro La Candelaria.

Enrique Buenaventura, IV Sesión Mundial del Teatro de Naciones. Caracas Venezuela 1978. 9 al 12 de julio de 1978. Coloquio No 3. Confrontación de teatro del Tercer Mundo. Fotocopias tomadas de: Centro de Documentación del Teatro La Candelaria, tomadas en noviembre 3 de 2011, p. 138.

Enrique Buenaventura. “La creación colectiva como una vía del teatro popular”. En: IV Sesión Mundial del Teatro de las Naciones 9 al 12 de julio de 1978. Coloquio No 3. Confrontación de Teatro del Tercer Mundo. Caracas Venezuela, sin editar, 1978, p. 57.

Jorge Triana, IV Sesión Mundial del Teatro de Naciones. Caracas Venezuela 1978. 9 al 12 de julio de 1978. Coloquio No 3. Confrontación de teatro del Tercer Mundo. Fotocopias tomadas de: Centro de Documentación del Teatro La Candelaria, tomadas en noviembre 3 de 2011. , p. 55.

Margarita Pulgarín Reyes, Introducción a la historia institucional del sector educativo oficial en Bogotá siglo XX. Bogotá: Proyecto Desarrollo e implementación del Sistema Distrital de Administración de Archivos, Archivo de Bogotá, 2003, p. 18. Documento sin publicar.

Patricia Ariza, IV Sesión Mundial del Teatro de Naciones. Caracas Venezuela 1978. 9 al 12 de julio de 1978. Coloquio No 3. Confrontación de teatro del Tercer Mundo. Fotocopias tomadas de: Centro de Documentación del Teatro La Candelaria, tomadas en noviembre 3 de 2011, pp. 41-42.

Santiago García, IV Sesión Mundial del Teatro de Naciones. Caracas Venezuela 1978. 9 al 12 de julio de 1978. Coloquio No 3. Confrontación de teatro del Tercer Mundo. Fotocopias tomadas de: Centro de Documentación del Teatro La Candelaria, tomadas en noviembre 3 de 2011. , p. 34.

Bibliografía en internet

Instituto Internacional del Teatro. I.T.I. París, Francia: UNESCO, 2008, p. 22, [documento en línea] Consultado el 18 de mayo de 2012 en: http://www.iti-worldwide.org.

ilustraciones

ilustraciones

Pág.

Ilustración 1. Foto Teatro La Candelaria, obra: *El viento y la ceniza*. 16

Ilustración 2. Foto Teatro La Candelaria, obra: *Diálogo del rebusque*. 19

Ilustración 3. Foto Sady González, Campesinos migrantes en busca de la ciudad dorada. 26

Ilustración 4. Foto Sady González, Discurso de Jorge Eliécer Gaitán. 30

Ilustración 5. Foto Vicky Ospina, Manifestación ANUC, años 70. 30

Ilustración 6. Caricatura *El Tiempo*, *El trovador Kruschev corteja a la América Latina*. 31

Ilustración 7. Afiche Teatro La Candelaria, Obra *Guadalupe años sin cuenta*. 32

Ilustración 8. Foto Jorge Silva, Grafiti en la Universidad Nacional. 33

Ilustración 9. Foto Jorge Silva, Manifestación en Bogotá. 33

Ilustración 10. Foto Teatro La Candelaria. Obra: *La Orestiada*. 34

Pág.

Ilustración 11. Foto Teatro La Candelaria, La televisión, Escena de la obra *La ciudad dorada*. 34

Ilustración 12. Foto Vicky Ospina, El Teatro Colón. 37

Ilustración 13. Foto Hernán Díaz, Teatro al Aire Libre de La Media Torta. 38

Ilustración 14. Foto Sady González, Teatro Chile - Hoy Teatro Nacional Fanny Mickey. 41

Ilustración 15. Foto Teatro La Candelaria. Sede del Teatro La Candelaria. 43

Ilustración 16. Foto Teatro La Candelaria. Actriz Mónica Silva. Obra: *Un hombre es un hombre*, 1962. 48

Ilustración 17. Foto Teatro La Candelaria. Actores en preparación. 52

Ilustración 18. Foto Teatro La Candelaria. Obra: *Un hombre es un hombre*, 1962. 53

Ilustración 19. Programa de mano Teatro La Candelaria. Obra: *El abanico*. 54

lustración 20. Recorte de prensa *El Tiempo*. Jorge Gaitán Durán. 55

Ilustración 21. Recorte de prensa *El Tiempo*. Víctor Mallarino. 55

Ilustración 22. Recorte de prensa *El Tiempo*. Carlos José Reyes. 55

Ilustración 23. Recorte de prensa *El Tiempo*, Manuel Zapata Olivella. 57

Ilustración 24. Foto Jorge Silva, Manifestación estudiantes de los Andes. 59

Ilustración 25. Foto Teatro La Candelaria, Santiago García en la obra *Galileo Galilei*. 60

Ilustración 26. Recorte de prensa *El Tiempo*. Dina Moscovici. 62

Ilustración 27. Recorte de prensa *El Tiempo*. Obra *Galileo Galilei*. 62

Ilustración 28. Foto Teatro La Candelaria. Actor César Badillo. Obra: *Diálogo del rebusque*. 63

Ilustración 29. Recorte de prensa *El Tiempo*. Grupo de Teatro del Colegio Nueva Granada. 65

Ilustración 30. Recorte de prensa *El Tiempo*. Luis Enrique Osorio. 65

Ilustración 31. Recorte de prensa *El Tiempo*. Bernardo Romero Lozano. 66

Ilustración 32. Recorte de prensa *El Tiempo*. Harry Gainer. 66

Ilustración 33. Recorte de prensa *El Tiempo*. Grupo de estudiantes de Medicina de la Universidad del Rosario. 68

Ilustración 34. Recorte de prensa *El Tiempo*. Grupo de teatro del Colegio Marymount de Bogotá. 68

Ilustración 35. Foto Teatro La Candelaria. Arturo García. 69

Ilustración 36. Foto Teatro La Candelaria, Obra *Marat-Sade*. 71

Ilustración 37. Recorte de prensa *El Tiempo*, Caricaturas de Antonio Roda, Luciano Jaramillo y Augusto Rivera. 72

Ilustración 38. Foto Teatro La Candelaria. Actor Francisco Martínez. Obra: *Golpe de suerte*. 73

Ilustración 39. Foto Teatro La Candelaria. Actor Rafael Giraldo. Obra: *A manteles*. 75

Ilustración 40. Foto Jacqueline Vidal, El maestro Enrique Buenaventura. 76

Ilustración 41. Recorte de prensa *El Tiempo*. Teatro Los Fundadores ciudad de Manizales. 77

Ilustración 42. Recorte de prensa *El Tiempo*. Ricardo Camacho recibe el premio como director del mejor grupo en el Festival Nacional de Teatro. 78

Ilustración 43. Recorte de prensa *El Tiempo*. Augusto Boal y otros miembros del jurado del Festival de Manizales. 78

Ilustración 44. Foto Teatro La Candelaria. Miguel Torres y Santiago García. 80

Ilustración 45. Recorte de prensa *El Tiempo*. Los actores Raúl Gómez Jattin y Tania Mendoza del grupo de Teatro Experimental del Externado. 81

Ilustración 46. Foto Teatro La Candelaria, Patricia Ariza. Obra: *El paso*. 83

Ilustración 47. Foto Teatrova, Carlos Parada director del grupo. 84

Ilustración 48. Foto El Local. Obra: *El Proceso*. 85

Ilustración 49. Foto Teatro La Candelaria. Obra *Diálogo del rebusque*. 86

Ilustración 50. Foto Teatro La Mamma. Eddy Armando, director. 89

Ilustración 51 - 77. Programa de mano Teatro La Candelaria, Obra *Galileo Galilei*. 90

Ilustración 78. Foto Teatro La Candelaria. El grupo de teatro La Candelaria en la obra *Collage Candelaria*. 108

Ilustración 79. Foto TEC. Actores Jacqueline Vidal, Luís Bacalov y Enrique Buenaventura. 112

Ilustración 80. Foto Teatro La Candelaria. Actor Francisco Martínez. Obra: *El paso*. 113

Ilustración 81. Programa de mano Teatro La Candelaria. Dibujo fachada de la Casa de la Cultura. 114

Ilustración 82. Foto TEC. Actores Enrique Buenaventura y Jacqueline Vidal. Obra: *El Maravilloso viaje de la mentira y la verdad*. 115

Ilustración 83. Afiche Teatro La Candelaria. Obra: *La Metamorfosis*. 116

Ilustración 84. Afiche Teatro La Candelaria. Obra: *Soldados*. 117

Ilustración 85. Programa Teatro La Candelaria, Primer aniversario de la Casa de la Cultura. 119

Ilustración 86. Foto Jorge Lara. Teatro Experimental de Cali. 121

Ilustración 87. Foto Teatro La Candelaria. Actor Fernando Mendoza. Obra: *A título personal*. 122

Ilustración 88. Foto Teatro La Candelaria. Obra: *La ciudad dorada.* 125

Ilustración 89. Foto Teatro La Candelaria. Actores Humberto Arango y un alumno del TEC en la obra *La trampa*. 127

Ilustración 90. Afiche Teatro La Candelaria, *Festival de la Canción Protesta en la Casa de la Cultura*. 128

Ilustración 91. Recorte de prensa *El Tiempo*. Artistas Alejandro Obregón, Feliza Burztyn, Antonio Roda. 129

Ilustración 92. Recorte de prensa *El Tiempo*. Los actores Carlos Perozzo, Celmira Yepes y Margalida Castro. 130

Ilustración 93. Recorte de prensa *El Tiempo*. Obra: *El basurero* de Carlos Duplat. 130

Ilustración 94. Recorte de prensa *El Tiempo*. *Festival de Teatro de Cámara* en la Casa de la Cultura. 131

Ilustración 95. Foto Teatro La Candelaria. Sede de la Corporación Colombiana de Teatro. 132

Ilustración 96. Recorte de prensa *El Tiempo*. Grupo de teatro de la Universidad de los Andes. 134

Ilustración 97. Recorte de prensa *El Tiempo*, CCT - Asonatu. 134

Ilustración 98. Recorte de prensa *El Tiempo*, Protesta por decreto de la Alcaldía de Bogotá. 134

Ilustración 99. Foto Jorge Silva. Manifestación con pancarta de la CST. 136

Ilustración 100. Recorte de prensa *El Tiempo*. El dramaturgo Augusto Boal. 138

Ilustración 101. Recorte de prensa *El Tiempo*. Ricardo Camacho, director del Teatro Libre. 139

Ilustración 102. Foto Teatro La Candelaria. Beatriz de Vieco, crítica de teatro. 140

Ilustración 103. Foto El Local. Obra: *La cándida Eréndira*, 1977. 142

Ilustración 104. Afiche Teatro La Candelaria. *Festival Nacional del Nuevo Teatro*. 144

Ilustración 105. Programa de mano Teatro La Candelaria. *II Festival Nacional del Nuevo Teatro*. 147

Ilustración 106. Foto Teatro La Candelaria. Obra: *La ciudad dorada*. 152

Ilustración 107. Foto Francisco Martínez. Grupo de Teatro La Candelaria. 157

Ilustración 108. Programa de mano Teatro La Candelaria. Obra: *La ciudad dorada*. 158

Ilustración 109. Foto Jorge Silva. Obreros instalando publicidad de la marca Pepsi-Cola en Bogotá. 159

Ilustración 110. Foto Jorge Silva. Marcha de estudiantes Universidad Libre. 160

Ilustración 111. Foto Jorge Silva. Grafiti en la Universidad Nacional. 160

Ilustración 112. Foto Carlos Mario Lema. Obra: *Antígona*. 162

Ilustración 113. Foto Teatro La Candelaria. Obra: *Vida y muerte severina*. 164

Ilustración 114. Foto Teatro La Candelaria. Actriz Adelaida Otálora. Obra: *El Quijote*. 165

Ilustración 115. Foto Teatro La Candelaria. Obra: Nosotros los comunes. 167

Ilustración 116. Foto Carlos Mario Lema. Actrices Nohra González y Alexandra Escobar. Obra: Antígona. 168

Ilustración 117. Afiche Teatro La Candelaria. Obra: *Los diez días que estremecieron al mundo*. 170

Ilustración 118. Afiche Teatro La Candelaria. Obra: *Golpe de suerte*. 170

Ilustración 119. Afiche Teatro La Candelaria. Obra: *La trifulca*. 171

Ilustración 120. Foto Teatro La Candelaria. Actores Francisco Martínez y Nohora Ayala. Obra: *Golpe de suerte*. 173

Ilustración 121. Foto Teatro La Candelaria. Obra: *Diálogo del rebusque*. 173

Ilustración 122. Foto Teatro La Candelaria. Obra: *La tras-escena*. 174

Ilustración 123. Foto Archivo de Bogotá. Actores del Teatro Nacional. 176

Ilustración 124. Foto Teatro La Candelaria. Actor Fernando Peñuela. Obra: *Maravilla estar*. 177

Ilustración 125. Foto Teatro La Candelaria. Obra: *El viento y la ceniza*. 178

Ilustración 126. Foto Teatro La Candelaria. Santiago García, director. 179

Ilustración 127. Foto Teatro La Candelaria. Actriz Patricia Ariza. 180

Ilustración 128. Foto Teatro La Candelaria. Actriz Nohra González. 181

Ilustración 129. Foto Teatro La Candelaria. Actriz Alexandra Escobar. 181

Ilustración 130. Foto Teatro La Candelaria. Actriz Carmiña Martínez. 182

Ilustración 131. Foto Teatro La Candelaria. Actriz Adelaida Otálora. 182

Ilustración 132. Foto Teatro La Candelaria. Actor César Badillo "Coco" . 183

Ilustración 133. Foto Teatro La Candelaria. Actor Libardo Flórez "Bayo". 183

Ilustración 134. Foto Teatro La Candelaria. Actor Luis Hernando Forero "Policarpo". 184

Ilustración 135. Foto Teatro La Candelaria. Actor Rafael Giraldo "Paletas". 184

Ilustración 136. Foto Teatro La Candelaria. Actor Fernando Mendoza "Piyó". 185

Ilustración 137. Retrato Teatro La Candelaria. Actor Francisco Martínez. 185

Ilustración 138. Foto Carlos Lema. Actor César Eduardo Amézquita Suárez. 186

Ilustración 139. Foto Teatro La Candelaria. Obra: *El paso.* 187

Ilustración 140. Fotos Teatro La Candelaria. Actores que conforman el grupo en 2013. 192

Ilustración 141. Carátula de libro. Gonzalo Arcila, *Nuevo Teatro en Colombia actividad creadora y política cultural*. 196

Ilustración 142. Carátula de libro. Judith Porto de González, *TEATRO*. 198

Ilustración 143. Carátula de libro. Teatro La Candelaria *Guadalupe años sin cuenta*. 199

Ilustración 144. Programa de mano Teatro La Candelaria. Obra: *La tras-escena*. 199

Ilustración 145. Carátula de libro. Carlos José Reyes, *Teatro para niños*. 200

Ilustración 146. Carátula de libro. Santiago García, *Teoría y práctica del teatro*. 200

Ilustración 147. Carátula de libro. Misael Vargas Bustamante y otros, *El teatro Colombiano*. 200

Ilustración 148. Programa de mano Teatro La Candelaria. Obra: *La manzana* de Jack Gelber. Dirección Santiago García 203

Ilustración 149. Carátula de libro. Álvaro Ramírez Ortíz y Carlos Augusto Pereira, *La Candelaria: Identidad cultural, dramaturgia nacional... .* 204

Ilustración 150. Carátula de libro. Santiago García, *Teoria e prática do teatro*. 207

Ilustración 151. Carátula de libro. Fernando Duque Mesa, *Antología del teatro experimental en Bogotá*, Tomo I. 208

Ilustración 152. Carátula de libro. Corporación Colombiana de Teatro, *Primer Congreso Nacional de la CCT*. 210

Ilustración 153. Carátula de libro. Kepa Amuchástegui *Y un día el circo vino al pueblo*. 210

Ilustración 154. Carátula de revista. Manuel Zapata Olivella (editor), *Revista Letras Nacionales* Nos. 25 - 26. 210

Ilustración 155. Foto Teatro La Candelaria. Grupo de Teatro La Candelaria. 215

Impreso en Bogotá D.C., Colombia
Subdirección Imprenta Distrital
D.D.D.I.
2013
©