UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

Colombia, una revolución para el teatro y un teatro para la revolución

T E S I S

que para obtener el título de

Licenciada en Literatura Dramática y Teatro

p r e s e n t a

Lucía Andrea Morett Álvarez

Asesor: Alberto Híjar Serrano

México, D. F. Ciudad Universitaria 2009

Universidad Nacional Autónoma de México
UNAM
Biblioteca Central
Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A Chaq, Juan, Soren y Verónica,

víctimas mortales del atroz ataque militar colombiano a Ecuador

el 1 de marzo de 2008.

A ellos dedico el esfuerzo de esta tesis y el esfuerzo de esta vida.

AGRADECIMIENTOS

A la Universidad Nacional Autónoma de México, mi *alma máter*, espacio de pensamiento crítico forjador de profesionales socialmente responsables. A todos quienes la hacen posible y se empeñan en que siga viva así, crítica, científica, pública, gratuita, nacional, autónoma.

Al Dr. Ambrosio Velasco, hoy ex director de la Facultad de Filosofía y Letras, por su compromiso humanista y sus ánimos para que, aun a la distancia, trabajara en esta tesis, por su apoyo y sugerencias para llevarla a buen término.

A Alberto Híjar, por ser mi asesor de tesis, mi maestro y mi compañero.

A los profesores Manuel González-Casanova, con quien cursé la asignatura de Seminario de Tesis, por ayudarme a desarrollar el proyecto inicial de este trabajo hace ya cuatro años; Ana Goutman, por dedicarse tan entusiastamente a investigar y difundir la relación entre teatro y liberación, y por su generosa disposición a seguir apoyándome en mi desarrollo académico; Carmen Galindo, por sus minuciosas observaciones en relación a los aspectos formales del trabajo y por su rigurosa crítica en los contenidos; Miguel Ángel Esquivel, por su impulso y por su ingenio para resolver las dificultades. A todos ellos, gracias por aceptar leer mi trabajo y por sus contribuciones a la versión final de esta tesis.

A Rodolfo Valencia *in memoriam*, maestro de actuación y de vida, por su compromiso con la justicia, por tantas enseñanzas sociales del teatro; por aquella frase llena de sabiduría: “Jamás aceptaría representar a un militante de izquierda en un montaje que tuviera un discurso fascista, pero sería el más cruel y despiadado nazi en una obra antifascista”.

A Chaq, por el libro *El teatro latinoamericano de creación colectiva* y por entusiasmarse conmigo por todas las aristas del arte dramático. A los Begoños, por el libro *Teatro y revolución* y por varias de las revistas que hacen parte de mi modesta colección de *Conjunto.* A Milagros y Daniela, por su invaluable ayuda.

A todo ese equipo que se dio a la tarea de buscar en bibliotecas y librerías hasta conseguir cada material que yo requería, para hacérmelo llegar hasta la tierra de Sandino, en donde me abrieron los brazos generosos y me dieron la tranquilidad para vivir y trabajar.

A quienes siguen haciendo posible la Cátedra Libertador Simón Bolívar, por no dejar caer ese proyecto. Por invitarme a participar como ponente, obligándome a darle forma a mucho material hasta entonces recopilado y leído, pero todavía desordenado.

A mis compañeras de *Mujeres de Arena,* por su compromiso con las mujeres víctimas de injusticias, más allá de las que han sido asesinadas en Ciudad Juárez y sus familias.

A *Luz Negra,* por solidarizarse desde el teatro con las mejores causas. A Vanzetti, por resignificar el monólogo y traerlo a un presente doloroso. A las niñas, cada vez más grandes, por aquellos poemas que me arrancaron lágrimas y fortaleza. A Laura, a Javier. A Jorge, director, compañero y entrañable amigo, por acercarme cada vez más a esa visión del teatro que compartimos, por creer y confiar en que en mis manos, mucho del material del que se desprendió tras años de protección, iba a rendir buenos frutos. Por no permitirme nunca abandonar mi pasión por el teatro.

A los compañeros de escena y de ideas. A mi amigo Gerardo, director con quien comencé a trabajar en proyectos más ambiciosos que las tareas escolares. A las compañeras y compañero de la Central Unitaria de Trabajadores por aquel taller en que nos permitimos poner en práctica e innovar en torno a la creación colectiva.

A mis pequeños alumnos del FARO de Oriente ahora convertidos en adolescentes, así como a aquel espectador de *Agonía: la balada de Saco y Vanzetti* en la ex cárcel de mujeres, por recordarme que, a pesar de las dificultades, hacer teatro valdrá la pena siempre que se ponga el corazón y la conciencia en ello.

A quienes nunca dudaron que esta tesis era una realidad e, incluso desde lejos y muy probablemente sin saberlo, me animaron a seguir adelante.

A los viejos, por las enseñanzas de los viernes y las de cada día. A los compañeros de esas clases, los que han seguido en el barco desafiando las tormentas, por hacer posible tantas discusiones fructíferas sobre cultura y por sus pequeños enormes aportes a este trabajo.

A Chucho, por todas las pláticas en torno a nuestra cultura, por compartirme tantísimos saberes que requerían nuevos trabajos. Por señalarme mis errores y limitaciones, por ayudarme a ocuparme de ellos. A su hermosa familia, por su ejemplo y solidaridad.

A Estela, por darme como medicina el necesario empujón para trabajar en esta tesis en los momentos más difíciles.

A Jorge, por todo su apoyo para sacar adelante este proyecto, por sus observaciones y comentarios. Por atreverse a recordar que nunca es tarde para mirar atrás y volver a comprometerse.

A María, por enseñarme, como digna maestra, la práctica de la solidaridad en cada espacio, en cada instante.

Al *hermanu,* por las horas compartidas en proyectos académicos y de vida. Por convidarme lecturas y trabajos; por ayudarme a crecer.

A Juan, por todo el cariño compartido, por su contagiable compromiso y ternura hacia América Latina, la que soñamos y por la que seguiremos trabajando.

A Chuy, por inspirarme, día con día, vida, lucha y lucha por la vida.

A Sonia, por no dejarme ni respirar hasta concluir este trabajo, por ser mi más dura crítica y mi más firme apoyo siempre. Por abrirme la puerta hacia mejores horizontes.

A todos los que en estos momentos difíciles me han brindado su solidaridad, lo que me ha proporcionado la fuerza necesaria para la conclusión de este trabajo, a quienes no menciono pero que están entre mis más profundos afectos.

A quienes, desde todos los rincones de esta Tierra, asumen un compromiso con la cultura revolucionaria. A quienes no abandonan. A quienes desde la cultura resisten la violencia capitalista.

A los hermanos de tiempo y camino. A los que están y a los que partieron.

INTRODUCCIÓN *9*

I. PARA ENTENDER LA CREACIÓN COLECTIVA EN COLOMBIA *19*

1.1. Antecedentes del teatro en América Latina. **19**

1.2. Teatro de creación colectiva. **22**

1.2.1. Surgimiento. 23
1.2.2. Rompimiento con el teatro hegemónico. 28
1.2.3. Teatro comprometido con el pueblo. 30
1.2.4. Temas. 32
1.2.5. Públicos. 33
1.2.6. Organización interna del trabajo teatral. 36
1.2.7. Posibilidades. 40

1.3. Antecedentes del teatro en Colombia. **41**

1.3.1. Primera mitad del siglo XX. 43
1.3.2. Luis Enrique Osorio. 44
1.3.3. Formación de actores y de grupos de teatro. 46
1.3.4. Seki Sano. 47

II. EL NUEVO TEATRO EN COLOMBIA *50*

a) Teatro comprometido con el pueblo. 51
b) Su estética. 52

2.1. Surgimiento del teatro colombiano de creación colectiva. **52**

2.2. Influencias del teatro colombiano de creación colectiva. **56**

2.2.1. Bertolt Brecht. 56
2.2.2. Revolución cubana. 62
2.2.2.1. Casa de las Américas. 63

2.3. Teatro universitario y teatro independiente. **64**

2.3.1. Teatro universitario. 64
2.3.2. Teatro independiente. 66

2.4. Ruptura del teatro con el imperialismo. **67**

2.4.1. Romper con la dependencia. 68
2.4.2. Rescate de la cultura popular. 69
2.4.3. Hacia un teatro nacional y un teatro latinoamericano. 72

2.5. Teatro y lucha de clases. **74**

2.5.1. Nuevos temas. 74
2.5.1.1. Rescate de la historia como arma. 77
2.5.2 Nuevos espacios. 80
2.5.3. Nuevos públicos. 81
2.5.4. Teatro popular. 83
2.5.5. Socialización y “proletarización” del teatro colombiano. 84

2.6. Teatro y guerrilla. **86**

2.6.1. La guerrilla como tema. 88
2.6.2. El teatro en la guerrilla. 93
2.6.3. El caso de las FARC. 96
2.6.3.1. Antecedentes históricos. 96
2.6.3.2. Cultura fariana. 101

2.6.3.3. Teatro en las FARC. 111
2.6.4. La teatralidad de la guerrilla. 114

III. ORGANIZACIÓN TEATRAL Y LUCHA DE LOS TRABAJADORES DEL TEATRO 115

3.1. Teatro como resistencia en un país de violencia. 115

3.2. Censura y represión. 117

3.3. Corporación Colombiana de Teatro. 126
3.3.1. Búsqueda de espacios propios 128

3.4. Búsqueda de métodos propios. 130
3.4.1. Colectivización del trabajo. 131
3.4.2. Método del Teatro Experimental de Cali 133

3.5. Festivales. 136
3.5.1. Festivales nacionales. 137
3.5.2. Festivales universitarios. 138
3.5.3. Manizales. 139
3.5.4. Bogotá. 142

3.6. Profesionalización. (De un teatro agitacional a uno profesional). 147

3.7. Dramaturgia en Colombia. 148
3.7.1. Críticas a la creación colectiva. 148
3.7.2. Creación de una dramaturgia nacional. 151

CONCLUSIONES 155

BIBLIOGRAFÍA 163

INTRODUCCIÓN

La primera representación teatral que recuerdo haber visto sobre un escenario fue un montaje realizado por un grupo universitario en la década de los 80. El evento me impactó ─me imagino─ más que por el trabajo actoral o la trama por el hecho escénico en sí mismo. Los personajes eran campesinos, soldados, lavanderas; los escenarios un río, una cantina, fachadas de casas citadinas en medio de la noche. Conservé por años en la memoria imágenes y diálogos que me condujeron ya en la Universidad al texto de *Guadalupe años sin cuenta*. El resultado de esta búsqueda intimista, es decir, el encuentro con el texto y el contexto de la obra, incidió de manera muy afortunada en la definición de mis preferencias en materia de estudios dramáticos, las que me condujeron a reunir información que finalmente me llevó a definir el proyecto de la tesis que se presenta.

Mi ingreso a la licenciatura en Literatura Dramática y Teatro de la UNAM lo decidí en función de hacer coincidir mis gustos personales con la elección de estudiar algo que en su desempeño profesional coadyuvara a otros seres humanos a vivir mejor, ser más felices y más libres. Es por esto que busqué estudiar y hacer teatro desde una perspectiva social.

Durante el tiempo que cursé esta carrera hubiera querido que en alguna clase se abordaran temas relacionados con el compromiso social en el teatro. Sin embargo, no fue así. La materia *Teatro y sociedad*, al procurar indagar cómo es y cómo debiera ser esta relación entre el teatrero y su entorno social, no logró cubrir aquellas expectativas. Desgraciadamente, el contenido que se le dio a esta asignatura consistió en promover las relaciones entre los estudiantes y directores, actores, productores, etc. que pertenecen a los círculos del mercado artístico. Todo ello encaminado a conocer “el mundo del teatro”, lo que por supuesto incluía aprender de papeleos, gestiones y trámites necesarios para conseguir espacios y, en general, hacer un pequeño ensayo de lo que podría suceder cuando nos enfrentáramos a hacer teatro fuera de las aulas. Todo lo anterior, muy interesante si no fuera porque conocer cuál es el

procedimiento para ser miembro de la ANDA no significa entender o, al menos, indagar en esa relación con la sociedad sobre la cual versa el nombre de la asignatura. Entonces, ¿qué papel jugamos los teatreros en la sociedad?

Los ocho cursos de historia del teatro incluidos en el programa de estudios son abordados desde una perspectiva occidental, para la academia, el teatro surge en Grecia y lo más reciente en materia dramática viene de Estados Unidos o algún país europeo. Jamás se aborda el estudio del teatro hecho por otras culturas y otros pueblos; no se habla de un teatro vinculado a su realidad social, del teatro comprometido con su tiempo y su gente.

No existe, para la academia, algo que podamos asumir como nuestro teatro. Lo más cercano a ello son los dos semestres de teatro iberoamericano, durante los cuales había que recorrer desde el Rabinal Achí hasta Rafael Spregelburd. Increíblemente, menos de una sesión fue dedicada al estudio del teatro de creación colectiva, una propuesta estética latinoamericana.

Todo lo anterior, me hizo cobrar conciencia de que, si existía un teatro comprometido con su historia y su gente, con su pasado y la construcción de un mejor futuro, ese era un teatro marginado, incluso desde la academia. Si tenía intenciones de estudiar teatro social, teatro revolucionario, y formas teatrales no hegemónicas debía hacerlo por mi cuenta propia. Me interesaba hablar de teatro social en América Latina y es así como llegué al teatro de creación colectiva (cuyo surgimiento es fundamental para la construcción de un teatro latinoamericano) de manera casi accidental. Fue de ese modo que empezó a perfilarse mi investigación para esta tesis.

Es difícil hablar de un teatro latinoamericano antes de la década de los sesenta del siglo pasado, cuando se produjo un importante movimiento teatral que cambió completamente el rumbo que hasta entonces se había seguido. Dramaturgos, directores, actores, vieron la apremiante necesidad de realizar un teatro que participara en los procesos revolucionarios que avanzaban en el continente.

Hasta entonces, lo más que se había hecho –y aún se hace– es seguir las pautas que desde Europa y Estados Unidos se van marcando. Aquello que

hablara sobre nuestros países no podía, en general, pasar más allá de las obras costumbristas o de algunos elementos de folclor, salvo contadas excepciones.

Pero, motivados por la realidad social y política que se vivía en Nuestra América, entusiasmados con la experiencia del triunfo de la Revolución Cubana y su impacto en materia cultural, muchos teatristas latinoamericanos comenzaron a buscar la forma de hacer del teatro una actividad comprometida con el pueblo, de construir un teatro que fuera partícipe de sus luchas.

Ante la ausencia o escasez de una dramaturgia que abordara temáticas revolucionarias, actores y directores se vieron en la necesidad de suplirla, adaptando otro tipo de textos como novelas, relatos, noticias y todo aquello que pudiera servir como herramienta de apoyo.

A finales de la década de los sesenta y principalmente durante los setenta se dio en toda América Latina el auge de una nueva forma de hacer actividades culturales y teatro de manera profesional: un teatro más cercano al pueblo y a sus intereses. Pero, ¿qué tiene ese teatro para ser distinto o en qué consisten esos cambios? De manera general, podemos agruparlos en tres grandes campos: temas, método de trabajo, público.

El fenómeno del teatro de creación colectiva surge en una época de efervescencia política en América Latina. Las décadas de 1960 y 1970 suponen un periodo de luchas constantes hacia la liberación y en búsqueda de sociedades más justas. Por diferentes medios y en circunstancias diversas, los pueblos latinoamericanos emprenden luchas con claras tendencias marxistas.

Quienes ahora se empiezan a asumir como trabajadores del teatro son concientes que éste, más allá de mostrar la realidad, debe ayudar a transformarla. Si el teatro es empleado por la clase dominante como un arma política en contra del pueblo, se hace urgente tomar los medios de producción teatral para hacer un teatro propio al servicio de los intereses de la clase trabajadora. Y mucho más allá; se hace indispensable darle al pueblo las herramientas para que produzca su propio teatro. Es así como en toda

América Latina comenzaron a crearse esfuerzos por socializar el teatro con experiencias y logros muy diversos

Pero en el teatro de creación colectiva, Colombia, sin lugar a dudas, ocupa el papel protagónico. Miles de grupos teatrales empezaron a surgir por todos los rincones del país andino; desde los barrios en las principales ciudades, hasta las montañas; desde las universidades, hasta los sindicatos y los talleres.

Pero, ¿por qué Colombia? Dado que se trata de un fenómeno teatral surgido de la realidad social, inspirado por las luchas de liberación, nos resultó importante conocer el contexto en el que nace el teatro de creación colectiva en ese país.

Poco se dice en el mundo, en las noticias, sobre la guerra que desangra a Colombia desde hace más de medio siglo. Mucho menos aun se profundiza en sus causas y consecuencias. Colombia vive una realidad muy compleja en la que están presentes grandes intereses económicos y políticos. La confrontación se expresa entre un grupo que pretende mantener sus privilegios y una mayoría, heterogénea en su composición y expresiones de lucha, que busca condiciones de vida dignas y equitativas, situación que es similar a la que se vive en la mayor parte de América Latina, sólo que el nivel de conflictividad en ese país es muy alto, al igual que la violencia contra el pueblo.

Este proceso puede analizarse desde distintos ángulos. A nosotros, como trabajadores y estudiosos del teatro nos interesa el papel que han jugado las diversas actividades teatrales en manos de los oprimidos en la lucha por su emancipación; así como la manera en que el teatro ha sido afectado por la realidad y viceversa. No se trata de un teatro “panfletario”, hablamos de un teatro que cuenta con un rigor y seriedad en todas las fases en que se expresa esta creación cultural.

Por un lado, nos interesa la forma en que grupos de teatro han utilizado su herramienta de trabajo como instrumento de lucha y transformación social. Por otro, la manera como el pueblo ha tomado naturalmente esas formas de expresión y las ha cargado de mensaje y quehacer revolucionarios. Desde la

defensa de sus derechos hasta la búsqueda de nuevas luchas y nuevos sujetos revolucionarios.

Las circunstancias de cada pueblo determinarán el teatro que realice. En él se expresan sus miedos, inquietudes y anhelos; lo que se es y lo que se quiere ser. Un pueblo que vive en lucha constante frente a un opresor, tenderá a realizar un teatro revolucionario.

En tiempos de lucha, el teatro como un arma se ajustará a las condiciones generales de lucha a las que se esté sometido. Según sea el caso, el teatro podrá ser completamente abierto, simbólico, clandestino, etc.

Ante la ausencia de una dramaturgia que tratara temas revolucionarios y la tergiversación que de la historia ha hecho la clase dominante con el fin de mantener su poder, los teatristas colombianos han realizado una importante labor de investigación con el fin de desentrañar la verdadera historia que le ha sido ocultada al pueblo. En un trabajo de traducción, ésta ha sido puesta en escena para analizarla en toda su dimensión y esclarecer tanto las causas como las consecuencias sociales, económicas y políticas que lo afectan.

Partimos de la idea de que el teatro ha servido y sirve como una herramienta más en los procesos revolucionarios en América Latina. Como un medio de expresión, es empleado por los pueblos para comunicar aquello que viven y sufren; aquello por construir y transformar. El teatro como vehículo de comunicación sirve para rescatar la historia, para hacer conciencia de la situación social y como parte de la memoria colectiva juega un rol también educativo.

Se trata ya de un teatro propiamente latinoamericano que responde a las necesidades estéticas y políticas de nuestros pueblos. Dejando atrás una estética de la observación, se plantea una estética de la participación.

Colombia es el país donde el teatro de creación colectiva produjo más grupos. Teniendo en cuenta la historia colombiana reciente, surgen algunas interrogantes: ¿La opresión invita al empleo de estas herramientas? ¿A qué responden estas manifestaciones? ¿Cómo se relaciona la historia del teatro

colombiano con la historia reciente de Colombia? Desde luego, no habrá respuestas conclusivas.

El supuesto del que partimos es que en Colombia el teatro es eminentemente popular y está íntimamente ligado a la historia reciente del país, se trata de una forma más de concientización, de lucha y de transformación social. El teatro colombiano de creación colectiva ha tenido y tiene contenidos, formas y propósitos sociales y revolucionarios; asimismo, se inscribe dentro de una manifestación cultural de transformación de la realidad.

En las reflexiones que haremos sobre el teatro de creación colectiva nos referiremos de manera especial a los casos del Teatro de La Candelaria y del Teatro Experimental de Cali (TEC), en tanto que son dos de los grupos con una trayectoria más larga y seria en el teatro colombiano y dos de los principales exponentes de creación colectiva en América Latina. Ambos han aportado a la búsqueda de una metodología y de una estética propia para este movimiento teatral.

Pero el teatro no sólo se realiza por profesionales, mucho menos en Colombia, donde el pueblo hace tiempo que lo considera como propio, tanto en el campo, como en las ciudades. Así, los trabajadores y estudiosos del teatro no podemos ocuparnos únicamente del teatro profesional realizado en la metrópoli. Si somos honestos con nuestro quehacer, no podemos excluir ninguna forma de actividad teatral. Por lo tanto, vemos la necesidad de realizar un estudio sobre el teatro como herramienta de transformación social, concebido y elaborado por personas que no son profesionales del teatro.

Entre el amplio espectro de posibilidades, decidimos abordar también el teatro elaborado por la guerrilla de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC-EP). Se trata de un teatro con contenido popular, hecho por el pueblo y cuyo destinatario es el pueblo. Nos interesa conocer cómo es que se desarrolla el teatro como expresión cultural, cómo se emplea el teatro como una herramienta más de participación política.

Partimos de la idea de que el teatro hecho en la guerrilla es también un teatro de creación colectiva elaborado por personas no profesionales. ¿Hasta

qué punto se ajusta este teatro a las características del teatro de creación colectiva? ¿Cuáles son los contenidos? ¿Cuáles las formas? ¿Cuáles son los públicos? Hace falta investigar mucho en ese terreno; lamentablemente, el presente trabajo contendrá sólo algunos acercamientos.

Si queremos hablar sobre cultura popular revolucionaria en Colombia, no podemos excluir las manifestaciones culturales de las FARC, pues amplios sectores populares de ese país forman parte de la guerrilla más antigua y grande del continente o se ven influidos, de alguna forma, por ésta. Como en cualquier otra actividad humana, el quehacer cotidiano y las formas de vida que se desarrollan al interior de la guerrilla incluyen manifestaciones artísticas y culturales, éstas sin duda sirven para rescatar y fomentar las tradiciones del pueblo colombiano.

Muy poco se estudia en nuestra licenciatura sobre teatro popular, mucho menos aún sobre teatro popular revolucionario; casi nada se dice en el mundo sobre la cultura guerrillera. Es por ello que, entendiendo ésta como parte importante de la cultura popular revolucionaria, consideramos necesario incluir en nuestro trabajo sobre teatro en Colombia algunos apuntes que permitan realizar un acercamiento al teatro de las FARC.

Si bien es cierto que en varios documentos de esta organización que abordan aspectos relativos a la cultura se menciona el teatro como una de las actividades que realizan los guerrilleros, también es verdad que no existe un trabajo documentado sobre el tema.

Eso ha significado una importante dificultad para quien escribe esta tesis, pues sólo con el contacto directo mediante un trabajo de campo podría tenerse la información pertinente para elaborar un estudio consistente sobre el teatro en las FARC.

En febrero de 2008, junto con compañeros universitarios con quienes compartía el interés por los problemas de América Latina, tuve la oportunidad de viajar a Ecuador para participar en un congreso bolivariano. Cuando nos encontrábamos en Quito, fuimos invitados a conocer un campamento de las FARC en el marco de las iniciativas políticas para la concreción del

intercambio humanitario entre prisioneros de la guerrilla en las cárceles del Estado y militares y políticos en poder de las FARC. El 26 de febrero fueron liberados unilateralmente por la dicha organización guerrillera cuatro políticos y ya un mes antes lo habían hecho con otras dos; se anunciaban nuevas liberaciones. La posibilidad de reanudar negociaciones –como un primer paso para arribar a acuerdos de paz— estaba en el aire.

Conocer un campamento guerrillero en esas circunstancias y fuera de la zona de confrontación armada, me pareció una oportunidad irrepetible, pues además de informarme sobre el proceso referido, podría investigar, de manera directa, aspectos de interés para mi tesis de licenciatura.

Hoy es públicamente conocido lo que allí sucedió. La noche en que llegamos perdí a mis cuatro amigos para siempre; lo más terrible es que no se trató de un accidente: Fueron asesinados por bombas de fragmentación lanzadas por el ejército colombiano cuando nos encontrábamos dormidos sobre suelo ecuatoriano. Álvaro Uribe Vélez, el presidente de Colombia, ha asumido la responsabilidad de este crimen de lesa humanidad del que soy sobreviviente y testigo.

A raíz de la masacre de Sucumbíos, hay quienes en México se han mostrado claramente interesados en criminalizar nuestra presencia en un campamento guerrillero, atacando la libertad de pensamiento y de investigación y tomando esto como un pretexto para desprestigiar a nuestra gran Universidad, la principal institución de investigación en el país. Varios personajes se han dado a la tarea de desacreditarnos y hasta de interponer denuncias en nuestra contra, poniendo en duda nuestras inquietudes académicas.

De hecho, no es la primera vez que estudiantes latinoamericanos resultan accidentalmente cautivos de acontecimientos violentos de la historia colombiana. En abril de 1948, a la par de la conferencia constitutiva de la OEA, se desarrolló en Colombia un congreso estudiantil con representantes de varios países de América Latina, entre ellos México. Los jóvenes presentes en la capital colombiana en aquel momento (entre los que se encontraba Fidel

Castro, quien en diferentes oportunidades ha relatado su testimonio) se vieron, de repente, envueltos en el *Bogotazo*.

En una conversación que sostuve con el embajador de México en Ecuador, Héctor Romero Barraza, durante mi convalecencia en el Hospital Militar de Quito, le comenté que además del hurto de los documentos de identidad del que fui objeto, junto con el resto del equipaje había perdido los libros que llevaba conmigo, una antología de teatro de Emilio Carballido y *Cultura y resistencia cultural: una lectura política*, antología de Hilda Varela Barraza; para mi sorpresa, el embajador me comentó entonces que la compiladora era su tía. El material hoy forma parte de la bibliografía de este trabajo.

Con la presentación de esta tesis, además de aportar ideas para la comprensión de un tema que me parece relevante, reivindico el derecho a pensar críticamente, a trabajar desde el campo de las humanidades, de la cultura y del estudio de los problemas sociales con la visión no sólo de conocer el mundo, sino de contribuir a su transformación.

Más allá de los ataques negligentes movidos por importantes intereses, hay personas que por desconocer ciertos aspectos de la realidad marginados o silenciados como la producción artística y cultural en el seno de la guerrilla, mediante razonamientos prejuiciados, en definitiva, por el colonialismo cultural que todo lo invade, rechazan de antemano, su existencia. De ahí la importancia de contribuir a la difusión de estos temas.

Desafortunadamente, la oportunidad que tuve de conocer de manera directa el teatro en la guerrilla me fue cortada con bombas. El presente trabajo carece, por lo tanto, de entrevistas, de lo que se ha dado en llamar *la fuente viva*. Lamentablemente, sólo pudo ser a través de Internet como conocí algunos testimonios. Reitero la importancia que para investigaciones de esta naturaleza tiene el contar con trabajos de campo y estudios de caso específicos, realizados en el mismo escenario donde se gestan estas expresiones estéticas.

Meses después del criminal ataque que viví en Ecuador, retomé mi trabajo con la convicción de que no debía descartar en la redacción de una tesis sobre teatro colombiano sus expresiones dentro de la guerrilla. No habiendo podido acceder al hecho escénico pretendido y sin conocer las experiencias de quienes hacen teatro en esas circunstancias o podían hablar de él desde dentro, hubo que redoblar esfuerzos y ahondar en el conocimiento de las realizaciones y anhelos artísticos y culturales del grupo rebelde a través de otras manifestaciones.

En tal sentido, la diversidad de materiales a la que tuve acceso incluye tanto documentos como un texto donde las propias FARC narran su historia (*Esbozo histórico*) y la narrativa de Gabriel Ángel, cuentista guerrillero; como registros fonográficos y pictóricos.

El ejercicio de descubrir una tradición de profunda raíz propia permite reconocer similitudes que la hermanan con otras tradiciones culturales, distantes en la geografía y, contingentemente, en el tiempo, pero vinculadas por afinidades ideológicas.

De aquí la raíz y razón del trabajo presente, el cual privilegia la participación de una estética concreta y realmente existente en la consolidación de un teatro auténticamente latinoamericano, y más aún, en los aportes de éste a un proyecto histórico trascendente: la definitiva independencia y la unidad de Nuestra América.

I. PARA ENTENDER LA CREACIÓN COLECTIVA EN COLOMBIA

1.1. Antecedentes del teatro en América Latina.

El teatro no nació en Grecia como la historia occidental ha pretendido establecer. La dramatización es una actividad universal, inherente a los seres humanos; consecuentemente, entre los pueblos alejados de esa influencia cultural hegemónica y en todos los tiempos, han existido manifestaciones de carácter teatral.

Muestra de lo anterior son las dramatizaciones milenarias que aún se conservan en China y la pervivencia de los relatos de los gritos en Costa de Marfil, transmitidos oralmente por sus antecesores desde los inicios de la humanidad. Ambas expresiones constituyen parte de la historia del teatro.

En el caso de nuestro continente, las representaciones escénicas parten de una tradición cultural previa a su empleo como instrumento de evangelización y colonización. No obstante que resulta imposible acceder en toda su magnitud al teatro anterior a la llegada de los conquistadores europeos, sobreviven vestigios de éste en las escenificaciones del Rabinal Achí, el Güegüense o la tragedia del fin de Atahualpa que se realizan hasta hoy.

La existencia de estas manifestaciones no puede soslayar el hecho de que la historia del arte en América Latina y, particularmente, la historia del teatro han sido marcadas, desde el siglo XV, por el dominio imperial sobre nuestros pueblos. Por mucho tiempo, en esta parte del mundo se tomaron las expresiones estéticas surgidas en Europa y Estados Unidos como las únicas válidas y en materia de teatro nos limitamos a imitar todas las corrientes y experimentaciones que en aquellas regiones se desarrollaban.

> Esto se hizo precisamente con propósitos muy claros y muy bien estudiados. De esta manera se evitaba, se marginaba la posibilidad de que América Latina encontrara su propio lenguaje teatral, sus propias

> formas dramáticas, y, sobre todo, que a través de ella se expresara la totalidad de conflictos, la vida conflictiva que en este momento cruzan los pueblos latinoamericanos."[1]

Entonces, quien quisiera hacer teatro en América Latina tenía por fuerza que conocer y aplicar la vanguardia del teatro en Europa y en Estados Unidos. Muchas veces, se realizaban calcos de obras que ya habían triunfado en esos países; otras, se hacían creaciones propias pero inspiradas en aquellas.

La influencia extranjera llegó a tal punto que se promovieron campañas en oposición a esta tendencia, como la que buscaba "desterrar de los escenarios mexicanos (algo similar ocurrió en otras latitudes) el "zezeo" español". [Con la idea de marcar una] "independencia lingüística, semejante a la realizada en Dinamarca en el siglo XVIII por René Magnon de Montaigu al abolir del país las comedias en francés".[2]

Actualmente, aún se prefiere a dramaturgos europeos o estadounidenses antes que a autores nacionales o de otros países de América Latina, por considerárseles inferiores. Del mismo modo, se menosprecian los temas de nuestras tierras y de nuestros pueblos. Para mucha gente de teatro, ha resultado mucho más interesante abordar los grandes conflictos y las maravillosas propuestas que ofrecen los teatristas allende el océano o el Río Bravo.

> La mayoría de nosotros, eludía la confrontación resuelta en la realidad continental. No era rentable, tanto en el sentido figurado como literal. En el primero porque aquello daba poca fama, se salía de los moldes al uso, inferiorizaba –se creía— frente a los grandes modelos norteamericanos y europeos, caía en el vacío y en el silencio de la crítica, etcétera. Y en el segundo, porque los empresarios no querían correr el doble riesgo de la inversión no redituable y de la posible censura oficial o algo más drástico.[3]

---

[1] César Rengifo, "El teatro es creación nacional y no existirá teatro en un país que no promueva y estimule su dramaturgia". Revista *Conjunto*. La Habana, CASA, 1975, p. 70.
[2] Gerardo Luzuriaga. *Introducción a las teorías latinoamericanas del teatro*. Puebla, UAP, 1990, p. 24.
[3] Manuel Galich entrevista. "Creación colectiva: Un teatro necesario y urgente". En *Recopilación de textos sobre el teatro latinoamericano de creación colectiva*. La Habana, CASA, 1978, p. 26.

Durante siglos, el teatro en América Latina fue constituyéndose como un artículo de lujo, por los altos costos de su comercialización y porque sólo podía acceder a él una élite a la que le interesaban los asuntos que ahí se abordaban.

De manera deliberada se llegó a promover supuestos *teatros nacionales,* en los cuales "se apelaba a los elementos pintorescos, risibles, tipos seudopopulares, en fin, aquello que, en vez de ofender o alarmar a las clases dominantes, económica y políticamente hablando, las divirtiera."[4]

Ante este panorama, surgieron varios intentos de hacer un verdadero teatro popular en América Latina; los "conjuntos Teatro Libre y Teatro Experimental de Arte, en que participaron Barletta y otros miembros del grupo Boedo al finalizar el decenio de 1920, estaban motivados por tales deseos de cambio. Pero fue en el Teatro del Pueblo donde cristalizaron de manera más sólida y duradera esas inquietudes".[5]

A finales de esa década, comenzó un movimiento de transformación teatral en América del Sur, que aglutinó a numerosos grupos de teatro bajo la influencia de *El teatro del pueblo,* del francés Romain Rolland, quien opinaba que el teatro debe ser del pueblo y para el pueblo.

Sin embargo, muchas veces, en "los círculos renovadores, a la vez que se intentaba torcer el cuello al teatro comercial por vulgar, intrascendente y anacrónico, se aspiraba, de contrapartida, a cultivar un 'teatro de arte', un 'teatro puro'. Se quería un repertorio 'de calidad', con lo cual se significaba, por lo general, repertorio 'universalista', es decir europeo, y a veces también estadounidense."[6]

Como puede observarse, aun los esfuerzos más importantes de renovación teatral en América Latina se produjeron por inspiración europea. La conciencia por experimentar al margen de tendencias ajenas a nuestra realidad

---

[4] Galich, op. cit., p. 26.
[5] Luzuriaga, op. cit., p. 67.
[6] Ibid., p. 66.

no afloró sino con el teatro de creación colectiva. Hasta entonces, la visión colonizada había impedido el desarrollo de un teatro propio.

1.2. Teatro de creación colectiva.

Al hablar de teatro de creación colectiva, los teóricos suelen coincidir en que se trata de un fenómeno auténticamente latinoamericano y es cierto en tanto que históricamente nació y tuvo su primer desarrollo como método de realización dramática con procedimientos relativamente estables en estas tierras, de donde fue retomado en países del primer mundo. No obstante, de la misma manera en que el teatro no se originó en Grecia, el teatro de creación colectiva no es patrimonio de los latinoamericanos, sino que está presente como posibilidad en todos los grupos humanos. A decir de Ana Goutman:

> Cuando un grupo necesita expresar un tema, en un momento dado, con un montaje particular, y un público que desea colaborar en la creación de la realidad que tiene frente a sí, no sólo con la historia personal sino con procedimientos artísticos, se produce una cultura abierta. La unidad de cada proceso individual entra en el proceso único no rectilíneo de la formación de la cultura en cada comunidad y en la humanidad.
>
> Es así como las propuestas de la creación colectiva no son un invento latinoamericano, ni aparecen porque hay un vacío de corrientes dramáticas, sino que movilizan la sensibilidad social y cultural a la hora en que las formas artísticas presentan señales de agotamiento.[7]

El surgimiento de la creación colectiva implicó una serie de grandes transformaciones en lo referente al trabajo escénico. Dentro de los grupos teatrales se comenzó a cuestionar las formas de dramatización, los temas abordados y los públicos hacia los cuales debería dirigirse su trabajo.

---

[7] Ana Goutman. *Teatro y liberación.* México, INBA, 1992, pp. 43-44.

1.2.1. Surgimiento.

"El teatro nació de la necesidad colectiva de decir, cuando el decir individual no fue suficiente para expresar lo colectivo."[8] Y el teatro de creación colectiva significó una recreación de este nacimiento, se generó cuando el decir individual de un autor no fue suficiente para expresar lo que interesaba a una colectividad.

Es imposible entender el fenómeno de la creación colectiva sin tomar en cuenta el contexto social e histórico dentro del cual se gestó. Su irrupción en América Latina obedeció a las tensiones provocadas por la dependencia económica y por la agudización interna de las contradicciones de clase, así como por el tipo de respuesta dada a dichas situaciones críticas.

Durante la segunda mitad del siglo XX, América Latina vivió una serie de procesos que la convulsionaron por completo. En todos sus rincones surgieron movimientos de liberación. La creación colectiva en el teatro emergió como una consecuencia de estos procesos sociales, pero sus influencias abrevaron también de manifestaciones tradicionales de la cultura popular.

La eclosión de un teatro auténticamente latinoamericano, más allá de aislados antecedentes, se ubica en la década de los sesenta, cuando, a decir de Manuel Galich, "un gran movimiento de renovación, búsqueda, combate y afirmación ha sacudido hasta sus cimientos la actividad teatral de Nuestra América."[9]

Esto produjo entre los teatreros latinoamericanos una toma de conciencia sobre la necesidad de hacer un teatro que expresara nuestra realidad. Quienes empiezan a asumir una actitud crítica frente a un entorno que no les satisface, a un sistema que debe ser cambiado y a las injusticias que no pueden ser simples errores, sino que tienen causas y responsables, miran que su participación política no puede ni debe estar al margen de su quehacer estético.

---

[8] Galich, op. cit., p. 38.
[9] Ibid., p. 26.

Se llega así a una situación en la que no son ya soportables las contradicciones entre una realidad lacerante y un teatro que no aborda más que conflictos individuales.

El teatro de creación colectiva se gesta y se desarrolla conforme los procesos sociales y revolucionarios en los diferentes países de América Latina van exigiendo un teatro que los acompañe.

En lo ideológico, el teatro de creación colectiva en América Latina estuvo marcado por el socialismo. A las grandes transformaciones sociales que se produjeron entonces se les imprimió ese cuño; tal es el caso de Cuba, Perú y, posteriormente, Chile. Pero también en los países donde no llegaron a concretarse dichos cambios, las luchas perseguían esa tendencia.

Si con el socialismo se busca una sociedad más justa, más equitativa, con una verdadera incidencia en el sentir y el pensar del pueblo en la toma de decisiones a través de formas de participación más directa, es fácil comprender por qué surge en este contexto una nueva forma de hacer teatro.

Se trata de un teatro con una estructura organizativa horizontal; con la búsqueda de temas en la realidad misma, en los problemas sociales, no sólo para mostrarla, sino para transformarla, con la idea de apoyar, mediante el lenguaje teatral, estos cambios que necesita nuestra sociedad para ser mejor y más justa; con la conciencia de la importancia de la socialización del teatro para ponerlo al servicio de nuestros pueblos.

Los grupos buscan hacer un teatro acorde con la realidad que se vive. No pueden ni quieren permanecer al margen de las transformaciones sociales que se desarrollan, a la zaga de un proceso liberador. Quieren, pues, formar parte de estas transformaciones y hacer del teatro un vehículo real de expresión, un medio para difundir su propia posición política respecto a lo que acontece.

Hasta entonces, las formas verticales de organización de los grupos hacían que fuera necesario partir de un texto dramático para, según la visión del director, ser interpretado por los actores en escena.

Pero, ¿qué hacer cuando no se cuenta con una dramaturgia para decir lo que se quiere? ¿Qué hacer si la necesidad de decir es colectiva, si todos quienes forman parte del grupo buscan expresar mucho más que lo que el director elige?

Habrá que hacer teatro revolucionario aun en ausencia de dramaturgia de este tipo, habrá que buscar otras formas de organización donde realmente se exprese una colectividad, donde todos y cada uno de los integrantes del grupo tengan las mismas oportunidades de hacer escuchar su voz, donde la palabra de uno no valga más que la de otro, donde se tome una participación activa en el proceso del montaje.

> La adaptación o la *creación colectiva* surgió como un *teatro necesario y urgente*, bajo la presión de la dinámica revolucionaria [… que] obligó a los teatristas latinoamericanos patriotas –no digo todavía revolucionarios porque es otra instancia– a saltar por encima de la ausencia de la dramaturgia deseable y a retornar a los orígenes mismos del teatro, cuando tampoco había dramaturgos: la creación anónima colectiva, con plena participación de los mismos a quienes el espectáculo –inicialmente ritual– iba dirigido."[10]

El caso de Cuba es muy claro. Tras el triunfo de la revolución en la isla, se requirió de un teatro también revolucionario, un teatro con el cual se pudiera contar para, desde la cultura, incidir en la una serie de transformaciones que se estaban desarrollando en el país.

Pero, ¿qué pasaba con los textos? Los actores y directores que querían trabajar de manera comprometida con estos cambios en la sociedad se encontraron con que no existía una dramaturgia revolucionaria de la cual echar mano. Se vieron entonces en la necesidad de hacer teatro sin textos dramáticos, pues era apremiante realizar las puestas en escena y no se podía esperar a que los dramaturgos decidieran elaborar obras sobre estos temas.

O bien se tratara de que los dramaturgos fueran reaccionarios o bien porque no habían incursionado en estos temas, presionados por un régimen

---

[10] Galich, op. cit., pp. 29-30.

que no lo permitía, el teatro exigía montajes de inmediato y no se podía esperar a que hubiera autores dispuestos a realizar una dramaturgia revolucionaria.

Se comenzó entonces a hacer teatro de creación colectiva. Poco a poco se fue involucrando cada uno de los integrantes de los grupos en la elaboración de las obras teatrales. Era necesario elegir el tema sobre el que se iba a trabajar; por lo tanto, se hacía indispensable que todos aportaran sugerencias, según sus conocimientos, experiencia e ideología.

De acuerdo con la realidad que cada país vivía, el teatro fue adquiriendo diferentes formas y fue respondiendo a diversas situaciones, a veces adversas, a veces favorables. Así pues, ya fuera de una forma contestataria y como protesta a regímenes represivos, o bien como una forma de apoyar, mediante el arte, los procesos revolucionarios que se impulsaban desde los gobiernos, el teatro formó parte de las luchas por la liberación de nuestros pueblos latinoamericanos.

En Cuba –y en Chile durante el gobierno de la Unidad Popular— se contó con apoyo institucional. Esto no quiere decir que los teatreros no se vieran enfrentados a conflictos con quienes estaban en contra de los cambios que se estaban generando; tampoco que su trabajo fuera poco o menos duro que en países bajo dictaduras abiertas o encubiertas, donde el teatro de creación colectiva se puso al servicio –como un recurso más— de lucha por lograr transformaciones políticas y sociales en un entorno marcado por la represión hacia toda forma de disidencia.

En Venezuela, Uruguay, Colombia, Ecuador y Nicaragua emergieron grupos de teatro que buscaban nuevas formas y mecanismos para la realización de sus actividades artísticas de manera profesional que establecieran un compromiso con las clases populares.

En la década de los setenta, el teatro tuvo que enfrentar la represión en gran parte de América Latina. Tal es el caso de Argentina, Uruguay, Brasil y Nicaragua, que vivían entonces bajo dictaduras. Ahí se hizo teatro como una de las formas de lucha contra esos regímenes. Un ejemplo representativo de la

práctica teatral con este enfoque lo constituye el trabajo de la Institución Teatral El Galpón, fundada en Montevideo en 1949.

El Galpón constituye el grupo de teatro independiente de mayor permanencia en América Latina. El origen de este grupo se enmarca en el movimiento de teatro independiente desarrollado en Uruguay a partir de 1937 cuando el español Manuel Domínguez Santamaría fundó Teatro del Pueblo, al comienzo bajo el modelo propuesto en la Argentina siete años antes por Leónidas Barletta. En los años setenta llegaron a existir más de veinte instituciones independientes.

Este grupo surgió de la unión de algunos integrantes del Teatro del Pueblo con los miembros de La isla (jóvenes dirigidos por Atahualpa del Cioppo). El nombre fue retomado de la caballeriza que alquilaron como espacio de trabajo; precisamente, la primera tarea del grupo fue la de convertir el galpón en un teatro.

En atención a la necesidad de formar y promover un nuevo teatro uruguayo, El Galpón creó una Escuela de Arte Dramático, un elenco de títeres y un seminario permanente de autores. La agrupación montó por igual obras de los autores clásicos como de los nacionales y latinoamericanos y llegó a convertirse en poco tiempo en la agrupación central del campo teatral uruguayo.

En un segundo periodo, de 1969 a 1976, que corresponde a la madurez artística del grupo[11], El Galpón se enfrentó a la censura y persecución de la dictadura; trabajó entonces en medio de amenazas y vetos, atentados de bandas parapoliciales y detenciones de actores. Hasta que en 1976 se produce un golpe dentro del golpe, se suspende la convocatoria a elecciones y, el 7 de mayo, un decreto del gobierno de facto disuelve la agrupación, destruye sus archivos, confisca sus bienes, incluida la propia sala, y prohibe toda actividad

---

[11] Precisamente en 1969 un artículo del semanario *Marcha* sobre la puesta en escena de *Fuenteovejuna* de Lope de Vega por parte de El Galpón señalaba que ésta podía ser considerada "no ya el espectáculo de 1969 sino el espectáculo de la década, en el sentido de su más cabal representatividad del período". Citado por Rogelio Mirza en "El naturalismo y sus transgresiones" en *Teatro uruguayo contemporáneo. Antología*. Madrid, Centro de Documentación Teatral del Ministerio de Cultura/FCE/Centro de Documentación Teatral de la Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1992.

teatral y cultural a sus integrantes, muchos de los cuales se exiliaron en México. Ese mismo año, El Galpón recibió el premio Ollantay del CELCIT por la repercusión de su labor en el teatro latinoamericano.

Durante el exilio (de 1976 a 1984), El Galpón se mantuvo como agrupación dedicada al teatro, con representaciones en varios países de América Latina. Tal experiencia profundizó el enfoque latinoamericanista de su trabajo. En 1979, El Galpón abrió su sala en México, espacio que se convertiría rápidamente en un punto de reunión de exiliados latinoamericanos y en un centro de difusión de información contra las dictaduras.

En 1984, se realizan las primeras elecciones nacionales desde 1971 y Atahualpa del Cioppo regresa a Uruguay; poco después, lo siguieron otros integrantes de El Galpón. En marzo de 1985, el primer decreto del nuevo gobierno restituyó al grupo su sala, reinaugurada con una obra de creación colectiva sobre el prócer independentista José Gervasio Artigas. El Galpón se mantiene con sus actividades artísticas, docentes y de promoción de la cultura hasta la actualidad.

1.2.2. Rompimiento con el teatro hegemónico.

El teatro latinoamericano de creación colectiva "representa un desarrollo que orienta a una descentralización de lo europeo, a una afirmación de lo propio y también a una liberalización del teatro de consideraciones puramente literarias".[12]

No pueden copiarse formas que no nos dicen nada a nosotros. Para que exista comunicación debe haber un código y un referente comunes al emisor y al receptor. De nada sirve incluir lo que nos es ajeno si no existe un porqué.

Cabe siempre, por supuesto, la posibilidad de enriquecer nuestro teatro a partir del conocimiento de otras técnicas empleadas en diferentes países. No se trata de practicar un hermetismo, de negarse a conocer lo que otras culturas puedan aportar a lo nuestro. Debe ser un proceso de toma de conciencia de las

---

[12] Luzuriaga, op. cit., p. 18.

imposiciones culturales de las que hemos sido objeto, encaminado a la construcción de un teatro verdaderamente nuestro.

Si "la revolución nos hace nacer con personalidad propia, hace de una América ajena, *Nuestra América*, también permite el nacimiento, entre otras muchas cosas integrantes de aquella personalidad, de *nuestro teatro*"[13]. Al mismo tiempo, la formación de una conciencia nacional y latinoamericana está estrechamente relacionada con el desarrollo de modos más auténticos de creación artística en la región.

> Sólo la liberación verdadera nos da la personalidad nacional y popular que no podíamos tener bajo la dependencia extranjera, abierta o encubierta, enajenados, despojados de nuestro ser auténtico por aquellas minorías dominantes, subastadoras de nuestra realidad, de nuestra entidad moral y material, a los mejores postores colonialistas.[14]

Es necesario construir un lenguaje propio. Para ello, es de gran importancia la búsqueda en nuestras raíces pero también en otras formas de hacer teatro, no sólo en las hegemónicas. La búsqueda de las formas propias de expresión abrevará no sólo de referentes en materia de teatro sino también de consideraciones de tipo económico, político y cultural en el momento en que la existencia de dicho lenguaje, auténticamente nuestro, se vuelve urgente.

Las experiencias de teatro de creación colectiva no sólo constituyen la conformación de un teatro nuestroamericano, además suponen un enfrentamiento al teatro comercial, elitista y promotor de una cultura de dominación.

Para contrarrestar el teatro comercial no basta con hacer un teatro culto, un teatro universitario en donde se trabaje con gente preparada en este arte, no basta con elegir a los mejores dramaturgos clásicos, si este teatro sigue siendo para una élite. Deben buscarse formas para acercar el teatro al pueblo y viceversa.

---

[13] Galich, op. cit., p. 28.
[14] Ibidem.

1.2.3. Teatro comprometido con el pueblo.

> Nosotros podemos elegir el papel que nos permita meternos en el proceso de compromiso: con el fusil, con nuestra palabra, con el aporte científico, etc. También dramatizando nos comprometemos. De la dramatización surge el "cómo" nosotros representamos e interpretamos lo que nos toca "vivir". En ese "cómo" está implícita la intención política que le queremos dar a lo representado. Si entregamos ese "cómo" al juicio de los que están junto a nosotros por un proyecto común, estaremos socializando nuestra forma de ser, es decir, estaremos propiciando una real manera de cambiar y de cambiarnos.[15]

El teatro, al ser una actividad colectiva, debe tener principios y metas sociales. El trabajo teatral constituye una forma efectiva de acercarse a las masas populares y crear una conciencia de clase. Frente a las imposiciones que se viven, el teatro es una puerta hacia la libertad, hacia la toma de conciencia sobre las razones para luchar y cambiar el sistema que nos mantiene sumidos en la miseria.

En contraste con el teatro elitista, estamos frente a una "estética que no sólo no rechaza, por *vulgar*, de vulgo, lo social, lo colectivo, lo masivo, lo popular, lo contestatario, sino que lo acoge como motivación y lo transmuta, para dotarlo de un lenguaje más, el del arte, en la batalla general contra lo injusto establecido y hacia la conquista de lo justo para todos."[16]

El teatro, a decir de Rodolfo Valencia, es una exposición crítica de la conducta humana. Si entendemos como tarea "fundamental y apasionante la de hacer teatro y hacer espectadores, la de contar la verdad y llevar esta verdad a la conciencia de las gentes, la de pedir que cada quien sea juez de los hechos y establezca, en conciencia, su propio veredicto"[17], estaremos identificados con los principios revolucionarios del teatro de creación colectiva.

---

[15] Santiago Carlos Oves. Grupo Octubre. "Apuntes sobre un teatro militante". Revista *Conjunto* No. 23. La Habana, CASA, p. 33.
[16] Galich, op. cit., p. 32.
[17] Paco Ignacio Taibo I. Crítica a "El extensionista". México, CREA-SEP, 1985, p. 20.

No basta con hacer un teatro que muestre la realidad. “Necesitamos ahora un teatro que nos ayude a transformar esa realidad”[18], un teatro que tome una postura definida frente a lo que ocurre, un teatro militante. “El teatro de creación colectiva es un teatro que está definitivamente ligado al destino del pueblo, es decir, que está en permanente relación dialéctica con él”[19].

Para la concreción del teatro de creación colectiva, es necesario que exista una conciencia y una identificación con los productores de la economía nacional. Es necesario tomar partido y asumirse del lado de los trabajadores y sus luchas.

Se busca hacer un teatro popular, un teatro de y para el pueblo, en la medida en que se asumen como propios los intereses de la clase trabajadora, en la medida en que estos teatreros también se asumen como pueblo que tiene una participación en la lucha de clases.

El teatro no puede ser patrimonio de una élite y los trabajadores del teatro, como parte integrante de la clase explotada, no tienen por qué actuar en contra de sus intereses de clase y estar al servicio de quienes por siglos la han oprimido.

El teatro, según Augusto Boal, ha sido tradicionalmente usado para oprimir, es el momento de emplearlo como un arma de liberación al servicio de las causas más nobles del pueblo por construir relaciones más justas. Conocemos un lenguaje con posibilidades inconmensurables, para ponerlo al servicio de los compañeros de clase y no en su contra.

> En América Latina el teatro tiene que ser un arma de combate que ayude a la revolución. […] Debe ser un teatro al servicio de estas luchas, sin que deje de tener por ello una alta calidad estética. Solamente logrando esa unidad es que se podrá producir un teatro que trascienda profunda, sensiblemente entre las masas.[20]

---

[18] Rine Leal. “Un teatro que ayude a transformar la realidad”. TLCC. En R*ecopilación de textos sobre el teatro latinoamericano de creación colectiva.* La Habana, CASA, 1978, p. 129.
[19] María Escudero “Encuentro con Alonso Alegría”. TLCC. En *Recopilación de textos sobre el teatro latinoamericano de creación colectiva*. La Habana, CASA, 1978, p. 56.
[20] Rengifo, op. cit., p. 82.

Si se trata de hacer un teatro que acompañe al pueblo en las luchas por su liberación, debe entonces de acudirse al propio pueblo para conocer su problemática y poder conocer de cerca cuáles son los temas urgentes sobre los que este teatro debe trabajar.

Recién el triunfo de la revolución cubana, el grupo de teatro Escambray se traslada a la zona del mismo nombre donde estaban surgiendo focos contrarrevolucionarios. Ahí, entonces, se realizaba un trabajo de campo para conocer sobre la problemática que se vivía y entonces determinar cuál o cuáles serían los temas a abordar.

En Cuba, por ejemplo, *Audiencia en la Jacoba*, un montaje conjunto del Consejo Nacional de Cultura, los Comités de Defensa de la Revolución (CDR) y el Grupo Teatro del Escambray, "es la primera obra teatral en que una organización de masas expone —aunque parcialmente— su acontecer cotidiano desde que se fundara. Está compuesta por un prólogo —una asamblea de balance—, varios cuentos que narran hechos serios y/o humorísticos relativos a los cederistas y su infatigable acción, un epílogo donde se soluciona el conflicto iniciado en el prólogo, y canciones que subrayan y enlazan la trama."[21]

1.2.4. Temas.

Si se buscaba hacer un teatro más acorde con los intereses del pueblo, era necesario abordar temas de su interés, temas con los cuales se sintieran identificados, temas sobre su realidad y sus luchas. Es así como el teatro de creación colectiva comienza a abordar temas sociales, temas que permitan analizar la realidad y discutirla para transformarla.

El teatro de creación colectiva se encamina hacia la búsqueda de una escena que recoja aspiraciones y problemas colectivos, los represente en

---

[21] Francisco Garzón Céspedes. **"**Hemos creado inquietudes de actores, de directores de público". Revista *Conjunto* No. 18. La Habana, CASA, p. 15.

forma insólita y busque públicos nuevos entre trabajadores industriales y agrícolas o sectores humildes y marginados."[22]

Pero el trabajo de difusión de la realidad no se limitaba al ámbito nacional, el Teatro Popular Latinoamericano (TPL) buscaba dar a conocer al pueblo cubano, de la manera más clara y directa, las luchas que se libraban entonces en todo el continente contra el colonialismo y el imperialismo, en aras de construir una verdadera sociedad libre.

No es posible culpar al pueblo por estar alejado del teatro, la crítica debe ir en el sentido de que el teatro está alejado del pueblo y ¿por qué? Porque al teatro burgués no le ha preocupado abordar los temas que son de interés del pueblo, en el sentido más serio. Este nuevo teatro ha buscado abordar temas populares, no populacheros, o no de ese falso "popular" tendiente a lo grosero, a lo de mala calidad.

Este acercamiento del teatro al pueblo se debe primeramente al compromiso que, como trabajadores de la cultura, se ha asumido. Si el teatro es importante para el pueblo, es responsabilidad de los teatreros trabajar para ofrecer este arte a una población que en su mayoría lo desconoce.

1.2.5. Públicos.

> Un espectáculo es popular si asume la perspectiva del pueblo en el análisis del microcosmos social que aparece en el escenario (las relaciones sociales de los personajes, etc.), aun cuando el mismo sea ofrecido a un solo espectador, aunque se trate de un ensayo sin público, a pesar de que el destinatario de ese espectáculo no sea el pueblo. La presencia del pueblo no determina necesariamente el carácter popular del espectáculo; muchas veces el pueblo está presente como víctima del hecho teatral.[23]

---

[22] Leal, op. cit., p. 125.
[23] Augusto Boal. "Categorías del Teatro Popular". Revista *Conjunto* No. 14. La Habana, CASA, p. 21.

Puede hacerse un teatro con contenido popular para un público no popular y llegar a ser un trabajo importante. Tomando en cuenta las categorías de teatro popular que plantea Augusto Boal, valoramos la importancia que tiene presentar un teatro popular para un público no popular, en la medida en que a las salas de teatro muchas veces llegan estudiantes, intelectuales progresistas y alguna pequeña burguesía con tendencias de izquierda.

Sin embargo, consideramos que la decisión del teatro de creación colectiva de llevar los espectáculos a nuevos espacios es de una importancia vital. Si se trata de hacer un teatro popular, un teatro cercano a los intereses del pueblo, un teatro que asuma como propias las luchas de la clase trabajadora y que, en ese sentido, se comprometa con su trabajo, el mejor público que puede haber para estos montajes es el propio pueblo.

Si se está haciendo un teatro que reivindique la validez y la vigencia de las luchas populares, ¿qué mejor público que quienes son parte medular, o pueden llegar a serlo, de estas luchas? Al mismo tiempo, ¿qué mejor forma de investigar sobre estos procesos que conociendo e identificándose con sus protagonistas?

La necesidad de llevar este teatro a quien lo inspiró, conduce a los teatreros a buscar nuevos espacios, a buscar los medios para llevar el teatro popular al pueblo. El teatro es quien va a buscar a su público y como le interesan como espectadores los obreros, los campesinos, las amas de casa, va a buscarlos a donde éstos se encuentren. Plazas públicas, salones comunitarios, escuelas, deportivos, etc. son transformados en espacios teatrales.

Es así como la creación colectiva va rompiendo con el elitismo en el teatro, buscando ampliar los públicos para llevar teatro, pero sobre todo, un teatro revolucionario a nuevos sectores, que habían sido marginados de esta expresión artística.

Para que pueda realizarse este teatro, necesita haber por parte de los actores y de todo el equipo que realiza la obra, una conciencia de clase. Tiene que haber motivaciones por las cuales se deje a un lado las grandes salas a la

italiana, los públicos de pipa y guante, los autores europeos y estadounidenses, los propios clásicos del teatro, por hacer un teatro comprometido con su pueblo y llevarlo allá a donde esté, con los escenarios llenos de polvo y el olor a sudor que dejan las largas jornadas de trabajo, los espacios donde, al terminar la obra el público no se vaya a sus casas sino que se quede a compartir alimentos y música, a convivir con los actores.

No sólo los teatreros deben identificarse con el pueblo, sino también el pueblo con los trabajadores del teatro, identificarse como compañeros. El teatro de creación colectiva trabaja para crear espacios donde se hallen identificados unos con otros y puedan convivir entre iguales. En la medida en que esto se logre, se generará una confianza y se asumirán como miembros de una misma clase en lucha contra la dominación de la oligarquía y el imperialismo.

> Un régimen social injusto no sólo da hambre en el estómago; da hambre en el espíritu. El opresor no permite emerger al oprimido […] Esto se supera cuando el oprimido ve su salida colectiva. […] Todos los instrumentos que sirvan para el entendimiento y profundización de sus conflictos socio-políticos deben pasar a sus manos como primera condición sin condiciones. Los instrumentos culturales son para la cultura del pueblo como los medios de producción son para la economía […].[24]

Estos públicos, que han sido tradicionalmente marginados del teatro, ahora son tomados en cuenta, se les incluye y se les invita incluso a participar de manera directa en el trabajo teatral. Se trata de brindarles herramientas para que los trabajadores también produzcan algo que, culturalmente, ha estado muy alejado de ellos; que vean que en su empeño por lograr su emancipación cuentan con herramientas tan poderosas como el teatro; que sus luchas estarán acompañadas de aquellos que se dedican de manera profesional al trabajo cultural; que su problemática, las injusticias que viven, las mismas luchas y las posibles salidas de ese yugo pueden plasmarse en el teatro y, de esta manera, ser mostradas y discutidas con otros.

---

[24] Oves, op. cit., pp. 33-34.

No solamente se busca mostrar el teatro al pueblo, sino también hacerlo partícipe del hecho escénico. Es entonces que los trabajadores participan en el montaje como realizadores a todos los niveles y no simplemente como aprendices en el oficio de la actuación, pues llegan a convertirse en maestros de los actores que, producto de una deformación profesional, actúan de manera predecible, artificiosa o inverosímil.

> El obrero que actúa en estas piezas está desprovisto de todo prejuicio, utiliza cualquier cosa y hace cualquier gesto, sin preocuparse, como los actores profesionales, por buscar justificaciones de por qué esto o aquello. […] Y pienso que sería beneficioso que muchos actores profesionales pudieran trabajar al lado de obreros que nunca han hecho teatro, que ni siquiera tienen las posibles trabas del aficionado, obreros que en ningún momento se proponen imitar porque sencillamente no han visto ni saben lo que es teatro y actúan espontáneamente.[25]

1.2.6. Organización interna del trabajo teatral.

El teatro es una manera colectiva de decir. Imposible hacer un teatro en el que no participe una colectividad. Así ha sido desde sus orígenes; sin embargo, el teatro no ha podido escapar a la especialización en los niveles de producción, entonces ha habido quien se ha dedicado a tareas concretas dentro del teatro, delegando la responsabilidad de decir sólo a unos. Alguien que piense las ideas que se van a exponer, alguien que decida cómo se deben exponer, y por último, alguien que las ejecute. Unos piensan y otros ejecutan las ideas de los primeros.

No es posible abordar en el teatro la importancia de la emancipación de los oprimidos y al mismo tiempo mantener formas de opresión al interno del grupo, asumir formas autoritarias, dejar que sea uno quien decida por todos. Los cambios deben ir de la mano.

La manera de ser consecuentes exige un compromiso serio en lo que se dice y en lo que se hace. No puede pensarse de una forma en la política y actuar de otra en el ámbito profesional. Si se busca una sociedad más

---

[25] Céspedes, op. cit., p. 13.

participativa en la toma de decisiones colectivas, no puede asumirse una imposición dentro del teatro.

> La conducta individualista y egoísta de los autores `consagrados´, de los directores y actores `estrellas´ que deviene ya en franca decadencia histórica, frente a la incorporación de nuevas actitudes y contenidos en el quehacer teatral, forma parte de un amplio y complejo proceso que constituye una de las expresiones del cambio de conciencia de oposición a los patrones de conducta propios del sistema capitalista de explotación. [26]

Los actores, con conciencia de la opresión a la que están sometidos como pueblo frente a gobiernos que arrebatan sus derechos más esenciales, no están dispuestos a aceptar que haya una figura de director que decida por ellos e imponga lo que tienen que realizar. Han visto en el socialismo nuevas maneras de participación popular y consideran que deben ser todos los miembros del grupo, de manera colectiva, quienes decidan los rumbos que tomará su trabajo.

En el teatro de creación colectiva, se abordan temas hasta entonces ajenos al teatro, pero también existen nuevas formas de tratarlos y una nueva forma de organización a lo interno de los grupos. Se va haciendo frente al montaje partiendo de decisiones colectivas; todos participan, todos opinan, todos deciden. Se trata de un verdadero trabajo colectivo en el que todos, como individuos conocedores de su realidad, participan para lograr de manera más efectiva los objetivos que han sido trazados para la obra teatral.

No hay alguien que piensa las ideas y otros que las ejecutan. Aquí, todos tienen el mismo valor y el trabajo de cada uno es importante. La contribución de quienes actúan es fundamental para el enriquecimiento del montaje.

Ante la ausencia de textos, se va directamente a la escena, son los actores quienes a través de trabajos de improvisación experimentan de manera directa las distintas formas de abordar el tema. Con la guía del director y las

---

[26] Alberto Villagómez. “Hacia la socialización de la producción teatral en América Latina”. En *Recopilación de textos sobre el teatro latinoamericano de creación colectiva.* La Habana, CASA, 1978, p. 118.

sugerencias que se hacen mutuamente entre unos y otros miembros del grupo, el trabajo se va enriqueciendo. Paso a paso se construye la historia desde la escena. Al revés que en la forma habitual hasta entonces de hacer teatro a partir de una dramaturgia, aquí el texto es prácticamente lo último que se realiza, una vez que está listo el montaje en sí.

El texto, además, no debe ser impositivo, se procura en todo momento dar libertad creadora a los actores y actrices, quienes ven enriquecer su trabajo al confrontarlo con el público, que, al estar directamente involucrado en los temas que se tratan, tiene la capacidad de corregir lo que no esté bien expresado, agregar, quitar, modificar, aumentar y, en definitiva mejorarlo.

El montaje, entonces, está en constante evolución y, desde el principio, busca ser un trabajo bien documentado. No sólo se acude a la gente para conocer su problemática, también para conocer la historia de ésta, sus causas y consecuencias; si es necesario, se busca en diversas fuentes hasta tener una idea mucho más clara, informada y documentada del tema a tratar.

> El contacto con la realidad, a través de la convivencia, los debates, las entrevistas personales y colectivas, y todos los mecanismos de investigación utilizados por el grupo producen un conocimiento cada vez más exhaustivo y minucioso de las necesidades sociales y culturales del hombre para el que trabajamos, y se hacen materia práctica y viva que se transforma en el material artístico indispensable para provocar la comunicación y participación en relación a las realidades y necesidades de este hombre.[27]

Para elaborar un mejor trabajo, se hace necesaria la búsqueda de una metodología a seguir. El propio trabajo y las experiencias que de ello pueden retomarse van ayudando a conformar esta metodología. No se trata de una receta de cocina para seguir paso a paso, pero sí de establecer una guía que pueda ayudar tanto a directores como a actores para que el trabajo de búsqueda sea encaminado de la mejor manera.

---

[27] Gilda Hernández. "Mecanismos que provocan la comunicación y participación". En *Recopilación de textos sobre el teatro latinoamericano de creación colectiva.* La Habana, CASA, 1978, pp. 442-443.

Al sentirse identificados con el pueblo y con sus luchas, los teatreros adoptan las formas de organización de los trabajadores. Se trata muchas veces de trabajo mediante asambleas donde se realiza la toma de decisiones, además se busca que la organización sea horizontal donde todos trabajen en todo, desde la investigación hasta la dramaturgia, que viene a ser uno de los últimos pasos. En el trabajo escénico debe quedar plasmada la ideología de esta colectividad, para ello, cada uno debe aportar en el trabajo intelectual y emocional tanto como en el trabajo físico.

El teatro de creación colectiva se basa en la improvisación, por tanto exige mucho trabajo por parte de los actores, quienes, por supuesto, con la guía del director van encaminando las búsquedas en escena hacia la construcción de toda la trama. El trabajo no es sencillo, ni el montaje se resuelve de forma rápida, es un trabajo lento pero que se enriquece con muchos elementos que son tomados en cuenta a diferencia de la manera hegemónica de hacer teatro.

El trabajo del actor es muy duro, pero al mismo tiempo muy enriquecedor, al ser un teatro pobre en recursos materiales, requiere de un trabajo actoral mucho más grande y entregado; la creación colectiva constituye un trabajo fino y minucioso que permite potenciar las capacidades expresivas de los actores. Para ello, forzosamente se requiere de una guía por parte del director, pero también de todo aquello que pueda aportar el resto de los compañeros de grupo.

Además, el teatro de creación colectiva considera de gran importancia la formación integral del actor, tanto en el ámbito físico, como estético e ideológico. Con este fin, no pocas veces se crearon talleres de ideología marxista, sobre la función social del actor o sobre historia social del teatro latinoamericano, a la par de cursos de danza, educación vocal y actuación.

El director es el gran coordinador del trabajo de escena, es quien debe organizar y encaminar los resultados obtenidos por parte de los actores en la fase de las improvisaciones, es quien debe buscar la mejor manera de que esto quede plasmado en el montaje final. Pero no puede tratarse de alguien que intente imponer sus ideas, no; debe ser receptivo a todo aquello que los otros

integrantes del grupo propongan, debe estar dispuesto a discutir hasta lograr un consenso en beneficio de un trabajo colectivo.

1.2.7. Posibilidades.

Por supuesto que esta forma de hacer teatro no es bien vista por aquellos que detentan el poder político y el poder económico. Al ver su efectividad en el acercamiento a los trabajadores y la construcción de una conciencia revolucionaria, miran en el teatro un grave riesgo para sus intereses.

Si, como decía Augusto Boal, el teatro puede no ser en sí la revolución pero sí el ensayo de ésta, eso resulta muy peligroso para quienes mantienen al pueblo sumido en la pobreza, el hambre, la explotación y la ignorancia, pues el teatro le presenta a éste otras posibilidades de vivir y de enfrentarse a un mundo que le es hostil.

> […] la *creación colectiva* le permite renovar, actualizar, dar participación constante, adecuarse a los ambientes, niveles y condiciones de los públicos masivos, enriquecerse con experiencias, enmendar, agregar, suprimir escenas, renovar el lenguaje y darle más autenticidad y veracidad, abarcar cada vez más los aspectos infinitos de una realidad social, etcétera."[28]

El teatro es un arte vivo, nunca una función será igual a otra y menos si desde la concepción misma de la obra se considera la posibilidad y las formas para que ésta evolucione, que sea puesta a consideración de otros teatreros y del público mismo.

"Una creación colectiva estética y conceptualmente bien orientada, puede favorecer el desarrollo del teatro que necesitan nuestras masas populares"[29] Este movimiento teatral agrupa a trabajadores del teatro que están interesados

---

[28] Galich, op. cit., p. 30.
[29] Atahualpa del Cioppo. "La creación colectiva puede favorecer el desarrollo del teatro que necesitan nuestras masas populares". En *Recopilación de textos sobre el teatro latinoamericano de creación colectiva.* La Habana, CASA, 1978, p. 110.

en hacer un buen trabajo artístico y, a la par, políticamente comprometido con la clase trabajadora, que buscan hacer un trabajo cuidado detalle a detalle con la mayor suma de efectividad posible.

El teatro de creación colectiva tiene dos trayectorias que son aportes importantísimos, por un lado en la construcción de una metodología, que no de una técnica de montaje y, por otra parte con el enriquecimiento ideológico del argumento teatral, pero sin dejar a un lado los principios del espectáculo de que sea una actividad atractiva.

"El teatro revolucionario, que tiene sus propias necesidades y exigencias, perfila aún más con la creación colectiva sus propios contornos estéticos".[30] Un buen teatro debe poder abordar los temas que a él interesen sin necesidad de sacrificar su carácter artístico. Alejado de una estética de la observación, el teatro de creación colectiva responde a lo que se ha dado en llamar "estética de la participación".

1.3. Antecedentes del teatro en Colombia.

A diferencia de lo que ocurría en otros países latinoamericanos, en Colombia, hasta antes del surgimiento de la creación colectiva, no existía una tradición de teatro nacional. En Bogotá, sólo había una sala destinada a esta actividad, el teatro Colón, a donde acudía la burguesía nacional supuestamente culta, y en donde por temporadas se presentaban algunos grupos extranjeros de España, Argentina, México, eran grupos profesionales que montaban repertorios clásicos o de sainetes o zarzuelas, pero que para nada se cuestionaban los problemas sociales de América Latina.

En el país era muy poco el teatro que se escribía y mucho menos el que se hacía. Casi siempre, la actividad dramatúrgica y teatral colombiana fue

---

[30] Francisco Garzón Céspedes. Prólogo. En *Recopilación de textos sobre el teatro latinoamericano de creación colectiva*. La Habana, CASA, 1978, p. 8.

resultado de las visitas de compañías extranjeras que lograban entusiasmar a algunos autores y que "produjeron también el empeño idealista y fugaz de algunos por formar grupos nacionales de actores, esfuerzos que generalmente no lograron respuesta por parte del público, y declinaron rápidamente."[31]

> Las mil doscientas obras registradas en la Bibliografía Del Teatro Colombiano, publicada por Héctor Orjuela en 1794, si bien son una demostración de interés que el género teatral ha despertado en nuestros escritores de todas las épocas, son a la vez un impresionante testimonio de la frustración de cientos de autores, que no lograron llevar a la escena sus esfuerzos, a no ser en contadas y esporádicas ocasiones.[32]

Sin embargo, entre los antecedentes del movimiento del nuevo teatro colombiano, mención especial merece un autor de la época de independencia, se trata del dramaturgo Luis Vargas Tejeda, quien escribió *Las convulsiones*.

> Su obra no está exenta de una gran cantidad de referencias al medio histórico, político y social concreto, e inclusive enfrenta de una manera irónica la situación de las capas medias. Y sobre todo con una técnica teatral influida por algunos autores europeos como Goldoni y otros, pero que marcaba ya un tipo de diálogo, de conversación de barrio de Bogotá, con giros y términos típicos [...] [33]

Las pocas obras que realizaban una crítica social en Colombia eran casi siempre comedias que, en la mayoría de las ocasiones, corrían el riesgo de ser censuradas. Este es el caso de la obra *El Soldado*, escrita por Adolfo León Gómez y estrenada a finales del siglo XIX, que criticaba el reclutamiento de campesinos durante las guerras civiles de la época.

Salvo excepciones como ésta, el único teatro que se hacía era humorístico y costumbrista, se trataba de comedias ligeras que sólo buscaban

---

[31] Gerardo Valencia. "La actividad teatral en los años de 1940 a 1950". En *Materiales para una historia del teatro en Colombia*. Comp. Maida Watson Espener y Carlos José Reyes. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978, p. 273.
[32] Ibidem.
[33] Reyes, "Colombia: Métodos…", p. 22.

divertir a la gente y no aportaban nada en cuanto a temas ni al desarrollo de una dramaturgia.

1.3.1. Primera mitad del siglo XX.

Algunos intentos infructuosos por dar inicio a un movimiento teatral en Colombia comenzaron durante los años veinte y treinta con autores fuertemente influidos por dramaturgos españoles de finales del siglo XIX e inicios del XX, como José Echegaray, Jacinto Benavente y los hermanos Álvarez Quintero, que a la postre resultaron intrascendentes.

Es Manuel Zapata Olivella, a través de obras como *Caronte liberado*, *El retorno de Caín*, *Mangalonga el Liberto* o *Los pasos del indio*, quien vuelve a proponer para las tablas los temas sociales, al abordar en sus textos la situación de marginalidad sufrida por las comunidades negras e indígenas.

> Hacia el medio siglo aparece otro fenómeno de amplia acogida popular, como son las revistas musicales y de caricatura política creadas por Emilio Campos, Campitos, quien tenía una especial habilidad para imitar las voces de los políticos más destacados del momento y sus espectáculos se realizaban con muñecos y máscaras caricaturescas de estos personajes.[34]

Entre los autores más sobresalientes de la primera mitad del Siglo XX se ubican Antonio Álvarez Lleras y Luis Enrique Osorio, quienes además de escribir una gran cantidad de obras de teatro, lograron conformar sus propias compañías y, mediante ellas, escenificar parte importante del repertorio teatral colombiano.

> Antonio Álvarez Lleras (Bogotá, 1892-1956) ejerció la profesión de odontólogo, fue diplomático y académico, pero en el campo en que fue más conocido y al cual le dedicó largas jornadas de trabajo fue al arte escénico. Para montar sus propias obras creó la compañía Renacimiento,

---

[34] Carlos José Reyes. "El teatro en Colombia en el siglo XX". Revista Credencial Historia. Bogotá, Edición 198, Junio de 2006, p. 4.

> uno de los primeros elencos estables del teatro colombiano en el Siglo XX. Con un grupo de actores aficionados, llevó a escena sus sainetes, como El marido de Mimí, Sirena busca marido o El doctor Bacanotas, pero su obra teatral más importante la constituyen sus dramas, inspirados en el estilo de Echegaray o Benavente, autores españoles de gran prestigio en la época.[35]

Es importante señalar que desde los años 40, algunos autores colombianos comenzaban a trabajar para la radio a la par de su actividad escénica en los pocos escenarios que existían hasta el momento. Este es el caso de Víctor Mallarino, Oswaldo Díaz Díaz, Bernardo Romero Lozano y, "el más productivo como autor de novelas costumbristas" [36], Luis Enrique Osorio, quien llegó a construir su propia sala de "La Comedia" en Bogotá.

1.3.2. Luis Enrique Osorio.

Luis Enrique Osorio (1896–1966) elaboró una extensa obra dramática, al tiempo que promovió el desarrollo de una dramaturgia nacional impulsando el trabajo de autores que abordaran temas colombianos. Se trata, sin duda, de una de las figuras más importantes en el proceso de conformación de un teatro colombiano propio y, por su puesto, en toda la historia del teatro colombiano.

Fue además fundador de varias compañías teatrales como la Compañía Dramática Nacional y la Compañía Bogotana de Comedias, mediante las cuales fomentó "la actividad teatral de un equipo de actores que más tarde se vincularon a la radio y a la televisión como profesionales del arte dramático." [37]

El trabajo dramatúrgico de Luis Enrique Osorio "cubre toda una gama que abarca la sátira política y social, el análisis de los problemas nacionales

---

[35] Reyes, "El teatro en Colombia…", p. 2.
[36] Jaime Mejía Duque. "El nuevo teatro en Colombia". En *Materiales para una historia del teatro en Colombia*. Comp. Maida Watson Espener y Carlos José Reyes. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978, p. 463.
[37] Reyes, "El teatro en Colombia…", ibidem.

colombianos, las costumbres y el folclor criollo, el humor y la sátira de tono político, y otros temas diversos de asunto histórico, religioso o psicológico. Aunque muchas de sus piezas de teatro se circunscriben al ambiente local colombiano, un buen número de ellas son de carácter universal y enfocan asuntos de interés general, como *Al amor de los escombros* (1920) y *Sed de justicia* (1921)."[38]

La producción dramática de Luis Enrique Osorio puede dividirse en dos periodos fácilmente identificables. Una primera etapa corresponde a obras de carácter costumbrista con un lenguaje sencillo y coloquial. Se trata de comedias amenas que abordan temas relacionados con la vida cotidiana en las ciudades y el campo.

La segunda etapa se inicia a raíz del asesinato del líder popular Jorge Eliécer Gaitán el 9 de abril de 1948. A partir de entonces, sus textos fueron inspirados en la realidad de la violencia que azotó a Colombia en esa época. Obras como *Nube de abril* y *Toque de queda* (1948), *¡Ahí sos camisón rosao!* (1949), *Sí, mi teniente* (1953) y *Pájaros grises* (1961) –sin dejar a un lado algunos elementos de comedia— cobran un tono amargo al tiempo que constituyen un importante testimonio de ese periodo histórico, pues "resumen toda una época de la vida colombiana y muestran, quizá mejor que los documentos, las características de la tragedia que torturó al país desde la suspensión de la Novena Conferencia Panamericana, y los hechos dramáticos que la envolvieron, hasta la implantación del llamado Frente Nacional".[39]

"Osorio logró formar un público, primero en el Teatro Municipal y posteriormente en su propia sala, el Teatro de la Comedia, cuya construcción

---

[38] Ernesto M. Barrera. "Algunos aspectos en el arte dramático de Luis Enrique Osorio". En *Materiales para una historia del teatro en Colombia*. Comp. Maida Watson Espener y Carlos José Reyes. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978, p. 264.
[39] Barrera, op. cit., p. 266.

fue financiada con el producto de años de labor escénica, efectuada con una amplia acogida por parte del público capitalino".[40] Finalmente, la mayoría de las obras escritas por Luis Enrique Osorio fueron puestas en escena en Colombia y algunas en teatros de otros países.

1.3.3. Formación de actores y de grupos de teatro.

La historia de la actuación teatral en Colombia no podría entenderse sin considerar el trabajo en materia de formación de actores promovido por la radio y la televisión.

> Desde la fundación de la Emisora, en febrero de 1940, Rafael Guizado, su primer director, dio una importancia especial a la difusión del teatro y a la formación de intérpretes. No era, desde luego, teatro escénico, pero pronto habría de salir a las tablas.[41]

A través de la radio, se dieron a conocer muchas de las tendencias del teatro en el ámbito internacional. Guizado "tuvo la audacia de hacer, con la dirección y asesoría de Romero Lozano, montajes radioteatrales de Esquilo y de Sófocles, encargar música incidental para la transmisión de estas obras, y vincular a estudiantes y personas de suficiente cultura [*sic*] a una actividad que con ello se convirtió en una verdadera escuela de arte escénico". [42]

Además, fue con el surgimiento de la radio y, posteriormente, de la televisión que los actores, directores, dramaturgos y demás gente de teatro lograron encontrar campos de trabajo que les permitieron recibir una remuneración monetaria y seguir desarrollando sus actividades artísticas en el teatro.

Si bien los actores formados por Luis Enrique Osorio no lograron consolidar un movimiento teatral, en parte por haber sido absorbidos por la televisión, sí sentaron bases importantes para el nuevo teatro colombiano.

---

[40] Reyes, "El teatro en Colombia…", p. 3.
[41] Gerardo Valencia. "La actividad teatral en los años de 1940 a 1950". En *Materiales para una historia del teatro en Colombia*. Comp. Maida Watson Espener y Carlos José Reyes. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978, p. 275.
[42] Ibidem.

Casi a la par de Osorio, surgieron otros dramaturgos que contribuyeron tanto a la creación de nuevos grupos como al fomento de la producción y el interés por un teatro colombiano.

Vale la pena destacar también la tenacidad de Oswaldo Díaz en la formación de grupos teatrales en colegios y universidades, en el curso de estos años, a la que se debe el despertar de muchas vocaciones entre la juventud y, sobre todo, la formación de un ambiente propicio para el surgimiento de una actividad teatral.

En muchas ocasiones, el prestigio de los dramaturgos fue decisivo para lograr el éxito de las compañías teatrales creadas por ellos mismos. Esto sucedió, por ejemplo, con Álvarez Lleras y con el propio Osorio y su Compañía Bogotana de Comedias que "llenó por varios años el Teatro Municipal, con sus comedias de sátira política o social. Es que en estos dos casos, tanto el uno como el otro, habían logrado un público homogéneo que se sentía interpretado por las obras que se representaban".[43]

Además, es durante los años cincuenta que se crean la Escuela Nacional de Arte Dramático en Bogotá y la Escuela Departamental de Teatro en Cali, las cuales constituyeron una parte importante en la consolidación de los primeros grupos estables de teatro en Colombia.

1.3.4. Seki Sano.

En 1953, mediante un golpe militar, Rojas Pinilla se erige como presidente de Colombia respaldado por el bipartidismo (liberales y conservadores) y por un importante apoyo popular, pues había prometido: "no más sangre, no más depredaciones a nombre de ningún partido político, no más rencillas entre hijos de la misma Colombia inmortal…"

---

[43] Valencia, ibidem.

Sin embargo, el suyo no fue sino un nuevo gobierno represor, servil a los intereses imperialistas y subordinado militarmente a Washington. Tras varias masacres perpetradas por su gobierno y la violación a las garantías mínimas consagradas en la constitución, Rojas Pinilla comenzó a perder su apoyo y a concentrar, en torno suyo, un cada vez mayor descontento social que, finalmente, derivó en su salida del poder en 1957.

Durante su dictadura se gestó, a decir de Pablo Azcárate, la "necesidad de una amplia labor ideológica entre la población con miras a ganar apoyo y de reforzar algunos medios de comunicación como la TV." [44]

Es precisamente con la llegada de la televisión y el surgimiento de la necesidad de formar actores para programas colombianos que llega a Colombia, a pedido de Rojas Pinilla, un gran exponente del teatro en el ámbito internacional. Se trata del japonés Seki Sano, discípulo de Stanislavski, quien venía de trabajar en México y puede considerarse "un verdadero pionero" [45] del movimiento del Nuevo Teatro colombiano, aunque "permanecerá muy poco tiempo en Colombia, a causa de la censura por sus ideas políticas de izquierda" [46]

Seki Sano promueve la idea de que es necesario realizar un trabajo sistemático y orgánico en materia teatral. Además, "dejará un importante legado en relación con el oficio del actor, criticando la vieja escuela de `representación', de gestos ampulosos y voces declamatorias, para proponer formas de actuación más naturales, basadas en los recuerdos personales de los actores y en actitudes más convincentes y justificadas." [47]

A partir del trabajo de Seki Sano, surge en Colombia una generación de teatreros que comienza a trabajar en la Escuela de Teatro del Distrito y posteriormente en el Teatro *El Búho*, que, fundado por Fausto Cabrera, aglutinó a actores y directores de las nuevas tendencias.

---

[44] Pablo Azcárate. "El Nuevo Teatro y la Corporación Colombiana de Teatro". En *Materiales para una historia del teatro en Colombia*. Comp. Maida Watson Espener y Carlos José Reyes. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978, p. 437.
[45] Azcárate, ibidem.
[46] Reyes, "El teatro en Colombia…", p. 4.
[47] Ibidem.

> "El Búho" dio a conocer a los autores de las vanguardias en Europa y los Estados Unidos, y pronto esta influencia se extendió a otros grupos que se fueron formando en la década de los años 60 y a comienzos de los 70, muchos de los cuales aún continúan trabajando, con salas propias y un amplio repertorio. [48]

Seki Sano representa lo más vanguardista del teatro en aquellos momentos, pero al mismo tiempo, lo más revolucionario. Al enterarse Rojas Pinilla de que se trata de un comunista, el director y maestro de teatro es expulsado del país. Sin embargo, ya había dejado escuela, Santiago García, por ejemplo, fue alumno de Seki Sano y ha sido uno de los principales exponentes del teatro colombiano de creación colectiva.

---

[48] Reyes, ibidem.

II. EL NUEVO TEATRO EN COLOMBIA

El teatro de creación colectiva logró uno de sus mejores resultados en Colombia, donde alcanzaron a existir simultáneamente más de 2 mil grupos. Fue tal la magnitud que cobró este movimiento que llegó a decirse que el teatro de Colombia podía competir favorablemente con la popularidad del futbol.[49]

Fue en las ciudades de Bogotá y Cali donde, a principios de los años sesenta, comenzó a germinar lo que más tarde se conocería como Nuevo Teatro y que se caracterizó por:

"-Nacionalismo crítico y anticolonialismo.

-Genuina popularidad, o sea su acogida entre el proletariado y la clase media.

-Beligerante autonomía respecto de la cultura oficial.

-Constante experimentación.

-Proliferación del trabajo teatral."[50]

No es casual que hayan sido estas ciudades la cuna de un movimiento teatral revolucionario. En ellas había un proletariado en ascenso, beligerante y organizado, portador de una experiencia política variada y costosa, desde la época de Gaitán. En ambas también el estudiantado contaba con una tradición de lucha y vínculos con la clase obrera, forjados al yunque de las dictaduras —primero la civil, la militar después—igualmente había allí unas clases medias quizá menos conformistas y ampliamente liberalizadas […]"[51].

Además, es importante destacar la responsabilidad que tuvieron teatristas de la talla de Enrique Buenaventura, Santiago García y Carlos José Reyes en la vanguardia de un nuevo movimiento teatral.

---

[49] Gerardo Luzuriaga. "Enrique Buenaventura: Un nuevo teatro para un nuevo público" e*n Introducción a las teorías latinoamericanas del teatro*. Puebla, UAP, 1990, p. 89.
[50] Mejía Duque, op. cit., p. 470.
[51] Ibid., p. 471.

a) Teatro comprometido con el pueblo.

La realidad colombiana y la situación de violencia en el país pueden explicar la toma de conciencia por muchos gremios. Los campesinos, los obreros, los estudiantes, los maestros, han librado importantes luchas en contra del gobierno. Ha habido una tendencia general por tomar partido y una necesidad por participar en estas luchas. Esto explica el compromiso de lucha de los trabajadores del teatro.

> "Nuestra intención es la de hacer un teatro comprometido con nuestra sociedad y con nuestra historia: con nuestro pueblo trabajador".[52]

Los realizadores de teatro en Colombia han sentido la responsabilidad de acercarse al pueblo mucho más allá de abordar temas de interés popular. Se dan cuenta que un compromiso serio significa abordar los procesos sociales que a lo largo de la historia colombiana se han generado.

La historia del teatro colombiano está íntimamente ligada a la historia reciente de Colombia. Todo lo que ocurre en el país tiene, por supuesto, repercusiones en el teatro. Si entendemos que en Colombia existe una lucha constante del pueblo por su liberación y el teatro ha tomado partido por el lado del pueblo, comprenderemos que las victorias, así como las derrotas populares, afectan de manera directa al teatro; entenderemos la existencia de un teatro para la liberación.

En este país, pues, el teatro llegó a convertirse en un arma más de la lucha popular, una herramienta del pueblo para conseguir su liberación. Pero un teatro que toma una postura decididamente del lado de las luchas populares que buscan la emancipación, en nada agrada a los gobernantes y a la oligarquía que detenta el poder, tanto económico como político, quienes encuentran en el teatro un peligro para sus intereses.

Se trata de una herramienta más para el cambio social, pero debe conjugarse con otros muchos factores. El teatro revolucionario es sólo el aporte que pueden y deben realizar los trabajadores del teatro para transformar la realidad en beneficio de la justicia, la igualdad y la solidaridad.

---

[52]Jurado. "Santiago García y el teatro latinoamericano: en busca de un lenguaje propio". Revista *Conjunto* No. 15. La Habana, CASA, 1973, p. 126.

b) Su estética.

Los grupos colombianos de teatro de creación colectiva se preocuparon también por crear una estética propia, alejada de los convencionalismos y de las imposiciones culturales que llegaban de países europeos o de Estados Unidos. Se buscaba construir un teatro verdaderamente propio, un teatro colombiano. El Nuevo Teatro en Colombia logró crear "un *corpus* dramático de características propias, una nueva estética y una nueva teoría."[53]

> [...] cuando privilegia la interacción escena/público, expandiendo la tesis brechtiana de la activación del espectador, Buenaventura está promoviendo una verdadera "estética de la participación" que lo ubica plenamente dentro de las modalidades más avanzadas del teatro colombiano y latinoamericano.[54]

Con el trabajo realizado por los teatristas colombianos queda sin fundamentos aquella teoría, ampliamente promovida y difundida, de que el arte no puede ser utilizado con fines políticos. Al contrario, no sólo el componente político no reduce la calidad estética de la obra, sino que "ello puede exaltar el valor artístico de la pieza, si la utilización es correcta. Eso ya depende de la conciencia y del talento de directores y actores. Pero esto lo juzga el público, la sociedad y los acontecimientos". [55]

2.1. Surgimiento del teatro colombiano de creación colectiva.

Aunque la creación colectiva se desarrolló en la mayoría de los países de América Latina, es sin duda Colombia el gran exponente de este teatro, al llegar a contar, como ya mencionábamos, más de dos mil grupos.

Pero, ¿por qué Colombia? Podemos decir que en esta nación el teatro de creación colectiva aró en suelo fértil. Colombia, un país de grandes

---

[53] Luzuriaga, "Enrique Buenaventura…", p. 107.
[54] Ibid., p. 112.
[55] Jurado, op. cit., pp. 125-126.

contradicciones sociales, gobernado por una oligarquía al servicio de los intereses de Estados Unidos, no contaba con una tradición de teatro nacional. Es decir, aquello que ocurría en otros países donde, con gran influencia europea y estadounidense, se había realizado a manera de calca un "teatro nacional", no ocurría en Colombia, país que en los años cincuenta sólo contaba con una sala de teatro, el Colón, donde por temporadas llegaban algunas compañías extranjeras a presentar obras a las que acudía una burguesía intelectual, interesada en conocer las novedades culturales de "tierras más evolucionadas".

No había en Colombia un importante trabajo de dramaturgia, mucho menos de dirección o actuación. Los intentos de algunos pocos por realizar escuela en este sentido fueron poco menos que infructuosos.

> A falta de más textos existentes, los escasos autores daban los suyos a los grupos para que los transformaran como les conviniera, o se ponían en escena novelas y relatos, o se reescribían obras extranjeras: para darles un alcance más inmediato.[56]

Por otra parte, Enrique Buenaventura había viajado por diferentes países del mundo y había conocido, e incluso participado, de las nuevas tendencias del teatro en países donde este arte estaba mucho más experimentado y donde se estaba cuestionando ya la función social del teatro y se incursionaba en nuevas maneras de realizarlo.

Con la semilla que había sembrado Seki Sano en la escuela de teatro y con un personaje de la talla de Enrique Buenaventura, el teatro colombiano comenzó propiamente su existencia ya con estas teorías de avanzada y de compromiso social.

En Colombia no se tenía que luchar contra patrones teatrales previamente establecidos, el teatro comenzó a hacerse a la manera más revolucionaria que por entonces se trabajaba. No se trataba de nuevas corrientes o nuevas formas de hacer teatro, era simplemente la única forma de hacer teatro que hasta entonces se conocía en ese país.

Este teatro llegó además a tierras de gran tradición de luchas, arraigó en un país donde, por siglos, la violencia ha sido el pan nuestro de cada día.

---

[56] Emilio Carballido. Presentación de *Los papeles del infierno y otros textos* de Enrique Buenaventura. México, Siglo XXI, 1990, p. 8.

> Un gran movimiento teatral sólo surge en las épocas de cambio. En los periodos en que se conforma y se consolida el nacimiento de una nueva nación. [...] Hoy vivimos igualmente una época de transición: la muerte al mundo capitalista y al nacimiento de una nueva sociedad, orientada y construida por los trabajadores. En la escena teatral este héroe irrumpe como en la historia: con fuerza, a veces con violencia.[57]

En Colombia, país donde gobernaba una oligarquía, surgió un movimiento de oposición encabezado por un importante líder del Partido Liberal, Jorge Eliécer Gaitán, quien llegó a contar con un amplio respaldo popular. Como candidato a la presidencia, hizo fuertes críticas al reducido grupo que detentaba el poder y, al mismo tiempo, manejó un discurso que favorecía a la clase trabajadora.

En abril de 1948, Gaitán es asesinado en una calle del centro de Bogotá; "moría quien había sabido interpretar la inconformidad popular, destruyéndose con él toda expectativa de evolución social."[58] Su asesinato se dio poco tiempo después de que este líder pronunciara su famoso discurso, *Oración por la paz*:

> Señor presidente, en esta ocasión no os reclamamos tesis económicas o políticas. ¡Os pedimos hechos de paz y de civilización! [...] Queremos la defensa de la vida humana, que es lo menos que puede pedir un pueblo. [...] Malaventurados los que en el gobierno ocultan tras la bondad de las palabras la impiedad para los hombres de su pueblo, porque ellos serán señalados con el dedo de la ignominia en las páginas de la historia![59]

Este homicidio, documentado como uno de los primeros crímenes de la CIA en Colombia, provocó una insurrección popular espontánea conocida como *El Bogotazo*. La fuerte represión al levantamiento marcó el inicio de un periodo histórico identificado como *La época de la violencia* --y no es que antes o después no la haya habido—, sino que en un lapso menor a una década (de 1948 a 1957) más de 300 mil colombianos perdieron la vida, lo que bien explica el nombre.

En este entorno de violencia generalizada, la protesta social se radicalizó y desde el propio Partido Liberal surgieron grupos guerrilleros –conformados principalmente por campesinos-. El gobierno respondió con el incremento de la violencia hacia todo el pueblo, por lo que los campesinos comenzaron a

---

[57] Carlos José Reyes. "La creación colectiva: una nueva organización interna del trabajo teatral". En *Recopilación de textos sobre el teatro latinoamericano de creación colectiva*. La Habana, CASA, 1978, p. 76.

[58] Hernando Calvo Ospina. *Colombia, Laboratorio de embrujos. Democracia y terrorismo de Estado*. Madrid, Ediciones FOCA, 2008, p. 59.

[59] FARC-EP. *Esbozo histórico*. México, FARC-EP Comisión internacional, p. 23

organizarse en autodefensas que buscaban repeler las agresiones gubernamentales.

A la par de las guerrillas liberales, se encontraban las guerrillas comunistas. Cuando aquéllas decidieron deponer las armas, éstas se mantuvieron armadas.

En este contexto es que surge propiamente dicho el teatro colombiano, un teatro social, de creación colectiva, con un profundo deseo de abordar los temas que interesaban al pueblo. El teatro en Colombia surge como un teatro de izquierda, un teatro comprometido con su pueblo y con la realidad que le ha tocado vivir; es consecuente con lo que sucede en esos momentos en la sociedad y, por supuesto, toma partido del lado de los trabajadores.

> Una periodización exige, obviamente, tomar un punto de partida. Por diversas razones que se evidencian en el proceso del Nuevo Teatro, se ha tomado como fecha inicial el año de 1955, lo cual no significa, ni mucho menos, que se pase por alto todo lo que antecede. La escogencia obedece a que por estos años surgen los grupos, las gentes, las tendencias que habrán de considerarse en el movimiento teatral actual.[60]

Es en ese año cuando es traído de España Cayetano Luca de Tena con la finalidad de fundar el Teatro Escuela de Cali. Sin embargo, él "no era un formador de actores, y muy pronto deja la dirección de la Escuela. La directora de Bellas Artes asume la dirección del Teatro Escuela, pero es en realidad Enrique Buenaventura quien tiene la conducción. Su labor, desde entonces, no ha dejado de desarrollarse, con vastas proyecciones en un nivel nacional e internacional, como lo prueba el actual Teatro Experimental de Cali (TEC) uno de los más sólidos conjuntos de Nuestro Teatro."[61]

En 1958 se crea el grupo El Búho. "Allí trabajan algunos extranjeros como Fausto Cabrera, Sergio Bischler, Arístides Manegueti, Marcos Tichbrocher" […] Asimismo, "surgen algunos colombianos, entre los cuales destacan por su continuidad y por la trascendencia de su obra, Carlos José Reyes y Santiago García."[62]

En los inicios de este teatro, comienzan a representarse obras de autores extranjeros que abordan temas sociales; muchas veces se recurría a adaptaciones, para que los mensajes fueran más acordes con la realidad colombiana; otras veces, se presentaban tal cual habían sido escritos con la idea

---

[60] Azcárate." El Nuevo Teatro y ...", p. 436.
[61] Ibid., p. 438.
[62] *Ibidem.*

de burlar la censura, pero de manera que el público pudiera encontrar similitudes con lo que ocurría en su entorno. Se trataba de ciertas analogías, pues lo que ocurre en un reino lejano, donde hay un tirano por gobernante, en realidad, aunque con otros nombres, sucede también en el país andino.

2.2. Influencias del teatro colombiano de creación colectiva.

2.2.1. Bertolt Brecht.

Al procurar hacer un teatro revolucionario, es casi imposible no acudir a Brecht en busca de una guía, desde su dramaturgia hasta sus escritos sobre arte. En Colombia, los nacientes grupos teatrales buscaron en Brecht una manera de hacer ese teatro nuevo y desde el principio, las propuestas brechtianas fueron fundamentales para el desarrollo del Nuevo Teatro.

> En fecha tan temprana como es 1958, Enrique Buenaventura, el director del Teatro Experimental de Cali (TEC), en un ensayo titulado "De Stanislavski a Brecht" enfatizaba la necesidad de investigar el trabajo del dramaturgo alemán, esencialmente por el hecho de haber, en primer lugar, reconocido la realidad como parte de un proceso histórico y, en segundo, por haberse acercado al hecho teatral como a una ciencia pura utilizando todas las demás ciencias a su alcance para penetrar más profundamente en la naturaleza de las cosas.[63] Asimismo, al reconocer la realidad como parte de una continuidad histórica, Buenaventura se daba cuenta de que no bastaba el tener un conocimiento empírico de la misma; sino que había que estructurarla dentro de un método, analizarla dialécticamente según sus relaciones, sus funciones y resolverla en poesía dándole forma artística.[64]

El primer asomo del teatro brechtiano en Colombia que registran algunos autores se da en los años cincuenta con la difusión por radio de la obra *Antígona* bajo la dirección de Bernardo Romero Lozano. Posteriormente, otros teatristas colombianos, como Gilberto Martínez, tienen la oportunidad de establecer contacto con la obra de Brecht.

---

[63] Enrique Buenaventura. "De Stanislavski a Brecht". Revista *Mito 21*. Bogotá, Banco de la República, 1958, p. 6.
[64] Beatriz J. Rizk. "Esencia y presencia de Brecht". Revista *Máscara*. México, Escenología, 1998, p. 99.

> Buenaventura y el TEC van a París a participar en el Festival de Teatro de las Naciones en 1960 en donde tienen la oportunidad de ver el trabajo del Berliner Ensemble. A su regreso dirige Un hombre es un hombre con el grupo el Búho en la Universidad Nacional. Obra que posiblemente con Los fusiles de la madre Carrar, montada en 1961, por Jorge Alí Triana y Fausto Cabrera, son los primeros montajes de Brecht en Colombia.[65]

Han sido muchos los montajes que desde entonces se han hecho de la obra de Brecht. Entre ellos destaca la puesta en escena de *Galileo Galilei*, en 1965, dirigida por Santiago García, Carlos José Reyes, Carlos Perozzo y Carlos Duplat.

Galileo Galilei significa un parteaguas en la historia del teatro colombiano, pues la expulsión de Santiago García y otros teatristas de la Universidad no sólo ocasionó el inicio de la represión contra el movimiento de teatro universitario, sino que además posibilitó la fundación, junto con Carlos José Reyes, de la Casa de la Cultura, más tarde convertida en La Candelaria.

El autor alemán ofrecía, en muchos casos, la posibilidad de realizar un teatro simbólico. Un ejemplo claro de esto es el montaje de *Los fusiles de la madre Carrar*, de Brecht. Esta obra aborda el tema de la lucha armada y cómo una madre española, durante la guerra civil, cambia su forma de pensar frente a ésta, al tomar conciencia de que es mejor arriesgar la vida en el campo de batalla luchando por unos ideales, que resultar blanco civil en una guerra despiadada contra el pueblo.

La madre Carrar, quien se había negado a que uno de sus hijos ingresara a las filas por la defensa de la República, en las cuales murió su marido, cambia de opinión al ver caer asesinado a otro hijo mientras pescaba en un río, sin ni siquiera haber tomado partido.

La importancia que tiene presentar *Los fusiles de la madre Carrar* en Colombia a fines de los sesenta radica en la situación de guerra bajo la cual se encontraba el país, el crecimiento de la lucha guerrillera, tras un supuesto proceso de pacificación en el que fueron asesinados guerrilleros que depusieron las armas. Frente a la traición de un régimen dictatorial, se reivindica la lucha armada como legítima defensa ante una escalada de violencia contra el pueblo.

Recordemos que muchas veces, el teatro realizado bajo regímenes opresores tiende a valerse de las analogías, al abordar asuntos que se desarrollan en lugares lejanos, pero que el público bien puede asociar con la realidad que está viviendo.

---

[65] Rizk, “Esencia y presencia de Brecht”, p. 100.

Y sentencia Brecht:

CUANDO LOS DE ARRIBA HABLAN DE PAZ
el pueblo llano sabe
que habrá guerra.
Cuando los de arriba maldicen la guerra,
ya están escritas las hojas de movilización.

LOS DE ARRIBA
se han reunido en una sala.
Hombre de la calle:
abandona toda esperanza.
Los gobiernos
firman pactos de no agresión.
Hombre pequeño:
escribe tu testamento.

HOMBRE DE CHAQUETA RAÍDA:
en las fábricas textiles
están tejiendo para ti un capote
que nunca romperás.

Hombre que vas al trabajo caminando durante horas
con tus zapatos destrozados: el coche
que te están fabricando
llevará una coraza de hierro.

En tu hogar hace falta un envase de leche
y estás fundiendo una gran botella,

fundidor, que no será para leche.

¿Quién beberá en ella?

Cuando los de arriba

Hablan de paz

El pueblo llano debe prepararse

Para la guerra.

Los de arriba se han reunido.

Hombre pequeño,

Prepara tu testamento. [66]

Las teorías de Brecht fueron adaptadas a la realidad del teatro que se estaba desarrollando en Colombia. *A la diestra de Dios Padre* y *La trampa*, montadas por el TEC tienen una fuerte influencia brechtiana. En ellas, Buenaventura se vale del recurso del distanciamiento y hace que muchas veces sean lo propios personajes quienes se presenten ante el público con la idea de lograr establecer una diferencia entre el actor y el personaje, otras veces, se interrumpe la acción para comentar la propia escena que se está representando.

REGINA: (*Con voz aguardientosa*) Regina Potes, o Regina Pecatorum, o la soldadera, para servirles. Piensen ustedes: esto parece calmado y silencioso, y sin embargo, estamos sentados sobre el peligro. En esta fonda, los barriles que están ahí están llenos de pólvora.

Allí, sentado sobre un barril de pólvora, está el Coronel Buenavida, dueño de la fonda. Espera a dos hombres del doctor Fatiga, que realizarán esta noche un atentado contra Ubico.[67]

La obra *A la diestra de Dios Padre* contó con cinco versiones distintas, cada una más influida por Brecht que la anterior. En la cuarta versión, "Maruchenga, […] es el único personaje que toma conciencia clara de su situación, perfilándose como la voz del pueblo. En más de una ocasión se dirige al público, rompiendo brechtianamente las conversaciones teatrales para exclamar:

¡Y ahora señoras y señores, vamos a mostrar la otra cara de la justicia!

¡Hay una justicia di arriba,

---

[66]Joel Sánchez Cabello. "Catón de guerra alemán". Matacandelas: *Veintiún años sí es algo. Conjunto* No. 119. La Habana, CASA, 2000, p. 20.
[67] Enrique Buenaventura. "La Trampa". En *Teatro inédito.* Bogotá, Presidencia de la República, 1997, p.261.

que agora tá detenida,

y que hay una justicia de abajo

qui ha de venir algún día![68]

Respecto al papel que desempeñó Brecht en el teatro colombiano, Enrique Buenaventura señala algunos aportes decisivos en la formación del Nuevo Teatro. Así, establece la importancia de la "relación espectáculo-público dentro de un sistema dinámico"[69] y el rechazo a una noción idealista del personaje y, por ende, la existencia de una psicología de éste.

> En cuanto a Brecht, sin duda, continúa teniendo un amplio reconocimiento y aceptación en el medio teatral. Su teoría, ya que no solamente los aspectos formales de su técnica, está fundamentalmente enraizada en la base del movimiento del Nuevo Teatro. Y este hecho, como señalamos antes, tiene que ver con la manera como se reconoce la realidad como parte de un proceso histórico y al hombre comprendido en él en calidad de actor listo y dispuesto a transformar esa realidad y a invitar a su transformación.
>
> [Sin embargo, en Colombia,] país empotrado en el Sagrado Corazón de Jesús y godo[70], hablar de Bertolt Brecht, ateo y marxista, era (y aún sigue siendo) colocarse en una posición blasfema y subversiva. Podemos intuir que fue eso lo que motivó, hace algunos años, la expulsión del famoso director de teatro Seki Sano. [71]

Por otra parte, encontramos un paralelismo entre lo que Brecht expuso en su escrito *Cinco dificultades para quien escribe la verdad* y el teatro colombiano de creación colectiva. Brecht decía que quien quisiera luchar contra la mentira y la ignorancia debía tener el valor de escribirla, la inteligencia para descubrirla, el arte de hacerla manejable como arma, además de saber a quién confiar la verdad y cómo proceder con astucia para difundirla. Y esto es precisamente lo que, en esencia, busca la creación colectiva a través del teatro: Decir la verdad, luchar

---

[68] Beatriz Rizk. *Buenaventura: La dramaturgia de la creación colectiva*. México, Gaceta, 1991, p. 48.
[69] Enrique Buenaventura. *Visión histórica-estética de la aparición de Bertolt Brecht en América Latina*. Cali, Archivo del TEC, 1976, p.4, citado por B. Rizk *Esencia y presencia de Brecht*. p. 103
[70] Término empleado en Colombia para designar a los militantes del Partido Conservador, una de las corrientes políticas más reaccionarias de América Latina.
[71] Gilberto Martínez. "Mi experiencia directa con la obra de Bertolt Brecht". En *Materiales para una historia del teatro en Colombia*. Comp. Maida Watson Espener y Carlos José Reyes. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978, pp. 486-487.

contra la ignorancia, la mentira y el engaño. Hay una decisión irrestricta de hacer un teatro esclarecedor.

Los teatreros colombianos han estado resueltos a decir, a través del teatro, la verdad y no cualquier verdad, una verdad que molesta a los poderosos y que, en buena medida, significa abandonar las posibilidades de obtener remuneración por ello: "Incurrir en la desgracia ante los poderosos equivale a la renuncia, y renunciar al trabajo es renunciar al salario. Renunciar a la gloria de los poderosos significa frecuentemente renunciar a la gloria en general. Para todo ello se necesita mucho valor."[72]

"Tampoco es fácil descubrir la verdad. Por lo menos la que es fecunda."[73] Así, puede haber muchas verdades, incluso muchos teatreros que trabajen con la verdad, pero no todas las verdades son importantes para ser trabajadas. A veces las verdades superfluas ayudan a esconder las verdades trascendentales. En el teatro, abordar temas sicológicos es inocuo por sí mismo, pero contribuye a impedir que se discutan en escena temas sociales, políticos, estructurales.

El teatro de creación colectiva va a las raíces del problema, no se contenta con criticar el sistema de cosas que se viven, sino que se pregunta por qué, indaga en las causas que originan los problemas sociales, pues "¿de qué sirve decir la verdad sobre el fascismo que se condena si no se dice nada contra el capitalismo que lo origina?"[74]

Pero no se puede simplemente hacer teatro, es necesario hacer teatro para alguien. Es por eso que la creación colectiva se ha cuestionado sobre los públicos a quienes debe dirigirse, de ahí la necesidad de llevar este nuevo teatro a manos de quienes resulte más útil.

Al decir la verdad "es importante saber a quién la decimos y quién nos la dice; a los que viven en condiciones intolerables debemos decirles la verdad sobre esas condiciones, y esa verdad debe venirnos de ellos. No nos dirijamos solamente a las gentes de un solo sector: hay otros que evolucionan y se hacen susceptibles de entendernos."[75]

Aun pudiendo hacer todo esto, bajo regímenes represores es necesario contar con astucia para lograr que la verdad llegue a su meta sin sufrir censura o ser reprimidos aquellos que la difunden; así –como decíamos líneas arriba— el

---

[72] *Bertolt Brecht. Cinco dificultades para quien escribe la verdad.* En la página web: *http://www.lainsignia.org/2004/enero/cul_062-htm*
[73] *Ibidem.*
[74] *Ibidem.*
[75] *Ibidem.*

teatro colombiano, enfrentado a un régimen de violencia, se ha valido de numerosos recursos, acudiendo a símbolos, adaptando historias de otras tierras u otros tiempos para hacer llegar el mensaje que quieren transmitir.

2.2.2. Revolución cubana.

> Cuba ha instaurado el primer territorio libre en América y, con ello, ha iniciado la primera, verdadera y profunda revolución social de nuestra historia. El imperialismo yanqui y las clases nacionales dominantes (que tienen muchas caras y uniformes), se echan a temblar. Pero para los pueblos es un mensaje revivificante y enardecedor."[76]

El triunfo de la Revolución Cubana en enero de 1959 tiene importantes repercusiones para nuestros pueblos y para el optimismo revolucionario que surge entre ellos. Cuba es, sin duda, un ejemplo de que es posible construir una nueva organización social.

Inspiradas en la revolución de la isla surgen en toda América Latina luchas para la liberación de nuestros pueblos. Por distintas vías se trata de llegar al socialismo, entendiéndolo como la única forma de cambiar de forma radical el orden social impuesto por el capitalismo.

El marxismo es estudiado por los sectores que buscan una transformación social, pero el triunfo de la revolución en Cuba permite ver materializadas esas teorías en nuestro continente, permite ver una aplicación concreta e incrementa las esperanzas de que esa revolución pueda extenderse por nuestras naciones.

> Por otra parte, al otro extremo de la escala, la Revolución Cubana se convirtió en una realidad tangible cuyo ineluctable valimiento operó en dos niveles con igual brío. En el campo de la lucha obrera que recién empezaba a cobrar fuerza organizativa en algunos países como en los del Cono Sur para los que el paradigma caribeño se constituyó en una especie de tierra prometida y en el nivel de las altas esferas de las fuerzas armadas que empezaron a ver comunistas en todas partes.[77]

---

[76] Galich, op. cit., p. 27.
[77] Rizk, "Esencia y presencia de Brecht", p. 85.

Surgen grupos guerrilleros que quieren copiar el modelo de la guerra de guerrillas como en la Sierra Maestra. Otros, simplemente ven en Cuba un ejemplo a seguir. Los cambios que van gestándose en la Cuba revolucionaria atraen la mirada de quienes luchan más acá del mar Caribe. Cuba va perfilándose como la vanguardia en muchos campos del conocimiento.

En materia cultural, Cuba lleva la delantera y es así como puede entenderse el impacto que los logros en este sentido producen en los trabajadores de la cultura en el resto del continente. Cuba va marcando la pauta.

2.2.2.1. Casa de las Américas.

A sólo cuatro meses del triunfo de la Revolución cubana, el Gobierno Revolucionario, por Ley 299 del 28 de abril de 1959, creó la Casa de las Américas, institución que efectúa actividades de carácter no gubernamental, encauzadas a desarrollar y ampliar las relaciones socioculturales con los pueblos de América Latina, el Caribe, así como del resto del mundo.

Fue pensada como un espacio de encuentro y diálogo de distintos aspectos en un ambiente de ideas renovadoras. La Casa de las Américas promociona, investiga, auspicia, premia y publica los trabajos de escritores, artistas plásticos, músicos, teatristas y estudiosos de la literatura, las artes y las ciencias sociales de nuestro continente, cuya integración cultural alienta, al tiempo que impulsa el intercambio con instituciones y gente de todo el mundo.

Cuando los gobiernos de la América Latina, excepto el de México, rompieron relaciones con la isla, la institución contribuyó a impedir que los lazos culturales entre Cuba y el resto del Continente se cortaran totalmente. La Casa propagó la obra de la Revolución y favoreció la visita a Cuba de intelectuales que se contactaron con la nueva realidad del país.

Los festivales de teatro, la revista *Conjunto*, el interés que el Estado pone al estudio, rescate y difusión de nuestra cultura latinoamericana, abren nuevas posibilidades de trabajo y de expresión de lo que, dentro de nuestros países capitalistas es soterrado. Brinda la posibilidad de intercambio de experiencias con otros grupos que realizan proyectos culturales, proyectos similares de teatro. “El impacto social de la Revolución Cubana también sacudió el edificio teatral […] En

ese cimbrear renovador, de origen revolucionario, entra la *creación colectiva*, no exclusiva pero sí decisivamente."[78]

2.3. Teatro universitario y teatro independiente.

Hay un periodo en la historia del teatro colombiano en que se desarrollaron a la par el teatro universitario y el teatro independiente. "Estos dos procesos no se oponen ni se excluyen; a menudo se complementan. Por diversos factores el Teatro Independiente será el eje del Nuevo Teatro."[79]

2.3.1. Teatro universitario.

En las universidades de Colombia comenzaron a gestarse grupos de teatro que, queriendo tener una participación política frente a lo que ocurría dentro y fuera del país, encontraron en la escena un medio efectivo de conseguirlo, un medio de expresión de todo aquello que dolía de tan injusto, de todo aquello conformado por todos esos sueños sociales por convertir en realidad. "A partir del año 1961 se vinculan a la Universidad Nacional varias gentes de teatro provenientes de `El Búho´ y de la TV. Otras universidades crean y financian sus propios grupos teatrales."[80]

El teatro universitario logró su auge entre finales de la década de los sesenta y principios de los setenta. En un inicio realizaron montajes de lo más novedoso que por entonces tenía la dramaturgia internacional. Autores como Camus, O`Neill, Ionesco, Wilder, Sartre, Williams, Miller fueron llevados a escena por igual. "Hoy podemos comprender aquel cambio de repertorio como la bisagra o la transición, de importancia histórica innegable, hacia lo que denominamos ahora el nuevo teatro".[81]

---

[78] Galich, op. cit., p. 28.
[79] Azcárate, op. cit., pp. 441-442.
[80] Ibid., p. 439.
[81] Mejía Duque, o*p. cit.*, p. 463.

> Realmente existe un gran desarrollo del teatro universitario colombiano, y los festivales nacionales de teatro universitario han contribuido de gran manera a ese desarrollo. Pero fundamentalmente se debe a que los mejores directores del teatro universitario están totalmente dedicados a esa actividad, y algunos de ellos en muy buenas condiciones. Muchos de los grupos universitarios, unos treinticinco (*sic*) tienen una organización llamada ASONATU*, Asociación Nacional de Teatro Universitario.[82]

El teatro universitario tuvo una importante influencia de Bertolt Brecht. Muchos de los montajes que se realizaban eran de obras del dramaturgo alemán y sus producciones, en general, buscaban acercarse a las propuestas del teatro didáctico.

> Más tarde a la influencia brechtiana se sumó la de la tendencia documentalista de Peter Weiss y Rolf Hochutt, especialmente apta en aquel momento para llevar a las tablas los innumerables problemas sociales y los episodios históricos nacionales, reivindicando las luchas democráticas de nuestro pueblo.[83]

Existe una preocupación por acercarse a los problemas sociales y políticos que se viven, pero particularmente se responde a las dinámicas del movimiento estudiantil.

> En un momento que avanza la más amplia unidad obrera y popular, con dificultades y tropiezos, el movimiento estudiantil es ganado por concepciones que desconocen el papel real de la universidad y del movimiento estudiantil en el proceso de liberación nacional. Este hecho se traduce en la no comprensión de lo que debe ser el teatro universitario y el teatro en general, así como su función y su ligazón con la política y la sociedad.[84]

---

[82] Jurado, o*p. cit.*, p. 125.
*Creada en 1971 Cuyos principios eran: fomento a la creación de textos y montajes colectivos, acercamiento al público a través de la programación de foros después de cada presentación,
promoción a la nacionalización del teatro e impulso al desarrollo del teatro, documento guiado por las tesis del europeo Martin Weibel.
[83] Arévalo, op. cit., pp. 548-549.
[84] Azcárate, op. cit., p. 446.

Los grupos universitarios muchas veces se quedaron en un discurso meramente contestatario que utilizaba el teatro simplemente como un recurso, pero no llegaron a hacer mayor aporte a la escena colombiana y latinoamericana. A decir de Pablo Azcárate, "se va por el camino de la simple ideologización, negando la especificidad de la práctica teatral. Acaballado sobre el discurso político se sienta `a ver pasar el cadáver del imperialismo´ y de la burguesía, y lo único que ve pasar, algunos años más tarde, es su propio cadáver."[85]

Además, muchos grupos, al estar conformados en su mayoría por estudiantes, fueron después desintegrándose, en la medida en que no se trataba de un oficio sino de una actividad temporal. Otros tampoco pudieron dedicarse de lleno al teatro, pues otros trabajos remunerados les exigían más atención y les daba aquello que el teatro no podía ofrecerles, sustento.

2.3.2. Teatro independiente.

Será justamente aquel montaje de *Galileo Galilei* a cargo de Santiago García el que marcará el inicio del teatro independiente en Colombia. La puesta en escena de esta obra de Brecht, en la Universidad Nacional, tendrá como consecuencia, "la ruptura entre algunos teatreros –quienes darán comienzo al teatro independiente- y las directivas universitarias.[86]

Los grupos independientes realizaron un trabajo mucho más serio, riguroso y comprometido que el elaborado por los grupos universitarios. Fueron ellos quienes consolidaron el movimiento del Nuevo Teatro colombiano, con un interés genuino de explorar nuevas formas de trabajo teatral para desempeñar sus actividades profesionales de la manera más efectiva política y estéticamente hablando.

> El movimiento más coherente y estable, cuyo origen puede ubicarse 20 años atrás, lo constituyen unos pocos grupos y directores que han mantenido la constancia por esta actividad a pesar de la subestimación por un oficio que no se considera como tal y que durante muchos años no ha tenido una jerarquía social como otras actividades –la narrativa o la pintura, por ejemplo-.[87]

---

[85] Azcárate, o*p. cit.,* pp. 443-444
[86] Ibid., p. 441.
[87] Carlos José Reyes, "Apuntes sobre el teatro colombiano". En *Materiales para una historia del teatro en Colombia*. Comp. Maida Watson Espener y Carlos José Reyes. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978, pp. 409-410.

Sin embargo, no han sido pocas las dificultades que ha tenido que enfrentar este teatro. La mayoría de quienes hacen teatro son jóvenes. ¿Por qué? ¿Son ellos quienes encuentran en el teatro una forma de expresión? ¿Es porque su condición de estudiantes —muchos de ellos— se los permite, a diferencia de quien debe dedicar más horas al trabajo, como un obrero o un ama de casa?

Carlos José Reyes señala la falta de un trabajo teatral constante. "En Bogotá, por ejemplo, se presentaron alrededor de 30 grupos en cada uno de los festivales. Sin embargo, en la cartelera diaria de los otros meses del año distintos al momento del festival, rara vez se presentan más de cinco grupos de manera estable" [88]. Sin embargo, él mismo señala una de las dificultades que pueden explicar la falta de constancia pues los grupos no cuentan con "una sede para elaborar y presentar sus trabajos".[89]

A pesar de la deserción en la actividad teatral de muchas personas, a pesar de la aparición de algunos grupos que con el tiempo se desintegraron, es de hacer notar la constancia de algunos grupos como el TEC, La Candelaria, La Mama y el Teatro Popular de Bogotá. Respecto a esto, habla Santiago García:

> […] Generalmente fuimos doce o trece personas. Un grupo de teatro tiene que ser muy estable, porque si no la continuidad del trabajo, la memoria del grupo como creador, al cambiar las gentes, no funciona bien. Tiene que haber una estabilidad. El grupo debe ser un ensamble estable. En este momento somos diecisiete. El grupo se ha agrandado como paradoja, y como grupo está más consolidado que hace diez o quince años.[90]

2.4. Ruptura del teatro con el imperialismo.

El nuevo teatro toma una postura clara frente al imperialismo y lo que ocurre en Colombia, y en general en toda América Latina, con los gobiernos serviles a los intereses de Estados Unidos que mantienen políticas ingerencistas e intervencionistas.

---

[88] Reyes, "Apuntes sobre el teatro colombiano", p. 413. .
[89] Ibidem.
[90] Eberto García Abreu. "Santiago García: no soy maestro de nadie". *Conjunto* No. 119. La Habana, CASA. p. 14.

Muchas de las obras que el teatro colombiano de creación colectiva realiza abordan temas vinculados con esto; critican las acciones permitidas por el gobierno nacional en relación a ello; asumen, finalmente, una postura claramente antiimperialista. Este es el caso de *La Trampa*, de Enrique Buenaventura, en que se elabora una crítica hacia las escuelas que en toda América Latina se crearon con el fin de dar entrenamiento en materia de contrainsurgencia y lucha contra las guerrillas.

> Ubico: […] Hace treinta años que soy presidente,
>
> ¿No es eso amar la democracia?
>
> Yo si me renuevo:
>
> Traigo de Prusia un general
>
> con estrategias y tácticas modernas
>
> especializado en guerra de guerrillas.
>
> Abro las puertas al nuevo capital,
>
> El pueblo del futuro, a Norteamérica.[91]

En un momento de la obra, es el propio General Wolfang August Von Grass quien explica cuál es su misión.

> General: Tengo que enseñar a estos imbéciles a luchar contra su propio pueblo, porque ni contra su propio pueblo son capaces de defenderse por su cuenta, son deberes que nos impone la civilización. Es el precio que por dominar el mundo debe pagar la raza superior, el hombre blanco.[92]

2.4.1. Romper con la dependencia.

> ¿Qué es la cultura para un hombre de teatro que trabaja en América Latina?... La cultura es algo preparado y elaborado en Europa y en Estados

[91] Buenaventura, "La trampa", p. 248.
[92] Ibid., p. 278.

> Unidos que nosotros debemos de tratar de vender aquí. En cuanto al teatro se refiere, el producto nos llega con todas las instrucciones para desempacarlo y extenderlo ante los clientes. Hay que hacer viajes, claro está, a la metrópoli, para ver montajes, técnicas de actuación, sistemas novedosos de comunicación, para estar al día.[93]

Este nuevo teatro busca romper con viejas formas importadas de Europa y Estados Unidos. Se trata de romper también con falsas creencias de un subdesarrollo cultural que necesita ser guiado por quienes ya tienen más experiencia en eso. Abandonar la tendencia a copiar lo que llega de afuera, a abordar temas y formas que nos resultan ajenos.

¿Por qué las manifestaciones culturales autóctonas han sido marginadas en beneficio de formas hegemónicas impuestas por las grandes potencias mundiales? En gran medida la respuesta está en la imposición y la dominación, pero la importación cultural también surge del desdén de nuestra propia cultura, que implica muchas veces el desconocimiento de ésta.

Cierto que somos resultado de un mestizaje y que ello queda plasmado inevitablemente en nuestra cultura, pero no es posible olvidar nuestra historia y todo aquello de lo que somos parte.

2.4.2. Rescate de la cultura popular.

Para lograr una estética propia y para hacer un teatro verdaderamente popular, indagan en las raíces y en las manifestaciones culturales vivas. “Un ejemplo muy rico nos lo muestran los `chigualos´ de la costa pacífica colombiana, especie de cuentos teatralizados surgidos de ceremonias y rituales negros.”[94]

Este teatro se va nutriendo con cuentos populares y las mejores tradiciones del carnaval y los bailes típicos. Se vuelve necesario realizar un rescate cultural para hacer frente a la embestida globalizadora de la cultura.

Somos pueblos muy ricos culturalmente y podemos hacer un rescate de esa cultura con fines revolucionarios. Sabemos que no toda la cultura popular es revolucionaria, muchas veces puede emplearse hasta de forma

---

[93] Enrique Buenaventura, “La cultura y el teatro”. En *Materiales para una historia del teatro en Colombia*. Comp. Maida Watson Espener y Carlos José Reyes. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978, p. 286.
[94] Reyes, “Apuntes sobre el teatro colombiano”, p. 86.

contrarrevolucionaria, pero no se trata de pelear con viejas tradiciones arraigadas en el pueblo, sino de aprovecharlas poniéndolas al servicio de sus intereses en la lucha por la liberación.

> Este interés por la problemática nacional ha inducido toda una serie de cambios en la concepción general del espectáculo. Se han vuelto los ojos hacia manifestaciones artísticas populares y vernáculas. Tal es el caso del folclore, del teatro carnavalesco, de los mitos indígenas, de las danzas, etc. [95]

Al no limitarse este teatro a un texto dramático, acepta la posibilidad de incluir en el proceso de montaje otros textos y otros materiales ajenos a lo meramente dramático, como herramientas de tipo teatral. Puede tratarse de adaptaciones de novelas y de cuentos, pero también utilizar noticias periodísticas, coplas, canciones, danzas, música, fiestas. Todo ello "posibilita el desarrollo de un teatro hecho por un nuevo hombre de nuestro continente, que trata de ser, según la expresión brechtiana: "un actor de la era científica".[96]

En Colombia existe una gran tradición de los carnavales. Estas manifestaciones culturales tienen mucho de representaciones teatrales. En las "farsas carnavalescas de la Costa Atlántica y otras regiones del país —Pasto, Tumaco, fiestas de San Pedro y San Pablo en el Tolima—" [97] es donde va a encontrarse el material para la producción de un verdadero teatro popular, "capaz de señalar un firme derrotero al teatro americano y universal."[98]

> Para el costeño, las mascaradas no son una simple batahola de alegría contenida, sino que encierran expresiones puras de arte teatral, en la que saben apelmazar la comedia, el drama, la tragedia, la sátira, la danza, la copla y la música. Si bien es cierto que para muchos el carnaval comienza con el disfraz improvisado —un antifaz o un manchón de harina en la cara—, parra una parte muy sustantiva del pueblo, las fiestas requieren un proceso de elaboración muy largo, en el cual se estudia y practica la coreografía, el baile, las interpretaciones, el vestuario, la intención y otros tantos matices de comparsas y disfraces individuales.[99]

---

[95] Azcárate, o*p. cit.,* p. 458.
[96] Reyes, "Apuntes sobre el teatro colombiano", p. 92.
[97] Manuel Zapata Olivella. "Comparsas y teatro callejero en los carnavales colombianos". En *Materiales para una historia del teatro en Colombia*. Comp. Maida Watson Espener y Carlos José Reyes. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978. p. 282.
[98] Ibidem.
[99] Ibid, p. 278.

Dentro de estas comparsas existe una figura que funciona como director de escena. Los jefes o capitanes son quienes determinan quién realizará cada personaje con base en las aptitudes de cada actor. "Si el intérprete personifica su papel con gran autenticidad, se le recomendará su representación por años y años."[100]

> El genio del pueblo se pone de manifiesto en su gran capacidad de improvisación de acuerdo con las circunstancias. Así como se requieren muchos meses de ensayos para dominar la coreografía de una danza, también se dispone de la libertad interpretativa de cada personaje. Esto quiere decir que por ningún motivo el actor ha de ceñirse estrictamente a un diálogo o monólogo, sino que, guardando las características propias del personaje interpretado, puede, según el público ocasional que observe, introducir parlamentos, cambiar de actitudes, en una palabra, improvisar la escena para darle mayor realce a la presentación personal y colectiva.[101]

Los carnavales son muchas veces empleados con fines políticos. En las representaciones encontramos diversos elementos de crítica social; desde el uso de la máscara y el vestuario para ridiculizar a personajes de la política para un determinado momento hasta la sátira lograda con toda intención de acontecimientos sociales que afectan a toda la comunidad.

Todo este bagaje cultural es rescatado por el Nuevo Teatro. "Por esta razón las canciones, las coplas, de profunda raigambre popular, han aparecido en las últimas creaciones colectivas colombianas, cumpliendo funciones precisas en la estructura dramática y no tan sólo como un fondo o una ilustración musical".[102] Incluso, algunos grupos cuentan con sus propios conjuntos musicales para este fin.

Veamos, por ejemplo, el papel que juegan las canciones en *Guadalupe años sin cuenta*, creación colectiva del grupo La Candelaria. En trece de los catorce cuadros en que se compone la obra aparecen piezas musicales entre corridos, boleros, ritmos de carnaval y cánticos religiosos, algunas veces interpretadas por

---

[100] Ibid., p. 279
[101] Ibidem.
[102] Reyes, "Apuntes sobre el teatro colombiano", p. 85.

los personajes e incorporadas a su parlamento. Ellas sostienen gran parte del discurso de la obra y estructuralmente funcionan como hilo conductor.

El Teatro Experimental de Cali (TEC) desde su surgimiento como grupo de teatro profesional en 1962, realiza un trabajo de investigación y rescate de festividades populares como "las de los Reyes Magos, y de algunos cuentos populares como el correspondiente a la versión de *El tío conejo zapatero* de E. Buenaventura. También investiga sobre las danzas y música folclóricas del litoral Pacífico".[103]

Esto no sólo tiene beneficios en materia teatral sino que redunda en todo el trabajo cultural colombiano y latinoamericano. Nuestra cultura no es menos valiosa y si las grandes potencias pueden aportar, también nuestro trabajo podrá ser retomado por otros como guía. No olvidemos que, según algunos autores, y a diferencia de la mayoría de las corrientes o estilos, el teatro de creación colectiva fue un aporte de América Latina al mundo; en países desarrollados también se ha empleado posteriormente esta forma de hacer teatro.

Esto cobra una importancia mayor al enfrentarla a toda esa falsa cultura popular que producen los grandes medios de comunicación. "Esta subcultura plantea el imperio de la mediocridad, la vulgaridad, el melodrama lagrimoso o la historia romántica de la niña pobre que fue 'salvada' por el joven millonario".[104]

Dentro de toda nuestra riqueza cultural que ha permanecido relegada a un papel de folclore, "dentro de esa tradición, dentro de esas formas teatrales que se produjeron sobre todo a nivel popular, podemos encontrar maneras expresivas que todavía tienen validez, entre otras cosas, porque están verdaderamente enraizadas con el carácter de nuestros pueblos".[105]

2.4.3. Hacia un teatro nacional y un teatro latinoamericano.

Colombia, al no tener tradición de teatro, pudo ahorrarse todos los procesos que tuvo que sufrir el teatro en México y en otros países, para convertirse en nacional.

> Llamamos nacional todo aquello que responda a una realidad del país, a una historia concreta y objetiva que viva o haya vivido el pueblo colombiano, con una visión y criterios dialécticos. Que corresponda al momento histórico que atraviesa o haya atravesado el país. En eso debemos

---

[103] Azcárate, o*p. cit.*, p. 441.
[104] Carlos José Reyes. "La creación colectiva: una nueva organización interna del trabajo teatral". En *Recopilación de textos sobre el teatro latinoamericano de creación colectiva*. La Habana, CASA, 1978, p. 88.
[105] Rengifo, op. cit., p. 72.

> aprender a *Bertolt Brecht*, seguir la línea por él marcada. Es un método de trabajo correcto el de "historizar los hechos diarios" del pueblo, no de la clase privilegiada, tomar "los gestos característicos de la época", adaptar de cualquier tema, época o país.[106]

La creación de un teatro propio, un teatro latinoamericano, no significa desechar todo lo que venga de afuera o actuar en sentido contrario de los caminos que marcan Estados Unidos y Europa. No. Se trata de no someternos a sus designios, significa pensar y repensar, así como construir este nuestro teatro. Podemos enriquecerlo con otras experiencias: europeas, asiáticas, africanas, etc., pero no limitarnos a copiar.

> Vamos, modestamente, a escribir nuestras propias obras; nuestras pequeñas obras serán colombianas y llevarán un mensaje auténtico. En sí, esas pequeñas obras que serán escritas con gran esfuerzo y honestidad para nuestro pueblo, serán muchísimo más grandes, por lo efectivas y funcionales, que las "grandes obras" de los autores europeos y norteamericanos que con gran pompa y aparataje han sido montadas y se siguen montando actualmente en Colombia. (Carta abierta…).[107]

Se trata de enriquecer el trabajo teatral con lo mejor de nuestra cultura sin negarse a recibir influencias externas pero siempre de manera consciente y en virtud de construir un teatro propio, un teatro auténticamente colombiano, pero también latinoamericano, en el entendido que tenemos como subcontinente una historia, intereses y luchas comunes.

> Nuestro propósito básico y fundamental de nuestra corporación es precisamente lograr ese teatro auténticamente latinoamericano, escapar de los cánones culturales burgueses y vitalizar los aportes que recibimos de fuera… Nuestros países siempre han sido víctimas del colonialismo y han sido saqueados por el imperialismo, por lo tanto la actitud del intelectual debe ser la de apropiarse de lo que le convenga sin prejuicios de ninguna naturaleza… No debemos tener prejuicios de respetar la "propiedad privada" de la cultura occidental.[108]

---

[106] Martínez, op. cit., p. 498.
[107] Ibidem.
[108] Jurado, op. cit., p. 125.

Poco a poco se ha ido construyendo un teatro propio, un teatro que aborde los temas de interés para nuestros pueblos, un teatro que rescate nuestra historia y nuestra cultura como armas.

> Como testimonio de esto puede anotarse la participación creciente del teatro colombiano en festivales, giras, y concursos internacionales en Europa y América Latina, los premios otorgados por el concurso "Casa de las Américas" y el interés de otros países, a través de diversas publicaciones, por nuestro teatro.[109]

Muy posiblemente, el amplio repertorio que se produce en Colombia da origen a una dramaturgia nacional, y la obra que más representaciones ha tenido es la creación colectiva *Guadalupe años sin cuenta* del Teatro La Candelaria, premio Casa de las Américas de Teatro-1976. A partir de esta obra, el grupo continúa con su compromiso de abordar temas históricos y sociales; es así como, inmediato a *Guadalupe años sin cuenta*, se inicia otra creación colectiva que parte de la versión sobre *Los diez días que estremecieron al mundo* que realiza el grupo Taganga de Moscú. Con esta versión y la crónica de John Reed producen una nueva versión sobre la Revolución de Octubre y con esta obra el grupo obtiene una vez más el premio Casa de las Américas de teatro en 1978.

Como puede advertirse, el grupo no sólo se ha nutrido de la realidad social e histórica para sus puestas en escena, sino que también ha indagado en obras de la literatura universal.

Han sido años de creación constante, de las mejores academias para un artista, pues la creación aflora en cada improvisación y obra que se presenta. Los actores formados en La Candelaria, por decirlo de alguna manera, resultan más completos en el sentido puramente artístico. A través de la creación colectiva, el actor se encuentra, al igual que el músico, el pintor, el escritor y cuantos participen de ese proceso creativo.

2.5. Teatro y lucha de clases.

2.5.1. Nuevos temas.

El teatro que se está gestando busca abordar otros contenidos. Los temas ya no pueden ser individuales, ahora tendrán que ser colectivos. Ya no podrán ser

---

[109] Reyes, "Apuntes sobre el teatro colombiano", p. 409.

aquellos asuntos sicológicos sino sociales y políticos. Aquellos problemas que como colectividad nos afectan y deben atraer nuestro interés.

Temas populares y de interés popular. Temas que aborden los verdaderos conflictos del pueblo; no pueden limitarse a ser anecdóticos o a ilustrar cierto folclor popular. Estamos hablando de los problemas de la clase trabajadora dentro de un sistema capitalista de explotación. Son problemas de una colectividad, no se trata de reflejar circunstancias particulares. "Estos temas son aquellos que interesan al nuevo público, que antes había sido marginado del teatro de élite, y a quienes no interesaban los problemas que allí se ventilaban."[110]

Algunos de los temas más abordados por el teatro colombiano son las huelgas de los trabajadores, la migración campesina hacia las ciudades, la lucha guerrillera, los movimientos sociales y las revueltas populares. Carlos José Reyes lo resume así: "El tema fundamental de la mayoría de las obras, de una u otra manera, a veces por omisión, a veces por presencia, es sin duda la necesidad de un cambio profundo, la necesidad de la revolución. El tema es la revolución."[111]

Por otra parte, se abordaba la represión contra el pueblo. Existe una fuerte crítica hacia el régimen opresivo que se vive en Colombia y en otros países de América Latina.

Tras la dictadura de Gustavo Rojas Pinilla[112], se instituyó el Frente Nacional, por el que se alternarían en el poder el Partido Liberal y el Conservador. Así, el liberal Alberto Lleras gobernó entre 1958 y 1962; el conservador Guillermo León Valencia, entre 1962 y 1966 y Carlos Lleras Restrepo, entre 1966 y 1970.

> Entre las tareas que estas administraciones se impusieron, desde un principio, fue la pacificación interna del país. Lo que equivalió a una represión fomentada y refrendada desde el palacio presidencial en la que se le daba prácticamente carta blanca al ejército en su organización y cumplimiento.[113]

---

[110] Reyes, "La creación colectiva:…". p. 77.

[111] Francisco Garzón Céspedes. "El germen del teatro está latente en el pueblo". Entrevista a Julio Mauricio, Carlos José Reyes y Herminia Sánchez. Revista *Conjunto* No. 20. La Habana, CASA, p. 6.

[112] El 13 de junio de 1953 se da el golpe de Estado. Después de casi 4 años, el 10 de mayo de 1957, fue derrocada la dictadura militar de Gustavo Rojas Pinilla por un ascendente movimiento de inconformidad y protesta popular cuya dirección fue capitalizada por una cúpula bipartidista de banqueros e industriales.

[113] Compañía de Fomento Cinematográfico de Colombia (FOCINE). *Colombia, Rebelión y Amnistía. 1944-1986.* Documental, 1986.

"…No es difícil suponer el por qué los militares se sentían aludidos en una obra como *La trampa".*[114] En esta obra se hace una crítica a las dictaduras latinoamericanas; en ella aparece un personaje con alusión directa al dictador guatemalteco Jorge Ubico (1931-1944). Sin embargo, no se ajusta su "biografía particular, Buenaventura va explorando progresivamente lo que tiene de general y universal para enlazarlo con las demás dictaduras militaristas que por ese entonces florecían de nuevo en toda la América Latina."[115]

Ubico: Pero alguien ha de pagar públicamente

Fatiga: Excelencia, el rebelde que le digo,

Yo tengo dos expertos en hacer confesar

a cualquiera lo que nunca ha cometido.

Ubico: Ya la gente no se traga

esas burdas patrañas.

Fatiga: La gente traga todo,

por algo somos dueños de la prensa,

lo importante es no despertar la ambición de las potencias.[116]

Las obras más recientes del teatro colombiano van abordando nuevos temas, pero siempre manteniendo la línea de los asuntos sociales. Como ejemplo, se puede hablar de *En la raya* y *El paso (*una obra de tensos silencios que recuerda la realidad del narcoparamilitarismo y la estrategia del miedo utilizada para intimidar a la población, cuando del poder se trata) las dos se han adentrado "en la propia realidad que estamos viviendo acá ahora, más contaminadas del narcotráfico, la aparición de los *ñeros*, los habitantes de la calle, del problema urbano. Nosotros habíamos navegado por problemas rurales, pero ya nos metimos en la ciudad."[117]

Pero, ¿cómo hacer para que este teatro sea verdaderamente revolucionario? No basta con abordar temas sociales y alejarse de las formas canónicas de hacer teatro. Hay que saber cómo y para qué se hace cada cambio,

---

[114] Rizk, "Esencia y presencia de Brecht", p. 86.
[115] Ibid., p. 83.
[116] Buenaventura, *"La trampa"*, p. 252.
[117] García Abreu, op. cit., p. 18.

no puede ser de forma arbitraria y superficial. Se trabaja con nuevos temas pero también se buscan nuevas formas de tratarlos.

2.5.1.1. Rescate de la historia como arma.

Entre los temas que el teatro colombiano ha abordado por más de medio siglo destacan los que hacen referencia a episodios concretos de la historia de Colombia. "El Nuevo Teatro tiene un manifiesto interés por la temática histórica, social y política del país. […] Muchas de estas obras se centran sobre los temas de las luchas populares actuales y del pasado."[118]

Tal como lo plantea Gilberto Ramírez, este movimiento ha realizado un trabajo muy importante de búsqueda y rescate de la historia nacional. Con ello, se busca demostrar "cómo la historia se desarrolla y evoluciona al fragor de las luchas, conocer nuestra historia, es poder aprender de ella lo positivo y superar lo negativo para tener una participación más objetiva y consciente en la lucha por la liberación de nuestro país". [119]

Al teatro colombiano le interesa llevar a escena aquellos periodos de la historia en los que se desarrollaron importantes luchas populares. Así, temas recurrentes en el teatro colombiano son: la violencia desencadenada tras el asesinato de Gaitán, las luchas estudiantiles bajo la dictadura, la masacre de las bananeras, por mencionar algunos.

La masacre de las bananeras sucedió en 1928, cuando fueron asesinados por tropas colombianas centenares de trabajadores de la United Fruit Company que estaban en huelga y que se manifestaban pacíficamente junto a sus familias en la plaza de Ciénega. Este episodio histórico ha sido inmortalizado en la literatura latinoamericana en *Cien años de soledad*, pero también se encuentra en el teatro. Algunas obras con esta temática son *Soldados,* escrita por Carlos José Reyes, adaptada y llevada a escena por La Candelaria y *La Denuncia* (1974), creación colectiva del Teatro Experimental de Cali.

El sol subterráneo de Jairo Aníbal Niño relata la historia de tres mujeres que se enfrentan con un militar. La obra arranca cuando una maestra rural es enviada a una comunidad de la zona bananera y llega con su hermana a una casa deshabitada para residir ahí. La casa le ha sido asignada por el militar que hace las veces de alcalde del pueblo. Casi inmediatamente después de haber llegado,

---

[118] Azcárate, op. cit., p. 457.
[119] Teatro Experimental de Cali. "Nuestro arte será más arte cuanto más revolucionario sea". *Conjunto* No. 14. La Habana, CASA, p. 96

reciben la visita de una campesina que les da la bienvenida en nombre de la comunidad y les relata la historia de luchas del mismo pueblo. A partir de ese momento, la obra transcurre en un ir y venir en el tiempo, enlazando la lucha campesina del pasado (1928) con los esfuerzos organizativos de los sesenta. Es así como la maestra y su hermana se enteran de la masacre de las bananeras y de que, tras el exterminio, los cadáveres fueron subidos a un tren y desaparecidos o bien, enterrados en una fosa común sobre la que se construyó la casa que habitan. Resulta interesante y terrible conocer que la anécdota no corresponde a la ficción:

> La casa donde sucede la pieza, existe en efecto. Bajo su suelo fueron enterrados muchos de los obreros asesinados en 1928. La luz que su heroica batalla proyecta sobre la actualidad es precisamente ese sol clandestino pero siempre vivo en la memoria y en los combates de las masas.[120]

En una entrevista con algunos de los integrantes del TEC, Helios explica el hecho de que el tema haya sido abordado por diferentes grupos, pues ello "evidencia que nuestro trabajo actual insiste en un capítulo de nuestra historia que todos consideramos clave para aclarar, con vistas al futuro, el desarrollo de la lucha de clases en Colombia". [121]

Por su parte, Aída Fernández agrega:

> Tratamos de mostrar las causas históricas, económicas y sociales de esa huelga, enmarcada en un gran movimiento socialista y comunista tanto a nivel nacional como internacional. De esta manera, a través de un hecho concreto, ubicado históricamente, se presenta una problemática que, desde un punto de vista actual, se proyecta a lo universal. Creemos que este es uno de los objetivos que tiene que cumplir el teatro en la sociedad.[122]

Y es que este trabajo teatral no puede basarse en la historia que ha sido contada de manera oficial, pues se sabe que está parcializada y que le oculta muchas verdades al pueblo. Se busca entonces realizar un trabajo de rescate de la verdadera historia nacional, la historia contada desde el punto de vista de la clase trabajadora.

---

[120] Guillermo Alberto Arévalo. "Jairo Aníbal Niño, trabajador del teatro colombiano". En *Materiales para una historia del teatro en Colombia*. Comp. Maida Watson Espener y Carlos José Reyes. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978, p. 558.
[121] TEC, o*p. cit.,* p. 95.
[122] Ibid., pp. 94-95.

> […] Unas veces en la desesperada autodefensa, otras en la iniciativa del ataque: el teatro nuevo se propone traducir esa historia escamoteada, en obra de arte y de esclarecimiento frente al oscurantismo de la historiografía académica. [123]

Se trata de conservar en la memoria colectiva del pueblo sucesos históricos que las clases dominantes han buscado que queden en el olvido. Gilberto Ramírez opina al respecto:

> Para que este proceso cumpla su cometido debemos encontrar, desempolvar e investigar la historia oculta, deformada y vilipendiada por las clases dominantes, quienes la manejan a su antojo en defensa de sus privilegios de clase. Para nosotros y para el público que presencia nuestras obras, es de vital importancia el estudio de la historia puesto que a través de ella podemos demostrar quiénes son sus verdaderos realizadores, sobre quiénes y cómo se han levantado monumentos falsos, cómo se han impuesto falsos héroes.[124]

Los montajes, al ser inspirados desde la visión del pueblo, abordan desde las arbitrariedades que el gobierno ha cometido contra éste hasta las luchas que los oprimidos han levantado en contra de un régimen injusto. Este nuevo teatro requiere abordar esa otra historia no contada en los libros, esa historia de lucha de los pueblos. Es necesario recuperarla de donde esté: así sea de forma oral, en documentos, denuncias, etc.

Es así como los teatreros se dan a la tarea de realizar investigaciones documentales, se acude a muy diversas fuentes desde archivos militares hasta los propios testimonios de gente que le tocó vivir esos hechos. Se trata de construir el presente, para entenderlo, a partir de un pasado que se desconoce en gran medida.

En resumen, como bien apunta Piedrahita, “no somos neutrales. Estudiamos la historia desde el punto de vista de la clase obrera, la clase más productiva y la más impaciente, como decía Brecht. Consideramos la historia como una ciencia, poniendo en tela de juicio el sistema social dominante. Nuestro arte será más arte cuanto más revolucionario sea, cuanto más cerca esté de la revolución."[125]

---

[123] Mejía Duque, op. *cit.*, p. 469.
[124] TEC, o*p. cit.,* p. 96.
[125] Ibidem.

2.5.2 Nuevos espacios.

Los cambios que introduce el teatro de creación colectiva se dan también en todo lo que tiene que ver con los espacios de presentación de los productos escénicos. Si era un teatro comprometido con el pueblo tenía que llevarse al pueblo, fue así como diferentes agrupaciones teatrales presentaron sus montajes en escenarios populares, es decir, en cualquier lugar donde estuviera el pueblo, fuera plaza pública, escuela, fábrica o cárcel.

> "No son obras de salón". El espacio apropiado para su representación son las salas de los barrios populares, los salones culturales de los obreros, los sindicatos, los patios de los colegios, de las universidades. Y no tan sólo por su contenido popular, sino por el tipo de relación concreta con el espectador que se produce en estos nuevos espacios. El espectador analiza estas obras como los obreros que en una asamblea evalúan una huelga, un triunfo o una derrota, con miras a extraer de allí enseñanzas para su lucha. Son obras, pues, que miran la historia como una herramienta del presente, en la lucha por la liberación nacional.[126]

Muchas veces, la búsqueda de espacios distintos respondió a la necesidad de entablar nuevas relaciones con el público. Se requieren espacios donde quepa un amplio público popular, pues los tiempos donde sólo acudía a los teatros una pequeña burguesía y algunos estudiantes e intelectuales habían pasado.

> La sala tiene, además, enorme importancia al interior mismo del espectáculo teatral. Sobre todo las salas independientes, cuyo espacio escénico es, generalmente, un galpón abierto. La desaparición del telón produce una especie de desmitificación, de distanciamiento de hecho, convirtiendo la representación en algo muy cercano al público. Lleva a la simplificación de toda una serie de condiciones técnicas, lo que en buena medida prepara al teatro para lanzarse a la calle, a los parques, a las plazas de mercado, etc.[127]

---

[126] Reyes. "La creación colectiva:…", pp. 84-85.
[127] Azcárate, op. *cit.*, p. 458.

2.5.3. Nuevos públicos.

El Nuevo Teatro colombiano no sólo buscó al pueblo como inspiración. Se trató también de buscarlo como público, pues era en manos de los campesinos, de los obreros, de la gente humilde, en donde este teatro podía lograr su máxima efectividad.

> Y es que el público más o menos elitista que existía en la etapa anterior, que pedía y quería ver obras extrañas, muy sofisticadas, que exigía unas iluminaciones, unos vestuarios, con acabados en plásticos y proyecciones especiales, y con unos textos muy alambicados; es totalmente distinto al nuevo público popular. Para las gentes de teatro, quiéranlo o no, el cambio de público es el cambio social, real, aparte de la voluntad y el deseo de los actores.[128]

Pero no sólo el teatro llegó a los escenarios populares, también las salas de teatro que iban surgiendo en las ciudades se fueron llenando de un público popular, no era raro encontrar a obreros, por ejemplo, acudiendo al teatro tras su jornada de trabajo.

Los precios permitían que el teatro fuera accesible para los sectores más pobres de la sociedad y los trabajadores se sentían convidados a hacer parte de ese teatro, no se trataba de un teatro elitista que hiciera sentir incómodos a obreros o campesinos, se sentían tan dueños de ese espacio como cualquier otro.

> El teatro ha cambiado de propietario. Es por esto que han cambiado sus formas y sus contenidos. No se trata de establecer una política "paternalista" por parte de los artistas, deseosos de llevar el teatro "al pueblo". Esta nueva relación implica hacerlo desde adentro, en forma permanente. Desde adentro de la organización misma de los grupos.[129]

La gente de teatro comenzó a tener un verdadero vínculo con su pueblo. Esta relación permitió que se llevaran a cabo "encuentros bilaterales entre teatreros y representantes avanzados del proletariado, como en los casos de los

---

[128] Carlos José Reyes, entrevista. "Colombia: Métodos de creación colectiva en un trabajo teatral contra el sistema". *Conjunto* No. 20. La Habana, CASA, p. 26.
[129] Reyes, "La creación colectiva…", p. 77.

sábados obreros en la Casa de la Cultura de Bogotá. Se presiente ya que el teatro va a cambiar de manos, que va a dejar de ser un producto grato a la burguesía y que toma asiento al lado de la clase obrera.[130] Sobre estos encuentros, que dieron inicio en 1967, Santiago García comenta:

> Ante la aparente incomprensión o apatía de hace algunos años por parte de los sectores de trabajadores, de aceptar el producto que nosotros les ofrecíamos con toda nuestra buena voluntad y fervor por "contribuir con nuestro arte a la causa del proletariado", resolvimos hacer unos encuentros entre artistas y obreros, durante 11 sábados que incluían presentaciones de teatro, cine, música, exposiciones… y posteriormente debates, conferencias, discusiones, en suma, empezar a entablar un diálogo con los trabajadores. (…)
>
> Sin pensarlo más, optamos por el camino de crear obras en las cuales desde un mínimo planteamiento de partida estuviera involucrada y comprendida la clase obrera, así como nosotros estábamos dispuestos a involucrarnos y comprometernos con los intereses y luchas de los trabajadores.[131]

El teatro de creación colectiva siempre ha promovido la constante interacción con el público, las funciones no terminan al finalizar la representación de la obra, además una parte muy importante la constituyen los foros de discusión que se realizan después con el público. Esto enriquece el trabajo teatral, pero además se trata de un trabajo político e ideológico muy importante.

A veces el miedo de la oligarquía hacia el teatro no estaba tanto en la obra en sí como en los foros de discusión que les seguían, pues esto promovía una participación del pueblo en actividades de tipo político. En ocasiones la obra era simplemente el pretexto para sentar a una comunidad a discutir sobre los problemas sociales y proponer alternativas de organización.

> Por eso la comunicación, en el teatro, no es, para nosotros, un problema de emotividad, un problema que se reduce al estado creador del actor, o una especie de empatía que se establece entre el espectáculo y el público. Tampoco es simplemente compartir una experiencia con el público, sino

---

[130] Azcárate, o*p. cit.*, p. 443.
[131] Santiago García. *En busca de nuevas relaciones con el nuevo público*. En *Materiales para una historia del teatro en Colombia*. Comp. Maida Watson Espener y Carlos José Reyes. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978, p. 489-490.

> desentrañar, con él, la complejidad cambiante, viva, las mil formas y disfraces que utiliza el colonialismo entre nosotros.[132]

En el teatro de creación colectiva hay una clara invitación a que el público participe, es una invitación a la discusión, a la crítica y finalmente a que tome parte activa en la proceso teatral, pues la obra no está terminada si el público no da su opinión y ésta es recogida por el grupo en la escena. Pues como dice Carlos José Reyes "tanto los grupos políticos, como la gente que está luchando en el terreno social concreto, tienen el deber y el derecho de cuestionar el trabajo que el artista hace".[133]

2.5.4. Teatro popular.

La unión de todos estos elementos que han ido cambiando es lo que constituye un verdadero teatro popular. El Nuevo Teatro está muy alejado de lo comercial, al no pertenecer a la burguesía, no le interesa comerciar con el arte. Este teatro está comprometido con el pueblo y con sus luchas por transformar la realidad en una mejor y más justa.

> Al hablar de popular nos referimos al pueblo que no sólo participa de la evolución, sino que se apodera de ella, la impone, la condiciona. Pensamos en un pueblo que hace historia, que transforma al mundo y se transforma a sí mismo. Pensamos en un pueblo luchador y, por lo tanto, vemos implicaciones combativas en el concepto de popular.[134]

Lejos ha quedado en Colombia aquel teatro empleado con fines de dominación. Ahora se busca que pueda ser "utilizado por el proletariado, por los estudiantes, por los sectores progresistas de la sociedad. […] Tratamos por todos los medios a nuestro alcance de producir ese arte dentro de la clase trabajadora".[135]

Es así como el teatro "se vincula armónicamente a los intereses reales de las organizaciones a través de miles de hilos que fueron conformando todo un tejido

---

[132] Enrique Buenaventura. "Teatro y cultura". En *Materiales para una historia del teatro en Colombia*. Comp. Maida Watson Espener y Carlos José Reyes. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978, pp. 294-295.
[133] Céspedes, op. cit., p. 10.
[134] Martínez, op. cit., p. 499.
[135] Jurado, op. cit., pp. 126-127.

de relaciones entre nosotros los artistas y ese vasto y complicado estrato de los trabajadores".[136]

Se está rompiendo también con la falsa creencia de que lo popular tiene que ser algo corriente o de baja calidad, con la idea de que el pueblo no tiene la capacidad de participar en las actividades artísticas, fabricando con ese pretexto un falso "arte popular" para distraer a los oprimidos, mientras avanzaba un "arte" comercial inaccesible para el pueblo.

> El nuevo teatro colombiano se orienta de modo preferente hacia el llamado "teatro político" y el "teatro popular", formas que han adquirido un claro nivel de dignidad artística y profesional. Hablar en Colombia de "teatro político popular" es hablar de su corriente más visible. El antiguo y esporádico teatro comercial, reducto de una minoría acomodada, sigue siendo una actividad minoritaria, pero ahora sobrevive en un ámbito teatral más vasto y variado.[137]

2.5.5. Socialización y "proletarización" del teatro colombiano.

Se trata de hacer un teatro más cercano al pueblo en todos sentidos. Si bien los temas son populares, lo cierto es que deberán también abordarse desde una perspectiva popular. No pueden responder a los intereses de la clase dominante. El lenguaje debe ser también cercano al pueblo.

El fin último debe ser realizar un teatro por y para el pueblo, con temáticas, lenguaje y formas populares, que vaya acorde con sus intereses de clase y que sea partícipe de las transformaciones sociales que el pueblo protagoniza.

> El Nuevo Teatro colombiano ha logrado romper el muro que la sociedad capitalista tiende entre el arte y los sectores populares. Y lo ha logrado porque se ha vinculado a la clase obrera, lo que influye notablemente en la misma actividad teatral. Es decir, que nuestro teatro se encuentra en un proceso de proletarización.[138]

---

[136] García, op. cit., p. 492.
[137] Luzuriaga, "Enrique Buenaventura…", op. cit., p. 90.
[138] Azcárate, "El Nuevo Teatro y…", p. 455.

No basta con acercar el teatro al pueblo, es necesario darle herramientas para que produzca su propio teatro. Si en verdad se considera al teatro eficaz como herramienta de lucha, si en verdad se busca acercar el teatro al pueblo, se tiene que llevar los medios de producción a ese pueblo trabajador.

Comenzaron así a surgir talleres de teatro con campesinos, con obreros y hasta con presos. Pronto hubo grupos de teatro por todo el país, desde los rincones más alejados en el campo, hasta las fábricas y las cárceles en las ciudades.

> La única posibilidad es ser los dueños de nuestros medios de producción, poder elaborar nuestro producto y comunicarnos directamente, inclusive intercambiar el producto en grandes zonas de nuestra comunidad por otros productos que no elaboramos.[139]

No se trata de llevar el teatro al pueblo desde una perspectiva paternalista, para "educarlo". Se trata de poner a su servicio nuevas formas de comunicación, de debate, de análisis, nuevas formas de lucha:

> Todo el mundo puede hacer teatro y defender sus ideas a través de ese medio, como puede igualmente defender sus puntos de vista en una asamblea, sin que para eso sea necesario hacer un curso de oratoria. Y, de la misma manera en que todas las personas son potencialmente "artistas de teatro", todos los lugares son potencialmente "espacios teatrales", como catertambién todos los temas son potencialmente susceptibles de teatralización: noticias de periódicos, discursos políticos, **jingles**, libros didácticos, la **Biblia,** documentos cinematográficos, estadísticas, etc.[140]

Hay una estrecha relación entre el teatro y las luchas populares. Existe una importante comunicación que permite el intercambio y la retroalimentación; los obreros aprenden de los teatreros y viceversa, el trabajo y las luchas, así como las formas de organización que llevan a cabo unos y otros se enriquecen a partir de esta relación y los conocimientos y experiencias del otro.

El teatro se nutre de las experiencias de lucha de los trabajadores y éstos emplean el teatro como vehículo de comunicación.Todo esto siempre encaminado a conocer, discutir, pero, sobre todo, a transformar la realidad: "Nosotros tenemos

---

[139] Buenaventura, "Teatro y cultura", p. 290.
[140] Boal, *op. cit*., p. 29.

que buscar el diálogo abierto, y más: tenemos que promover la transferencia al propio pueblo de los medios de realización teatral, porque creemos que al pueblo se le deben de transferir todos esos medios. Debemos apoyarlo, porque el pueblo sabe cómo hacerlo […]”[141].

2.6. Teatro y guerrilla.

Uno de los temas que no podía faltar en el teatro de Colombia es el de la guerrilla, puesto que ha formado parte de la realidad sociopolítica de dicho país, al menos, desde las últimas cinco décadas.

El nuevo teatro en Colombia ha abordado aspectos como la violencia contra los trabajadores, el papel de las compañías extranjeras en la economía y la suerte del país, las luchas sindicales y campesinas, los movimientos sociales, la represión contra el pueblo. Asimismo, contempla el hecho de que algunos sectores populares se encuentran alzados en armas y que por este medio busquen la transformación social.

La existencia de guerrillas en América Latina es una realidad que ha estado presente en prácticamente todos los países. Los trabajadores del teatro que han optado por alejarse de las concepciones colonialistas e incorporar temas de nuestra región a su quehacer estético así lo han entendido y, en consecuencia, investigan y plasman en sus montajes diferentes aspectos de este fenómeno sociopolítico, así como las causas que han llevado a sectores populares a tomar las armas, puesto que la elección de las formas de lucha de los movimientos reivindicativos y de emancipación está siempre inscrita en un contexto político, económico y social. El teatro, además de rescatar la historia, recrea la memoria colectiva de hechos socialmente significativos.

Es el entorno, los problemas y las condiciones materiales en que viven los grupos humanos lo que los impulsa a realizar determinadas actividades, algunas de ellas con el fin de transformar la realidad social. Es así como construyen sindicatos, forman cooperativas, se agrupan en partidos políticos, en asociaciones religiosas y también en organizaciones armadas.

Una de las causas identificadas con el surgimiento de las guerrillas en Colombia es el asesinato en 1948 del dirigente liberal Jorge Eliécer Gaitán. Orlando Suárez subraya la “coincidencia” del crimen, al que confiere carácter de

---

[141] Ibid., p. 15.

“un suceso histórico muy significativo”, con la creación de la Organización de Estados Americanos –sucesora más ambiciosa de la Unión Panamericana como dominante político y cultural de América Latina— a través de lo que se llamó *Pacto de Bogotá*.

Además del sisma en la vida política y social colombiana que esto significó, destaca el hecho de que estuviera marchando paralelamente a un parteaguas en la vida cultural latinoamericana: “A partir de la constitución de la OEA, los primeros esfuerzos interamericanos de carácter cooperativo a favor de los intereses culturales, adquieren rango de cuestiones fundamentales y se convierten en constante y sistemática actividad de la Unión Panamericana.”[142]

Como ya se ha mencionado en este capítulo, los focos de resistencia a la violencia oficial se convertirían en movimientos guerrilleros, según lo relata Beatriz Rizk:

> Como efecto inmediato [del régimen represivo], los movimientos de defensa que sobrevivieron la década de los 50, se convirtieron en movimientos de guerrilleros. Así que de las luchas partidistas que azotaron los campos colombianos durante “la época de la violencia”, y en las que realmente no participaron las clases dirigentes, salvo un lejano y conveniente asesoramiento, se dio paso a la lucha de guerrillas. Organismos que a partir de los años 60 empezaron a desarrollar una praxis revolucionaria en la que tenían cabida proyectos de transformación de la estructura estatal. De esta manera se van creando focos de campesinos levantados en armas en diferentes regiones: “Zonas rurales de especial conflicto social”, a las que Álvaro Gómez Hurtado designó con el nombre de “repúblicas independientes”. Término que seguirá empleándose corrientemente hasta bien entrada la década de los 80.[143]

En este contexto de guerrillas de autodefensas, ““un grupo de jóvenes colombianos que van a Cuba a estudiar, provenientes de varias corrientes ideológicas, deciden crear una nueva organización, ya no con la perspectiva de una guerrilla liberal, sino de una guerrilla revolucionaria.”[144] Los preparativos comienzan en 1962 y el 4 de julio de 1964 se funda el Ejército de Liberación Nacional.

---

[142] Orlando Suárez. *La jaula invisible*. La Habana, Ed. de Ciencias Sociales, 1986, p. 85.
[143] Rizk, “Buenaventura: …”, p. 86.
[144] *De la resistencia al poder popular. Diálogo con el Comandante Pablo Beltrán*. México, Ocean Sur, 2008, p.5.

> El ELN se hizo más popular con el ingreso a sus filas de Camilo Torres Restrepo, sacerdote que rompía con la tradición conservadora y reaccionaria de la Iglesia. Torres Restrepo sacudió las estructuras eclesiásticas y del Estado al proclamar: 'El deber de todo cristiano es ser revolucionario, y el deber de todo revolucionario es hacer la revolución'. [145]

La vida guerrillera de este sacerdote es muy breve: en octubre de 1965 se va a la montaña y en febrero de 1966 muere en un combate; no obstante, se trata de la figura del ELN más conocida mundialmente.

Además del ELN y las FARC, organizaciones como el Ejército Popular de Liberación (EPL), el Movimiento 19 de abril (M-19), el Quintín Lame y el Partido Revolucionario de los Trabajadores (PRT) han constituido parte de la historia de esta nación. Así, por ejemplo, durante el gobierno de Julio Cesar Turbay Ayala (1978-1982), dice el Comandante del ELN, Pablo Beltrán, "se rompieron las relaciones entre Colombia y Cuba, y se implantó un Estatuto de Seguridad muy duro, muy autoritario, muy represivo. Se llenaron las cárceles de activistas sociales y políticos. En ese clima represivo, a quienes no nos tocó ir a la cárcel, nos tocó irnos a la guerrilla rural." [146]

La lucha armada, en todos los tiempos y lugares, ha sido fuente de inspiración de creaciones artísticas en la música, la literatura, el cine, el teatro, la pintura y la escultura. Sin embargo, el teatro no sólo narra las vicisitudes y los procesos políticos y sociales en torno a los conflictos armados. La guerrilla misma constituye una forma de vida en la que se integra un colectivo, y en su seno se desarrolla el teatro como recurso didáctico y como actividad lúdica.

2.6.1. La guerrilla como tema.

Los fusiles de la madre Carrar, de Bertolt Brecht y *La Trampa*, de Enrique Buenaventura son sólo dos ejemplos de las obras llevadas a escena en Colombia que abordan el tema guerrillero. Además de éstas en donde es el asunto central, en muchas otras obras se hace –cuando menos— mención a la guerrilla o a los guerrilleros.

---

[145] Ospina, op. cit., pp. 101 y 102.
[146] Beltrán (entrevista), *op. cit.*, p. 4.

Como ya se ha explicado (2.1.), con el asesinato de Gaitán arranca *La época de la violencia*, tiempo en el que, como respuesta a la violencia de Estado, surgieron guerrillas campesinas auspiciadas por el Partido Liberal. Tras el golpe militar de Rojas Pinilla en 1953, apoyado por liberales y conservadores, el Partido Liberal dio la orden a sus guerrillas para que depusieran las armas. Entre los guerrilleros que aceptaron hacerlo, se encontraba Guadalupe Salcedo, dirigente campesino en la región de los Llanos Orientales, quien fue asesinado poco tiempo después de haberse rendido, en clara traición al cumplimiento de las promesas gubernamentales. La suerte del resto de guerrilleros que pactaron con el gobierno no fue distinta. Sobre este tema versa la obra *Guadalupe años sin cuenta* (estrenada en 1975). Casi al comienzo de la obra, aparece una pieza musical que tiene la función de contextualizar la obra en su periodo histórico y describir los propósitos de la elaboración y la puesta en escena de la obra de teatro.

Pido permiso al trovero

para relatar la historia

de más ingrata memoria

que tiene el pueblo llanero.

Fue por los años sin cuenta

que en toda Colombia entera

se desató la violencia

de una y otra manera.

Nos dicen los sabedores

que arriba mandaba un godo

y armó a los conservadores

para quedarse con todo.

[…]

Con la honradez de mi canto

con esfuerzo popular

con respeto y mil perdones

les vamos a interpretar

historias que nadie cuenta

que ocurrieron de verdad.[147]

Estructuralmente, la obra muestra una circularidad. Al inicio y final de la pieza se recurre al mismo elemento dramático (el asesinato de Guadalupe Salcedo). La escena inicial tiene la función de captar la atención del espectador que mediante el transcurso de la obra busca explicarse –a partir de las informaciones que recibe— la verdad sobre el asesinato del amnistiado guerrillero. La funcionalidad de la estructura mencionada se hace patente en el *Corrido del intermedio*:

Nosotros los comediantes

por unos breves minutos

nos vamos a descansar.

Los invitamos a ustedes

mientras reinicia la pieza

que salgan a meditar

y después les contaremos

por qué acaba como acaba

aunque sepan ya el final.[148]

La obra se compone de 14 cuadros con escenas tanto en la ciudad como en el campo, en donde la presencia militar es una constante, pues tropas del ejército, previamente entrenadas en la guerra de Corea, son enviadas a la región de los Llanos Orientales. Existen cazadores al acecho de los recién conformados

---

[147] "Guadalupe años sin cuenta" en *Teatro colombiano contemporáneo*. Bogotá, Tres culturas editores, 1985, p. 192 y 193.
[148] Ibid., p. 224.

guerrilleros, en la búsqueda selectiva de personas sus familias, vecinos, es decir, el conjunto de la población, es atemorizada.

Esta obra deja ver la actuación de la jerarquía liberal en dicha época, inicialmente es promotora de las guerrillas campesinas, pero sin participar directamente en la confrontación armada; asimismo, se resiste a proveerla de recursos mientras los campesinos son blanco de bombardeos.

"La entrevista", un diálogo entre Jerónimo Zambrano (guerrillero enviado por Salcedo a la ciudad) y Armando, dirigente del Partido Liberal, ilustra esta situación. Los campesinos liberales convertidos en guerrilleros solicitan armas, medicamentos y demás enseres que la dirección del partido se niega a proporcionarles por estar en tratos con el Partido Conservador y el ejército. He aquí un extracto del diálogo:

> ARMANDO: Pero, ¿cómo es posible que manden gente a mi propia casa? Les comunicamos en un mensaje que esperaran noticias nuestras, no que vinieran por ellas. Usted se imagina los peligros que nosotros corremos aquí en la ciudad. Nuestros pasos están vigilados, las casas, los teléfonos, todo.
>
> JERÓNIMO: Doctor, ¿no cree usted que yo también corro peligro viniendo a la cuidad? Yo vengo porque traigo órdenes de mi comandante Guadalupe… Vengo por los fusiles, las medicinas, los pertrechos, todo lo que nos han ofrecido…
>
> ARMANDO: *(Lo interrumpe)*. Pero, ¿qué piensan ustedes? ¿Que podemos conseguir fusiles a la vuelta de la esquina? ¿Que podemos comprarlos como se compran cigarrillos en las tiendas, en la tienda de doña Rosita? […]
>
> JERÓNIMO: ¿Entonces le digo a mi comandante Guadalupe que espere y espere hasta reventar? Mire, doctor, en vez de las noticias de la Dirección Liberal, lo que nos llegan son bombardeos.
>
> ARMANDO: Por favor, hable un poco más bajo. Cálmese. Baje la voz. No se ponga tan nervioso.
>
> JERÓNIMO: Pero si el nervioso es usted, doctor.
>
> ARMANDO: ¡Pero cómo! ¡Cómo no voy a estar nervioso si aquí en mi casa tengo una reunión muy importante! Su presencia aquí es muy peligrosa.

JERÓNIMO: En los Llanos también es peligroso, por la presencia del ejército.

ARMANDO: (*Arroja un cigarrillo al suelo. Luego lo recoge y busca un cenicero. Finalmente lo tira*). Mire… Su valentía déjela para los Llanos. Aquí estamos en la ciudad… aquí la situación es distinta. Las cosas las estamos arreglando por lo alto. Ustedes no entienden de política. […] ¿Cómo le explico para que me entienda? La situación la estamos arreglando por lo alto. Ustedes sigan en lo que están… pero no vayan a cometer una locura. Eso significaría terminar con las conversaciones que hemos iniciado con personajes muy importantes, incluso algunos militares de los altos mandos. […] Dígale a Guadalupe que mantenga muy en alto la lucha del partido liberal. (*Bajando la voz*). Que de vez en cuando disparen uno que otro tiro. ¡Pero mucho cuidado con ir a exagerar! […] Dígale a Guadalupe que estamos con sus muchachos de todo corazón, de todo corazón.

Por otra parte, se representan los acercamientos entre el Partido Liberal y el Partido Conservador hasta su definitiva alianza con la conformación del Frente Nacional. La escena "El complot" hace referencia directamente a este episodio: unos y otros están sentados a la mesa y preparan el golpe de Estado, junto con la Iglesia.

Posteriormente, la dirección del Partido Liberal promueve la desmovilización de los guerrilleros, pues ésta ya ha alcanzado sus objetivos. Algunos aceptan y otros no.

La obra no sólo aborda temas y hechos históricos que los sucesivos gobiernos han pretendido ocultar, sino que les da vigencia puesto que relaciona las condiciones del pasado en que se dio la rebelión con las situaciones que se vivían por 1975 (y que persisten en la actualidad). Su mismo título deja ver esta doble interpretación *Guadalupe años sin cuenta,* que no *años cincuenta*, que es la década en donde se desarrollaron los acontecimientos históricos referidos. La circularidad estructural sirve también para reforzar la idea de la persistencia de condiciones históricas no resueltas. El espectador abandona la sala con esta idea, pues, para reforzar el mensaje del conjunto de la escenificación el *Corrido final* explica:

Con respeto y con su venia

les pedimos su permiso

y aunque dejen esta sala

mediten bien lo que han visto.

Esta historia que contamos
los invita pa' que piensen
que los tiempos del pasado
se parecen al presente.

Los de arriba, bien arriba
al pueblo prometen mucho
para que olvide su historia
su vida y su propia lucha.[149]

La obra es una creación colectiva del grupo *La Candelaria* y tomó como fuente de documentación a informantes de la región de los Llanos Orientales que habían vivido o escuchado de manera muy cercana esos sucesos y la leyenda que se construido en torno a la figura de Guadalupe Salcedo.

2.6.2. El teatro en la guerrilla.

Definitivamente hemos heredado una carencia de documentación en lo que se refiere al teatro en las filas insurgentes. Así, en su exhaustivo estudio sobre los vaivenes del teatro latinoamericano entre 1967 y 1987, Rosalina Perales da cuenta de su existencia al hablar de Nicaragua –país que atravesó por una confrontación armada en aquellos años— sin llegar a ofrecer mayores detalles:

> Nicaragua se estremece en 1979 ante el triunfo de la Revolución Sandinista. La caída de Anastasio Somoza y la llegada de un gobierno popular al poder precipita cambios drásticos en la política y la cultura, arropando todo el sector teatral. Los escasos dramaturgos nicaragüenses

[149] Ibid., p. 244.

> que siempre habían trabajado con la represión y demandas o necesidades proletarias, una vez efectuado el cambio y ya con la experiencia cubana, se mueven rápidamente, con todo el sector teatral a la organización de grupos que harían un teatro de finalidad didáctica. Fueron núcleos de apoyo a la campaña de alfabetización y a las milicias sandinistas. (Hasta en el ejército se formaron grupos de teatro).[150]

Y continúa más adelante: "El pueblo completo hace teatro: obreros, mujeres, campesinos, soldados, etc.; de ahí que el nuevo movimiento sea de aficionados, con actores que carecen de adiestramiento. Paulatinamente se va creando un teatro popular generalizado." [151]

En este caso, *ejército* y *soldados* se refieren a un ejército revolucionario y a combatientes que aún después del triunfo revolucionario continuaron con su accionar militar en forma de guerrillas, puesto que la victoria de las milicias sandinistas contra las tropas de Somoza no significó la deposición de las armas. Entre los años que van de 1979 a 1990, el pueblo nicaragüense continuó con su organización en forma de guerrillas con el fin de repeler las agresiones imperialistas.

La presencia de teatro en la guerrilla es algo que se sabe que existe y, sencillamente, no podría ser de otra manera porque no hay grupo humano sin ritos y su exposición constituye ya una práctica escénica; porque el teatro es un medio de comunicación –como se ha sostenido en este trabajo— universal y atemporal. La práctica del teatro en esos espacios suele manifestarse en ejercicios de creación colectiva, situación que reafirma que ésta "se constituye junto a las luchas populares allí donde existe la confrontación contra los poderes de la represión; no se instala en los espacios que cede el sistema político, el gobierno de turno, y no se incorpora a las formas del mercado artístico."[152]

La expresión "ninguna canción hace una revolución pero no hay revolución sin canción" es ampliamente conocida; de igual manera, podríamos decir que no existe revolución sin teatro, pero que ninguna práctica escénica hace por sí sola una revolución, aunque sí contribuye a ella. Esto es así porque, "fruto de la historia de un pueblo, la cultura determina al mismo tiempo a la historia, por la influencia positiva o negativa que ejerce sobre la evolución de las relaciones entre

---

[150] Rosalina Perales. *Teatro hispanoamericano contemporáneo* (1967-1987). Vol. II. México, Gaceta, 1993, pp. 179-180.
[151] Perales, op. cit., p. 181
[152] Goutman, op. cit., p. 39.

el hombre y su medio y entre los hombres o los grupos humanos en el seno de una sociedad, al igual que entre las diferentes sociedades".[153]

Para adquirir información sobre una práctica cultural viva, que incide en el presente en transformaciones históricas es necesario acudir allá donde el fenómeno se produce. En este sentido, cabe destacar cuáles fueron las fuentes de documentación y el modo de trabajo en la investigación teatral de la puertorriqueña Rosalina Perales, expuestos en la nota introductoria al volumen referido anteriormente:

> Quienes conocimos su trabajo en el volumen anterior, sabemos que ésta su actual y paciente investigación –de más de cuatro años, enfrascada en la lectura minuciosa de cientos de libros, de visita a los lugares para revisar archivos, bibliotecas, hemerotecas y en especial para entrevistarse con la gente[154], tal y como lo amerita un trabajo serio—, arrojará sin duda materiales riquísimos, y hoy para muchos absolutamente desconocidos. [155]

La guerrilla no sólo ha estado presente como tema en el teatro, ni el teatro como práctica cultural de los guerrilleros. En otras ocasiones, el teatro ha servido de acompañamiento y difusión de la lucha armada. Este es el caso del trabajo de la agrupación salvadoreña Sol del Río 32, que se inscribe en el movimiento teatral que hemos estudiado: "El nuevo teatro hace visible lo invisible; los artistas revelan, exponen lo que la comunidad guarda en imágenes; indaga y explora lo que viene de dentro y lo que llega de fuera." [156]

Entre 1979 y 1980, tras el triunfo sandinista en Nicaragua, Sol del Río 32 se desplazó a ese otro país centroamericano con la intención de apoyar con su experiencia sobre las tablas la naciente revolución. La práctica de un teatro foro que promovía la reflexión y la participación contribuyó a la profundización en la toma de conciencia revolucionaria de los nicaragüenses que llegaron a convivir con los actores con resultados tangibles como el hecho de que en una asamblea en la Central Sandinista de Trabajadores donde se debatía ceder el pago navideño a los desempleados, la decisión se inclinara por la opción solidaria a partir de la intervención teatral del grupo.

---

[153] Amílcar Cabral. "Las cultura nacional y la liberación" en Varela Barraza, Hilda. *Cultura y resistencia cultural: una lectura política.* México, SEP Cultura y Ediciones El Caballito, 1985, p. 46.
[154] El subrayado es nuestro.
[155] Edgar Ceballos, "Nota del director" en Rosalina Perales, *Teatro hispanoamericano contemporáneo* (1967-1987). Vol. II. México, Gaceta, 1993. p. 9.
[156] Goutman , op. cit., p. 38.

Años más tarde, el colectivo llegó a México para trabajar entre públicos como sindicatos, comunidades campesinas y universitarios con el claro propósito de obtener solidaridad con la lucha armada del pueblo salvadoreño: "Producir la unidad de los trabajadores de la cultura salvadoreña, profundizar la solidaridad y enriquecer técnicamente al grupo, han sido las tres instancias de una misma práctica. En efecto, la diferencia deviene de la tendencia al interior de un movimiento político si prueban su verdad en la práctica; ésta, en situación de guerra de liberación nacional a la que se contribuye ganándole solidaridad, tiene que allegar más y más simpatizantes y colaboradores, más y más vinculados a la causa revolucionaria, más y más por encima de las solidaridades ocasionales y efímeras." [157]

El trabajo del grupo en México representa un ejemplo del teatro que se propone acompañar las luchas de liberación. Sol de río 32, a decir de Alberto Híjar, se trazó como una de los principios de su montaje *Las historias prohibidas del Pulgarcito* (basado en el texto homónimo de Roque Dalton) la tarea de "destruir los mitos del teatro catártico y triunfalista, burgués pues, ocultador de las vías armadas y la violencia necesaria para la liberación".[158]

Asimismo, Híjar menciona una actividad semejante en Nicaragua:

> A la par de la gran presencia constante del gran sujeto popular revolucionario construido tenazmente por el sandinismo, habría que destacar la inexistencia de tradición cultural distinta a la del coloniaje, sólo rota por la presencia de audaces grupos de trabajadores de la cultura ejecutantes de teato-acción durante la insurrección y antes, en las disputas de las masas con Somoza, cuando escritores como Sergio Ramírez pusieron su imaginación al servicio de esporádicas representaciones agitadoras.[159]

2.6.3. El caso de las FARC.

2.6.3.1. Antecedentes históricos.

El 27 de mayo de 1964, alrededor de 16 mil soldados realizaron un ataque militar contra la pequeña localidad de Marquetalia de la región colombiana de Tolima; su

---

[157] Alberto Híjar, "Sol de río 32". en *Conjunto No.* 54. La Habana. Octubre-diciembre de 1982. pp. 86-90.
[158] Ibid., p. 89.
[159] Ibid., p. 87.

objetivo era exterminar a las autodefensas campesinas. Medio centenar de pobladores repelieron con éxito la agresión, entre ellos se encontraba Pedro Antonio Marín.

Este campesino, mejor conocido como Manuel Marulanda Vélez[160], había sido de los guerrilleros liberales que no confiaron en la "paz" propuesta por el Frente Nacional y rechazaron entregar las armas cuando el Partido Liberal dio la orden de hacerlo, tras el golpe de Estado de Rojas Pinilla, tal como se negó Jerónimo Zambrano, el personaje de *Guadalupe años sin cuenta* cuando su superior Guadalupe Salcedo firmó dicha paz. Sobre este suceso histórico llegó a decir Pedro Antonio Marín:

> Yo tengo que ser desconfiado, porque tengo que evitar que me pase lo que le pasó a Zapata, lo que le pasó a Sandino. Lo que le pasó a mi compañero Guadalupe Salcedo, que era de aquellos que no acataron la amnistía de 1953 y que fueron convocados por la Iglesia, que siempre aparece como garantía, y que cuando bajaron a parlamentar los emboscaron y asesinaron.[161]

Marulanda fue el Comandante en Jefe de las FARC durante varias décadas y llegó a convertirse en el guerrillero en activo más veterano del mundo hasta su muerte en 2008 por causas naturales[162] a la edad de 78 años. Sobre él escribió la intelectual cubana Celia Hart, también muerta en 2008: "Ni Manuel Marulanda era un inculto campesino; ni Fidel y el Che eran intelectuales que jugaban con pistolitas de agua: Los tres fueron guerrilleros comprometidos con la revolución, que adaptaron sus formas de lucha a la realidad concreta de sus escenarios."[163]

La desigual confrontación armada en Marquetalia es considerada, de manera simbólica, como la fecha del surgimiento de la organización que se denomina actualmente Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia-Ejército del Pueblo (FARC-EP) y aquellos campesinos como los antecesores de los actuales guerrilleros.

---

[160] El nombre fue tomado de un sindicalista, miembro del Partido Comunista y asesinado por agentes del Servicio de Inteligencia del Estado. (Arturo Alape, *Las vidas de Pedro Antonio Marín, Manuel Marulanda Vélez, Tirofijo*, pp. 204-211)

[161] Manuel Marulanda Vélez, citado por Patricio Echegaray, "Manuel Marulanda Vélez, el gran comandante", discurso pronunciado en las sesiones del Comité Central del Partido Comunista Argentino del 28 y 29 de mayo de 2008.
http://mis5pesos.blogspot.com/2008/06manuel-marulanda. Búsqueda hecha el 9 de abril de 2009.

[162] Según consta en un comunicado dado a conocer por su organización.

[163] Celia Hart, "¡Las FARC, hoy más que nunca!".
http://www. radioecos.radioteca.net/leer.php/832366. Búsqueda hecha el 9 de abril de 2009.

Este evento ha sido plasmado en canciones compuestas por los cantores salidos de las filas de las propias FARC, como la siguiente intitulada "Operación Marquetalia":

Allí en el sur del Tolima

región pobre, humilde y sana,

un grupo de campesinos

sus derechos reclamaba.

Pero el gobierno asesino

estalló contra ellos la guerra inhumana.

Pero el gobierno asesino

estalló contra ellos la guerra inhumana.

16 mil efectivos lanzaron en Marquetalia

operación de exterminio

contra hombres de Marulanda

que por defender sus vidas

se ven obligados a empuñar las armas.

Mayo del 64 fecha más nunca olvidada

un grupo de campesinos al mando de Marulanda

fundan nuestro movimiento

que hoy que brilla en Colombia como una esperanza.[164]

Pero el impacto de este suceso en la producción artística y cultural no se ha limitado a las FARC. Ejemplo de esto es el corrido que "La tamaulipeca" Judith Reyes compuso a los marquetalianos:

---

[164] "Operación Marquetalia", tomada de la compilación *Horizonte fariano* en http://bolivarsomostodos.org/index.php?option=com_content&task=view&id=73&Itemid=65.

Pobrecitos campesinos

qué inhumana represalia

los aviones de los gringos

vuelan sobre Marquetalia.[165]

Posteriormente, en el mismo 1964 se conformó la Asamblea General de Guerrilleros, la cual elaboró el *Programa Agrario de los Guerrilleros;* texto que constituye uno de los documentos más importantes de las FARC. En él se aclara que "los marquetalianos hicieron todo lo que estuvo a su alcance para evitar la guerra, pero que no hubo fuerza capaz de contener la agresión."[166]

En el texto FARC, *Esbozo histórico*, dicha organización aporta explicaciones del porque continúan alzados en armas:

> En Colombia, la clase gobernante en el poder ha cometido espantosos crímenes, ha forzado desplazamientos y exilios de gente pobre del campo, poblados y ciudades. La infamia de las inequidades sociales, económicas y políticas, se cometen al amparo del Terrorismo de Estado a cargo de la política paramilitar, con lo que se viola el Derecho Internacional Humanitario y los más elementales Derechos Humanos de quienes expresan inconformidad contra las arbitrariedades e injusticias de este régimen montado en instituciones caducas, anti-populares y mezquinas, hechas en provecho de los intereses de una pequeña minoría que no supera el 10% de los 44 millones de colombianos.[167]

Desde entonces, esta agrupación se mantiene como una organización político-militar, pues iniciativas importantes por cambiar sus formas de lucha hacia opciones civiles no han fructificado. Tal es el caso de la Unión Patriótica, partido político surgido en la década de los 80 por iniciativa de la guerrilla. En unos cuantos años 5000 de los militantes de este partido fueron asesinados, entre ellos tres candidatos presidenciales.

---

[165] "Marquetalia", canción compuesta en 1965, tomada de Liliana García Sánchez, *Judith Reyes, una mujer de canto revolucionario. México, 1924-1988*. Cuernavaca, Ediciones Clandestino, 2007, p. 79.

[166] F Entrevista a Jesús Santrich. "Algunos apuntes sobre la historia de las FARC". http://bolivarsomostodos.org/index.php?option=com_content&task=view&id=278&Itemid=75. Búsqueda hecha el 9 de abril de 2009.

[167] FARC-EP. *Esbozo histórico*, op. cit., p. 11.

Sobre el llamado *Plan Estratégico* de las FARC, apunta un guerrillero en la actualidad:

> En él se deja claro que el protagonista fundamental del proceso revolucionario es el pueblo colombiano, organizado para adelantar una lucha contra un enemigo de clase que tiene su expresión de represión y poder en un régimen terrorista, implacable. De esa caracterización se deriva la conclusión de que existe la necesidad de combinar las formas de lucha, y que en esa combinación la vía armada es insoslayable […] en miras a sacar adelante el proyecto de construcción de la Colombia Nueva. La perspectiva de ese plan es la conquista del socialismo. [168]

Este *plan* político-militar "se desenvuelve amparado en el derecho universal que tienen los pueblos del mundo de rebelarse contra la opresión de los regímenes injustos". [169]

Las FARC se definen a sí mismas como una organización marxista-leninista y bolivariana,

> lo que congrega principios y propósitos de lucha que se han convertido en patrimonio de la humanidad dentro de la perspectiva de esa necesidad y deber de luchar por la utopía del mundo diferente sin explotadores ni explotados. De estos idearios tomamos los guerrilleros de las FARC su carácter consecuente […] sus acciones justicieras y libertarias; las ideas por la igualdad que se ven en unos y otros; la militancia antiimperialista y la confianza en la capacidad transformadora de los pueblos. [170]

A lo largo de décadas, ha habido procesos que intentan salidas negociadas y de paz al conflicto colombiano. Así, el 7 de enero de 1999 se instalaron en San Vicente del Caguán, Colombia, las mesas de diálogo para la paz entre los representantes del gobierno colombiano encabezados por el presidente de aquel momento, Andrés Pastrana, y la delegación de las FARC presidida por el Comandante Raúl Reyes. Este último en su intervención advertía algunas dificultades para alcanzar los objetivos de la reunión "porque la clase política siempre ha preferido invertir mayores recursos en la guerra que en la paz".

---

[168] Entrevista a Jesús Santrich. "Algunos apuntes sobre la historia de las FARC". http://bolivarsomostodos.org/index.php?option=com_content&task=view&id=278&Itemid=75 Búsqueda hecha el 9 de abril de 2009.
[169] *Ibidem.*
[170] *Ibidem.*

> No es avasallando la soberanía y la dignidad de nuestras naciones con certificados de buena o mala conducta, amenazas y chantajes para presionar gobiernos, ni destruyendo los cultivos de los campesinos y sus precarios bienes de subsistencia, con millonarias ayudas en dólares, flotillas de helicópteros y aviones para la guerra, con sofisticados sistemas de comunicaciones y centenares de asesores en apoyo al ejército y la policía colombianos [como se contribuye a la paz].[171]

Las FARC son actualmente la organización guerrillera con mayor número de combatientes y que por más tiempo se ha mantenido en armas en América Latina, situación que hace de particular importancia su estudio desde diferentes disciplinas.

2.6.3.2. Cultura fariana.

En las FARC se ha creado el adjetivo *fariano* para calificar a lo que es propio de su organización. De esta manera, se habla de *cultura fariana,* la cual entendemos como producto de la construcción social de la cultura dentro de un colectivo específico.

Para arribar a una consideración integral de los elementos que la constituyen, se parte de una idea del concepto de cultura más acotada que la de muchos antropólogos que la definen como "todo aquello que el hombre produce". Aunque es válida la interpretación anterior, que abarca desde la cultura material hasta los aspectos intangibles de la vida humana, resulta incompleta, pues debe considerarse además que la cultura aparece siempre asociada a la ideología de las clases que forman una sociedad determinada y ésta a las formas de dominación, de lucha y resistencia, en las cuales están presentes manifestaciones como la *cultura popular* y la *cultura revolucionaria*, mismas que son expresiones de lucha en una sociedad dividida en clases sociales.

Toda agrupación humana es productora de cultura, en tanto que, como explica Amílcar Cabral, "la cultura es la síntesis dinámica, en el plano de la conciencia individual o colectiva, de la realidad histórica, material y espiritual, de una sociedad o de un grupo humano, síntesis que abarca tanto las relaciones

---

[171] Fidel Castro. *La paz en Colombia*. La Habana, Editora Política, 2008, pp. 97-99.

entre el hombre y la naturaleza como las relaciones entre los hombres y las categorías sociales".[172]

En situaciones de confrontación armada, los sectores involucrados desarrollan una cultura que abreva de la cultura de la sociedad en la que surgen, pero que, al mismo tiempo, adquiere rasgos de identidad propia. Esto es así en el caso de la guerrilla puesto que se compone de seres humanos que experimentan una convivencia muy intensa en el interior del propio grupo y desarrollan formas de vida que manifiestan características diferenciadas de las que se presentan en su entorno: Sus propios códigos de conducta expresados en leyes; concepciones de la familia particulares, la indumentaria; incluso la comida se ve modificada en función de los recursos a los que se tiene acceso y, por supuesto, la lengua, que tiene que encontrar formas innovadoras para nombrar todas las peculiaridades de dicha forma de vida. Asimismo, se desarrollan actividades artísticas.

Amílcar Cabral advierte sobre la dimensión humana e integral de la resistencia cultural para un pueblo en lucha en tanto que "la cultura es el fundamento mismo del movimiento de liberación, y que sólo pueden movilizarse y luchar contra la dominación extranjera aquellas sociedades que logran preservar su cultura"[173]

Lo que se escribió para países africanos, es también aplicable al colonialismo cultural estadounidense en América Latina, así como a la reivindicación de lo más valioso de Occidente como *parte* de las culturas de los pueblos que en América Latina han luchado – y luchan aún— por conseguir su liberación definitiva y su independencia en lo político y lo económico.

Por su parte, Orlando Suárez, en su ya citado trabajo, se ha dado a la tarea de investigar y dar a conocer las relaciones y objetivos de empresas privadas e instituciones estatales destinadas a elaborar y a ejecutar programas de penetración cultural y desnaturalización de la producción artística de Nuestra América.

En sus palabras, "la esencia imperialista del panamericanismo radica, precisamente, en que surgió como instrumento de dominación neocolonial para satisfacer las ambiciones expansionistas de Estados Unidos. […] Es un fenómeno geopolítico-económico, social y cultural, en y para este hemisferio".

---

172 Amílcar Cabral. "El papel de la cultura en la lucha por la independencia", en *Cultura y resistencia cultural: una lectura política.* (Compilación de Hilda Varela Barraza). México, SEP Cultura y Ediciones El Caballito, 1985, p. 20.

173 Amílcar Cabral, "La cultura, fundamento del movimiento de liberación", en: *La cultura popular* (Compilación de Adolfo Colombres). Puebla, Dirección General de Culturas Populares/SEP-Premia editora, 1982, p. 142.

El rescate y la construcción de una cultura propia no significan dar la espalda a la cultura universal ni a las tradiciones culturales de Occidente. Como dijera el guineano Cabral:

> Debemos trabajar mucho para liquidar de nuestra cabeza a la cultura colonial. Y queramos o no, en la ciudad o en el campo, el colonialismo metió en nuestras cabezas, en nuestras mentes, muchas cosas. Nuestro trabajo ahora debe ser el sacar aquello que no es positivo y dejar aquello que es bueno. Porque el colonialismo no tiene sólo cosas negativas. Debemos ser capaces por lo tanto de combatir una cultura colonial y dejar en nuestra mente lo positivo que tiene en tanto que cultura humana, científica, que afortunadamente los portugueses trajeron a nuestra tierra y también entró en nuestra mente, en nuestra cabeza. [174]

Como se mencionaba anteriormente, dentro de las organizaciones políticas, de las que los grupos guerrilleros forman parte, los procesos de formación, de educación política y la construcción de una "ética" y de formas de vida son parte de su quehacer cotidiano. De igual forma como entre los obreros se desarrollaban los sábados culturales, en la guerrilla de las FARC existen las horas culturales.

El periodista colombiano Jorge Enrique Botero consigna en su libro de reciente aparición *SimónTrinidad. El hombre de hierro*: "Ya caía la noche y los guerrilleros se aprestaban para asistir a la *hora cultural*, su más sagrado ritual de todas las noches, por lo que acordamos iniciar nuestro encuentro el día siguiente."[175].

Expresado en los propios términos de un guerrillero: "En los campamentos farianos existe algo llamado 'las horas culturales' que se llevan a cabo diariamente y que los fines de semana es recreativa en la cual los guerrilleros montan obras teatrales, leen poesía, cantan, etc." [176]

La vida creativa del colectivo tiene que ver con muchos más aspectos que la política y las acciones militares de la guerrilla. En las FARC-EP, se dice en la entrevista con uno de sus integrantes, "confluyen todas las culturas":

> Nuestro ejército se nutre de los sectores populares, y es allí donde nacen las expresiones culturales de nuestro pueblo. Aquí encuentras intérpretes

---

[174] Varela, op. cit. pp. 85- 86.

[175] Jorge Enrique Botero**.** *Simón Trinidad. El hombre de hierro*. México, Random House Mondadori, 2008, p.47.

Botero se refiere aquí a una entrevista con Lucero, la pareja de Trinidad, el primer dirigente de las FARC extraditado a Estados Unidos, donde fue condenado a 60 años de prisión. La entrevista se desarrolló en el marco de una visita que Botero hiciera al campamento del comandante Raúl Reyes con la intención de reunir material para su libro.

[176] "La cultura Fariana, atisbos de la cultura en la Nueva Colombia". Entrevista a Hermes, guerrillero de las FARC. http://www.farc-ejercitodelpueblo.org/?node=2,2073,1 Búsqueda hecha el 9 de abril de 2009

> y compositores de música llanera, andina, vallenata, tropical, cumbias, porros etc. Todas estas vertientes culturales se canalizan porque tenemos una dirigencia que respalda todas estas manifestaciones musicales. Además, dentro de nuestro régimen interno diario tenemos un espacio denominado "hora cultural" y es allí donde los combatientes tienen la oportunidad de manifestar sus aptitudes artísticas y culturales. [177]

En la guerrilla se encuentran campesinos, indígenas, maestros, obreros, universitarios como médicos, abogados y otros. Todos ellos poseen una historia y una cultura diferente, los conocimientos que han adquirido a lo largo de su vida responden a las necesidades que han tenido que satisfacer y a lo que su entorno les ha brindado.

> En Colombia, tuve la oportunidad de estudiar una carrera universitaria, pero quien se atreve en nuestro país a pensar diferente es condenado a la pena de muerte. Sin que esto esté contemplado en la constitución. La pena de muerte la ejecuta extraoficialmente el ejército colombiano con sus paramilitares. Eso me llevó a que en última instancia tuviera que tomar la decisión de ingresar a la guerrilla.[178]

Según los documentos de la organización, incluidos los testimonios personales que hemos citado, ante una variedad cultural tan vasta, todos pueden y deben aportar a los demás aquellos conocimientos que su situación particular les ha permitido alcanzar. Desde la alfabetización de aquellos que no han tenido oportunidad de ir a la escuela hasta el conocimiento de las plantas medicinales y el trabajo en el campo, para quienes desconocen ese entorno.

> En la cultura fariana hay un elemento muy importante porque parte de la actividad diaria que va generando, dentro del entorno mismo del proceso, elementos que ayudan a desarrollar con mucha fuerza lo que en el futuro pueda ser el nuevo revolucionario, el nuevo colombiano. [179]

Además de estas actividades colectivas, se promueve el desarrollo de la cultura y el arte en aquellos espacios y tiempos que la agitada vida guerrillera deja libres. Es así como se produce poesía, narrativa, música y pintura, a la par que se elaboran tejidos y otras artesanías.

Como ejemplo de desarrollo artístico dentro de las FARC podemos mencionar a Gabriel Ángel –un abogado de profesión que escribe desde su vida guerrillera— a quien hemos tenido acceso a través de su libro de cuentos *La luna*

---

[177] "En las FARC-EP confluyen todas las culturas". Entrevista a Lucas Iguarán, guerrillero fariano, compositor e intérprete de vallenatos. http://www.nodo50.org/colrefe/paz_farc4.htm Búsqueda hecha el 9 de abril de 2009

[178] Entrevista a Lucas Iguarán, ibidem.

[179] Entrevista a Hermes, ibidem.

del forense, el cual ha circulado desde hace varios años en Ciudad Universitaria. Lo primero que se valora en esta obra es la dificultad que debe acompañar el enorme esfuerzo de producir literatura en situaciones de guerra.

Irregular en las propiedades de su ejercicio creativo, la narrativa de Gabriel Ángel brinda una idea concreta de lo que es la vida en la guerrilla; pero más allá de su empleo como fuente de documentación histórica, se trata de una expresión artística estéticamente válida.

Precisamente, cuando el autor trata de aplicar su esquema narrativo a un entorno citadino, probablemente el de su vida de civil, es que resultan los cuentos más débiles en forma y contenido. Pareciera que quiere mostrar que sabe narrar según los cánones narrativos en boga. "El cuento de José Ga" lo ejemplifica claramente.

Por el contrario, el desarrollo mejor logrado de las historias que crea se manifiesta en los cuentos que abordan temas vinculados con la forma de vida en la guerrilla. Gabriel Ángel construye sus ficciones en ese espacio, a partir de esa difícil realidad, y expone toda la complejidad psicológica de los personajes: El guerrillero no es un bandolero o terrorista ni un redentor omnipotente; si bien es un ser firme en su ideología y disciplinado en su accionar militar, está cargado de temores; pero, y lo que es aún más interesante, estas dos facetas del rostro humano no se muestran como privativas de los guerrilleros; así, en "La pesadilla del teniente" se penetra en la ideología, los sentimientos y los modos de convivencia en la tropa del ejército regular de Colombia. Asimismo, en el cuento que da título al volumen, el médico forense que recibe a la familia de un guerrillero que acude a la ciudad para reconocer el cuerpo de su hijo, aquél se sensibiliza ante una realidad terrible que, hasta ese momento, desconocía.

De este último cuento, destaca también el elemento fantástico que hace que a través de la Luna, observada con nostalgia por el forense desde una ventana y habitada por los insurrectos que –habiendo concluido su tránsito terrestre en algún combate— reciben la comisión de proteger el nuevo territorio –del que la Tierra sería un satélite—, se comuniquen ambos. "Tres guerrilleros observaban hacia lo alto una luna mucho más grande y novedosa [pues] la luna es de todos los hombres".[180]

Y ante los planes estadounidenses de montar una base en la Luna, los rebeldes muertos se reafirman ideológicamente: "¡Bueno! Haremos como dijo el Che a los revolucionarios −exclamó Jazil, con una enorme sonrisa de felicidad en

[180] Gabriel Ángel. *La luna del forense*. Bogotá, Ediciones Magdalena Medio Internacional , s/a, p.108

su rostro marrón−. Lucharemos contra el imperialismo dondequiera que estemos".[181]

Otra de las expresiones estéticas de este ejército rebelde la constituye la pintura. Inti Malawi es una joven combatiente que combina sus actividades como militar con el diseño de hermosas composiciones con lápices de colores que plasman por igual personajes históricos que paisajes selváticos, donde abundan la vegetación y la fauna que sólo existe en su imaginación.[182]

Además, existe algo conocido como música fariana, que cuenta ya con más de una veintena de discos grabados. Los ritmos que en ellos se reúnen van desde los muy colombianos vallenato y cumbia hasta el hip hop pasando por la ranchera. Las letras de las canciones poseen contenidos igualmente diversos: la vida cotidiana en la guerrilla y el amor a la pareja como la canción "29 de amor", en donde un guerrillero al referirse a su pareja dice que "la voluntad de luchar es su innegable belleza". Hay algunas que expresan los sentimientos religiosos de los combatientes como la que se llama "Así es el 25 en la guerrilla" sobre el festejo navideño en los campamentos guerrilleros y la dedicada a la Virgen Bolivarianita y otras refieren a acontecimientos o personajes históricos del país como la masacre de las bananeras, "6 de diciembre". Algunas son auténticos manifiestos ideológicos en verso[183].

> Lo fundamental en todo esto es el amor. El amor que uno como revolucionario siente por el pueblo. Uno le canta a la problemática social y política que tiene el país y que es bastante grave. En esto va uno encontrando los elementos, va tejiendo ideas para ir creando las canciones para transmitir mensajes. Mensajes para que el pueblo se organice y luche.
> Mensajes para que los oprimidos ingresen a nuestra organización y así poder defender los intereses de los pobres de este país. Las canciones de amor nacen desde los sentimientos que como seres humanos tenemos también los guerrilleros. Aquí en la guerrilla uno se enamora y tiene desamores, esto me sirve de inspiración para muchas de mis canciones. [184]

---

[181] *Ibidem*.
[182] En la dirección electrónica http://bolivarsomostodos.org/index.php?option=com_content&task=view&id=75&Itemid=65 se localiza la llamada *Galería de la montaña*, donde se encuentran trabajos de Inti y una entrevista a dicha artista puede escucharse en esta otra dirección: http://bolivarsomostodos.org/index.php?option=com_content&task=view&id=75&Itemid=50. La misma página de Internet alberga el artículo "Orígenes, una carta de presentación de una artista que combina idea, color y fusil" (http://bolivarsomostodos.org/index.php?option=com_rsgallery2&Itemid=68).
[183] Las canciones mencionadas se pueden encontrar en la dirección electrónica http://bolivarsomostodos.org/index.php?option=com_content&task=view&id=73&Itemid=65.
[184] Entrevista a Lucas Iguarán, ibidem.

Algunos de los músicos de las FARC tenían ya una trayectoria como tales antes de ingresar a la guerrilla. Este es el caso de Julián Conrado. Se dice que Julián es conocido en su pueblo natal como el hijo más célebre que ha parido esa comunidad. Tras la incursión ilegal del ejército de Colombia en territorio ecuatoriano, el 1 de marzo de 2008, el gobierno colombiano anunció como uno de los logros importantes de esa acción la muerte de dicho músico y comandante rebelde, llevándose incluso el cuerpo a Bogotá. Pocos días después se supo que se trataba de una confusión, en realidad la persona asesinada era un ciudadano ecuatoriano.

Pero al difundirse la noticia, en el pueblo de Julián Conrado se le lloró y se escucharon –a manera de homenaje espontáneo— por todas partes sus canciones, a pesar de la prohibición oficial de dicha música y su distribución clandestina. Algunas letras de las canciones de este compositor ilustran las reivindicaciones populares y narran aspectos de la vida guerrilla. Se trata de manifestaciones culturales con un sentido político y social.

Otro ejemplo del vínculo entre guerrilla y arte y cultura lo podemos observar en los siguientes pasajes:

> El músico guerrillero tiene el acento típico de los pobladores de la Sierra Nevada de Santa Marta, conocida en el mundo gracias a las canciones de Carlos Vives, y antes de ingresar a las FARC en 1983 ya era un reconocido compositor de vallenatos.
>
> […] Los comienzos de su carrera musical se remontan a los festivales de vallenato que se realizaban en Colombia en la década de los 70, luego de ello se dedicó a componer para cantantes famosos además de grabar cuatro discos. Desde que está en la guerrilla, Conrado produjo otros siete discos, que ahora comienzan a tener mayor difusión.
>
> […] Una de las actuaciones más conocidas de este conjunto de música típica colombiana fue en la audiencia pública realizada por la guerrilla con representantes del arte y la cultura a fines de agosto. Conrado es comandante de las FARC y participa en el Comité Temático, conformado por ambas partes para sistematizar las propuestas tratadas en la mesa de diálogo y organizar las audiencias públicas con distintos sectores de la sociedad civil. [185]

[185] *Kintto Lucas*. "Colombia: Las FARC reivindican el vallenato". En *Plan Colombia. La paz armada. Grupo Editorial Planeta*. http://www.mail-archive.com/marxism-unmoderated@lists.wwpublish.com/msg00087.html búsqueda del 9 de abril de 2009.

En sus documentos, las FARC se han trazado como una tarea importante el rescatar y promover la cultura popular frente a la dominación extranjera y el avasallamiento cultural que promueve formas de enajenación:

> El entorno de alienación que se le ha impuesto a los pueblos de la América Meridional y del Caribe, con poquísimas excepciones, parte de la negación que los invasores europeos y luego el imperialismo yanqui han hecho de los elementos de nuestra identidad cósmica en la que confluyen las esencias legadas por nuestros hermanos africanos traídos como esclavos en la época colonial española, las legadas por los pueblos naturales de América y por Europa misma. Estos pueblos y sus mezclas tienen sus propias cosmovisiones, sus propios intereses y aspiraciones que por siglos han sido desconocidos o mancillados por el colonialismo y por el imperialismo. [186]
>
> Hay que rescatar todo eso no como un fin comercial ni económico como pretenden los diferentes gremios económicos que solo les interesa utilizar la cultura y las diferentes actividades artísticas, únicamente con el fin de la ganancia y la utilidad. Para el proceso revolucionario es el rescate, es encontrarnos de nuevo con las raíces, es innovando todo lo que los pueblos, a través de su extenso saber producen y que es indudable el desarrollo a la convivencia integrada entre todos. Es una política que debe poner a la cultura como sinónimo de libertad para nuestro pueblo.[187]
>
> El marxismo-leninismo y el bolivarismo nos dan herramientas para hacer la búsqueda de nuestra identidad derrotando perjuicios, valorando las cosmogonías que sobreviven al amparo de las tradiciones milenarias, en el viento de los bosques indianos, en el seno de la montaña que habitan nuestros aborígenes, en las entrañas de los palenques, de los escenarios bucólicos donde resisten nuestros campesinos y empobrecidos compatriotas urbanos. [188]

Asimismo, las FARC consideran que la cultura es una herramienta imprescindible para la lucha popular:

> Nuestra rica identidad cultural nos ha de dar fuerzas para que Colombia deje de ser la tierra del dolor, para que se pare con dignidad ante el mundo como lo soñó el libertador. Nuestra cultura debe retomar para ello, su camino propio, la idiosincrasia de nuestro pueblo. Y como no dejamos de pertenecer al nuevo continente, diremos con el maestro Simón Rodríguez:

---

[186] Santrich, ibidem.
[187] Entrevista a Hermes, ibidem.
[188] Entrevista a Jesús Santrich, ibidem.

"No sea que por la manía de imitar servilmente a las naciones cultas venga la América a hacer el papel de vieja en su infancia".

Porque la cultura no debe rebajarse a ser simple instrumento con el que, desde el poder intentan paliar el problema de la pobreza "manteniendo vivos a los pobres..." o "divirtiendo a los pobres". Vale la pena decir acá, para esta sociedad de 18 millones de compatriotas en la pobreza y la miseria, que la única finalidad justa debe ser la reconstrucción de la sociedad sobre unos cimientos tales que la pobreza sea eliminada y no pueda resurgir.

Para que esta posibilidad se convierta en realidad, necesariamente hay que diseñar un nuevo régimen político, con una política económica en la cual la producción sirva de base para el desarrollo de la sociedad, de la ciencia, de la cultura y del conocimiento.

La lucha de nuestro pueblo también cuenta en las FARC- EP con artistas, poetas, escritores, músicos y compositores, que nos preguntamos como Neruda: "... ¿de qué me serviría el canto, el don de la belleza y la palabra, si no sirvieran para que conmigo, mi pueblo combatiera y caminara?".[189]

Esta organización ha convocado a actuar unidos a quienes desde otros espacios de lucha realizan un trabajo cultural y artístico comprometido con la transformación social de Colombia.

Y claro que la cultura está marcada por las luchas sociales, que en ella se expresa la confrontación de visiones y de intereses. Pero esto no exime a ninguno de los cultores colombianos, de la tarea inaplazable de contribuir a la construcción de identidad, de pueblo, de un proyecto de patria para todos.[190]

Uno de los mensajes que les puedo decir desde acá, desde nuestra lucha revolucionaria de las FARC Ejercito del Pueblo a todos aquellos amigos, amantes, revolucionarios de la cultura a que en unión a juntar todos los esfuerzos, de oriente a occidente, de norte a sur para detener la masacre de la cultura que se está desarrollando en estos momentos por parte de las multinacionales y de las potencias económicas que hoy quieren subyugar aún más al mundo sin importarles los principios, la vida, sino importándoles

[189] Mensaje desde las FARC-EP a los artistas y cultores de Colombia. Comisión temática de las FARC. http://www.farc-ejercitodelpueblo.org/?node=2,1703,1
[190] Ibidem.

solo el interés económico la unidad más unidad, la solidaridad efectiva, la unión entre todos será una victoria y bien que la humanidad necesita. [191]

Las FARC –como organización que busca la toma del poder— se han planteado la necesidad de realizar transformaciones en muchos aspectos concernientes al Estado. Es así como en su proyecto de una Nueva Colombia, socialista, sin explotados ni explotadores, existe una propuesta cultural y artística además de reflexiones sobre estos temas.

Los trabajadores de la nueva cultura esencialmente tienen que ser en dirección a enseñarle a las nuevas generaciones a defender esos hechos que han trascendido durante tantos años dentro del nervio y vida del pueblo colombiano. El trabajador de la cultura debe estar conducido a liberar la mente, a enseñarle al pueblo a defender sus derechos, su soberanía, a enseñarle al pueblo la solidaridad, el patriotismo y la defensa de todo lo que tenemos en Colombia. La cultura no debe ser un negocio sino íntegramente defender todo lo nuestro con soberanía, con patriotismo, con dignidad para la defensa de los proyectos nuevos que van a venir y que van a servir de sostén a nuestro país a nuestra cultura a nuestras relaciones políticas, económicas y demás.[192]

Desde el punto de vista económico es también una inversión el apoyo masivo del estado a la cultura. La gente estará bien y aportará a la sociedad con ganas, con gusto. Se dignificará la labor de tantos colombianos talentosos que hoy trabajan con las uñas y en pocilgas. Será un empleo, serán miles de empleos dignos para los pintores, artesanos, escultores, cantores y cantantes, los coristas, dibujantes, teatreros, músicos, mimos, titiriteros, los trabajadores circenses, escritores, compositores, poetas, magos, cuenteros.[193]

---

[191] Entrevista a Hermes, ibidem.
[192] "La cultura Fariana…", ibidem.
[193] "Mensaje…", ibidem.

2.6.3.3. Teatro en las FARC.

El teatro, una práctica cultural que ha permeado todos los sectores populares en Colombia, está presente también en las organizaciones guerrilleras. Esta actividad artística, como se ha insistido antes, tiene una emergencia en los años 60. Su resurgimiento es, prácticamente, resultado de los cambios políticos y de las luchas que se libraron por aquellos años en América Latina; por tanto, el nuevo teatro va de la mano, en cuanto a momento histórico y preocupaciones, con los movimientos sociales y los procesos que se llevan a cabo en la guerrilla.

> El florecimiento de la creación colectiva en sus diferentes apariciones en la ciudad y en el campo coincide con la incorporación de sectores de la sociedad a la actividad cultural en la que no participaban, ya que en la militancia política satisfacían la necesidad de una vida comunitaria, ya porque los estadios de la represión política, que no dejan superficies sin invadir, hacían desaparecer núcleos de posible creatividad, dispersando y destruyendo gente y esfuerzos.[194]

En varios textos de las FARC que abordan aspectos relativos a la cultura se menciona el teatro como una de las actividades que realizan los guerrilleros; asimismo, está documentado que durante el tiempo que duró la zona de despeje en San Vicente del Caguán, con motivo de los diálogos entre las FARC y el ex presidente Andrés Pastrana fueron realizadas muchas actividades culturales, entre las cuales estuvo presente el teatro. Sin embargo, no existe un trabajo de investigación teatral sobre el tema.

Eso ha significado una importante dificultad para quien escribe esta tesis, pues sólo con el contacto directo mediante un trabajo de campo podría tenerse la información pertinente para elaborar un estudio consistente sobre el teatro en las FARC.

---

[194] Goutman, op. cit., pp. 38-39.

En febrero de 2008, junto con compañeros universitarios con quienes compartía el interés por los problemas de América Latina, tuve la oportunidad de viajar a Ecuador para participar en un congreso bolivariano. Cuando nos encontrábamos en Quito, fuimos invitados a conocer un campamento de las FARC en el marco de las iniciativas políticas para la concreción del intercambio humanitario entre prisioneros de la guerrilla en las cárceles del Estado y militares y políticos en poder de las FARC. El 26 de febrero fueron liberados unilateralmente por dicha organización guerrillera cuatro políticos y ya un mes antes lo habían hecho con otras dos; se anunciaban nuevas liberaciones. La posibilidad de reanudar negociaciones –como un primer paso para arribar a acuerdos de paz— estaba en el aire.

Conocer un campamento guerrillero en esas circunstancias y fuera de la zona de confrontación armada, me pareció una oportunidad irrepetible, pues además de informarme sobre el proceso referido, podría investigar, de manera directa, aspectos de interés para esta tesis.

Apenas unas horas después de haber llegado al campamento, fuimos víctimas de un bombardeo por parte del ejército colombiano, el cual les arrancó a mis amigos la vida y a mí me provocó heridas y, por supuesto, la posibilidad de la investigación se cortó.

La imposibilidad de presenciar prácticas dramáticas de la guerrilla o, cuando menos, entrevistar a quienes las realizan o las conocen de primera mano, le ha restado mucha de la riqueza que pudo haber tenido a la presente tesis, pues, como hemos dicho, no existen trabajos de estudiosos del teatro en esta materia.

Lamentablemente, sólo pudo ser a través de Internet como conocí algunos testimonios sobre la vida cotidiana en los campamentos de las FARC, en los que existe la descripción de las horas culturales y en algunos de ellos se mencionan o se describen prácticas teatrales. Para hacernos una idea de las representaciones teatrales en la guerrilla, pondremos como ejemplo el relato que hace un extranjero en una visita a un campamento fariano:

> Several of the guerrillas referred to their cultural time on Sundays as an important part of guerrilla life. During these sessions they would engage in music, theatre and poetry readings, with most of the art being inspired by their revolutionary ideals. On our final afternoon in the camp the guerrillas put on a cultural show. We all gathered in the large structure for the performance, which consisted of songs and skits that were full of humor and political and social commentary. One skit that several rebels performed was a parody of beauty pageants, which are extremely popular in Colombia. A male and a female guerrilla held imitation microphones and acted as the hosts of the pageant, which sought to crown the new Señorita Colombia.
>
> They first introduced the reigning champion, who was an attractive female rebel dressed in a halter-top and miniskirt with a cardboard crown perched atop her head. She took her place at the front of the room while the hosts introduced the contestants seeking to become her heir. One by one, the four contestants entered the room from behind a curtain. They each paraded around the inside perimeter of the structure in their skimpy outfits as the audience cheered wildly. The interesting catch was that all four were male guerrillas dressed in drag and adorned with lipstick and make-up.
>
> The hosts then asked the contestants questions about what they would do if they were to be crowned the new Señorita Colombia. When it was his turn to answer, a short stocky mestizo rebel who was Señorita Cauca replied, "I would bring about the New Colombia in which all Colombians would be equal." His reference was to the socialist society that the FARC has envisioned and labeled the "New Colombia." Clearly, in the FARC, culture and politics are integrated.
>
> The funniest moment in the show occurred when Señorita Chocó, a tall thin black guerrilla with a moustache, paraded around the structure exhibiting exaggerated feminine mannerisms while wearing a wig, a red bikini top and a blue makeshift plastic mini-skirt. The skit ended when the hosts asked Terry and I to select the new Señorita Colombia. We agreed on Señorita Chocó. The hosts then coaxed several male rebels into dancing with the guerrillas in drag. The entire skit was a parody on the sexist nature of beauty pageants and the objectification of the female body.[195]

Dejamos este relato sin comentar, puesto que sería absurdo aportar caracterizaciones del teatro en las FARC a partir de un caso, máxime cuando no

[195] Garry Leech, "Life in a FARC camp". http://www.colombiajournal.org/colombia263.htm

se ha presenciado la escenificación referida. Esto equivaldría a hacer una tarea para una asignatura de la licenciatura sobre un montaje a partir de una crónica periodística y sin haber acudido a las funciones en la sala.

En lo que se refiere al teatro entre los militantes de las FARC, queremos dejar claro que existe y que queda pendiente un trabajo de investigación que lo estudie en toda su dimensión cultural, puesto que esta práctica cultural está presente en todos los espacios de la Tierra poblados por seres humanos.

2.6.4. La teatralidad de la guerrilla.

Existen estudios que relacionan ciertos rituales que se desarrollan en torno a las organizaciones guerrilleras con prácticas escénicas. Este es el caso de la tesis doctoral de Gustavo Geirola, que publicó bajo el título de *Teatralidad y experiencia política en América Latina* y en particular del capítulo "La teatralidad de la guerrilla: de Loyola al Che Guevara"[196].

Un ejemplo de las prácticas referidas lo constituye el hecho de que los militantes de organizaciones guerrilleras se identifiquen a través de pseudónimos, lo cual tiene como propósito ocultar su identidad, del mismo modo en que en el teatro se emplea la máscara.

En el referido trabajo, entre otros temas, su autor encuentra en los diarios del *Che Guevara* la aplicación de varios subgéneros literarios como el poema épico, los libros de viajes y los libros de ejemplos, así como elementos con que se construyen mitos. Dentro de este análisis de corte literario analiza *enmascaramientos* a diferentes niveles. De la mima manera, se estudian otros elementos dramáticos cual si se tratara de una tragedia clásica.

---

[196] Gustavo Geirola. *Teatralidad y experiencia política en América Latina (1957-77).* Saline, Michigan,USA, GESTOS, 2000.

III. ORGANIZACIÓN TEATRAL Y LUCHA DE LOS TRABAJADORES DEL TEATRO

3.1. Teatro como resistencia en un país de violencia.

El teatro ha sido y es actualmente en Colombia un teatro de izquierda, un teatro comprometido con su pueblo. Como muestra, Rodrigo Rodríguez, director del Teatro Ditirambo de Bogotá, a propósito de la puesta en escena de *Montallanatas* dice que él no quiere nada más que un teatro del pueblo y para el pueblo.

El tema de la violencia sigue presente en el teatro colombiano y es que a decir de Patricia Ariza, el "arte verdadero es un testigo de su época, ojalá que la violencia no se repitiera".[197]

El teatro actualmente continúa enfrentándose a un clima de violencia generalizado. Paramilitarismo, agresiones del ejército contra la población con el pretexto de un apoyo a la guerrilla, desplazamiento forzado son algunas de las realidades que se viven en un país en guerra. William Fortich, director del grupo Kabala Teatro, opina que la situación no ha cambiado, sino que es únicamente el nombre de los presidentes lo que se ha modificado, pues los escenarios son los mismos: guerra sucia, persecución, desapariciones, desplazamientos forzados, allanamientos sin órdenes, seguimiento, violaciones a los derechos humanos. Todo ello, aunado al desempleo y la no contratación, es lo mismo desde los años cincuenta.

Y es entonces que el arte debe tomar partido. "El arte, en un país como el nuestro, es pasión y resistencia."[198] Nuestro arte tiene que denunciar desde la

---

[197] Entrevista a Patricia Ariza. "Aquí nadie es inocente". http://www.teatroencali.com/contenidos/entrevistas-mainmenu-11/12-directores-foros/565-entrevista-patricia-ariza.html

[198] Cristóbal Peláez. "Manizales, Treintidós años después". *Conjunto* No. 119. La Habana, CASA, Octubre-diciembre 2000. p. 26.

estética y desde su función que no puede ser traicionada, como dice García, desde su misma trinchera. [199]

En una de las zonas colombianas más afectadas por el paramilitarismo y la violencia, el Chocó, hay un grupo de teatro dirigido por una alemana. "Ahí hay demasiados intereses económicos y este grupo de teatro se reúne todos los domingos y hace su teatro. Han ido con esta obra en medio de las balas […] el valor de ellos es que lo hagan ahí, en medio de las más asombrosas dificultades, que se preocupen por hacer arte, […] es su forma de participar en esta horrible guerra que tenemos".[200]

Por todos los rincones del país se está produciendo un teatro militante. En los barrios populares, en las casas de cultura, en la calle, se hace de las artes escénicas "una forma de expresión viva y crítica, frente a los graves problemas que enfrenta el país en los últimos tiempos. La cultura permite vislumbrar nuevas perspectivas, para ayudar a superar la violencia y confrontación armada que hoy agobia a amplios sectores de la población colombiana." [201]

El teatro debe enfrentarse también a la violencia que pretende anular de facto la cultura como expresión y resistencia de los pueblos. Juan Carlos Moyano, del Teatro Tierra, comenta:

> Crear y creer parecen opciones indispensables en una época de pesimistas. Pero en los últimos años el evento se ha debilitado, ha perdido substancia, no ha regenerado sus rumbos.Es verdad que la nación se ha desvertebrado irremediablemente y que el reino de los corruptos y de los violentos ha sido instaurado a fuerza de fraudes y matanzas. Nadie ignora que el gobierno actual es, de facto, enemigo de la cultura, en una época dolorosa, donde el arte y el conocimiento podrían ayudarnos a modificar actitudes aberrantes, como matar al prójimo o destruirse a sí mismo. En el Plan Colombia no existe la cultura porque los políticos y los militares no poseen la capacidad de respetar la condición humana. Son piezas de maquinarias

---

[199] **"**Hacer teatro en Colombia: un verdadero riesgo". http://alexserano.spaces.live.com/blog/cns!328492AB114CF0E7!259.entry
[200] Ibidem
[201] "El teatro en Colombia". Revista digital Dramateatro. http://www.dramateatro.com/joomla/index.php?option=com_content&view=article&id=179:el-teatro-en-colombia&catid=5:ensayos&Itemid=9

> sofisticadas que trabajan en función de la mezquindad de las naciones poderosas, de las multinacionales y sus réplicas, subsidiarias de una manera despiadada de anular aquello que no concuerda con sus propósitos económicos.[202]

3.2. Censura y represión.

A lo largo de su historia, el teatro colombiano se ha enfrentado a regímenes opresores, que buscan acallar todas aquellas formas de rebeldía popular, todos los intentos por lograr la conquista del poder para el pueblo. No sólo durante la dictadura de Rojas Pinilla, sino también en los gobiernos liberales y conservadores que le sucedieron, encontramos represión hacia las luchas políticas abiertas.

La censura en el teatro comienza desde la falta de apoyo para que grupos independientes puedan realizarlo, la poca o nula existencia de políticas culturales desde los gobiernos o la eliminación de apoyos a grupos teatrales por motivos políticos.

> Y los del gobierno: "Ustedes los de teatro son muy de buenas, porque no iba a haber plata para nadie, pero hicimos un esfuerzo y, vea, alguito resultó".[203]

Las pocas políticas gubernamentales encaminadas a actividades culturales imponen sus condiciones y limitan la libertad creadora de los artistas. Se impide la realización de un teatro revolucionario y de cualquiera que despierte la mente y busque crear conciencia, al contrario, se procura un teatro que duerma las conciencias. Muchas veces, los apoyos son condicionados, de manera que este teatro sea acorde con el gobierno, que apoye sus acciones o que, por lo menos, no las critique y evite que quien las vea se dé a la tarea de hacerlo, son meros distractores.

---

[202] Peláez, op. cit. p. 26.
[203] Cristóbal Peláez. "Casos y cosas del teatro en Medellín". *Conjunto* No. 119. La Habana, CASA, Octubre-diciembre 2000, p. 22.

> El problema que tenemos es la falta de reconocimiento y la falta de apoyo económico. Nos cuesta muchísimo trabajo conseguir apoyos para el trabajo que hacemos.
>
> No es fácil vivir del teatro haciendo lo que se quiere hacer y diciendo lo que se quiere decir. En el caso de la Candelaria somos un grupo independiente, con una sede propia pero tenemos que ser muy persistentes. [204]

Al gobierno represor no le importa que se trate de una actividad abierta, legal, de tipo cultural, pues lo que más le preocupa son las posibilidades que éste genera. Entonces, se trata de acallar por el peligro que éste significa al crear conciencia en las masas populares de una realidad lacerante que es posible cambiar.

La represión que el teatro colombiano ha sufrido va desde la falta de recursos gubernamentales para la elaboración de proyectos hasta las amenazas de muerte hacia los integrantes de los grupos, pasando por un sinfín de dificultades y situaciones de violencia por ejercer de manera digna el oficio de trabajador de la cultura.

> Las peripecias de un grupo de actores iban mucho más allá de lo teatral: de una función universitaria, habría tal vez que salir escurriéndose entre un cerco de soldados y tanques.[205]

Cabe recordar aquí a Patricia Ariza, integrante del teatro de La Candelaria, quien durante algún tiempo usó chaleco antibalas incluso en las funciones, frente a las amenazas de grupos paramilitares que mantenían, y mantienen, una situación de terror entre la población y principalmente hacia aquellos que de uno u otro modo militan en la izquierda. Relata Eduardo Galeano:

> Cuando el telón caía, al fin de cada noche, Patricia Ariza, marcada para morir, cerraba los ojos. En silencio agradecía los aplausos del público y también agradecía otro día de vida burlando a la muerte.

---

[204] Clara Rodríguez. Entrevista a Patricia Ariza. Mapalé Artes y Letras, febrero 2009. http://www.artemapale.com/ClaraRodriguez.html
[205] Carballido, ibidem.

> Patricia estaba en la lista de los condenados, por pensar en rojo y en rojo vivir; y las sentencias se iban cumpliendo, implacablemente, una tras otra.
>
> Hasta sin casa quedó. Una bomba podía volar el edificio: los vecinos, obedientes a la ley del miedo, le exigieron que se fuera.
>
> Ella andaba con chaleco antibalas por las calles de Bogotá. No había más remedio; pero el chaleco era triste y feo. Un día, Patricia le cosió unas cuantas lentejuelas, y otro día le bordó unas flores de colores, flores bajando como en lluvia sobre los pechos, y así el chaleco alegrado y alindado, y mal que bien pudo acostumbrarse a llevarlo siempre puesto, y ya ni en el escenario se lo sacaba.
>
> Cuando Patricia viajó fuera de Colombia, para actuar en teatros europeos, ofreció su chaleco antibalas a un campesino llamado Julio Cañón.
>
> A Julio Cañón, alcalde del pueblo de Vistahermosa, ya le habían matado a toda la familia, a modo de advertencia, pero él se negó a usar ese chaleco florido:
>
> —*Yo no me pongo cosas de mujeres* —dijo.
>
> Con una tijera, Patricia le arrancó los brillitos y los colores, y entonces el hombre aceptó.
>
> Esa noche lo acribillaron. Con el chaleco puesto. [206]

El paramilitarismo se ha extendido en Colombia de manera desproporcionada en las últimas décadas. Hoy, sigue constituyendo una seria amenaza contra campesinos, sindicalistas y estudiantes, quienes son desaparecidos, asesinados, descuartizados por los *señores de la motosierra*. El teatro no ha escapado de ser blanco del paramilitarismo.

> En plena Avenida Séptima, arteria central de Bogotá, fue desactivado durante los días del Festival un cochebomba que portaba 800 kilogramos de dinamita. Como en 1988, tampoco esta vez las amenazas de los paramilitares logaron desalentar a los organizadores colombianos.[207]

---

[206] Eduardo Galeano, *El libro de los abrazos*. México, Siglo XXI, 2002, pp. 89-90.
[207] Noticias de dos festivales. Caracas 1990 y Bogotá. Conjunto No. 84. La Habana, CASA, julio-septiembre de 1990, p. 6.

En 1988, en el marco de la realización del Festival de Teatro Iberoamericano, en Bogotá, ya había habido un atentado contra el teatro:

> Durante la presentación de *Yepeto* de Roberto Cossa, bajo la dirección de Omar Grasso, en el Teatro Nacional de la calle 71, pocos minutos después de empezada la función, una bomba, colocada en el baño de los hombres, destruyó buena parte de las instalaciones del frágil búnker del festival. No hubo muertos ni heridos de gravedad, por fortuna, pero sí hubo el suficiente desconcierto, un fatal efecto de distanciamiento, como para recordar en qué desastre de país estábamos instalados.[208]

En esa ocasión, Patricia Ariza se encontraba entre el público, "rodeada de cinco escoltas (eran los tiempos infames del comienzo del fin de la Unión Patriótica), quien se vio sacudida por el impacto". [209]

Cabe recordar que, durante la década de los ochenta, fueron asesinados unos 5 mil militantes y dirigentes de este partido político que, por la vía electoral, llegó a tener algunos cargos en el gobierno. Patricia Ariza tenía una participación política en esta organización y su vida corría peligro.

Por militar en la izquierda, por promover la organización del pueblo que toma conciencia de la necesidad de luchar para transformar las injusticias en conquistas sociales, muchos teatreros han sido amenazados y perseguidos en Colombia.

> Pero ahora ya se volvió moda en Medellín y sus teatreros (favor de leer en voz baja): "No podemos hablar hermano, porque ellos, los del gobierno, se enojan, y entonces enojados y conociéndolos como son, nos desconciertan. Mejor callémonos".[210]

También en 1988 se da un allanamiento en las instalaciones de La Candelaria y de la Corporación Colombiana de Teatro.Sin embargo, a la gente del

---

[208] Sandro Romero Rey "¿Teatro o festivales de teatro?" en http://www.elmalpensante.com/index.php?doc=display_contenido&id=219
[209] Ibidem
[210] Peláez, "Casos y cosas …", ibidem.

gobierno, en cabeza de Virgilio Barco Vargas, les costó muy caro: los artistas más importantes del mundo enviaron a la presidencia numerosas cartas de protesta. [211]

Hasta la actualidad, Patricia Ariza, sigue siendo perseguida. Por realizar trabajo en comunidades rurales ha sido acusada por el gobierno de Álvaro Uribe Vélez de pertenecer al Partido Comunista Colombiano Clandestino y a una célula de las FARC.

> La extraordinaria actriz y directora de teatro, Patricia Ariza, está siendo investigada por la Unidad Contra el Terrorismo de la Fiscalía General de la Nación, dizque por ser miembro del PC3, antigua nadaista y poeta y por otras falaces acusaciones que la colocan como integrante de una "peligrosa red subversiva". [212]

Patricia Ariza, quien desde sus 16 años es parte de La Candelaria, es una de las principales figuras del teatro colombiano. Promotora de la dramaturgia nacional, organizadora y directora de festivales como el Festival de Teatro de Cámara, el Festival Nacional del Nuevo Teatro, Festival Juvenil de Cultura Popular.

Autora de numerosas obras de teatro, entre las que se encuentra *Antígona*, una versión del clásico adaptada a la mujer víctima del conflicto colombiano [213], a quien tampoco se le permite enterrar a sus hombres muertos por la guerra. Patricia Ariza ha sabido enarbolar "el estandarte del teatro para poner en la escena pública los problemas que aquejan al país".[214]

Entre los múltiples reconocimientos y premios en un nivel nacional e internacional por su trabajo y aportes al desarrollo artístico y cultural, destacan la condecoración del Senado de Colombia y el Premio Príncipe Claus, recibido en Holanda "por sus aportes a la cultura universal y su compromiso artístico con la búsqueda de la paz para la nación colombiana".

---

[211] Entrevista a Patricia Ariza "Aquí …", ibidem.
[212] Carlos A. Lozano Guillén. "Patricia Ariza" en http://carloslozanoguillen1.blogspot.com/2009/01/patricia-ariza.html
[213] El Congreso de Colombia condecora a Patricia Ariza por su vida dedicada al teatro. http://www.teatroencali.com/contenidos/noticias/noticias-de-colombia-mainmenu-24/629-condecoraciatricia-ariza.html
[214] Entrevista a Patricia Ariza: "Aquí …", ibidem.

Patricia Ariza como bien dice William Ospina, ha realizado un esfuerzo infatigable de artista empeñada en que el arte no sea privilegio de unas élites sino el derecho de todos los ciudadanos.[215]

A la par de su trabajo en La Candelaria y de sus responsabilidades al frente de la Corporación Colombiana de Teatro, Patricia desarrolla un proyecto cultural polifónico al conjugar en escena, música, teatro y literatura con niños abandonados, ancianas, mujeres jóvenes *y raperos*[216]. Con Carlos Satizábal, su actual compañero, dirige `Expedición por el Éxodo', proyecto que ha producido y editado tres CD y dos libros sobre el desplazamiento.[217]

De esta participación con las comunidades surgen las acusaciones contra ella, pues "según informes de inteligencia policial, su trabajo artístico y social, […] no es más que una mampara para hacer movimiento de masas a favor de la guerrilla de las FARC".[218]

Y es que, en Colombia, bajo el régimen uribista, estar del lado del pueblo es el peor delito que se pueda cometer, trabajar con él se ha convertido en sinónimo de terrorismo. Atreverse a pensar y trabajar para un país mejor.

Como bien señala Carlos Lozano Guillén, dirigente del Partido Comunista, en estos "tiempos de cacería de brujas del uribismo, todo es posible, hasta que Patricia Ariza, mujer del mundo de la cultura y promotora de cuanta iniciativa de paz hay en el país, resulte, a la postre, una peligrosa terrorista porque al régimen fascistoide se le dio la gana".[219]

> Esos exabruptos, esas calumnias, esas campañas de hostigamiento, no dejan de ser el homenaje que la barbarie le rinde a la inteligencia, que los inquisidores les rinden a los espíritus libres, y que las mentes

---

[215] William Ospina. Querida Patricia Ariza. http://www.polodemocratico.net/Querida-Patricia-Ariza Lunes 5 de enero de 2009.
[216] Nohra Parra http://www.colarte.com/Actores/ArizaPatricia/recuento.htm?nomartista=Patricia+Ariza&idartista=15747
[217] María Lucía Tarazona http://www.colarte.com/Actores/ArizaPatricia/recuento.htm?nomartista=Patricia+Ariza&idartista=15747
[218] Enrique Rivas G. Entrevista a Patricia Ariza. No me van a quitar mi derecho a opinar. http://www.elespectador.com/impreso/judicial/articuloimpreso103916-no-me-van-quitar-mi-derecho-opinar
[219] Carlos A. Lozano Guillén. Patricia Ariza. Ibidem.

> estériles les rinden a los seres creadores. No lograrán detener al espíritu vigoroso, decididamente pacífico, hondamente comprometido con la humanidad y con sus más altos sueños del que tú formas parte. No permitiremos que esas telarañas mezquinas logren vulnerar la generosidad de tu esfuerzo. Y estamos listos a demostrar ante quien sea que el arte, la creación, la inteligencia, la cultura, no son fuerzas destructivas, no son fuerzas negativas, son lo contrario de la enfermedad que sigue agobiando a Colombia. Esa enfermedad que en realidad se llama odio, inautenticidad, clasismo, autoritarismo, y exclusión. [220]

La solidaridad con Patricia Ariza no se ha hecho esperar. A través de una carta dirigida al Presidente de Colombia, Álvaro Uribe; al Fiscal General, Mario Iguarán y al Ministro de Defensa, Juan Manuel Santos, artistas y trabajadores de la cultura de todo el mundo manifiestan su repudio a esta investigación.

> Hoy en Colombia numerosos líderes sindicales y sociales son asesinados, amenazados o desterrados. Llamamos al mundo del arte, la cultura, los medios y la academia a solidarizarse con la maestra Ariza y con su grupo y a alertar al gobierno de Colombia y a sus fuerzas de seguridad para que desistan de sus montajes e infamias contra ella y respeten la libertad de pensamiento y la independencia de los artistas, académicos, periodistas, poetas e intelectuales.
>
> Reclamamos también por su protección porque en gracia a su incansable trabajo internacional por la Paz de Colombia, nos hemos sensibilizado en la defensa de los derechos humanos de este país tan devastado por la violencia, el narcotráfico y el secuestro. [221]

No obstante todo lo anterior, la represión no sólo no ha logrado acabar con estos grupos teatrales, sino que los ha fortalecido y los ha multiplicado, incluso se podría afirmar que la represión los ha convertido en mejores teatreros y ha sido en gran parte causante del surgimiento de todo un movimiento del Nuevo Teatro en Colombia. El trabajo teatral continúa haciéndose de manera independiente como respuesta al régimen de violencia.

---

[220] William Ospina. Querida Patricia Ariza. http://www.polodemocratico.net/Querida-Patricia-Ariza
[221] Fragmento de la carta. La Ventana. Portal informativo de Casa de las Américas http://laventana.casa.cult.cu/modules.php?name=News&file=article&sid=4556&mode=thread&order=0&thold=0

Los grupos más representativos de teatro de creación colectiva en Colombia, La Candelaria y el Teatro Experimental de Cali, surgieron y se consolidaron a partir de la represión que sufrieron.

A consecuencia de su montaje de la obra *Galileo Galilei*, de Brecht, Santiago García fue expulsado, junto con otros compañeros de la Universidad Nacional.

> La expulsión obedece a razones […] políticas, por las obras que se estaban montando, […] cada vez más colombianas […] que ya enfrentan una problemática social […], presentaciones […] que buscaban las fábricas y los sindicatos.[222]

La represión de la cual fueron objeto, redundó en la conformación, al lado de Carlos José Reyes, del grupo La Candelaria. "Este grupo inició labores en un galpón de la calle 20 con el nombre de *Casa de la Cultura***.** Allí funcionó durante dos años alternando el teatro con la música y las artes plásticas".[223]

> A partir del 68 LA CASA DE LA CULTURA se instala en una sede colonial propia en el barrio La Candelaria del centro de Bogotá en donde se adaptó una sala para 250 espectadores. A partir de allí toma el nombre de TEATRO LA CANDELARIA. [224]

Enrique Buenaventura empezó su carrera de teatro en Colombia participando en una institución dependiente del gobierno, la Escuela de Teatro de Cali, del cual fue expulsado, lo que dio origen a la conformación del actual Teatro Experimental de Cali (TEC).

Ya en 1967, la censura se había hecho presente con el montaje de La Trampa, "bajo la dirección de Santiago García del Grupo La Candelaria, en un intercambio de directores entre las dos agrupaciones con el fin de ir afianzando los lazos de unión del joven movimiento teatral independiente". [225]

Esta obra, a través de una referencia a la dictadura guatemalteca de Jorge Ubico (1931-1944), realiza una fuerte crítica a una sociedad cómplice del sistema

---

[222] Reyes, "Colombia: Métodos…" p. 26.
[223] *http://www.teatrolacandelaria.org.co/resena.htm*
[224] Íbidem.
[225] Rizk, "Buenaventura: …", p. 82.

opresivo. Recuperando las técnicas brechtianas, proponía un teatro marxista que en nada gustó a la clase dominante.

> El secretario de Educación del Valle del Cauca prohibió la representación, pero el rechazo a la medida fue tan abrumador que el gobernante del departamento se vio obligado a echar atrás la medida. La opinión nacional se había concentrado en el hecho y se había polarizado.[226]

Entonces, los apoyos económicos oficiales son suprimidos, obligando al grupo a desaparecer.

> Al TEC, primero le suprimen los presupuestos, hasta que sencillamente piden a sus integrantes la renuncia; ellos no la presentan. Se alían con los estudiantes, se articula una cierta agitación, tanto Enrique como los profesores son destituidos; ahora bien, esta destitución del TEC lejos de haber afectado al teatro, en ese momento fue un golpe coyuntural porque a raíz de ella se creó la solidaridad de la gente con y del teatro colombiano.[227]

El 18 de julio de 1969, Enrique Buenaventura y otros profesores fueron expulsados de la Escuela Departamental de Bellas Artes, "aduciendo que no se podía criticar y al mismo tiempo ganar un sueldo del gobierno".[228] Ante esta justificación, hubo una digna respuesta de los teatreros:

> Nosotros creemos que si recibiéramos un sueldo para amordazarnos, si recibiéramos un sueldo para cerrar los ojos y los oídos ante el clamor multitudinario de cambio y justicia, si aceptáramos la paga de bufones del rey, entonces si podríamos ser tachados de inmorales. El dinero del Estado no es propiedad del Estado, es de los contribuyentes y todo el que lo recibe debe sentirse comprometido con el cambio y el mejoramiento. De otro modo no es más que un parásito, un burócrata y un estafador.[229]

---

[226] Ibidem
[227] Reyes, "Colombia: Métodos…", p. 26.
[228] Martínez, op. cit., p. 500.
[229] G. Martínez. "Apuntes sobre la censura". Revista *Teatro*. Medellín, 1970. (Tomado de Watson Espener…, p. 501.)

Si el grupo dirigido por Enrique Buenaventura quería seguir haciendo teatro y, sobre todo si quería hacer un teatro alejado de los valores de la clase dominante, un teatro que se atreviera a criticar al sistema social, entonces tenía que seguir los pasos de La Candelaria y convertirse en un grupo independiente, es así como se crea el Teatro Experimental de Cali (TEC).

Es claro que el teatro colombiano se hizo revolucionario porque todo estaba revolucionado y además no existía la capacidad de impedir que así sucediera. Tenía el gobierno muchos frentes que golpear, muchos frentes de batalla abiertos. Lo único que había era garrote.

3.3. Corporación Colombiana de Teatro.

La expulsión del TEC generó una solidaridad nunca antes vista entre los teatreros, quienes frente a la falta de apoyo gubernamental, se brindaron la mano unos a otros para lograr mejores condiciones que permitieran desempeñar sus actividades.

> Pero su expulsión tuvo una serie de significaciones: esa organización que inicialmente se hizo con vistas a defender el trabajo teatral contra los cuerpos represivos de la sociedad clasista, se convirtió en una sociedad teatral. Así surgió la Corporación Colombiana de Teatro, con tres puntos básicos inicialmente: la defensa del trabajo teatral contra la represión del sistema; la divulgación del quehacer teatral en sectores populares, a partir de una premisa nueva, la de crear condiciones para movilizar los grupos a fábricas, sindicatos, aldeas, barrios, pueblos; y como tercer punto la autoformación de los grupos, o sea, el realizar seminarios internos, investigaciones metodológicas, y el intercambio de métodos entre los grupos.[230]

La represión también logró la organización de los teatreros como gremio. El 6 de diciembre de 1969, en el aniversario 41 de la masacre de las bananeras, fue creada la Corporación Colombiana de Teatro (CCT). Aglutinó a más de 50 grupos

[230] Reyes, "Colombia: Métodos…", p. 26.

de todo el país para unir fuerzas y conseguir demandas de tipo general y protegerse frente a las diferentes agresiones. Es claro que las condiciones generales estaban dadas y que la propia dinámica del teatro colombiano lo exigía. En ella se resume todo el proceso recorrido por nuestro teatro.[231]

> […] Vale observar cómo en el origen de la Corporación un rechazo producido por los aparatos de la cultura oficial provoca inmediatamente la respuesta de los trabajadores teatrales, que es una réplica optimista, creadora de organizaciones y de iniciativas, cada vez más ambiciosas: primero los pequeños grupos, luego los centros culturales autónomos y sus contactos con la clase obrera, en seguida las relaciones a escala continental y, ahora, la entidad gremial de activa presencia y efectivo poder de difusión en la cultura nacional, con la consiguiente influencia en un público en rápida expansión. [232]

La creación de la CCT ha sido de gran trascendencia para la organización y el desarrollo del teatro en Colombia. Ha promovido la realización de "festivales y muestras de teatro nacional y aún desarrolla importantes actividades del sector, al contar con su propia sede, ubicada al lado del Teatro La Candelaria".[233]

Actualmente, la Corporación, dirigida por Patricia Ariza, mantiene su compromiso con las luchas populares. Así, por ejemplo, ha tenido participación en las actividades que en el marco de la Semana Internacional del Detenido Desaparecido, que realizaron organizaciones de familiares de víctimas en mayo de 2009 con el objetivo de "presionar al gobierno Colombiano, en cabeza del presidente Álvaro Uribe, para que ratifique de manera plena y sin reservas la Convención Internacional para la protección de todas las personas contra las desapariciones forzadas". [234]

Además de la CCT, en Colombia han ido surgiendo otras organizaciones que aglutinan a grupos de teatreros con el objetivo de fortalecer su trabajo y lograr

---

[231] Azcárate, p. 445.
[232] Mejía Duque, op. cit., p. 472.
[233] Reyes, "El teatro en Colombia en el siglo XX", op. cit. P. 9.
[234] http://www.kaosenlared.net/noticia/93553/movimientos-sociales-lanzan-campana-contra-desaparicion-forzada-colomb

mejores condiciones de ejercerlo. Es así como se ha desarrollado por ejemplo el teatro de títeres, “con grupos consolidados de gran calidad como La Libélula Dorada, grupo dirigido por los hermanos Iván Darío y César Álvarez, o Hilos Mágicos, dirigido por Ciro Gómez, que cuentan con sede propia y desarrollan una permanente actividad”. [235]

> Los titiriteros se han agrupado en una asociación llamada ATICO, con la cual han desarrollado importantes muestras evaluativas y jornadas para amplios públicos populares, infantiles o juveniles, logrando importantes resultados en la consolidación del sector.[236]

3.3.1. Búsqueda de espacios propios

Con motivo de la expulsión del TEC y la consecuente solidaridad que se gestó alrededor del grupo, “el TEC desplegó un trabajo cada vez más intenso hasta abrir su sala propia; trabajaron durante años sin cobrar como actores, y ya tienen su sala como la del Galpón de Montevideo”.[237]

Dentro de esta solidaridad que se gestó, los grupos que tenían sede, como La Candelaria, prestaban sus espacios para que otros grupos pudieran ensayar y realizar presentaciones.

> En la sala de Teatro La Candelaria además están las oficinas de la Corporación Colombiana de Teatro, puesto que ellos están afiliados a la Corporación, y allí ensayan diariamente de 6 a 7 conjuntos… a veces ensayan cuatro grupos a la vez; y esta labor de semillero teatral ha sido muy fructífera. En La Candelaria, por ejemplo, a raíz del golpe militar en Chile, se celebraron actos, tanto de canción protesta, de teatro, como de combativa solidaridad.[238]

---

[235] Ibid. ,p. 10.
[236] Ibidem.
[237] Reyes, “Colombia: Métodos…”, p. 26.
[238] Ibid., p. 27.

Desde 1966, este grupo tenía sede propia: en un inicio la Casa de la Cultura, que compartía con otros grupos, y desde 1968 hasta la actualidad, cuenta con una sala en el barrio de La Candelaria con capacidad para 400 ó 500 personas.

> Lo que nos animaba era tener una sala independiente donde pudiéramos decir lo que queríamos decir. Lo que queríamos era poder hacer una dramaturgia nacional y más que ello propia de nuestro grupo. Fue así como La Candelaria es el primer teatro independiente de Colombia que se funda y se mantiene. [239]

Al no existir teatros ni recibir apoyo del gobierno para conseguirlos, los grupos teatrales han tenido que construir y armar sus propios espacios escénicos. Poco a poco, quienes no tenían sede propia fueron consiguiéndola. En Bogotá, muchos de los grupos se han establecido en el barrio popular de La Candelaria.

En 1968, Kepa Amuchastegui funda el Teatro La Mama, asociado con el del mismo nombre en Nueva York, este grupo inició sus actividades en un galpón arrendado pero alrededor de 1975 adquirió su propia sede en el barrio de Chapinero.

En el mismo año es creado el Teatro Popular de Bogotá, por Jorge Alí Triana, Jaime Santos y Rosario Montaña, egresados de la Academia de Teatro de Praga. Este grupo "obtuvo su propia sede primero en arriendo y luego comprando el teatro, ubicado en la Avenida Jiménez con carrera 5ª, donde desarrolló sus actividades hasta comienzos de los años noventa".[240]

De la misma manera, poco a poco van fundándose "muchas salas de barrio, de sindicato, de colegio. […] Estas salas independientes se convierten en núcleos aglutinantes y difusores de las mejores y más progresistas tendencias del teatro".[241]

Todos los integrantes de los grupos participaban en los diferentes trabajos que se hacían necesarios, no sólo en el ámbito teatral, sino también, por ejemplo

---

[239] Clara Rodríguez, "Entrevista a Patricia Ariza", ibidem.
[240] Ibidem.
[241] Azcárate, "*El Nuevo Teatro y…* ", pp. 442-443.

para la obtención de recursos que permitieran la compra de un local donde poder establecerse como grupo teatral. Además, muchas veces hacía falta realizar trabajos de remodelación, arreglos y acomodos en el interior de los locales para habilitarlos como recintos de teatro.

Sin duda, La Candelaria, gracias a su sede propia y su solidaridad, "ha sido de capital importancia para el desarrollo del teatro durante estos últimos años en Colombia; como reunión; como centro de asambleas de la Corporación; por sus seminarios permanentes de estudios, de investigaciones; por su labor de intercambio con los conjuntos extranjeros que pasan por Colombia…"[242]

3.4. Búsqueda de métodos propios.

Como ya hemos visto, el teatro de creación colectiva no sólo aborda temáticas revolucionarias y busca su acercamiento al pueblo, además ha creado nuevas formas de organización del trabajo teatral.

El caso colombiano tiene sus particularidades, pero definitivamente se trata de crear "unas reglas del juego que permitan que los desacuerdos individuales trasciendan en un acuerdo final, que no puede ser simplemente ideológico o voluntarista, sino orgánica y vitalmente teatral, a partir de una estructura."[243]

Son grupos "que han adoptado el punto de vista de los trabajadores, su forma de organizarse, su estilo, para decirlo en los términos del arte".[244]

---

[242] Reyes, "Colombia: Métodos…", p. 27.
[243] Reyes, "La creación colectiva:…", p. 94.
[244] Ibid., p. 77.

3.4.1. Colectivización del trabajo.

Como sucedía en otras partes del continente, en Colombia, la creación colectiva modificó la forma de organización del trabajo teatral. Un teatro tan íntegramente ligado a la clase obrera tiene que asumir la colectivización del trabajo.

Se busca una participación igualitaria, consciente y activa, por parte de todos los miembros del grupo a lo largo del proceso de montaje. Se trata de acabar con "el autoritarismo y el paternalismo en el interior de los grupos, que trabajan como un colectivo organizado, sin empresarios ni estrellas".[245]

Es así como todos los miembros del grupo se vuelven responsables del producto final. No son unos los que piensan las ideas y otros los que las realizan. Trabajando "en una atmósfera igualitaria y desjerarquizada, quien concibe el montaje ya no es el director sino todo el grupo". [246]

> La autoridad artística consiste –según hemos sido formados y educados- en que hay una persona que concibe las cosas y otras que las realizan. Esto es lo que se rompe, lo que está rompiendo el teatro, y lo que está rompiendo la sociedad con el socialismo. Y, más adelante con el comunismo. Ya no habrá la división entre lo que conciben las cosas y quienes las realizan, sino que concepción y realización constituirán una unidad dialéctica, y, de hecho, la constituyen en nuestro trabajo teatral. Eso quiere decir que, de pronto, la realización va mucho más adelante que la concepción o al revés, pero la realización y la concepción siempre se están encontrando y mezclando. [247]

El papel que hasta entonces había jugado el director en el proceso de montaje sufre modificaciones. Su función es la de crear las condiciones propicias (metodológicas y sociológicas) para la creación actoral.[248] Ahora su trabajo exige mucho más capacidad de organización y de ejecución, pues tiene que coordinar

---

[245] Reyes, "La creación colectiva", p. 92.
[246] Luzuriaga, "Enrique Buenaventura…", p. 99.
[247] Entrevista con Enrique Buenaventura. *América Latina: teatro y revolución*. Caracas, Editorial Ateneo de Caracas, 1978, p. 112.
[248] Luzuriaga, "Enrique Buenaventura…", ibidem.

todo aquello propuesto por el grupo. Desde una posición más modesta, el director es quien debe encauzar todos los esfuerzos del grupo hacia una verdadera materialización en escena. Tiene que ser un buen conductor y estratega.

> Desde luego, ello no implica la abolición del director, pero si la destrucción de su omnipotencia. El director ya no marca mecánicamente los movimientos, de acuerdo a sus gustos estéticos o a su capricho. Estudia las imágenes de manera colectiva, y tras un intenso análisis escoge, selecciona, organiza.[249]

Este trabajo colectivo se encamina a explotar al máximo la capacidad creadora de todos los miembros de un grupo de teatro. El trabajo de los actores va mucho más allá del de intérpretes de un personaje. El actor deja de ser un ente subordinado al director o al autor, para convertirse en un agente activo para la producción teatral. Improvisa, investiga, propone imágenes, discute, analiza.

Una de las cosas que enriquece el trabajo del actor es que hay una unidad entre lo que ellos creen, lo que ellos viven, lo que ellos buscan, y lo que hacen en el escenario. En el otro teatro, cuando se contrata a un buen actor para que venga a hacer una obra, trata de reemplazar con el oficio, todo aquello, en lo que él no necesariamente cree.

La creación colectiva tiene como base la improvisación. Tras la elección del tema y la realización de las investigaciones necesarias sobre el mismo, se realiza una exploración escénica. La improvisación sirve para encontrar la verosimilitud del conflicto, es decir, la verosimilitud de lo real y no de lo aparente, la verosimilitud de la excepción, que no solo no confirma la regla, sino que la pone en tela de juicio.

En esta etapa, la creatividad del actor y la sagacidad del director son fundamentales. Se vuelve imprescindible escuchar las opiniones de todos los integrantes del grupo y llevar a la discusión las propuestas.

> La hipótesis ideológica es confrontada con la investigación de los hechos y con la práctica teatral del grupo; y se modifica y corrige

[249] Reyes, “La creación colectiva”, op. cit., p. 92.

> cuantas veces sea necesario, porque es la realidad la que prevalece. La teoría deja de ser un dogma para ser la interpretación de esa realidad.[250]

El último paso que realiza la creación colectiva es la dramaturgia, realizada también de manera colectiva y discutida por el grupo hasta lograr acuerdos.

El trabajo escénico no está completo hasta no ser puesto a consideración del público, quien puede aportar muchísimo al montaje con sus críticas y sugerencias.

Como vemos, de principio a fin del proceso, existe un trabajo realizado de manera colectiva, encaminado a unir esfuerzos, creatividades y conciencias.

3.4.2. Método del Teatro Experimental de Cali

En Colombia, quienes sistematizaron toda esta búsqueda de una metodología fueron los integrantes del Teatro Experimental de Cali (TEC), quienes lograron condensar los años de práctica en el teatro de creación colectiva en un manual que no fue sólo empleado por ellos, sino por muchos de los grupos de teatro en Colombia y que, constituye, sin duda, uno de los materiales más importantes sobre metodología teatral, y a decir de Carlos José Reyes aparte de la labor de ellos no existe una estructuración teórica que sistematice los métodos de elaborar la creación colectiva por parte de otros grupos, aunque sus productos presentan diferencias notables, en los temas, lenguaje y técnicas empleadas.

Los integrantes del TEC consideraron la importancia de la creación de un método que lograra organizar todo el trabajo realizado, todas las búsquedas y logros obtenidos en la creación colectiva, pues, recordando a Marx, para encontrar la verdad es necesario que el método sea verdadero, además que el resultado también lo sea.

---

[250] José Monleón. *América Latina: teatro y revolución*. Caracas, Editorial Ateneo de Caracas, 1978., p. 25.

Garcés, miembro del TEC, explica las etapas para crear un método de la creación colectiva en el grupo; el proceso no estuvo exento de dificultades, pues ello implica una pelea feroz contra el individualismo.

> Los primeros pasos se dieron en **Ubu rey,** con la creación de un equipo que colaboraba con el director de la obra. Luego en **Los papeles del infierno,** los actores empezamos a improvisar y a dar nuestra visión de la obra; el material era usado por el director… Posteriormente encaramos un nuevo procedimiento: se seleccionaba un tema, y a partir del estudio y de las improvisaciones, se construía el texto. [251]

El método del TEC considera la división del trabajo por comisiones; de esta manera "todos participamos en la totalidad del espectáculo; es una relación dialéctica de práctica y teoría"[252]. Aída explica:

> Para el montaje del espectáculo tenemos una organización especial. Existe una comisión de dramaturgia que estudia la interrelación de los distintos campos de trabajo: actuación, puesta en escena, texto, es decir, la relación actor-director-autor, e investiga asimismo la relación del trabajo práctico con el teórico. Esta comisión elabora semanalmente un balance del trabajo realizado y, de acuerdo con él, propone el plan a seguir. Para desentrañar un acontecimiento histórico dividimos el material social en diferentes aspectos, que dan origen a cinco comisiones de estudio integradas por los propios actores.[253]

El estudio histórico no se limita a buscar algunos datos para conocer superficialmente el contexto, va mucho más allá. Se profundiza en el tema desde varias aristas, se investiga en diversas fuentes, se analiza. Este estudio se lleva a cabo teniendo los documentos y análisis históricos como plataforma; asimismo, se realiza una investigación de campo, esto es, se conversa con las personas que participaron o fueron testigos de los hechos, así como el apoyo de investigadores científicos del tema, de tal forma que todo ello les sea útil para el desarrollo de la guía de la obra.

---

[251] Teatro Experimental de Cali, "Nuestro arte…", p. 96.
[252] Ibid., p. 98.
[253] Ibid., p. 97.

Todo ello nos habla de actores y actrices conocedores de su realidad, conocedores de su historia y comprometidos con ellas. Se trata entonces de actores instruidos, con un amplio bagaje cultural. Además, esta gente de teatro sabe jugar el papel histórico que le corresponde. Fruto del conocimiento de su realidad, toman conciencia y deciden participar en un trabajo teatral comprometido políticamente con su pueblo. Posterior a la discusión, los materiales son organizados en fichas, que son entregadas a la comisión encargada de la redacción, ella elabora un primer texto. La comisión de montaje y todos los actores analizan el escrito y organizan las improvisaciones.

Teoría y práctica van complementándose mutuamente durante todo el proceso, pues cuando se tiene el boceto de una parte de la obra, la comisión de texto estudia la propuesta y hasta entonces elabora el contenido definitivo. Así, se van desarrollando a la par texto y montaje.

Cada integrante del grupo debe participar en por lo menos dos comisiones de trabajo y debe aportar en cada una de las etapas de la construcción del hecho escénico. Esta forma de organizarse por comisiones tiene un claro contenido político, sin embargo, el TEC busca dejar claro que ante todo, se está haciendo teatro. Así, el proceso creador del TEC puede formularse así: T-NT-T. Donde T corresponde a lo teatral y NT a lo no teatral.

No se busca hacer del teatro una mera herramienta contestataria que se quede en la superficie del problema, sino un verdadero teatro con compromisos políticos serios. Hacer una revolución simplista en el escenario, no solo esteriliza el teatro, sino que crea ilusiones puramente ideológicas sobre la realidad misma. Podemos decir que se está haciendo un teatro “mejoral”, para quitar el dolor de cabeza por unas horas, sin buscar las causas profundas que lo producen.

> No se trata de que el público popular se sienta “compadecido” en una piadosa identificación con los problemas que le son propios. No se trata, en resumen, de un teatro digestivo. Un teatro realmente popular debe ser dialéctico. Debe relacionarse con el futuro. Debe crear interrogantes que se van a resolver en el mismo escenario.Debe hacer pensar, sin una camisa de fuerza dogmática que lo impida. Las

masas populares tienen que hacer la digestión por sí mismas, aprender cada cosa realmente y no recibirla como un sombrero ilusionista. [254]

Retomando lo más importante del método del TEC, se pueden señalar cinco aspectos principales: primero, que se basa en “aquel fundamento reconocido de modo unánime como esencial en el drama, o sea el conflicto; segundo, que recalca la dimensión colectiva del conflicto en oposición al modelo actancial que destaca la búsqueda de un objeto por parte de un sujeto individual; tercero, que lejos de querer construir un patrón acabado que dé cuenta de la totalidad estructural, se presenta intencionalmente como una configuración elemental y por tanto de aplicación más universal; cuarto, que la aplicación que Buenaventura hace del modelo apunta a la necesidad de utilizarlo poniendo atención a las “contradicciones internas” de las fuerzas en pugna, es decir de la complejidad del texto, no a su simplificación; y, finalmente, que el análisis textual se orienta, en última instancia, a descubrir las conexiones entre el universo dramático y el mundo exterior.

3.5. Festivales.

Para entender mejor la historia del teatro en Colombia es necesario repasar el papel que han tenido los festivales, son de muy diversa índole.

Festival Internacional de Teatro Callejero, Festival de Teatro de Cámara, Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá, Titirifestival Medellín, Festival Latinoamericano de Teatro de Manizales, Festival Internacional del Jazz del Teatro Libre, Festival de Mujeres en Escena, Festival de Teatro Callejero "Al Aire Puro", Festival de teatro infantil, Festival internacional de títeres, son algunos de los espacios que se han abierto en Colombia para el encuentro de teatreros.

[254] Ibid., p. 119.

3.5.1. Festivales nacionales.

El año 1957 marca el inicio de los festivales nacionales de teatro en Colombia. Éstos son auspiciados por el Ministerio de Educación y operados por personalidades de la burguesía, por intelectuales partidarios a ella y gente de ambientes culturales que poco o nada tienen que ver con el teatro.

> Detrás de este control está, posiblemente, la intención de crear un teatro comercial –al estilo del existente en otros países de Latinoamérica y el mundo- para llenar el ocio y el "ansia de cultura" de las clases dominantes. Pero el proceso no iría por allá, como se comprueba hoy en día. A pesar de todo, los festivales juegan su papel: algunos actores, directores y autores abonan el terreno para futuros desarrollos. En el 11 Festival de 1958 se presenta *A la diestra de Dios padre,* de Enrique Buenaventura, una de las obras claves de la nueva dramaturgia nacional.[255]

Los festivales eran realizados en el Teatro Colón y el jurado era compuesto por profesores de Humanidades y otras personas cercanas, pues no había especialistas en teatro. Con la finalidad de promover la participación en estos festivales y la actividad teatral, los organizadores realizaban una gran publicidad y ofrecían premios en dinero bastante cuantiosos. Lo que en realidad ocasionaron estas medidas fue, como señala Carlos José Reyes, la creación de grupos que inmediatamente después del festival se desintegraban.

Sin embargo, estos festivales fueron un espacio de encuentro entre quienes serían parte del movimiento teatral colombiano y contribuyó en gran medida al desarrollo de éste.

> Los grupos salían de distintas partes, algunos tomaban cuerpo con la gente que ya trabajaba en TV (o en la radio), provenientes de las filas

---

[255] Azcárate, *El Nuevo Teatro y…", pp.* 438-439.

> de Osorio y de Víctor Mallarino, que dirigió una escuela nacional de teatro, con técnicas muy pasadas de moda, pero con las que se formaron unos cuantos actores; mientras que Seki Sano tuvo más que ver con la formación de algunos directores. De esta época viene Santiago García, vengo yo, personas que llevamos unos 15 años haciendo teatro. […] Poco a poco, de esos grupos que se presentaron a los festivales, algunos iniciaron la continuidad del movimiento teatral colombiano con directores como Seki Sano o bien el caso de Enrique Buenaventura.[256]

En 1958 se realiza el Segundo Festival Nacional de Teatro, donde, junto a grupos con montajes de dramaturgos estadounidenses y europeos o alguno que otro latinoamericano, es de destacar la participación de la Escuela Departamental de Teatro y Grupo Escénico del Instituto de Cultura Popular de Cali", con *A la diestra de Dios Padre*.

3.5.2. Festivales universitarios.

Desde 1965 comenzaron a efectuarse los Festivales Nacionales de Teatro Universitario, en un principio también fueron de carácter competitivo con la finalidad de elegir grupos para participar en los festivales nacionales.

Las características de los festivales nacionales y los festivales universitarios eran distintas, en estos últimos los jurados eran conformados por directores y actores de los grupos participantes; el actor y el director de la obra discuten y debaten si ese jurado es capaz o no de evaluar su trabajo; por otra parte se busca presentar las obras la mayor cantidad de ocasiones, independientemente de las dos o tres funciones que establece el festival.

Sin embargo, al igual que el teatro universitario, estos festivales terminan por sucumbir ante sus estrechas y sectarias posturas políticas y ante la ausencia de propuestas estéticas.

---

[256] Reyes, "Colombia: Métodos…", pp. 22-23.

3.5.3. Manizales.

No obstante que el movimiento teatral más importante que ha tenido Colombia esté claramente comprometido con la izquierda, ha habido intentos de la burguesía por adueñarse del teatro. Hay intereses grandes en que el teatro revolucionario no crezca, al contrario, se procura extinguirlo. Para ello hay muchos métodos, uno de ellos es el ataque que desde el propio teatro se hace, la contraparte de este movimiento teatral latinoamericano.

> De ahí que veamos en América Latina cómo frente a un teatro de insurgencia, frente a un teatro cargado de proposiciones formales nuevas y además de ideología, se muestre, se presente un teatro que trata únicamente de halagar al público, de hacerlo reír y distraerlo; o bien un teatro que persigue alejar a la juventud hacia un falso hedonismo, hacia la disolución de valores; y, sobre todo, un teatro donde se oculta, tras un aparente lenguaje revolucionario, tras engañosas formas innovadoras, posiciones ideológicas convenientes a los intereses de las clases más poderosas.[257]

En Colombia, la burguesía ha buscado de diferentes maneras la creación de un teatro comercial para deleite de unos pocos.

En 1968 se creó el Festival Latinoamericano de Teatro Universitario de Manizales, en un principio para grupos de teatro universitario de América Latina y posteriormente para grupos experimentales y de nuevas tendencias, particularmente de teatro de América Latina, con la presencia, además, de varios grupos españoles del teatro independiente. Poco a poco dejó de ser universitario ante el avance del teatro independiente.

En Manizales, una localidad prácticamente rural, la burguesía cafetalera "construyó uno de los mejores teatros de Latinoamérica, con escenario giratorio,

[257] Rengifo, op. cit., p. 70.

con capacidad para 1230 espectadores, foso levadizo para orquesta, sala de conferencias, una especie de elefante blanco".[258]

La mayor parte del año, en el teatro se proyectaba cine pues prácticamente no había quien se presentara allí. Ante esta situación, surgió la idea de hacer un festival de teatro. Para ello, se consiguieron importantes apoyos económicos y "se invitó a jurados heterogéneos, a celebridades de corte internacional de variadas tendencias; pero como el teatro colombiano es de izquierda, los grupos poco a poco empezaron a tener una participación cada vez más directa, más crítica. Así, progresivamente hubo una intervención más grande por parte del movimiento teatral colombiano en la conducción del festival. Este intento de la burguesía por ganar terreno en el teatro colombiano fue aprovechado por la CCT para el beneficio y fortalecimiento del teatro colombiano.

> Y por primera vez, como una conquista del movimiento teatral colombiano se logró que se invitaran cuatro grupos de Colombia y entre estos, tres eran de la Corporación. Todas las obras presentadas por teatristas colombianos tenían una problemática de tipo social-político. *La Denuncia* de Enrique Buenaventura, es muestra de un teatro de muy alta calidad continental, con una gran capacidad crítica y con una carga política profunda.[259]

Consiguieron espacios para algunos grupos, pero aquellos que no lograron participar de manera directa, crearon un festival alterno en las calles. "En pequeñas salas y locales al aire libre se presentaban las obras de tipo polémico, de carácter crítico más agudo y trascendente; estaban en galleras, garajes, plazas, sindicatos, rompiéndose así la organización convencional del evento y sustituyéndolo por otro popular". [260]

Fue tanta la gente y tanto el fervor que suscitó aquel festival que había funciones abarrotadas que comenzaban a media noche; tras las presentaciones

---

[258] Reyes,"Colombia: Métodos…", p. 27.
[259] Ibid., p. 28.
[260] Ibidem.

se realizaban foros de discusión. Así, el carácter del Festival paulatinamente se convertía en más crítico, saliéndose de las manos de los organizadores.

En nada gustaba al gobierno la línea que estaba tomando el festival, por lo tanto, fue clausurado. Los problemas más serios se iniciaron en 1971 y al año siguiente el festival no se realizó. En muchos sectores se pensó que había muerto. Entonces los organizadores establecieron contacto con el Festival Mundial de Teatro de Nancy para hacer en Manizales un gran Festival Mundial. Ellos se vieron obligados en 1973, por la presión de los teatristas colombianos a hacer invitaciones a distintos grupos, entre ellos a algunos con militancia política.

> Es a raíz de Manizales, cuando nosotros exigimos al Festival que teníamos que hacer una muestra nacional de teatro, una muestra popular, y escoger nosotros los grupos que íbamos a enviar a Manizales. Inicialmente no había ninguna posibilidad de dinero, el gobierno nos decía que había entregado todo el dinero al Festival y que eso ya era una gran ayuda al teatro. Nosotros decíamos al teatro sí, pero al teatro colombiano no. Entonces hicimos una gran pelea, hasta que conseguimos algo de dinero e hicimos una muestra popular.[261]

Esta muestra permitió un intercambio entre los diferentes grupos. Como las obras eran vistas por el resto de los teatreros, al finalizar, se hacían asambleas en las que llegaban a participar hasta 150 personas. En ellas había espacio para la crítica y la autocrítica. El desarrollo de la labor fue fructífero, provechoso, hubo oportunidad de decirse las verdades cara a cara sin problemas, sin rivalidades; con lo que se demostraba que había madurez, existía, entonces, una conciencia de tal manera que se podían discutir las dificultades de las creaciones artísticas totalmente.

El festival de Manizales ha causado muchas discusiones entre los teatreros colombianos con relación a la importancia que éste tiene y a quienes sirve su realización, pues aunque no es un festival bajo control del teatro colombiano, lo que es cierto es que se han logrado espacios importantes para éste. Además, ha

---

[261] Ibid., p. 29.

permitido el encuentro de grupos de diferentes países. Gerardo Fernández, de Uruguay, lo valora de este modo.

> Manizales para mí ha sido una experiencia especial por el contacto con la gente de otros países y por comprobar qué distinta es su situación de la nuestra. Al lado de esta impresión de lo que hemos visto en Manizales es muy distinto de lo que en realidad encontramos en nuestro país, también es cierto que hay una relación muy grande con lo que aquí se ha visto en la preocupación sociopolítica y económica del teatro.[262]

Carlos José Reyes, desde una posición crítica, sin por ello rechazar el valor que este festival tiene, opina que quien asiste a él puede crearse una imagen falsa del teatro colombiano, pues "Manizales moviliza una cantidad de opinión, prensa y gente que no actúa en la vida cotidiana del teatro colombiano, cuyas condiciones de trabajo habituales no tienen este entusiasmo y esta movilidad". [263]

Probablemente a decir de José Monleón, "fue en Manizales donde comenzó a hablarse de 'teatro latinoamericano', dando al concepto un valor en el que la personalidad de Enrique Buenaventura, el ideal de la creación colectiva y la fuerte politización de la vida colombiana pesaron decisivamente."[264] Se trata de un festival que, con sus más y sus menos, sus aciertos y defectos, vive hasta la actualidad.

3.5.4. Bogotá.

Después de la experiencia de Manizales, se produjo una nueva arremetida de la burguesía hacia la elitización del teatro.Algunos empresarios trataron de organizar un festival de carácter comercial "con un precio de boletería como nunca se había

---

[262] José Monleón. "Tres preguntas a diez críticos latinoamericanos". En *América Latina: teatro y revolución*. Caracas, Editorial Ateneo de Caracas, 1978. p.32.
[263] Ibid., p.33.
[264] Fragmentos de la mesa redonda celebrada en el Festival de Manizales de 1973. *América Latina: teatro y revolución.* Editorial Ateneo de Caracas. Caracas, 1978, p. 57.

cobrado en Colombia; unas cinco veces más caro. Se contrataron grupos extranjeros en Manizales: españoles, polacos, africanos, latinoamericanos".[265]

Pero este intentó fracasó. Los organizadores se vieron en la necesidad de cancelarles a los grupos que habían sido llamados de otros países. Entonces, el teatro colombiano, agrupado en la Corporación Colombiana de Teatro reaccionó para retomar el trabajo ya hecho. Con los mismos grupos, se creó un festival popular.

> ¿Y qué pasó? Como en Colombia no hay un teatro comercial y como nunca se habían cobrado esos precios, el público no asistió. Entonces los empresarios rompieron los contratos, y ocurrió otra de las grandes movilizaciones (otro frente de lucha) que ha hecho la Corporación. Ellos decían, no, la compañía suspende el contrato, y entonces la Corporación movía los dados. Nos movimos en masa y empezamos a conseguir funciones populares, algunas en universidades, algunas pagadas para solucionar alojamiento y comida de los grupos, y rápidamente logramos suplir y crear una movilización completa de estos conjuntos extranjeros, algunos de los cuales llegaron a dar hasta 20 funciones.
>
> Y hacíamos una asamblea donde había de 60 a 70 personas, y decíamos compañeros aquí hay 15 personas, son de un grupo portugués de teatro experimental, que también tienen problemas en Portugal, que realizan un teatro muy cercano al nuestro, ¿cómo vamos a hacer? De inmediato venía la respuesta: en mi casa duermen dos, en las mismas salas de teatro se hicieron cocinas, y los alimentos se compraban con cuotas que daban los actores colombianos y con algo que se juntaba de la boletería. Se gestó una solidaridad sin precedentes que estaba fuera de toda la organización del Festival.[266]

Este festival improvisado tuvo tal éxito que a veces las representaciones y los foros de discusión se extendían hasta la madrugada y se crearon las bases para una comunicación constante que permitiera enriquecer los diferentes trabajos.

De esta experiencia se obtuvieron muy buenos resultados y se lograron establecer relaciones con grupos de otros países que posibilitaron una colaboración recíproca. Así surgieron nuevos festivales y seminarios en los que se abordaban temas de interés y de vanguardia del teatro.

---

[265] Reyes, "Colombia: Métodos…", p. 32.
[266] Ibidem.

> La constancia de varios grupos y sus intentos de organización, principalmente a través de la Corporación Colombiana de Teatro (C.C.T.), llegaron a la concretización de un sueño largamente gestado: un festival de teatro con proyección popular que fuera organizado por las mismas gentes del medio teatral.[267]

A mediados de los setenta dio inicio el Festival Nacional del Nuevo Teatro, que reunía a diferentes grupos del país que "a tumbos, vivía y dejaba de vivir de acuerdo con las fricciones o las reducciones de presupuesto de los gobiernos de turno."[268] Este festival murió por falta de presupuesto.

El Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá inició en 1988 bajo la dirección de Fanny Mickey y con los apoyos económicos que le fueron retirados al Festival del Nuevo Teatro. Se desarrolla cada dos años en la capital colombiana, reuniendo a las compañías de teatro más importantes del mundo, provenientes de los cinco continentes. Durante los 17 días, las calles se llenan de coloridos desfiles, Bogotá se viste de fiesta y se convierte en una verdadera Ciudad - Teatro.

A pesar que desde sus inicios se perfiló ya como un festival comercial, ha logrado convocar a grupos de todo el mundo y se erige actualmente como uno de los festivales de artes escénicas más grande a nivel internacional.

> En 1990 hubo muchas más compañías en el Segundo Festival de Teatro Iberoamericano (93, según los datos oficiales), casi el doble que en la primera edición. Las sorpresas no se detuvieron y quienes conocíamos muchas leyendas del teatro universal a través de los libros, pudimos descubrir, en cuerpo y alma, al Berliner Ensemble con su *Ópera de los tres centavos*, los estupendos montajes stanislavskianos de Bulgaria, Hungría y la URSS, la plumífera poesía del Teatro Satiricón de Moscú con su versión de *Las criadas* de Genet, así como la histórica presencia de la bailarina Sanyukta Panigrahi de la India, o la hermosa contundencia de Kuniko Kisanuki del Japón. [269]

El Festival Iberoamericano poco o nada tiene que ver con los principios estéticos y políticos del movimiento del Nuevo Teatro; en realidad, "se ha

---

[267] Carlos José Reyes. "Apuntes sobre el teatro colombiano". p. 410.
[268] Romero Rey, ibidem.
[269] Ibidem.

convertido en una fiesta teatral para Bogotá y, por extensión, para toda Colombia."[270]

El espíritu de este festival más que encaminarse hacia la discusión de la problemática en Colombia para crear conciencia de la necesidad de realizar profundas transformaciones, busca evadirla, pues Fanny Mikey opina que "en el país la única forma de superar nuestros dramas insuperables es a través de la fiesta." [271] […] Así, se ha ido trabajando para cambiar los intereses del público para convencerlos de que la diversión era la forma de olvidar, como lo señalaba un graffiti en las calles bogotanas, "Colombia se derrumba y nosotros de rumba"[272]. Las fiestas se fueron volviendo tan importantes como el teatro mismo. "No puede haber cultura sin rumba"[273], me confesaba un publicista hace poco. Y, por supuesto, Fanny se ha autoproclamado la reina de la diversión en Colombia.

Para Patricia Ariza, el Festival Iberoamericano propone una elitización de la cultura, pues ese teatro no se plantea una relación con el país salvo la que postula el teatro comercial. Eventualmente vienen grupos muy buenos, pero el contexto en el que se presentan es propio de una cultura-espectáculo.

Al no sentir incluido ni representado el teatro colombiano dentro del Festival Iberoamericano, la Corporación Colombiana de Teatro realiza, de manera paralela a aquél, el Festival de Teatro Alternativo. Se trata de un "festival enorme donde participan la mayoría de los grupos de teatro colombianos. En el reciente festival participaron 130 grupos. Junto con el festival se realiza otra serie de eventos como encuentros de la cultura y del teatro con el público." [274]

Patricia Ariza aclara que este festival no surgió en contra del Iberoamericano pues en realidad "nosotros no hemos parado de hacer festivales. Desde 1966, cuando organicé el Festival de Teatro de Vanguardia, pasando por el

---

[270] Ibidem.
[271] Ibidem.
[272] Ibidem.
[273] Ibidem.
[274] Rodríguez, Entrevista a Patricia Ariza, ibidem.

nacimiento del Festival del Nuevo Teatro en 1973. El Festival Alternativo es una consecuencia de todo este proceso". [275]

El Festival Alternativo de Teatro tiene su origen en 1973, "varios años antes que el Iberoamericano y bajo el nombre de Festival Nacional del Nuevo Teatro" [276]; el mismo que tuvo que desaparecer en debido a la reducción de presupuesto que le hizo Colcultura, resurgiendo hasta 1992.

A diferencia del Festival Iberoamericano que se ha ido posicionando en el imaginario de los colombianos, quienes creen que el verdadero teatro es el que viene de afuera, no el teatro que se hace en Colombia, el Alternativo busca "una afirmación del teatro colombiano y latinoamericano, un reconocimiento al movimiento teatral nacional, a las regiones". [277]

Los festivales colombianos de teatro organizados por el movimiento del Nuevo Teatro han logrado elevar el nivel de discusión teórica sobre el teatro. El festival alternativo se ha preocupado "de que haya un encuentro entre los grupos colombianos y un intercambio con los grupos latinoamericanos. Un intercambio que es necesario, urgente".[278]

Se ha promovido un trabajo de retroalimentación, investigación y capacitación. Aunque…

> No hay una organización como el CELCIT, que existía antes, que se ocupe de los encuentros teóricos. Ni una organización nuestra colombiana que se ocupe de eso. Además, está el festival que organiza la Corporación Colombiana de Teatro: un festival alternativo que ya es el tercero, que si está tratando de preocuparse por eso.
>
> La reflexión teórica ha continuado, pero de una manera aislada, muy caótica. Yo tenía un centro de investigación permanente en la Corporación Colombiana de Teatro y este año tuvimos que suspenderlo por falta de auxilios y de apoyos. Este año no se pudo, vamos a ver si el año entrante

---

[275] Romero Rey, ibidem.
[276] Entrevista a Patricia "Ariza: Aquí…", ibidem.
[277] Ibidem.
[278] García Abreu, "Santiago García: …", p. 15.

podemos recuperar el centro de investigaciones de la Corporación, que llevaba como trece años de trabajo.[279]

3.6. Profesionalización. (De un teatro agitacional a uno profesional).

El movimiento del Nuevo Teatro, en sus orígenes, producía un teatro emergente, urgente, que respondía, con lo poco que tenía (con los pocos recursos teatrales) a una exigencia de posicionamiento político-cultural en un contexto que empujaba a los teatreros a ello.

Más tarde se contaría ya con "tablas", con escuela, con formación que podría hacer del teatro una verdadera y útil herramienta de transformación social. Ya no es algo impulsivo, contestatario; se busca entonces afinar, ajustar esas herramientas a la medida de las necesidades.

Pero existe una limitante económica. Quienes quieren hacer teatro son obligados a hacerlo como y cuando se pueda y en los ratos que sus actividades remuneradas les dejen libres. Si no se cuenta con el apoyo para hacer un teatro revolucionario, habrá que buscar las formas de hacerlo sin él, lo cual dificulta una profesionalización de esta actividad.

Hagamos una comparación, con la música, por ejemplo, no todos aquellos que cantan y/o tocan algún instrumento viven de eso o lo realizan de manera profesional, pero quién puede quitarles el derecho de cantar su rabia, su rebeldía y transmitirla a otros en su misma condición de opresión.

La razón fundamental de esta deserción es, sin lugar a dudas, el espacio económico. Difícilmente una actividad puede verse como una profesión si no está remunerada. Permanentemente se dice que la razón para que el actual teatro no se financie, ya sea por parte del Estado o de la empresa privada, o bien de una taquilla con una cierta rentabilidad, es el hecho de

[279] García Abreu, "Santiago García…", p. 14.

> que se trata de un teatro comprometido políticamente y que, por lo tanto, es perseguido a través de una censura económica.[280]

Sin embargo, continuaba desarrollándose el trabajo al interior de los grupos profesionales, quienes en muchos casos, además de cumplir con sus actividades fijas, dedicaban por lo menos ocho horas diarias al trabajo teatral. Aunque no vivieran del teatro, se trataba de todos unos profesionales del teatro que vivían para el teatro.

La profesionalización del teatro y la búsqueda de un trabajo mejor elaborado, con una estética propia, se traduce en un reconocimiento internacional. La participación en diversos festivales teatrales y la obtención de premios por los trabajos realizados, dejan de manifiesto que se está realizando un trabajo teatral de calidad.

Obras realizadas por grupos colombianos de teatro han sido merecedoras de menciones especiales en los festivales, han sido reconocidas y aplaudidas por el público y la crítica. Algunas obras también, como es el caso de *Guadalupe años sin cuenta*, o *Los diez días que estremecieron al mundo* que han logrado el premio Casa de las Américas.

Si bien es verdad que podemos estudiar un teatro hecho de manera espontánea por "aficionados", lo cierto es que no podemos llamar trabajadores del teatro a quienes no sean profesionales del teatro; pero, al mismo tiempo, no cualquier profesional del teatro se asume como trabajador del teatro.

3.7. Dramaturgia en Colombia.

3.7.1. Críticas a la creación colectiva.

A pesar de que, al tiempo que no existía en Colombia una tradición de teatro, tampoco existía una tradición de crítica teatral, desde muchos espacios se ha

---

[280] Reyes, "Apuntes…", p. 413.

criticado al movimiento del Nuevo Teatro en Colombia. Si bien algunas son bienintencionadas, muchas contienen un trasfondo político que pretende desechar cualquier forma de teatro militante.

Se trata de un teatro que rompe con mucho de lo que, hasta entonces, el viejo teatro ha establecido. La gran pregunta o la gran crítica hacia el teatro de creación colectiva está enfocada a su forma. No parece agradar a muchos críticos, pues no entra en los cánones tradicionales.

> Muchos materiales "extrateatrales" se suceden, artificialmente amarrados por el deseo latente de los actores de abordar un tema y solucionar sus conflictos a través del discurso ideológico, pero sin conseguir la creación de una fábula escénica clara, sin construir un cuerpo que amarre los distintos elementos que a veces parecen flotar en el vacío.[281]

Una de las críticas más frecuentes gira entorno del descuido en que con este teatro queda la dramaturgia, al privilegiar el papel del actor. Ricardo Camacho, del Teatro Libre de Bogotá considera que la creación colectiva busca "centrar el eje de la representación escénica en el actor, relegando a un plano secundario el texto, hasta el punto de que ya no se trata de presentar una 'obra', sino un 'espectáculo', en el que el actor es el creador absoluto, la improvisación el hilo conductor y los efectos visuales esteticistas, sus recursos favoritos".[282]

Al despreciar el teatro de creación colectiva basándose sólo en su dramaturgia, se comete un grave error: considerar al teatro como un género literario y el teatro no puede limitarse a eso. Una cosa es la literatura, el texto dramático y otra el hecho escénico. La primera, si se precia, exige la segunda (debe aspirar a ella), pero no necesariamente al revés, prueba de ello es el propio origen del teatro, donde no había dramaturgia y sí había teatro.

---

[281] Carlos José Reyes. La creación colectiva: una nueva organización del trabajo teatral. En *Recopilación de textos sobre el teatro latinoamericano de creación colectiva.* La Habana, CASA, 1978,, pp. 93-94.
[282] Ricardo Camacho. La creación y la crisis de actores en Colombia. En *Materiales para una historia del teatro en Colombia*. Comp. Maida Watson Espener y Carlos José Reyes. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978, p. 481

> Finalmente, este teatro, igual que el medieval, tiene que ser considerado como drama representado para poder percibirse totalmente su importancia y alcanzar una valoración plena que, no obstante el derroche de detalles, se pierde indudablemente con la mera lectura de uno de sus códigos.[283]

Recordemos que el fin último del teatro es el hecho escénico y es en éste, presentado ante un público, donde se deben buscar los elementos para su crítica. Analizar únicamente la dramaturgia sería hacer un análisis literario; pero no es literatura lo que el teatro de creación colectiva está realizando.

El teatro de creación colectiva es susceptible de críticas y que quienes lo emplean como método deben trabajar sobre ellas para que superar las deficiencias que tiene en aras de mejorar. Si no se realiza con la seriedad y la responsabilidad que tanto una creación artística colectiva como una actividad política requieren, está condenado al fracaso.

Es cierto que, por la forma en que se organiza el trabajo teatral, en la creación colectiva, la literatura dramática no es lo fundamental y muchas veces sólo queda esbozada; sin embargo, el propio teatro de creación colectiva ha generado nuevas posibilidades dramatúrgicas al incluir a todos los integrantes del grupo en la elaboración del texto.

La importancia de que el dramaturgo sea parte del propio grupo radica principalmente en la constante comunicación que puede darse entre todos quienes hacen parte de éste. Así, se pueden elegir los temas sobre los cuales se va a trabajar y quien realiza el texto es una comisión de dramaturgia, en donde, por supuesto, participan aquellos dramaturgos que haya en el grupo, pero no de una manera impositiva, sino buscando reflejar en las obras el sentir colectivo.

Además, la creación colectiva no sólo no rechaza la crítica, sino que, a través de sus mecanismos de organización, la promueve. La crítica que se fomenta debe estar en cada una de las etapas del trabajo y no sólo en el resultado final.

---

[283] Rizk, “Buenaventura: …”, p. 59.

> Según la autora de Sémiotikè, "la ruptura que significa Brecht en el teatro es que la crítica deja de ser algo que se ejerce sobre el producto, para ser algo que está incluido en el proceso de producción". En opinión de Buenaventura, eso es lo que se da en la práctica del TEC y del Nuevo Teatro Colombiano en general: los críticos teatrales casi no cuentan, en tanto que los grupos manifiestan esa preocupación para examinar de modo crítico su propia actividad creadora.[284]

La creación colectiva además fomenta la autocrítica. En relación a eso, es pertinente la mención de estas líneas de Beatriz Rizk sobre la quinta versión de *A la diestra de Dios Padre*, en donde Enrique Buenaventura realiza una autocrítica:

> De ninguna de estas dos obras (La tragedia del rey Christophe y el Réquiem) estoy realmente satisfecho pero me siguen interesando lo suficiente como para volver algún día a ellas. Pertenecen estas piezas a una época en la que yo no manejaba suficientemente bien una serie de elementos técnicos y ni me había sometido –como haría más tarde- a la crítica de mi propio trabajo con los actores.[285]

3.7.2. Creación de una dramaturgia nacional.

> Entre los escritores de teatro se recopilan fácilmente los apellidos del más voluminoso Directorio Telefónico del país, pero más del 90% de ellos no han sido dramaturgos: se trata más bien de poetas con una o dos incursiones en el terreno de las tablas, de periodistas que en sus ratos libres hicieron "teatro para leer", o de novelistas, o inclusive de políticos, como Rafael Núñez, y hasta de militares.[286]

Hasta antes de la consolidación del movimiento del Nuevo Teatro, la mayoría de la dramaturgia producida en Colombia no había sido llevada a la escena por nadie y mucha de ella era inédita. Enrique Buenaventura señalaba, a finales de los setenta, la poca actividad dramatúrgica en los últimos veinte años. Ha habido

---

[284] Luzuriaga, "Enrique Buenaventura…", p. 102.
[285] E. Buenaventura, entrevista con José Monleón. *Primer Acto* 145 (1972): 31. en Beatriz Rizk. Buenaventura: La dramaturgia de la creación colectiva. p. 81.
[286] Arévalo, o*p. cit.*, p. 446.

pocos autores (Jairo Aníbal, Carlos José Reyes y yo) quienes hemos buscado la creación colectiva, hemos ido al texto teatral no por los caminos de la literatura, sino por los del teatro". [287]

Aunque, por supuesto, entendemos que el teatro no es literatura solamente y que, por tanto, deben tomarse en cuenta otros aspectos para hacer una crítica seria, valoramos la importancia de la dramaturgia en la creación colectiva y es por ello que nos damos a la tarea de revisar el proceso que siguió en Colombia.

Tomemos como caso al grupo La Candelaria, quien en cuanto a la dramaturgia ha logrado una evolución muy importante. Si tomamos en cuenta las primeras obras de creación colectiva que realizaron, podemos encontrar, en efecto, que se trata de textos dramáticos muy endebles; sin embargo, conforme el grupo crece, va consolidándose también una dramaturgia más rica y completa.

> Al cabo de siete años con ese público, en 1973, con entrevistas, con la sensibilidad que uno tiene como artista de tratar de detectar qué es lo que quiere el público del arte que uno hace, vimos que era inevitable para que se llevase a cabo ese objetivo, tenía que ser con una dramaturgia nacional. Y este fue como un segundo objetivo: hacer nosotros nuestras propias obras. Para eso nos ayudó mucho la dramaturgia y la teoría de Brecht. No tanto montar las obras de Brecht, como partir de la esencia brechtiana que va hacia allá. Desarrollar su propia dramaturgia, hacer unos sus propias obras, con los sueños y las historias y el material que le da a uno su propia realidad.[288]

En este grupo, pronto, además de la creación colectiva fueron realizándose trabajos teatrales de autor, donde los dramaturgos eran los propios miembros del grupo. Así, se montaron obras de Santiago García, de Patricia Ariza, de Nohora Ayala, etc.

> En los años 80 hubo una especie de fatiga con la creación colectiva, porque nos estábamos repitiendo, habíamos encontrado una fórmula muy buena y entonces empezábamos a tratar de repetirla y ahí nos detuvimos y empezamos a buscar otros caminos. El camino inverso. El camino de la creación a partir de un texto individual, no de un texto colectivo.

---

[287] Entrevista con Enrique Buenaventura," América Latina: teatro y revolución", op. cit., p. 93.
[288] García Abreu, "Santiago García…", p. 12.

> Todos han empezado a escribir y vamos alternando este campo de la creación de textos individuales con la creación de textos colectivos. Después de eso hemos hecho tres creaciones colectivas que también han tenido mucho éxito.[289]

En la formación de dramaturgos, el Teatro Libre de Bogotá —que no sigue como método la creación colectiva— también ha tenido un papel importante. Este grupo creó un taller de dramaturgia en el que "han surgido no sólo las últimas piezas de Jairo Aníbal Niño, sino también *La huelga y Tiempo vidrio,* de Sebastián Ospina, alusivas respectivamente al conflicto laboral de la empresa Indupalma y a un paro cívico en La Dorada…"[290]

Así, otros dramaturgos colombianos han ido desarrollándose profesionalmente de manera paralela al trabajo de los grupos de creación colectiva. Uno de los más destacados es Jairo Aníbal Niño quien, desde su obra, se compromete con los trabajadores en la lucha de clases. Sus obras son también una denuncia de la violencia estatal ejercida en Colombia contra el pueblo. El trabajo de este autor está muy ligado al TLB, quienes también dirigen su actividad artística a "despertar, unificar y educar a las clases populares, y a vincularse con ellas como la más rica y viva fuente de creación artística. Como lo dice Niño: El arte está profundamente emparentado con la vida… es imprescindible que el dramaturgo esté en relación con la vida de su sociedad, en el ojo del ciclón".[291]

Niño ha trabajado también en teatro infantil y ha escrito obras para títeres,

> …Entre las cuales cabe destacar *El obrero que perdió la cabeza*, donde al igual que en *La espada de madera,* se apela a los recursos del teatro propagandístico, y de una manera elemental, al alcance de los niños, se explican las leyes que rigen los conflictos sociales y se inculcan los valores liberadores de esa nueva cultura que va surgiendo como producto de las luchas del pueblo por un futuro a la medida de sus justas demandas.[292]

---

[289] García Abreu, "Santiago García…", p. 12.
[290] Arévalo, o*p cit*,. p. 554.
[291] Ibid., pp. 554-555.
[292] Ibid., pp. 552-553.

En Cali, destaca el trabajo de Enrique Buenaventura y, en Medellín, “la tarea de Gilberto Martínez, Mario Yepes y otros gestores y directores escénicos, logró impulsar tanto la creación de grupos como el surgimiento de una nueva dramaturgia.[293]

Podemos decir entonces que el desarrollo del teatro en Colombia precedió a la conformación de la dramaturgia colombiana y que ésta surgió del propio teatro y no de la literatura. Así, al tiempo que los teatreros fueron participando en las diversas actividades emanadas del hecho escénico, fueron creándose dramaturgos.

Con todo esto, comienza a surgir en Colombia una verdadera dramaturgia nacional. La conformación de ésta ha ayudado al mismo tiempo al trabajo de otros grupos de teatro, no sólo en Colombia, sino en muchos otros países a donde ha podido llegar. Nuevas generaciones de teatreros podrán hacer uso de estos textos para nuevos y diferentes montajes. Además, se trata de documentos históricos muy importantes, pues a través de ellos, se puede tener acceso a una visión de la realidad colombiana desde el pueblo.

> Entre los dramaturgos más destacados de las últimas promociones cabe destacar los nombres de Fabio Rubiano, Víctor Viviescas, Alvaro Campos, Carolina Vivas o Henry Díaz. También ha tenido un importante desarrollo la danza teatro, con la obra de Álvaro Restrepo y su Colegio del Cuerpo o el grupo L´Explose, dirigido por Tino Fernández con la participación dramatúrgica de Juliana Reyes.[294]

Esta dramaturgia, propia y “opuesta a todos los lastres culturales del país, y, en consecuencia, a la situación social, económica y política de la que esos lastres son reflejo, puede acometer con éxito la inaplazable tarea de sacar al teatro colombiano de la prehistoria del arte.”[295]

---

[293] Reyes, “El teatro en Colombia en el siglo XX”, op. cit., p. 7.
[294] Ibidem.
[295] Arévalo, o*p. cit*,. p. 547.

CONCLUSIONES

El teatro es un arma política muy poderosa. Históricamente la clase dominante se adueñó de él al utilizarlo con fines de control para perpetuar el sistema. Es el surgimiento de la creación colectiva lo que marca una verdadera diferencia en la forma de emplear el teatro al liberarlo de la privatización en la que lo habían mantenido.

Si bien este nuevo teatro, y el contenido explosivo con que surge, es un fenómeno latinoamericano, dado que emerge de los contextos sociopolíticos bajo los cuales se vivía en nuestros países, tiene sin duda expresiones muy diversas en cada país y particularidades asociadas a sus propias realidades y conflictos y, en especial a las características y a la propia historia de sus teatros y proyectos culturales.

Así, en Colombia, en parte por la ausencia de una tradición teatral, pero sobre todo por las particularidades de los procesos de lucha y las raíces culturales, el naciente movimiento teatral impactó con más fuerza que en otros países, fue más radical y más amplio. Las expresiones de ese tipo de lucha y de las propuestas del teatro militante no se han centralizado en Bogotá; su influencia se ha hecho presente en todo el país andino.

El teatro colombiano surgió frente a una necesidad de expresión que, ante la carencia de dramaturgia propia, encontró su fórmula para desarrollarse en la creación colectiva. Temas sociales vinculados a la lucha popular, formas más democráticas y participativas de la organización del trabajo teatral y públicos populares, al lado de una socialización del teatro, han logrado conformar hoy una gran tradición teatral de Colombia.

Se asume la responsabilidad no sólo de llevar a escena sucesos aislados, sino de analizar sus causas tanto económicas como sociales y políticas, así como

sus consecuencias. Volver a contar la historia y hacerla vigente, hacer de ella una herramienta más para la lucha popular.

Es un teatro popular en fondo y forma, desde su concepción hasta sus resultados. En Colombia se logró lo que en otros países no ha sido posible, una participación de obreros y campesinos dentro de los grupos teatrales y la conformación de otros dentro de los sindicatos y otros espacios de lucha, como la guerrilla.

El teatro colombiano nació siendo revolucionario. Su crecimiento y desarrollo ha ido gestándose a la par de los movimientos sociales de la segunda mitad del siglo pasado, formando parte y tomando partido en ellos.

La lucha teatrera, ha sido una más, pero importante en el contexto de los movimientos sociales colombianos, los cuales incluso la tomaron en ocasiones como bandera de acuerdo con los momentos políticos que se vivían; en especial, los que se fueron creando con los festivales de teatro que brindaban una coyuntura excelente para la expresión de ese nueva forma de creación colectiva y, en especial para la vinculación con públicos cada vez más amplios y hasta entonces marginados de espacio de comunicación y de expresión de los distintos problemas de la vida cotidiana y de la reflexión sobre las causas que los originan.

La solidaridad, que alrededor del apoyo a ese teatro se dio en distintos momentos, era también una escuela de enseñanza en el contexto de las luchas populares, un frente más de trabajo. Las universidades fueron un centro catalizador importante de esas luchas, un espacio particular en donde el teatro florecía y se volvía seriamente una disciplina de estudio y de expresión militante, con una fuerza mayor de la que podían representar otras manifestaciones artísticas.

Su vinculación con las luchas populares le ha costado la falta de apoyo institucional, la censura y todas las formas de represión hacia el teatro y los teatristas colombianos. Éste también ha sufrido la violencia que por décadas se ha ejercido desde el poder en contra del pueblo.

Todo ello ha determinado el rumbo de su historia. De algún modo las dificultades lo han consolidado, pues ha tenido que superar aquellos obstáculos que se le han presentado. Así, este movimiento ha encontrado solidez y fuerza en la organización como trabajadores del teatro, agrupados en la Corporación Colombiana de Teatro.

La creatividad ha sido fundamental para resolver toda clase de contingencias, desde las carencias materiales hasta la persecución y represión política. El trabajo actoral, la búsqueda de recursos, la adaptación de espacios, la realización de festivales,… han sido resueltos con la fórmula propuesta por el maestro de Bolívar, Simón Rodríguez, “inventamos o erramos”.

Uno de los aportes del teatro colombiano al mundo es la creación de una metodología teatral. El Teatro Experimental de Cali (TEC), dirigido por Enrique Buenaventura, es creador de su propio método, que no es más que la conclusión de un riguroso trabajo de sistematización de la experiencia que el grupo transitó en la búsqueda por mejorar su creación teatral.

El método del TEC parte de una propuesta de texto –que puede o no ser dramático, pero que en definitiva es un material teatrable– elaborado ya sea por todo el grupo, o bien por una comisión de dramaturgia, y abarca varios niveles y etapas en las que ocupan un papel fundamental la investigación, la improvisación, el análisis y la discusión grupales, así como el intercambio con el público.

El método de la creación colectiva empleado por el TEC significa un importante trabajo de exploración en el terreno actoral. La improvisación no es un fin en sí misma, es una herramienta de trabajo que permite esclarecer el montaje en sus diferentes planos: gestual y verbal y de acción.

Ante la falta de recursos económicos y la necesidad de llevar los montajes a todo tipo de espacios, las grandes escenografías, los costosos vestuarios y los efectos complicados son cambiados por trabajo actoral. La técnica se vuelve entonces importantísima, pues de ella depende el correcto proceso de la comunicación.

Este método, retomado por algunos otros grupos, no es, por supuesto, la única forma de hacer teatro de creación colectiva, pero sintetiza las líneas generales de la propuesta de este movimiento teatral. La participación de todos los integrantes en las diferentes etapas de trabajo no es arbitraria, responde a la búsqueda de una igual participación creadora por parte de los miembros del grupo en su totalidad. Se trata de construir un verdadero montaje colectivo, de realizar un trabajo que sume la experiencia y capacidades de todos y que redunde en una mayor contundencia en los objetivos ideológicos y estéticos del montaje.

Desde esta trinchera, se cuestiona, se critica el sistema social dominante, se testimonia la lucha de clases y, en definitiva, se asume una postura revolucionaria. La participación de cada uno de los integrantes del grupo en el aspecto político es muy importante, pues el resultado obtenido dependerá de la capacidad del colectivo para encontrar la mejor forma de trabajo; para ello, se vuelve necesario confrontarlo con el público y debatirlo con él para enriquecerlo y mejorarlo.

El teatro se erige como una herramienta de transformación social en Colombia. Al incluir al público y al fomentar la discusión con él se le hace partícipe, se le empuja a tomar una postura frente a los graves conflictos sociales que vive; por lo tanto, es un trabajo generador de conciencia de clase, un trabajo organizativo y de lucha.

Es en este terreno, al acercarse y vincularse con públicos cada vez más amplios y populares, es que el teatro colombiano se vuelve aun más peligroso. Es así como comienzan las críticas a la creación colectiva, acusándola de promover un facilismo artístico, de carecer de “validez teatral” y de ser el causante de la poca producción dramatúrgica individual.

El teatro colombiano se ha enfrentado a numerosos intentos de la oligarquía por recuperar el control del arte teatral hasta la actualidad. Evidentemente, no todo el teatro colombiano es revolucionario, máxime cuando éste está floreciendo y dando frutos entre los trabajadores de la cultura y los trabajadores industriales y agrícolas. Desde el poder, se promueve un teatro comercial y se tilda al revolucionario de “panfletario”, “propaganda barata”, “arcaísmo dogmático”, etc.

Los grandes festivales como el de Manizales y el Iberoamericano de Bogotá cumplen la función de marcar un contrapeso al promover un teatro comercial y acaparar los apoyos oficiales. No obstante que haya ganado algunos espacios importantes, el teatro no ha dejado de pertenecerle al pueblo. El movimiento teatral se mantiene vivo y organizado por lo cual no ha podido ser desterrado.

Frente a quienes nos han repetido que las formas artísticas no canónicas están ideologizadas y a quienes consideran que el teatro que en este trabajo se ha estudiado surgió en un tiempo ya superado; frente a quienes no creen en su vigencia, y consideran que con la caída del muro de Berlín y el derrumbe de la URSS se puso fin al socialismo y, de paso, se eliminó de tajo una forma de pensamiento, el teatro colombiano de creación colectiva se mantiene hasta hoy y resiste a los embates de la violencia oficial.

Muchas son las razones de la sobrevivencia de este teatro, pero sin duda la principal sigue siendo la necesidad de la creación colectiva como herramienta de lucha puesto que las condiciones de explotación que impulsaron a buscar soluciones revolucionarias en los diferentes ámbitos del quehacer humano aún persisten. Frente a un teatro posmoderno que se extiende por el mundo invitando a no cuestionar nada importante, el teatro revolucionario, tiene que seguir poniendo el dedo en la llaga de un sistema económico, político y social injusto.

Ante la imposibilidad de amplios sectores de acceder a los medios electrónicos de difusión masiva, el teatro se perfila como un importante vehículo de comunicación de masas, que puede lograr un contrapeso a la desinformación promovida desde la televisión y la radio comerciales.

El teatrero o teatrista no es un ser extraterrenal, un ser divino, es un trabajador con una importante responsabilidad frente a su pueblo y su historia, es un comunicador de la realidad desde una perspectiva absolutamente crítica, y le corresponde la responsabilidad social de promover entre su público el cuestionamiento sobre todo aquello que vive y sufre. El trabajador del teatro se asume como un militante que trabaja por dotar a América Latina de su propia voz y que está dispuesto a participar en la transformación efectiva del mundo.

Como un elemento importante cabe destacar que el TCC no fue un fenómeno pasajero, no fue una moda de la época, un ejercicio de militancia temporal, especialmente para la juventud, ni tampoco sólo un movimiento contestatario. Como todo movimiento social ha estado sujeto a los flujos y reflujos comunes a este tipo de procesos y a un origen muy explosivo como fue el que lo caracterizó. Sus propuestas y las definiciones que construyó en la época álgida de su gestación siguen vigentes en la dirección y el contenido de las orientaciones teatrales y de los tipos de teatro a ser considerados en la actualidad.

Si en Colombia se inició el siglo XX sin una tradición de teatro, el siglo XXI arranca con la tradición teatral más vasta de América Latina. El movimiento teatral en ese país no sólo ha creado realizadores, sino también público y espacios independientes. A pesar de la represión, se mantiene una amplia oferta teatral, que encuentra en el barrio bogotano de La Candelaria su capital. Caminar por sus calles representa encontrarse con multitud de pequeñas salas de teatro siempre en cartelera y siempre abiertos al público. En la misma intensidad, existe una gran demanda de teatro y, específicamente, de un teatro popular, al alcance de todos.

El teatro colombiano ha logrado un importante rescate de la cultura y de las tradiciones populares, con lo que se ha enriquecido, pues volver a las raíces es sembrar futuro.

Hacerse de espacios propios, significa la independencia de los grandes teatros. Lo que en otros países sigue atando a los grupos a la necesidad de recibir apoyos gubernamentales o de carácter privado, en Colombia ha quedado prácticamente desterrado. Por ejemplo, no hace falta convencer a un jurado para lograr una pequeña temporada teatral o la asignación de una beca.

Y el teatro se mantiene vivo frente a la violencia y a la represión, manifestándose efectivamente por todas partes: en Bogotá y en otros núcleos urbanos en teatros, plazas y calles, y en los espacios que la imaginación dicta en pueblos y *veredas*[296].

---

[296] En Colombia se llama *veredas* a los pequeños caseríos en zonas rurales.

Hay en verdad en Colombia toda una tradición de un teatro conciente y consecuente, un teatro que compromete su práctica estética a su práctica política, un teatro militante que asume sin vacilaciones un compromiso social: la lucha por la liberación del pueblo colombiano y latinoamericano.

El teatro de creación colectiva significa un gran paso en la construcción de un teatro popular latinoamericano. Por sí mismo construyó propuestas en todos los planos de la disciplina teatral, generó proyectos e ideas para un teatro del presente y del futuro. Resulta apremiante el estudio y la discusión de este teatro desde la academia.

El ejercicio de esta vertiente del teatro ha cosechado aciertos y desaciertos, pero ha marcado un hito en materia teatral; al menos en Colombia, siempre habrá un antes y un después del surgimiento del teatro de creación colectiva. Corregida y aumentada, quizá mejorada y enriquecida con nuevas experiencias, combinada con nuevas tendencias y reformulado por nuevos teatristas, la creación colectiva no ha perdido vigencia.

Es posible mejorarlo, sobre todo si se tiene en consideración que no es el único modo de hacer teatro, ni el único modo de hacer teatro revolucionario. Simplemente es una forma muy efectiva de hacer ambos.

La creación colectiva no está peleada con la dramaturgia; por el contrario, se trata de una excelente forma de subsanar las carencias de ésta, de seguir haciendo teatro revolucionario, aun en ausencia de dramaturgia revolucionaria. La creación colectiva significa la independencia de los autores en cuanto a su trabajo. Por lo que, allá donde sea necesario y siempre que se precise, surgirá y surge de manera espontánea.

Puede cambiarse la forma de creación colectiva, puede trabajarse con textos de autor, pero lo que no podrá cambiarse son los principios, las motivaciones que fomentaron el surgimiento de este tipo de teatro: la búsqueda de un teatro revolucionario, que recupere la historia para plantear un mejor futuro a nuestra gente, un futuro más digno, justo y libre.

Siempre tendrá vigencia el que los trabajadores del teatro busquemos la mejor manera de contribuir a la transformación de esta realidad que nos duele ya por siglos. He aquí la importancia del ejemplo colombiano.

El teatro, por sí mismo, no va a acabar con la fuerte dominación cultural que sufren nuestros pueblos, ni siquiera en el terreno teatral. Lo que no estamos dispuestos a asumir muchos trabajadores del teatro en Nuestra América es la imposición de formas sobre cómo hacerlo, ni tampoco a ocupar una actitud pasiva ante las luchas de nuestros pueblos.

BIBLIOGRAFÍA

Alape, Arturo. *Las vidas de Pedro Antonio Marín, Manuel Marulanda Vélez, Tirofijo*. Bogotá, Planeta, 2004.

Antei, Giorgio. "Apuntes sobre *Guadalupe años sin cuenta*". En *Materiales para una historia del teatro en Colombia*. Comp. Maida Watson Espener y Carlos. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978.

Antología. *Teatro colombiano contemporáneo*. Madrid, FCE, 1992.

Arévalo, Guillermo Alberto. "Jairo Aníbal Niño, trabajador del teatro colombiano". En *Materiales para una historia del teatro en Colombia*. Comp. Maida Watson Espener y Carlos José Reyes. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978.

Ariza, Patricia, Fernando Nohora Ayala y Santiago García, *6 obras del Teatro la Candelaria.* Bogotá, Ediciones Teatro La Candelaria, 1971-1980. Publicación digital en la página Web de la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República. <http://www._lablaa.org/blaavirtual/todas_las_artes/obras/indice.htm> Búsqueda realizada el 18 de agosto de 2008.

Azcárate, Pablo. "El Nuevo Teatro y la Corporación Colombiana de Teatro". En *Materiales para una historia del teatro en Colombia*. Comp. Maida Watson Espener y Carlos José Reyes. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978.

Barrera, Ernesto M. "Algunos aspectos en el arte dramático de Luis Enrique Osorio". En *Materiales para una historia del teatro en Colombia*. Comp. Maida Watson Espener y Carlos José Reyes. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978.

Beltrán, Pablo. Entrevista. *De la resistencia al poder popular.* México, Ocean Sur, 2008.

Botero, Jorge Enrique, *Simón Trinidad. El hombre de hierro.* México, Random House Mondadori, 2008.

Brecht, Bertolt. *El arte y la política*. Managua, Editorial Nueva Nicaragua. Biblioteca Popular de Cultura Universal, 1984.

Boal, Augusto. “Categorías del Teatro Popular”. Revista *Conjunto* No. 14. La Habana, CASA**,** septiembre-diciembre de 1972.

Buenaventura, Enrique. “De Stanislavski a Brecht”. Revista *Mito* 21. Bogotá, S/E, 1958.

Buenaventura, Enrique. “La cultura y el teatro”. En *Materiales para una historia del teatro en Colombia*. Comp. Maida Watson Espener y Carlos José Reyes. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978,

Buenaventura, Enrique. “La trampa” en *Teatro inédito*. Bogotá. Presidencia de la República. 1997.

Buenaventura, Enrique. *Los papeles del infierno y otros textos.* México. Siglo XXI. 1990.

Buenaventura, Enrique. *Teatro.* [Colección La Honda]. La Habana, CASA, 1980.

Buenaventura, Enrique. *Teatro inédito*. Bogotá, Presidencia de la República, 1997.

Buenaventura, Enrique. “Un nuevo teatro para un nuevo público”. *En* Gerardo Luzuriaga *Introducción a las teorías latinoamericanas del teatro*. Puebla, UAP, 1990.

Buenaventura, Enrique. *Visión histórica-estética de la aparición de Bertolt Brecht en América Latina*, Archivo del TEC, 1976, citado por Beatriz Rizk en *Esencia y presencia de Brecht*.

Buenaventura, Enrique. “Teatro y cultura”. En *Materiales para una historia del teatro en Colombia*. Comp. Maida Watson Espener y Carlos José Reyes. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978.

Cabral, Amílcar. “El papel de la cultura en la lucha por la independencia*”,* en *Cultura y resistencia cultural: una lectura política.* Compilación de Hilda Varela Barraza. México, Ediciones El Caballito, SEP Cultura, 1985.

Cabral, Amílcar. “La cultura, fundamento del movimiento de liberación*”*, en *La cultura popular* (Compilación de Adolfo Colombres). Puebla, SEP-Premia editora, 1982.

Calvo Ospina, Hernando. *Colombia, Laboratorio de embrujos. Democracia y terrorismo de Estado*. Madrid, Ediciones FOCA, 2008.

Caminos del Teatro Latinoamericano. Introducción de Augusto Boal. La Habana, CASA, 1973.

Castro Ruz, Fidel. *La paz en Colombia*. La Habana, Editora Política, 2008

Compañía de Fomento Cinematográfico de Colombia. *Colombia, Rebelión y Amnistía. 1944-1986*. Documental (FOCINE), 1986.

De Toro, Alfonso. *Variaciones sobre el teatro latinoamericano. Tendencias y perspectivas*. Frankfurt/Madrid, Verbuert/ Iberoamericana, 1996.

De Toro, Alfonso y Fernando de Toro (editores). *Hacia una nueva crítica y un nuevo teatro latinoamericano.* Frankfurt/Madrid, Verbuert/ Iberoamericana, 1993.

De Toro, Fernando. *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo.* [Serie La escena]. Buenos Aires, Editorial Galerna, 1987.

Del Cioppo, Atahualpa y Sara Larocca. "El teatro está aquí como una corriente subterránea". Revista *Conjunto* No. 25. La Habana, CASA, 1975.

Del Cioppo, Atahualpa. "La creación colectiva puede favorecer el desarrollo del teatro que necesitan nuestras masas populares". En *Recopilación de textos sobre el teatro latinoamericano de creación colectiva*. La Habana, CASA, 1978.

Escudero, María en "Encuentro con Alonso Alegría". En *Recopilación de textos sobre el teatro latinoamericano de creación colectiva*. La Habana, CASA, 1978.

FARC-EP Esbozo histórico. Comisión Internacional. México, S/E, 2007.

Gabriel Ángel, *La luna del forense.* Bogotá, Ediciones Magdalena Medio Internacional, S/F.

Galich, Manuel. "Creación colectiva: Un teatro necesario y urgente". En *Recopilación de textos sobre el teatro latinoamericano de creación colectiva*. La Habana, CASA, 1978.

García Abreu, Eberto. "Santiago García: no soy maestro de nadie*".* Revista *Conjunto* No. 119. La Habana, CASA, 2000.

García Sánchez, Liliana. *Judith Reyes, una mujer de canto revolucionario*. *México, 1924-1988*. México. Ediciones Clandestino, 2008.

García, Santiago. *"*En busca de nuevas relaciones con el nuevo público". En *Materiales para una historia del teatro en Colombia*. Comp. Maida Watson Espener y Carlos José Reyes. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978.

García, Santiago. *Teoría y práctica del teatro*. 2ª ed. Bogotá, Ediciones La Candelaria, 1989. Publicación digital en la página Web de la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República. <http://www. lablaa.org/blaavirtual/todas las artes/tea/indice.htm> Búsqueda realizada el 20 de agosto de 2008.

Garzón Céspedes, Francisco, comp. *Recopilación de textos sobre el teatro latinoamericano de creación colectiva.* La Habana, CASA, 1978.

Garzón Céspedes, Francisco. "Hablan los jurados. El germen del teatro está latente en el pueblo". Entrevista a Julio Mauricio (Argentina), Carlos José Reyes (Colombia) y Herminia Sánchez (Cuba). Revista *Conjunto* No. 20. La Habana, CASA, S/F.

Garzón Céspedes, Francisco. **"**Hemos creado inquietudes de actores, de directores de público". Revista *Conjunto* No. 18. La Habana, CASA, 1973.

Geirola, Gustavo. "La teatralidad de la guerrilla: De Loyola al Che Guevara". En *Teatralidad y experiencia política en América Latina (1957-77)*. [Colección Historia del Teatro]. Saline, Michigan, USA. Ediciones de GESTOS, McNaught & Gunn, Inc., 2000.

Giorgio Antei. "Apuntes sobre Guadalupe años sin cuenta**".** En *Materiales para una historia del teatro en Colombia*. Comp. Maida Watson Espener y Carlos José Reyes. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978.

Gómez, Eduardo. "Los años ochenta en el teatro colombiano*". Boletín cultural y bibliográfico*. Número 15. Volumen XXV, 1998. Publicación digital en la página Web de la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República. <http://www.lablaa.org/blaavirtual/publicacionesbanrep/boletin/boleti3/prueba/anos.htm#Hudecek> Búsqueda realizada el 20 de agosto de 2008.

Gómez Martínez, Eugenio. *"*La guerrilla liberal. 1949-1953"*.* Revista *Credencial Historia*, Bogotá, Colombia, Edición 202. Octubre de 2006. Publicación digital en la página Web de la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República. <http://www. lablaa.org/blaavirtual/revistas/credencial/octubre2006/guerrilla.htm>

Búsqueda realizada el 20 de agosto de 2008.

Goutman, Ana, *Teatro y liberación*. México, INBA, 1992.

Grupo de Teatro La Candelaria. *La ciudad dorada*. *Cinco obras de creación colectiva.* Bogotá, Ediciones Teatro La Candelaria, 1971-1980. Publicación digital en la página Web de la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República. <http://www. lablaa.org/blaavirtual/todas las artes/cinco/index.htm> Búsqueda realizada el 19 de agosto de 2008.

Grupo de Teatro La Candelaria. *Los diez días que estremecieron al mundo*. La Habana, CASA, 1978.

Grupo de Teatro La Candelaria. *Cinco obras de creación colectiva.* Bogotá, Ediciones Teatro La Candelaria, 1971-1980. Publicación digital en la página Web de la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República. <http://www. lablaa.org/blaavirtual/todas las artes/cinco/index.htm> Búsqueda realizada el 19 de agosto de 2008.

Grupo de teatro La Candelaria. *Cuatro obras de creación colectiva.* Bogotá, Ediciones Teatro La Candelaria, 1971-1980. Prólogo por Gonzalo Arcila. Publicación digital en la página Web de la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República.
<http://www. lablaa.org/blaavirtual/todas las artes/cuatro2/índice>
Búsqueda realizada el 19 de agosto de 2008.

Grupo de teatro La Candelaria *.Guadalupe años sin cuenta.* En *Teatro colombiano contemporáneo*. Carlos Nicolás Hernández y Jorge Manuel Pardo (selección). Bogotá, Tres culturas editores, 1985.

Grupo de Teatro La Candelaria. *Tres obras de teatro*, Bogotá, Ediciones Teatro La Candelaria, 1986. Publicación digital en la página Web de la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República. <http://www. lablaa.org/blaavirtual/todas las artes/tres/indice.htm> Búsqueda realizada el 18 de agosto de 2008. [Prólogo de Gonzalo Arcila].

Hart, Celia. "¡Las FARC, hoy más que nunca!"
<http://www. radioecos.radioteca.net/leer.php/832366>

Hernández, Carlos Nicolás y Jorge Manuel Pardo (selección). Teatro colombiano contemporáneo. Bogotá, Tres culturas editores, 1985.

Hernández, Gilda. “Mecanismos que provocan la comunicación y participación”. En *Recopilación de textos sobre el teatro latinoamericano de creación colectiva*. La Habana, CASA, 1978.

Jurado, Óscar. “Santiago García y el teatro latinoamericano: en busca de un lenguaje propio”. Revista *Conjunto* No. 15. La Habana, CASA, 1973.

Leal, Rine. “*Un teatro que ayude a transformar la realidad”*. En *Recopilación de textos sobre el teatro latinoamericano de creación colectiva*. La Habana, CASA, 1978.

Lozano Guillén, Carlos A. *¿Guerra o paz en Colombia? Cincuenta años de un conflicto sin solución*. Bogotá, Ediciones. Ocean Sur- Izquierda Viva, 2006.

Luzuriaga, Gerardo. *Introducción a las teorías latinoamericanas del teatro*. Puebla, UAP, 1990.

Luzuriaga, Gerardo. “Enrique Buenaventura: Un nuevo teatro para un nuevo público”. En *Introducción a las teorías latinoamericanas del teatro*. Puebla, UAP, 1990.

Mirza, Rogelio. “El naturalismo y sus transgresiones”. En *Teatro uruguayo contemporáneo. Antología.* Madrid, Centro de documentación teatral del Ministerio de Cultura/FCE/Centro de Documentación Teatral de la Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1992.

Martínez, Gilberto. “Mi experiencia directa con la obra de Bertolt Brecht”. En *Materiales para una historia del teatro en Colombia*. Comp. Maida Watson Espener y Carlos José Reyes. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978.

Mejía Duque, Jaime. “El Nuevo Teatro en Colombia”. En *Materiales para una historia del teatro en Colombia*. Comp. Maida Watson Espener y Carlos José Reyes. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978.

Monleón, José. *América Latina: Teatro y Revolución*. Caracas. Ateneo de Caracas. 1978.

Oves, Santiago Carlos. *“*Apuntes sobre un teatro militante”*. Conjunto* 23. Casa de Las Américas. CASA, enero-marzo de 1975.

Niño, Jairo Aníbal. “El sol subterráneo”. En *Teatro colombiano contemporáneo*. Carlos Nicolás Hernández y Jorge Manuel Pardo (selección). Bogotá, Tres culturas editores, 1985.

Perales, Rosalina, *Teatro hispanoamericano contemporáneo* (1967-1987). Vol. II. México, Gaceta, 1993.

Rengifo, César entrevista de Carlos Espinosa Domínguez. “El teatro es creación nacional y no existirá teatro en un país que no promueva y estimule su dramaturgia”. Revista *Conjunto* No. 26. La Habana, CASA, 1975.

Reyes, Carlos José entrevista. “Colombia: Métodos de creación colectiva en un trabajo teatral contra el sistema”. Revista *Conjunto* No. 20. La Habana, CASA, 1974.

Reyes, Carlos José. “El teatro en Colombia en el siglo XX”. Revista Credencial Histórica, Bogotá, Colombia, Edición 198, junio de 2006. Publicación digital en la página Web de la Biblioteca Luis Ángel Arango del Banco de la República. <http://www. lablaa.org/blaavirtual/revistas/credencial/junio2006/teatro.htm> Búsqueda realizada el 19 de agosto de 2008.

Reyes, Carlos José. “La creación colectiva: una nueva organización del trabajo teatral”. En *Recopilación de textos sobre el teatro latinoamericano de creación colectiva.* La Habana, CASA, 1978.

Rizk, Beatriz. *Buenaventura: La Dramaturgia de la creación colectiva.* México. Grupo Editorial Gaceta. 1991.

Rizk, Beatriz. *El Nuevo Teatro Latinoamericano: Una lectura histórica*. Nueva York, Institute for the Study of the Ideologies and Literature. Prisma Institute, 1987.

Sánchez Cabello, Joel. Matacandelas: “Veintiún años sí es algo*”. Conjunto* No. 119. La Habana, CASA, 2000.

Suárez, Orlando, *La jaula invisible*. La Habana, Ed. de Ciencias Sociales, 1986.

Taibo, Paco Ignacio I. *Crítica a “El extensionista”***.** México, CREA-SEP, 1985**.**

Teatro de Experimentación de Cali. *Historia de una bala de plata*. La Habana, CASA, 1980.

Teatro Experimental de Cali: "Nuestro Teatro será más arte cuanto más revolucionario sea". Conjunto. 14. La Habana, CASA, septiembre-diciembre de 1972.

Teatro latinoamericano. *Dos obras de creación colectiva*. La Habana, CASA.

Teatro latinoamericano de agitación. [Colección Premio] La Habana. Casa de las Américas. 1972. Valencia, Gerardo. "La actividad teatral en los años de 1940 a 1950". En *Materiales para una historia del teatro en Colombia*. Comp. Maida Watson Espener y Carlos José Reyes. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978.

Villagómez, Alberto. "Hacia la socialización de la producción teatral en América Latina". En *Recopilación de textos sobre el teatro latinoamericano de creación colectiva*. La Habana, CASA, 1978.

Zapata Olivella, Manuel. "Comparsas y teatro callejero en los carnavales colombianos". En *Materiales para una historia del teatro en Colombia*. Comp. Maida Watson Espener y Carlos José Reyes. Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978.