
This is the **published version** of the bachelor thesis:

Esquivel, Catalina; Molina, Víctor. Teatro La Candelaria : rasgos de una dramaturgia nacional. 2010.

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/67698>

under the terms of the  license

**Estudios de Doctorado en Lengua y Literatura Catalana
Y Estudios Teatrales
Treball de Recerca
Tutor Víctor Molina
Por Catalina Esquivel**

Teatro La Candelaria: Rasgos de una Dramaturgia Nacional

**Universidad Autónoma de Barcelona
Departamento de Filología Catalana
2010**

Teatro La Candelaria: Rasgos de una dramaturgia nacional

Esta investigación indaga en la labor del Teatro La Candelaria fundado en 1966 en la Ciudad de Bogotá –Colombia y cuya labor artística se extiende hasta la actualidad. A través de un breve recuento de su trayectoria se podrá establecer una parte significativa de la Historia del teatro Colombiano moderno que tiene su génesis en el origen de esta agrupación. Desde su fundación y como estimuladores del movimiento del Nuevo teatro, el objetivo del teatro La Candelaria se ha centrado en el desarrollo de una dramaturgia nacional que dé cuenta del contexto colombiano y pueda establecer una identidad cultural colombiana y latinoamericana. A través de las distintas etapas que ha recorrido dentro del desarrollo histórico del teatro colombiano, y del análisis de su dramaturgia, intentaremos, identificar sobre qué temas y motivos la candelaria ha sustentando la búsqueda de su objetivo, con la perspectiva de establecer las influencias y posibilidades que tiene El Teatro La Candelaria dentro del panorama del teatro Bogotano Contemporáneo.

Palabras Clave: Nacional. Contexto. Dramaturgia.

Teatre La Candelaria: Trets d'una Dramatúrgia Nacional

Aquesta investigació indaga en la tasca del Teatre La Candelaria fundat el 1966 a la Ciutat de Bogotá-Colòmbia i la tasca artística s'estén fins a l'actualitat. A través d'un breu recompte de la seva trajectòria es podrà establir una part significativa de la Història del teatre Colombià modern que té la seva gènesi en l'origen d'aquesta agrupació. Des de la seva fundació i com estimuladors del moviment del Nou teatre, l'objectiu del teatre La Candelaria s'ha centrat en el desenvolupament d'una dramatúrgia nacional que doni compte del context colombià i pugui establir una identitat cultural colombiana i llatinoamericana. A través de les diferents etapes que ha recorregut dins del desenvolupament històric del teatre colombià, i de l'anàlisi de la seva dramatúrgia, intentarem, identificar sobre quins temes i motius la Candelera ha sustentant la recerca del seu objectiu, de cara a establir les influències i possibilitats que té El Teatre La Candelaria dins el panorama del teatre Bogotá Contemporani

Paraules Clau: Nacional. Context. Dramatúrgia.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCION	5
PRIMER CAPITULO	
LAS BASES DEL TEATRO ALTERNATIVO	9
1.1 La televisión, precursora del teatro colombiano.....	12
1.2 Teatro El Búho, primer grupo de teatro independiente.....	14
1.3 El teatro Universitario.....	18
1.4 La Casa de la Cultura.....	23
SEGUNDO CAPITULO	
2.EL POSTULADO DEL NUEVO TEATRO	27
TERCER CAPITULO	
UNA DRAMATURGIA NACIONAL DESDE LA PROPIA INVENCIÓN: TEATRO LA CANDELARIA	
3.1 La Creación Colectiva.....	31
3.2 Un Teatro por la identidad Cultural.....	34
3.3 El Proceso de trabajo.....	36
CUARTO CAPITULO	
LA PRODUCCION DEL TEATRO LA CANDELARIA	
4.1 Nosotros los Comunes.....	38
4.2 La Ciudad Dorada.....	43
4.3 Guadalupe Años Sin cuenta.....	48
4.4 Los diez días que estremecieron el mundo.....	55
4.5 Golpe de suerte.....	59
4.6. El Diálogo del Rebusque.....	62
4.7. La Tras- escena.....	65
4.8 Corre, corre Carigueta.....	68
4.9 El Viento y la Ceniza.....	71
5. El Paso.....	74
5.1 Maravilla Estar.....	78

5.2 La Trifulca.....	81
5.3 En La Raya.....	84
5.4. Tráfico Pesado.....	89
5.5 Manda Patibularia.....	92

CONCLUSIONES

BIBLIOGRAFIA

INTRODUCCIÓN

No sabemos a ciencia cierta cuánto tiempo más habremos de esperar para que el arte escénico en Latinoamérica sea valorado como un modelo referencial que represente la especificidad artística y social latinoamericana. Suponemos que es un camino al que todavía le queda mucho trecho. Máxime si lo comparamos con el desequilibrio temporal entre tradiciones de oriente y occidente que ponen a Latinoamérica a trabajar en un constante handicap. Esta falta de tiempo se ha suplido con la tradición teatral occidental que queriéndolo o no, hemos heredado, aprehendido y asumido, casi como propia. Por ello, se hace difícil imaginar el momento en que seamos capaces de reconocer y sobre todo, transmitir los valores de un teatro latinoamericano más allá de lo que nos endilgan como voces de un discurso marginal. Aún reconociendo la dificultad de enmarcar en un único trazo las heterogéneas realidades de los diferentes países que conforman ese conglomerado llamado América Latina. Creemos que hasta que el teatro en América latina no se recree en sí mismo y se abastezca de su propio trabajo dramático, teórico, crítico y estético, seguirá tras las huellas de modelos hegemónicos que le han trazado el camino previamente.

Las causas del conflicto podrían encontrarse en los siglos de colonización y total dependencia política, económica y cultural. No es fácil reconstruir una cultura constituida en esencia por el dominio y la colonización de la que ha sido víctima, inscribiendo por naturaleza unos valores servilistas engendrados por sus antepasados y que han sido reforzados constantemente por todos los estamentos del poder.

Un territorio que no reconoce su identidad en su propia cultura es un territorio invisible. Y es ésta defensa de la identidad propia, la que ha desencadenado los acontecimientos más sustanciales en la historia de los diferentes proyectos artísticos que han surgido en el continente, y entre ellos, los que tienen que ver con el teatro. Esta búsqueda permanece sin embargo como una constante. Sus orígenes extraviados se han visto desde un principio (principio impuesto por la civilización) enfrentados a lo foráneo. Creemos que el arte, en sus distintas manifestaciones artísticas como fiel

sustento de la cultura, es un suelo fértil para un posible renacimiento americano.

Insistimos en que no se puede hablar de América latina como una totalidad, ni es tampoco el objeto de estudio de este trabajo. La pesquisa va encaminada al descubrimiento de cómo se ha forjado un proyecto en el mundo escénico colombiano que, revelando las paradojas de este anhelo, propone una identidad nacional aglomerada y singular, materializada en una dramaturgia nacional. Este proyecto es el que desde su inicio ha enarbolado un colectivo concreto como es el Teatro La Candelaria (que toma su nombre de La Candelaria barrio de la ciudad de Bogotá, un núcleo histórico cultural muy activo de la ciudad donde está ubicada su sede). Grupo cuya trayectoria se presenta como elemento esclarecedor y estimulante dentro del panorama teatral de la ciudad, poniendo constantemente sobre la palestra las controversiales relaciones entre un discurso nacional y los modelos foráneos. Esta confrontación se ha convertido en el eje vertebral del Teatro de La Candelaria. Y las variaciones de su planteamiento y de su punto de partida han ido conformando las especificidades de su formulación¹.

La razón que hace de la Candelaria el objeto de estudio del presente trabajo es que su recorrido está además íntimamente ligado a los inicios y a la evolución del teatro moderno en Colombia. Teniendo como su más claro lineamiento la consecución de una dramaturgia nacional que en algo aporte a la identidad cultural del país. Puesto en marcha este ambicioso proyecto, de casi medio siglo de existencia (La Candelaria cumplirá cuarenta y cinco años de labor en 2011) La Candelaria sigue siendo un centro para la investigación y experimentación teatral visible en talleres, festivales y publicaciones, y por supuesto en su prolífica producción artística lo que lo convierte en toda una institución en América Latina.

Como es lo propio en estos casos, creado en 1966, La Candelaria a lo largo de este tiempo, ya ha celebrado varios aniversarios festejados con retrospectivas, homenajes, y actos conmemorativos materializados en libros, eventos y edición de videos. Todo esto parece como un esfuerzo hacia la protección de la memoria

¹ Sobre la Historia del Teatro la Candelaria es imprescindible Gonzalo Arcila *La imagen Teatral en la Candelaria* Bogotá, Ediciones Teatro La Candelaria, 1992 y Fernando Duque Mesa y Jorge Prada Prada *Santiago García: El teatro como coraje*. Investigación Teatral editores. Bogotá, 2004

del teatro La Candelaria. Implícita o explícitamente, intencionadamente o no, la historia del teatro La Candelaria acaba realizando un dibujo de la compañía como un acontecimiento del pasado, más que como una realidad del presente. Intencionadamente o no, la mayor parte de las veces se le confiere más una realidad histórica, que la de un teatro orientado hacia el futuro. La compañía es consciente de esa situación, y sin embargo continua considerando su labor como una tarea inacabada. Lo cierto es imposible no considerar a la compañía sin el peso de su historia. Y, como dice Nietzsche en una de sus celebres intempestivas, el exceso de estudios históricos puede ser nocivo a los que viven, en la medida en que puede engendrar la contradicción entre el ser íntimo y el mundo exterior, debilitando de este modo la personalidad en el presente². De modo que no solo a pesar de su larga trayectoria (A la que inevitablemente haremos referencia) sino también por ella, la personalidad artística actual de la compañía resulta problemática. Otro rasgo que cuestiona esa personalidad activa de la compañía es el de su inscripción en una realidad en un mundo con conciencia de globalidad, donde en principio el discurso nacional parece al menos de difícil seguimiento en algunos lugares de Latinoamérica. Pero por la misma razón nos parece especialmente significativo atender este presente del teatro La Candelaria.

Cabe sospechar por otro lado de los actos conmemorativos, toda vez que suelen carecer de profundidad, adquiriendo con frecuencia un tono hagiográfico, encantado de darle un lugar heroico y resaltar la exitosa superación de sus dificultades. Muy acorde con la tendencia de esta época carente de utopías, en consonancia a este principio de siglo que (a diferencia de los inicios del siglo XX, que febrilmente atendían la visión de futuro) se ocupa de mirar las virtudes del pasado y generar una especie de política de la memoria. Precisamente a partir de las conmemoraciones apolíticas. Y en Colombia no es distinto que en el resto del mundo. No es de extrañar que el mundo últimamente padezca una especie de afición a la memoria, en el sentido en que nos permite hacer acciones

² F. Nietzsche. *De la utilidad y de los inconvenientes de los estudios históricos para la vida*, en *Consideraciones Intempestivas*. Obras completas. vol. i. ed. Aguilar. Buenos Aires, 1966, P. 33-101.

por el pasado más no por el presente. Asumir una posición conmemorativa nos permite ser parte de los buenos y apartar la atención del presente³.

Sintomáticamente podemos ver que sobre lo que sucede teatralmente en este momento en Bogotá, muy especialmente durante los últimos diez años, es muy poco lo que se ha escrito y analizado. Es decir que la reflexión no se centra en el presente y sino que acude a los referentes conocidos.

Si nos proponemos restablecer el pasado, la pregunta es: ¿para qué puede servir y con que fin? Pensando en ello, en el presente, lo que pretendemos es acercarnos a la labor actual de La Candelaria, y lo hacemos no sólo sin obviar su historia, sino apoyándonos en ella, pero con el objetivo no sólo de reconstruir su historia sino para observar la variación y la continuidad de su proyecto, y poder preguntarnos de este modo sobre el lugar y la dimensión de su legado y si este es visible y palpable en nuestro teatro actual, al tiempo que el papel que en el tiene La Candelaria.

Para empezar, el lector deberá tener un breve conocimiento acerca de las circunstancias socio- político y culturales dentro de las que se gestó el movimiento teatral bogotano. El recorrido que los artistas hicieron desde unos paradójicos inicios en la televisión, pasando por el teatro universitario, hasta la concepción del llamado “Nuevo teatro” (según los historiadores período comprendido entre 1965- 1985 aproximadamente) así como sobre el fortalecimiento del teatro independiente, serán los antecedentes de lo que conocemos hoy como el Teatro La Candelaria materia objeto de nuestro estudio: a ello dedicaremos unas primeras páginas.

A continuación observamos los lineamientos ideológicos, estéticos y prácticos en los que se ha basado el colectivo para formar lo que ellos llaman y nosotros pretendemos identificar como los rasgos de una dramaturgia nacional. Intentando así abstraer posibles parámetros que esta labor ha puesto en la escena Colombiana. Para ello incluiremos un análisis dramático de sus obras en las que podremos ver los temas, motivos y tendencias que la candelaria ha puesto en escena en relación con el espectador y el contexto en el que se desenvuelve, relación sobre la que se sustenta su proyecto teatral.

³ Tzvetan Todorov. *Los abusos de la memoria*. Paidós, Barcelona, 2000

Entendemos que cubrir la trayectoria del grupo es una tarea exigente y que demandará un estudio en mayor profundidad, razón por la cual únicamente tomaremos en consideración sus producciones que van de 1972 a 1997. En un trabajo posterior intentaremos, establecer el conjunto de su producción a fin de analizar algunos puntos que nos permitan más tarde desarrollar un trabajo, de manera más firme y concienzuda, sobre la última década de su trabajo, de 1999 a 2010, con miras a tener una visión total de su labor que nos permita confrontar el presente del grupo y su proyección al futuro.

I. Las Bases del Teatro Alternativo

El movimiento teatral en Colombia empieza a tomar fuerza a partir de la década del cincuenta⁴, momento en que el país inicia una profunda transformación, que suele relacionarse con un acontecimiento fundamental en la historia colombiana. El asesinato del líder liberal Jorge Eliécer Gaitán (El 9 de abril de 1948 en sucesos conocidos como El Bogotazo.) El país se había mantenido en las primeras tres décadas del s. XX bajo la hegemonía del partido conservador, pero en los años 30 el partido liberal había logrado subir al poder, perdiéndolo nuevamente en el 46. Gaitán representante del partido liberal se perfilaba como seguro presidente de la república, su programa político tenía un énfasis eminentemente popular y había propiciado incluso actividades culturales. “Durante los años treinta, el Teatro Municipal fue el escenario principal de los discursos de Jorge Eliécer Gaitán, quien al reparar en la influencia que tenía el teatro en las clases populares, creó el 'Viernes Cultural'. Todos los viernes, el caudillo liberal echaba venenosos discursos y luego había una representación teatral, seguida por conciertos o bailes folclóricos. Allí se presentaron las obras del dramaturgo Luis Enrique Osorio y de Carlos Campos llamado “*Campitos*”, comediante e imitador de políticos, cuyas presentaciones tenían gran acogida⁵.”

⁴ Sobre la historia del Teatro en Colombia ver Fernando Gonzáles Cajiao *Historia del Teatro en Colombia*. Colcultura. Tercer Mundo, Bogotá, 1986. y *De los orígenes a la Contemporaneidad en Teatro Colombiano Contemporáneo. Antología* Primera Edición. Fondo de Cultura Económica, Madrid, 1992. y Carlos José Reyes y Maida Watson *Materiales para una historia del teatro en Colombia*. Colcultura, Bogotá, 1978

⁵ En Periodico Ciudad Viva. Edición On-line *Se reabre el Centro Cultural Jorge Eliécer Gaitán* enlace web <http://www.ciudadviva.gov.co/portal/node/38>

Esta empatía popular no era bien vista por el partido conservador que representaba más bien los intereses de la clase dominante. El país vivía un tensionante clima bipartidista, que terminó por desbordarse, con el asesinato de Gaitán. El suceso provoca la ira popular, el pueblo reprimido se toma la ciudad, destruyendo prácticamente el centro de la ciudad y obligándola a una reconstrucción y nuevo orden. “El pueblo se lanzó torpe a las calles en una furiosa reacción básicamente anticonservadora y anticlerical. Se quemaron iglesias, se asesinaron líderes conservadores, se saqueó el comercio y se atacaron oficinas del gobierno. Esta ola de violencia se expandió a los pueblos, a las provincias y a los campos. El gobierno empezó a crear fuerzas de choque y se repartieron armas, esto creó más tensión en la población y se desembocó en un conflicto armado⁶”. Conflicto que dio por llamarse la época de la “Violencia” (1948- 1960) que dejó más de 300.000 muertes. Y cuyas nefastas consecuencias cambiarían para siempre la cara del país, la guerra bipartidista generó movimientos campesinos liberales que se defendían de las represivas fuerzas militares representantes del conservadurismo, estas convulsas circunstancias, más la desigualdad, el debilitamiento del agro debido a la emigración hacia la ciudad ocasionada por la guerra, así como las influencias socialistas del momento son el suelo fértil para que más adelante (1964) se crearan las guerrillas campesinas de las FARC, el ELN, y EPL (1965), asociadas al marxismo-leninismo, con lo que se perpetuó el clima de violencia en el país, agravado por los nexos que estas organizaciones guerrilleras, que progresivamente carentes de programas ideológicos, han ido estableciendo con el mundo del narcotráfico, la extorsión y la delincuencia común.

Pero regresando al tema teatral que es el que nos compete directamente, vale la pena mencionar que antes de dichos acontecimientos el teatro se mantenía siguiendo un modelo exportado directamente de Europa, bajo los cánones del teatro español y francés. Las compañías extranjeras eran el deleite de la clase privilegiada, y la zarzuela y la ópera eran muy apreciadas⁷. Salvo algunos pocos

⁶ Jaramillo M. Mercedes. *Nuevo teatro colombiano: Arte y política*. Universidad de Antioquia, Medellín. 1992. Pag. 355

⁷ Sobre estos aspectos consultar Marina Lamus Obregón *Teatro en Colombia : 1831-1886 : práctica teatral y sociedad*. Ed Ariel, Bogotá 1998 y *El teatro Finisecular en Bogotá* en Revista Gaceta. Colcultura No.32-33 Abril 1996 P.74-80

autores cuyas obras merece la pena mantener en la memoria teatral colombiana⁸, la actividad dramaturgica es reducida y poco o nada tiene que ver con una evolución teatral edificante. Mientras que la elite insistía en un refinado gusto europeo, el costumbrismo y la comedia realista⁹ se instalaban en el gusto popular.

Para 1953 el caos en el país era absoluto, y se vio aun mas agravado por el golpe de estado del General Gustavo Rojas Pinilla¹⁰. Su gobierno tiene la firme intención de pacificar el país, intento que fracasa, aumentando la represión y dando a su gobierno tintes dictatoriales. Al terminar, su mandato da cabida al Frente Nacional, una coalición política entre liberales y conservadores que ante el riesgo de perder el poder, deciden compartirlo, estableciendo paridad de parlamentarios en el congreso y la repartición el periodo presidencial durante 16 años.

Cabe agregar que durante los años posteriores al asesinato de Gaitán el país vive grandes cambios de infraestructura, las ciudades se industrializan y crecen aceleradamente a causa del éxodo campesino provocado por la guerra. Es el momento en que los sociólogos hablan de verdadera apertura al mundo moderno¹¹. Las transformaciones se evidencian también a nivel cultural, los artistas quieren formar de lo que se conoce entonces como “la renovación” del país y empiezan a crearse importantes vínculos entre distintas disciplinas, pintores, poetas, artistas plásticos, se interesan también por el mundo del teatro.

Bogotá comparativamente con lo que ocurría en las capitales de Argentina, Chile o México no contaba con un movimiento de teatro comercial local pues estaba en manos de compañías extranjeras itinerantes, y por supuesto el teatro independiente ni siquiera existía. Sin embargo seria el gobierno golpista de

⁸ Especialmente *Las Convulsiones* de Luis Vargas Tejada, *Atala y Guatimoc* de José Fernández Madrid, y *Un Alcalde a la antigua y dos primos a la moderna* de José María Samper.

⁹ Consultar Maria Lamus Obregón *Viaje por el teatro del siglo XIX* Conferencia dictada en el Teatro Maticandelas de Medellín, 14 de Febrero de 2005. Versión on-line <http://www.maticandelas.com/ViajePorElTeatroDelSigloXIX.html>

¹⁰ Sobre el papel del ejercito en la época de la Violencia veáse Silvia Galvis *El jefe supremo : Rojas Pinilla, en la violencia y el poder* /Silvia Galvis ; Alberto Donadío. Ed Planeta, Bogota, 1988 y Elmo Valencia *El libro rojo de Rojas*. Ediciones culturales. Bogotá, 1970

¹¹ Sobre el urbanismo en Colombia ver: *Colombia urbana: una aproximación cultural* / Jairo Chaparro Valderrama. Ed. UNAD, Bogotá, 1999. Sobre el modernismo veáse Jorge O. Melo. *Algunas consideraciones globales sobre “modernidad” y “modernización” en el caso colombiano* en Revista Análisis Político.No.10 (may-ago) 1990. P 23-35 Ed Universidad Nacional de Colombia, Bogota, 1987

Rojas Pinilla el que sin proponérselo daría el impulso definitivo y necesario para la emergencia del movimiento teatral colombiano, con la llegada de la televisión al país en 1954.

1. 1 La Televisión, precursora del teatro colombiano

Aunque ya existían dos escuelas de teatro en la ciudad que estaban a cargo de directores españoles, estas no daban abasto con la producción televisiva, los actores del popular radio-teatro, aunque con espectaculares voces no contaban con la imagen y la expresividad corporal necesaria en el lenguaje de la televisión¹². Así que se hizo necesario formar nuevos actores para la pantalla chica.

Grandilocuamente desde el gobierno se ordenó buscar el mejor director de teatro del mundo, y el resultado de esta búsqueda, fue el hallazgo de un director japonés llamado Seki-Sano al que se invitó (1955) y se le encomendó hacer una nueva escuela de teatro otorgándole todas las garantías necesarias para hacerlo posible.

Bajo la dirección de Seki-Sano¹³ se fundó el Instituto de las Artes Escénicas (dependencia pedagógica de la también recién fundada Televisora Nacional) quien introdujo el sistema Stanislavski al país y con ello una manera seria de hacer teatro, contribuyendo a la profesionalización del arte teatral. Tanto es así, que prácticamente traiciona la labor que se le encomienda, “formar actores para la televisión” y se concentra en la formación de actores para teatro, enfatizando en el sentido de la profesión, de la entrega, el rigor y la verdad. Desgraciadamente, como los tiempos son convulsos, al cabo de unos meses el gobierno que con tanto ánimo lo había invitado, se da cuenta de que es comunista y de que había estado en la Unión Soviética y lo sacan inmediatamente del país en 1956.

¹² Sobre la televisión y su papel en la evolución actoral local veáse *Bernardo Romero Lozano : pionero y maestro de la televisión colombiana* . Tesis de Grado. Facultad de Comunicación Camila Argáez, María Cristina Franco; asesor Fernando Mejía Velilla. Universidad de la Sabana, Bogotá, 1986.

¹³ Sobre la importante labor de Seki-Sano véase Emilio Carballido *Entrevista con Seki- Sano* en *Tramoya* No. 3, abril –junio, P 8-11. Universidad Veracruzana. México, 1976.Sano, Seki. *Apuntes de un director teatral*, Sergio Jiménez y Edgar Cevallos,eds. *Teoría y praxis en el teatro en México*. México: Gaceta, 1982. Yoshikawa, Emiko. *El magisterio latinoamericano de Seki Sano*," Escenario de Dos Mundos,T.I, Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1988. 95-100.Michiko Tanaka, "*¿Quién fue Seki Sano antes de llegar a México?*", Seki Sano, 1905-1966, México, CNCA-INBA, 1996

Pero su partida estuvo lejos de ser el final del capítulo y a pesar de su corta estadía en la ciudad, su presencia fue trascendental. “Y Seki-Sano resultó, no el mejor director de teatro del mundo, claro, pero sí uno de los mejores; uno de los mejores en el sentido de su ubicación. Seki-Sano había sido discípulo de Meyerhold y había estudiado en la Unión Soviética, en el teatro de arte de Moscú; otro de sus maestros había sido Vakhtangov, quien fue el que sistematizó el sistema de Stanislavski. A partir de 1930 había tratado, después de hacer todos sus estudios de teatro en la Unión Soviética, de entrar al Japón; ahí no pudo entrar porque venía de la Unión Soviética, y era una época de tremenda represión en el Japón; procuró entrar a los Estados Unidos pero allá menos lo dejaron entrar y entonces fue a parar a México, donde en esa época, en los años 30, le dieron cabida, aunque viniera de la Unión Soviética. Y ahí él formó el teatro realista mexicano.”¹⁴ Recuerda, Santiago García quien era para el momento arquitecto de profesión, pero que se había acercado por curiosidad a la escuela, animado por el “boom” de la televisión, sin imaginarse que tal decisión cambiaría su vida para siempre, convirtiéndose en un personaje ícono del teatro colombiano.¹⁵ Junto a él, se formó una nueva generación de artistas local llamada a nutrir el medio escénico, gracias al esmerado aporte que hizo Seki-Sano hasta el día de su obligada partida. “...Era un hombre muy inteligente, sagaz, muy japonés, muy asiático, y había previsto que esto iba a suceder; de manera que en el año que estuvo, hizo todo el mal que pudo. Nos envenenó a un montón de gente que habíamos hecho sus cursos de formación, que era el sistema Stanislavski, pero no aplicado dogmáticamente.”¹⁶

Inmediatamente todos se ponen a trabajar para la televisión, objetivo de la presencia de Seki-Sano. El entusiasmo que suscita la pantalla chica y los nuevos conocimientos adquiridos hacen que esta sea una época muy estimulante para el

¹⁴ García S. Teoría y Práctica del teatro. Ediciones Teatro La Candelaria. Tercera Edición, Bogotá 1994. p 256.

¹⁵ Santiago García (Bogotá Diciembre 20 de 1928-) Es el maestro vivo más importante de la escena colombiana. Arquitecto y pintor. Actor de cine y teatro, fundador, director y dramaturgo del Teatro La Candelaria. Ha dirigido 43 obras de teatro en el país y ha sido director invitado por los ministerios de Cultura de México y Cuba (1980-1981), también dirige en Nueva York y en San José de Costa Rica en 1985. Su labor como Investigador Teatral es un valioso aporte al teatro de América Latina. Entre otras distinciones ha sido merecedor de Medalla al mérito de Colcultura, Medalla al mérito artístico I.D.C.T. Alcaldía Mayor, Medalla al mérito “Diez años El Paso”. 1998, Doctorado Honoris Causa Universidad Nacional de Colombia. 1998. y Orden de Caballero otorgada por el Senado de la República. 1998. Actualmente continúa dirigiendo el Teatro La Candelaria y es encargado del centro de experimentación teatral de la Universidad Nacional División de divulgación cultural y artística.

¹⁶ García S. Op. Cit. p 257

arte dramático colombiano. Es la época en que la televisión se hace en vivo y en directo, no existe el pregrabado. Principalmente se adaptaban piezas dramáticas, que se ensayaban durante un par de días, máximo una semana y luego se presentaban en vivo, no había lugar para el error. Con la producción de los “Teleteatros”¹⁷ se pusieron en escena muchas adaptaciones de obras del repertorio universal y de autores nacionales y latinoamericanos. Era verdaderamente un espacio para la cultura, y para la evolución de un lenguaje más propio de la imagen televisiva que poco a poco se fue desprendiendo del teatro. Simultáneamente el interés por el estudio no se detiene. Los discípulos abandonados continúan con el legado de su maestro, esto es, recolectan el material que Seki-Sano les había ofrecido y continúan estudiándolo a fondo. García y Fausto Cabrera que en ese momento es director de la Escuela de Teatro del Distrito se hacen muy amigos y éste lo invita a colaborarle allí como profesor. Desde allí continúan trabajando hasta que en 1957, una serie de rencillas provenientes de terceros contra Cabrera, provoca una protesta de los profesores, lo que ocasiona que todos sean declarados insubsistentes en sus cargos.

1.2 Teatro El Búho, primer grupo de teatro independiente.

Los sacan de la escuela y ellos deciden fundar el Teatro “El Búho”. El primer grupo de teatro experimental e independiente en Colombia, por iniciativa de varios directores: Marcos Tybrojcher, Dina Moscovici, Fausto Cabrera, Arístides Meneguetti y Santiago García, que curiosamente era el único colombiano del grupo. Junto a ellos un numeroso grupo de actores de las escuelas y de trayectoria participaron del proyecto, cuyo objetivo era tener un espacio de creación permanente, y por sobre todo de vanguardia¹⁸. El Teatro “El Búho”, era una sala pequeña de tan sólo 50 o 60 puestos, ubicada en el centro

¹⁷ Para ampliación del tema ver especialmente Germán Rey. *Los tiempos del Teleteatro. Género Televisivo y Modernidad Cultural en Mapas Nocturnos Diálogos con la obra de Jesús Martín Barbero*. M.C LaVerde y R.Regullo (eds) Universidad Central. Siglo del hombre editores, Bogotá, 1998

¹⁸ Algunas puestas en escena del repertorio del grupo incluyen obras como: *La Conversación Sinfonietta* de Jean Tardieu, *Los Fusiles de la señora Carrar* de B. Brecht, *La Princesa Aoi* de Yokio Mishima, *La Cantante Calva* de E. Ionesco, *Un Tren Pullman llamado Hiawatha*, *El Viaje Feliz*, *Nuestra Ciudad* de Thornton Wilder entre otras obras que se mezclaban con el repertorio nacional como *A la diestra de Dios Padre* de E. Buenaventura y *Nada bajo el Cielorraso* de Gonzalo Arango.

de Bogotá. Cada director contaba con un grupo de actores para su obra y se iban turnando las fechas para las pequeñas temporadas. Este era un primer intento de grupo, pero no era un grupo como tal, ya que había mucha intermitencia sobre todo en los actores, aunque compartían un interés estético común. “Nos interesaba mucho la tendencia del teatro del absurdo, del teatro muy moderno, muy actual, que se estaba haciendo en Europa, en contra del teatro que aquí se hacía, de corte español, declamatorio o de estilo costumbrista, como el de Luis Enrique Osorio, Carlos Emilio Campos “Campitos” para nosotros todo eso era terrible, entonces queríamos un teatro nuevo, un teatro mucho más imaginativo, mucho más revolucionario en todo el sentido de la palabra.”¹⁹ García comenta que en ese momento empiezan a ser palpables las influencias del teatro europeo y norteamericano, mientras que las únicas referencias que se tenían del teatro nacional se centraban en personajes como “Campitos”, que pertenecían a una forma teatral que a ellos no les interesaba. Y ubica lo que para entonces ya denomina nuestro “teatro nacional” como un teatro que apenas tiene unas raíces muy incipientes: “ un teatro que tiene raíces es un teatro que tiene historia detrás, o sea que detrás hay una gran cantidad de dramaturgos, autores de teatro nacional, y todo el mundo sabe, porque esa es una cosa que no hay necesidad de explorar, que tenemos muy pocos dramaturgos y esos que se citan ahí como: Luis Vargas tejada, Luis Enrique Osorio, “Campitos”..; los poquitos que hay que uno realmente no puede decir que son raíces importantes, que formen una consecuente ruta, en la cual uno se pone o se prende para seguir.”²⁰

Las obras que se montaban en el teatro el Búho pasaban después al repertorio de los teleteatros, obras de Ionesco, Camus, Beckett, Weiss, Arrabal, Adámov eran transmitidas por televisión²¹; aunque por poco tiempo, pues la empresa privada empezó a adueñarse del medio, condenándolo a un fin estrictamente comercial. Ante la avanzada del interés comercial en el teatro televisivo Muchos de los creadores teatrales que estaban allí, dejaron la televisión para dedicarse

¹⁹ Duque y Prada. Santiago García: El teatro como coraje. Investigación Teatral editores. Bogotá, 2004, P. 95.

²⁰ *Ibíd.* P.96

²¹ Algunas obras escenificadas en el teleteatro fueron: *El cartero del Rey* de Rabindranath Tagore; *Espectros de Visen*; *Todos los hijos de Dios tienen alas* de Eugene O'Neill; *El matrimonio* de Gogol; *Una mujer sin importancia* de Oscar Wilde; *Padre* de A. Strindberg, *La puta Respetuosa* de J.P Sartre entre otras.

exclusivamente al teatro. Casi todos se vincularon a los centros universitarios de Bogotá, con lo que iniciaría otra etapa teatral²²

Son muchas circunstancias las que empiezan a coincidir a nivel cultural en Colombia y particularmente en Bogotá en la década del 50. Al poco tiempo de su fundación el teatro “El Búho” se convierte en un centro para la reunión de todas las inquietudes artísticas de la ciudad. Pintores, escritores, músicos, poetas, escultores, hacen parte tanto del público como de las producciones teatrales. David Manzur, Enrique Grau, Edgar Negret, Omar Rayo, Ramirez Villamizar y Fernando Botero, varios hombres del mundo de las artes plásticas que incluso colaboran con la escenografía de algunos montajes.²³ El prolífico movimiento que había en las artes plásticas genera también resultados en la crítica de este arte, la labor ingente que tiene a este respecto personajes como Marta Traba, se hace sentir por todo Latinoamérica²⁴. Es importante también la aparición de la Revista “Mito”, una publicación cultural de alta calidad aunque desgraciadamente de corta duración, de corte vanguardista, que se encargó de difundir los materiales literarios más interesantes del momento, tanto nacionales como extranjeros y que encontraba respaldo en los ilustres intelectuales que la sostenían.²⁵ De la ciudad de Medellín también llegaron varios artistas como Botero y escritores del movimiento Nadaísta²⁶

²² El Movimiento de Teatro Universitario en Bogotá lo componían en sus inicios Carlos Jose Reyes en la Universidad del Externado, Ricardo Camacho en la Universidad Libre, Fausto Cabrera y Santiago García en la Universidad Nacional, Dina Moscovici en la Universidad de América y en la U. Nacional. Se basaba en los postulados del teatro documento, las teorías de B. Brecht y los lineamientos políticos de izquierdas. Se consolidó con la realización de Festivales y la creación de organizaciones como la ASONATU (Asociación Nacional de Teatro Universitario). Su persecución degeneró en la ruptura con el teatro independiente cuando varios creadores decidieron buscar una sala propia y separarse de la Universidad. Confirmándose esta en 1970 cuando la ASONATU se separa de la Corporación Colombiana de Teatro.

²³ Algunos ejemplos son las colaboraciones de Enrique Grau en obras como *Monumento*, *Tío Conejo Zapatero de E. Buenaventura* en el Teatro Experimental de Cali, David Manzur en *Los Hampones* de Jorge Gaitán Durán con dirección de S. García en Bogotá y Fernando Botero en *A la diestra de dios padre* de E. Buenaventura con dirección de S. García.

²⁴ Sobre el trabajo y la importancia de la crítica en las artes plásticas liderada por Marta Traba véase Victoria Verlichak. *Marta Traba: Una terquedad Furibunda*. Untref, Fundación Proa, Buenos Aires 2001. Helena Poniatovska. *Marta Traba o el salto al vacío*. Revista Hispanoamericana, 51 (1985), P. 883-897. *Marta Traba Arte de América Latina 1900- 1980*. Banco Interamericano de desarrollo, New York, 1994

²⁵ Fundada por Jorge Gaitán Durán y Hernando Valencia Goelkel. Mito fue una revista de aparición

bimestral, que circuló entre 1955 y 1962 .publicó 42 números. Pese a su destino efímero, marca un hito en el reciente pasado cultural de Colombia y parte de América Latina. Su staff lo componían intelectuales como Pedro Gómez Valderrama, Jorge Eliécer Ruiz, Jorge Luis Borges, Eduardo Cote Lamus, Fernando Charry Lara. Es conocida su posición de izquierda, de verdadera liberalidad, a pesar de que algunos de sus más importantes colaboradores estuvieran afiliados al partido Conservador. El Comité Patrocinador era una nómina de lujo: Borges, Aleixandre, De Greiff, Octavio Paz. Mito publicó por primera vez, *El Coronel no tiene quién le escriba* y el Monólogo *de Isabel viendo llover en Macondo*, de Gabo. La principal característica de Mito es haber estado en contacto con lo más adelantado de su tiempo, y reflejarlo en Colombia que entraba recientemente a la modernidad.

²⁶ El Nadaísmo (1958-1964) movimiento literario colombiano. Originado en Medellín, tiene sus antecedentes en el dadaísmo y el surrealismo y es cercano a la generation beat. La irreverencia que lo caracterizó expresó su oposición a

representantes de un arte que quería romper con la tradición. El mundo intelectual de la época tiene efectivamente un renacimiento, un resurgir creativo de pos-guerra, que quiere hacer una transformación del arte en Colombia, el cual estaba como en un estancamiento. Se empiezan a ver las responsabilidades y funciones del arte en el contexto nacional y todo ello convive en el espacio teatral de El Búho, principalmente afín a la estética del absurdo.

Paralelo a las obras del teatro del absurdo también se montaron textos nacionales como la primera versión de “*A la diestra de Dios padre*” de Enrique Buenaventura basada en un relato homónimo del escritor colombiano Tomas Carrasquilla y dirigida por Fausto Cabrera. La escenografía de este montaje fue ideada y realizada por Fernando Botero. O la obra “Nada bajo el cielorrasso, HK-111” escrita por Gonzalo Arango, (1931-1976) el joven poeta fundador del movimiento nadaísta, que aunque influido por el surrealismo ofrecía un lenguaje autóctono con el que se identificaba plenamente el público. Su éxito significaría para la compañía El Búho las primeras advertencias de la necesidad de un teatro local, proyecto que se inició tímidamente aunque compartiendo cartel con textos poco convencionales procedentes del teatro vanguardista extranjero. El carácter vanguardista y experimental era evidente, incluso en las obras de factura propia. La decisión de explorar todas las fórmulas posibles y desconocidas, que representaron para ellos la fuente de la investigación, el riesgo y fervor teatral de su proyecto. “Nuestro propósito trataba además “muy a las patadas” de ponernos al orden del día sobre lo que había y se estaba presentando en los más importantes teatros de arte de París, Nueva York, Londres, Berlín, Roma, o de cualquier capital del mundo. Escenarios donde se estaban dando las mismas obras de los más importantes dramaturgos de ese tiempo, y nos parecía fundamental conocer esos autores y esas obras por nuestra propia cuenta, en otro país muy distinto, latinoamericano, con otra mirada. Y pienso que la cosa funcionó bastante bien”.²⁷

Por supuesto el determinante encuentro con Brecht no se hizo esperar, tras su reciente aparición en las revistas literarias en boga, y de las noticias de su éxito,

las instituciones, la academia, la iglesia y la tradición colombianas. Para ampliar el tema ver: JotaMario Arbeláez *Nada es para siempre: Antimemorias de un nadaísta*.ed Aguilar, Bogotá, 2002. Gonzalo Arango *Prosas para leer en la silla eléctrica*. Intermedio Editores, Bogotá, 2002. Jaramillo Agudelo *Manifiestos Nadaístas*. Arango Editores. Bogotá, 1992.

²⁷ Duque y Prada. Op.cit., P.101

se lleva a escena “Los Fusiles de la señora Carrar” bajo la dirección de Fausto Cabrera. Aunque García señala que esta obra pertenecía a un corte aristotélico, no épico y que estaba aún muy alejada de lo que significaba la teoría Brechtiana, aún inédita en el país, la inquietud y el interés por Brecht y sus teorías empezaría aquí a tomar forma.²⁸

A finales del 59 García gana una beca para estudiar en Praga. Donde tuvo la oportunidad de hacer distintos stage, y conocer de primera mano el trabajo de Otomar Krejca y Joseph Svódobá. Después, logró cambiar la beca que tenía en Praga a la ciudad de Berlín y allí realizó un stage de seis meses en el Berliner Ensemble. Donde vio gran parte del repertorio Brechtiano, su forma de trabajo y sus teorías puestas en práctica. Mientras tanto, y como es muy común con los proyectos jóvenes e independientes el Teatro “El Búho” se disolvió tras una crisis económica y a su regreso ya no existía.

1.3 El Teatro Universitario

Una vez que el teatro El Búho se disolvió, su equipo de directores continuó con el trabajo que varios de ellos ya desarrollaban en el ámbito universitario. En 1961, de vuelta al país, García se vinculó al Teatro Estudio de la Universidad Nacional. La universidad era entonces el espacio más idóneo por sus características logísticas y económicas para el planteamiento de un trabajo teatral más estable. Se vislumbraba la posibilidad de hacer una compañía de teatro dentro de la Universidad con el objetivo más elevado de crear en un futuro la facultad de Teatro.

García escenifica “El jardín de los cerezos” de Chéjov y el que sería su primer Brecht, “Un hombre es un hombre”. En ese momento Brecht empieza a entrar realmente en el repertorio teatral Bogotano, en consonancia con el particular clima ideológico y político que tomaba forma a lo largo y ancho de América

²⁸ Sobre la influencia de B. Brecht en Colombia véase Enrique Buenaventura *De Stanislavski a Bertolt Brecht* en Conjunto No.69 pp 136-141 Casa de las Américas, La Habana, 1986. Fernando Duque *Guadalupe Años Cincuenta (1975): Un paradigma Brechtiano del Teatro Latinoamericano desde la creación colectiva*. Teatro La Candelaria, Bogotá, 1975 y Santiago García *Sobre Bertolt Brecht, El juego de las imaginaciones en la dramaturgia Brechtiana* en Teoría y Práctica del Teatro. Ediciones teatro La candelaria, tercera edición, Bogotá, 1994 y *A cien años de Brecht en Teoría y Práctica del teatro* v. II. Ediciones Teatro La Candelaria, Bogotá, 2002

Latina, un pensamiento de izquierdas, contestatario, que estaba asentándose en las universidades y que había ganado terreno con la revolución cubana.

Tras “Un hombre es un hombre” García viaja para realizar una pasantía como observador,-asistente, en Nueva York en el Actor’s Estudio y se traslada luego para hacer un stage a Lyon con el Théâtre Populaire de Roger Planchón, mas afín con sus intereses. A su regreso retoma el trabajo en el teatro Estudio de la Universidad Nacional, para la fecha, García ya tiene cierto reconocimiento en la incipiente crítica del momento, tanto como actor como director.

En 1965, se suscita el acontecimiento que por fin asienta las bases de lo que será el futuro teatro La Candelaria. García acomete su más ambicioso proyecto teatral hasta el momento, “*Galileo Galilei*” de Bertolt Brecht. Una obra con un reparto de cerca de 40 actores, entre los que figuran los nombres que posteriormente conformaron el teatro en la ciudad, como Carlos José Reyes, (Director del Teatro El Alacrán) Eddy Armando (director del Teatro Experimental La Mama), Miguel Torres (director del Teatro El Local) , Patricia Ariza (Directora de la Corporación Colombiana de Teatro), Carlos Duplat (Director de Cine y Televisión), entre otros. La universidad había avalado el proyecto con un presupuesto acorde a las necesidades del montaje. Aunque hubo un largo y exigente proceso de trabajo, la obra solo presentó cinco funciones en el Teatro Colón de Bogotá y cuatro en el Teatro Municipal de Cali. Esa fue una de las razones por las que los integrantes del grupo sintieron que no contaban aún con el espacio ideal para un trabajo serio y continuo, estando supeditados a una escasa participación en los Festivales anuales que por ese entonces se organizaban en el Teatro Colón; y a los espacios que la universidad ofrecía y que parecía no tener intenciones de ampliar. Sin embargo, fue la censura que quebrantaría las relaciones entre teatro y universidad.

El montaje de “*Galileo Galilei*” fue censurado por las directivas de la Universidad. Suceso por demás inopinado, ya que a pesar del tenso clima político que se palpaba en el estudiantado y del que teatro fue vehiculo en su momento, la Universidad había apoyado la labor de García. La obra nada tenía que ver con el teatro panfletario y directamente político del que ya para entonces tenía gran presencia, algunas veces incluso de manera oportunista²⁹

²⁹ La ideología de ese tipo de teatro se sostenía bajo el decálogo del francés Martin Weibel *Diez tesis sobre el teatro universitario* que postulaba el teatro universitario como la “verdadera vanguardia” y la “absoluta revolución”. Además el teatro universitario empezó a ser el brazo cultural de los movimientos de izquierda y el arma política más

El detalle que desencadenante de la censura y lo que molestó a las directivas tiene que ver con el hecho de que García incluyera en el programa de mano un artículo de su propia autoría titulado “El caso Oppenheimer” sobre Joseph Robert Oppenheimer, en el que se denunciaba su participación en la fabricación de la bomba atómica, y se incluían fotografías de los holocaustos de Hiroshima y Nagasaki³⁰. Esto no gusto nada. La universidad exigió a García suprimir el artículo antes del estreno de la obra, porque se mencionaba también la responsabilidad del Pentágono en los hechos de la Bomba atómica, parece que la información había llegado hasta la embajada y era un momento en que la Universidad estaba a punto de obtener un préstamo del Banco Interamericano de Desarrollo. Las autoridades allanaron el despacho de García donde estaban los programas, este fue notificado y accedió a negociar, pues el estreno era imparable, y se pactó que se suprimirían estas páginas del programa de mano³¹. Sin embargo esto ya había sido un escándalo en todo el ámbito universitario. El estreno se vio. Y el artículo también se leyó. Pues el consejo estudiantil obtuvo una copia que fue reproducida y repartida a la entrada del espectáculo, que para entonces ya había generado tal expectativa, que obtuvo lleno total en cada una de las funciones que se desarrollaron en medio de las protestas de los estudiantes que aunaron todos sus esfuerzos en defensa de la integridad del espectáculo.

Esto, para señalar el clima político por el que atravesaba el país, donde cualquier denuncia o brote de “revuelta” era censurado. Los directores más renombrados estaban vinculados con universidades; son días en que la universidad genera un espacio propicio para el teatro, y el teatro genera un espacio propicio para la libertad. Pero la libertad en ese momento, tiene muchas connotaciones, solo pensemos en que un año antes, en 1964, ya existían las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) y el Ejército de Liberación Nacional, (ELN) organizaciones que crecieron y se alimentaron tanto

efectiva para la difusión de sus ideologías, lo que generó un gran debate entre arte y política, y teatro y revolución; tanto en los artistas, como en sus relaciones con el público y el estado. La importancia de este teatro es que su confusión devino en decisiones que clarificaron el panorama teatral. Lo que fue el paso definitivo para el fortalecimiento del teatro independiente y para el fin del panfleto en el teatro.

³⁰ Cabe anotar que “El Caso de J. Robert Oppenheimer” es también el título de una pieza de teatro documento de Heiner Kipphardt (1922) que fue llevado a escena por Piscator en 1964 apenas un año antes del estreno de “Galileo Galilei”. Donde se muestran los interrogatorios a que Oppenheimer fuera sometido en los Estados Unidos luego de prestar sus servicios. Para ver el artículo que sobre este caso escribió García. Véase: Fernando Duque y Jorge Prada, *Santiago García: El Teatro como Coraje*. Investigación Teatral Editores, Bogotá, 2004. p 161.

³¹ Duque y Prada. Op.Cit., .P. 159

del ámbito universitario como del campesino. De manera que para muchos el teatro aparece también como otro camino para la resistencia. En torno a la universidad, que era el lugar más revolucionario de la sociedad de ese momento, se gestaba todo un movimiento estudiantil impulsado por partidos de izquierda que empezaron a usar al teatro y las artes, para ser visibles. Esta coyuntura genera desconfianza de parte del estado hacia las artes, confusión en cuanto al acto creativo y mucha polarización al interior del movimiento teatral. Es claro que en ese momento, no sólo América latina con el triunfo de la revolución cubana, y las guerrillas que se instauraban, sino el mundo, con la guerra fría, Vietnam, y el anti-imperialismo, estaba a punto de ebullición hasta llegar al célebre mayo del 68³².

El movimiento teatral universitario trata de consolidarse a través de distintas organizaciones y eventos, entre los que se destaca el Festival de Teatro de Manizales³³. “En esta consolidación del trabajo teatral jugó un importante papel el público universitario. Entre los estudiantes universitarios la práctica teatral se fue generalizando gracias a la institucionalización de los festivales nacionales de teatro universitario patrocinado por la asociación colombiana de universidades (ASCUN) y la comisión de intercambio educativo Colombia-USA. Estos festivales tuvieron un cubrimiento nacional y se constituyeron en un mecanismo global de consolidación de público teatral. Ahora, era así mismo expresión y resultado de esa consolidación de un público para el teatro la creación de nuevos grupos. En Bogotá se fundan la Mama³⁴ como filial de la

³² Sobre el Movimiento estudiantil en Colombia véase: Alvaro Acevedo *Modernización conflicto y violencia en la Universidad en Colombia: Audesá (1953-1984)* Universidad Industrial de Santander. Bucaramanga, 2004. Torres Giraldo, Ignacio. *Los inconformes*, tomo 3 y 4. Editorial Margen Izquierdo. Bogotá. 1974

³³ El Festival de Teatro de Manizales surge en 1968 a partir de los festivales de Teatro Universitario. En su origen el Festival convocó a los más importantes grupos de teatro universitario Latinoamericano. Después de sus primeras cinco versiones fue clausurado en 1973, para ser reinaugurado diez años después ampliando su convocatoria a grupos independientes y experimentales del teatro a nivel nacional e internacional. Actualmente continúa siendo un certamen propicio para el intercambio teatral entre artistas y espectadores.

³⁴ El Teatro Experimental La Mama, nació en mayo de 1968, en un galpón de la carrera 13 con calle 48 en el barrio Chapinero de Bogotá, Bajo la dirección de varios directores como Kepa Amuchástegui. Germán Moure, Paco Barrero y Eddy Armando, su actual director. Contó en sus inicios con el apoyo del Café Teatro La Mamma de Nueva York. Y hace algunos intercambios con la compañía, como una invitación al elenco de actores para dar un taller sobre el training y la técnica de Grotowski, introduciendo la práctica de Grotowski en el país. Algunos de sus montajes son: *Tom Pain y la Cabeza de la Víctima ha caído*, dirigido por Kepa Amuchastegui; *La Galera*, dirigida por Jorge Cano; *El Cabo Hesio*, por Gustavo Mejía; *Rosencrants y Gildersten han muerto*, por Paco Barrero; *La Reguiza y el Domingo del Difunto*, por Germán Moure, *Los Pasatiempos de la Mama Loca*, y *Dos Viejos Pánicos*, dirigidos por Eddy Armando. La Mama ha superado varios escollos y hoy continúa su labor.

Mama de Helen Stewart en Nueva York y el Teatro Popular de Bogotá³⁵. Estos desarrollos teatrales fueron concomitantes con la emergencia de un debate que sería dominante en los siguientes años: el de la relación entre teatro y revolución.”³⁶ La ola universitaria no era un tema exclusivamente colombiano. Por el contrario estaba fuertemente influenciado por los movimientos universitarios de otras latitudes del continente, el festival acogía los grupos más destacados de América Latina e ilustres invitados como Pablo Neruda, Ernesto Sábato, Mario Vargas Llosa, Miguel Ángel Asturias, Jack Lang y Jerzy Grotowski, entre otros. El Festival se convirtió en uno de los más prestigiosos de Latinoamérica. Después del 68, año de la primera edición del festival, el gobierno ejerció más presión sobre los grupos de teatro y al poco tiempo las universidades despidieron de sus puestos a muchos directores, con lo cual, poco a poco fue desapareciendo el movimiento estudiantil. Tras cinco ediciones también el festival de Manizales se suspendió ante la cada vez más radical posición política que menoscababa el teatro y que terminó por escandalizar a la tradicional población manizalita³⁷. Detrás de lo que fue muriendo este tipo de teatro no sólo en Colombia sino en Latinoamérica.

García -que como hemos dicho- no participó nunca de la política en el teatro, reconoce sin embargo el empuje y el auge que el teatro recoge de esa coyuntura, cuando tanta confusión e inestabilidad exigen a los verdaderos interesados en el arte teatral, separarse de la Universidad y buscar el espacio para hacer teatro de verdad, ininterrumpidamente.

García, sale de la Universidad Nacional e inmediatamente va en busca de su teatro y no va solo, lo acompañan los teatreros del momento. Así se funda la Casa de la Cultura en 1966. En el centro de la ciudad, en la carrera 13 entre calles 20 y 22. En lo que sería la primera sede en la que permanecieron desde

³⁵ El Teatro Popular de Bogotá (TPB), fue creado en 1968 por un grupo de directores formados en la escuela de teatro de Praga. Jaime Santos, Rosario Montaña y Jorge Alí Triana, quien dirigió el grupo hasta su final liquidación en 1996. El TPB realizó una importante labor en giras por todo el territorio nacional, hasta adquirir su propia sede, el antiguo Teatro Odeón. El TPB trabajó durante un poco más de 25 años, con un variado repertorio de teatro mundial, con obras de autores clásicos y modernos. Entre sus creaciones nacionales cabe destacar la pieza: *I Took Panamá*, sobre la separación de Panamá de Colombia en 1903, una creación del grupo con dramaturgia de Luis Alberto García y dirección de Jorge Alí Triana. *Y Delito, Condena y Ejecución de una Gallina* de M. José Arce. Dirigida por Jorge Alí Triana.

³⁶ Arcila G. *La Imagen Teatral en La Candelaria*. Ediciones Teatro La Candelaria, primera edición, Bogotá, 1992 P. 29

³⁷ Para más información sobre el Festival de Manizales y su importancia véase. Wilson Escobar. *Crónica de una sabía locura*. Festival Latinoamericano de Teatro, Manizales, 2003. Santiago García *Contribuciones para una Historia del Teatro en Teoría y Práctica del Teatro* pp 260-61. Teatro La candelaria. Tercera Edición, Bogotá 1994. 1968-2003

1966 hasta 1968. Los conflictos generados en el debate político y teatral marcan también un pequeño punto de inflexión, pues al lograr García y compañía un espacio, inmediatamente son juzgados por otros artistas como “reaccionarios” y “burgueses”, en palabras de García: “Pensaban que una casa institucionalizaba el grupo, le quitaba su dinámica y su capacidad crítica”³⁸

De aquí nace un rompimiento en el teatro Bogotano, los que se independizan de la universidad son señalados como oficialistas. Han solucionado un problema, ya no tienen con quien pelear, les ha quedado el tiempo para crear.

Sin embargo, es cierto que se venían dando cada vez más a menudo actos de represión contra el teatro, los directores de teatro son expulsados de las universidades, no sólo en Bogotá, sino también en Cali y Medellín, y está latente la amenaza de cerrar las pocas salas de teatro que existían que no cumplieran con los reglamentos oficiales. Entonces desde la Casa de la Cultura nace también en 1969 la Corporación Colombiana de Teatro³⁹, organismo creado para defender y proteger los derechos de los artistas y con el propósito de aunar esfuerzos y crear un espacio para el diálogo ante las diferencias que se presentaban dentro el movimiento teatral en el que ya se veían polos muy opuestos. Lo que quedo claro, al final, es que una vez fuera de las Universidades, se hacía necesaria la consecución de una sala teatral propia.

1. 3 La Casa de la Cultura

Una vez fundada La Casa de la Cultura, como un espacio independiente. “Donde pudiéramos hacer teatro cotidiano, y no el teatro para los festivales de cada año o para cuando nos prestaran el Teatro Colón; tener una casa propia no estando sometidos al arbitrio de las directivas de la universidad o del gobierno,

³⁸ Duque y Prada. Op. cit., P. 244

³⁹ La Corporación Colombiana de Teatro se fundó en 1969 como una asociación para agrupar los intereses y necesidades de los grupos y artistas fundadores del movimiento del Nuevo Teatro Colombiano. Es una fundación dedicada a la creación artística, a la difusión, la formación y al trabajo cultural. La CCT ha convocado de manera permanente decenas de acontecimientos culturales de gran trascendencia en Bogotá y en Colombia. En sus orígenes organizó los festivales nacionales del Nuevo teatro y actualmente desarrolla el Festival Alternativo de Teatro evento paralelo al Festival Iberoamericano de Teatro y el Festival de Mujeres en Escena, y continúa su labor artística a través de su grupo Rapsoda y una la labor social continua con grupos marginales de la ciudad.

que a la hora menos pensada le podía a uno quitar el espacio”⁴⁰. Este fue el proyecto que pretendía ser un centro para todas las artes, aglutinó muchos artistas, músicos, artistas plásticos, cineastas, poetas, literatos, que luego salieron y fundaron otras importantes obras e instituciones en Bogotá. Por ejemplo, La orquesta Filarmónica de Bogotá se funda al mismo tiempo y sería una parte efectiva de la casa de la cultura, había también una sala de exposiciones a cargo de Azeneth Velazquez que luego fundo la galería Garces-Velazquez, un cine club bajo la dirección de Abraham Salsman que después dio origen al cine club del distrito, entre otros. Se hizo una convocatoria para reunir aportes económicos entre todos los interesados y allegados a la cultura, que estuvieran convencidos de la necesidad que había en la ciudad por una actividad cultural más estable⁴¹.

Durante la primera etapa de la Casa de la cultura 1966-68, antes de su traslado a la actual sede del Teatro La Candelaria, se llevaron a escena obras de autores internacionales contemporáneos como *La Manzana* de Jack Gelber, *Marat-Sade* de Peter Weiss, *La Cocina* de Arnold Wesker, *El Matrimonio* de Grombrowicz, *El triciclo y Fando y Lis* de F. Arrabal, *Ubú encadenado* y *El Objeto Amado* de A. Jarry, *La patente* de L. Pirandello, *El baño, drama en seis actos con circo y juegos artificiales* de V. Maiakovski, *La historia del zoológico* de Albee, *La buena alma de Se-Chuan* de B. Brecht. Algunas obras del repertorio clásico como: *Macbeth* de Shakespeare y *La Gaviota* de Chéjov, Obras del repertorio nacional y Latinoamericano como: *La Niña y el Viento*, de María Clara Machado, *Soldados* y *La Piedra de la Felicidad* de Carlos José Reyes, *El Dúo* de Jorge Blanco. Y algunas variaciones sobre autores: *La metamorfosis, variaciones sobre Kafka*, una versión de Carlos J. Reyes, *Yo Bertolt Brecht* recital de poemas, y *Mágicos 68*, una serie de actos o performances creados y dirigidos por varios directores y artistas plásticos influenciados por ese momento específico de la historia en el que la rebeldía desataba acontecimientos determinantes; por lo que se acercaron a las propuestas de Alejandro Jodorowski, que precisamente, les había contado de algunas experiencias similares que había tenido en Ciudad de México. Jodorowski iba a participar en el mágico más ambicioso de todos en una antigua

⁴⁰ Duque y Prada. Op. cit., P. 167.

⁴¹ Ibid P. 168

fábrica del Barrio Germania, en el que contarían con la participación de caballos blancos muertos, un coro de niños entonando a Bach, un tiburón traído de la costa atlántica para que agonizara frente al público, un solo de jazz, toneles de chocolate derretido, entre otros muchos elementos pánicos. Pero el proyecto finalmente se cayó por temas económicos.

Vale la pena observar el continuo proceso de exploración que el grupo hacía de la vanguardia en forma de los autores más iconoclastas del momento, en la adaptación de clásicos o de noveles autores nacionales, para acercarse al contexto de una forma crítica y artística.

De especial trascendencia resultó ser la obra con la que se inauguró la Casa de la Cultura, “Soldados”, escrita y dirigida por Carlos José Reyes quien estaba entre los fundadores de la sala. Se trataba de la travesía de dos soldados que van a reprimir la Huelga de las Bananeras en 1928, hecho que también marcara la historia de Colombia, por los sangriento e injusto de los acontecimientos, cuando el ejército colombiano disparo indiscriminadamente contra los trabajadores que protestaban por las precarias condiciones de trabajo que ofrecía la United Fruit Company⁴². Estas eran las primeras puntadas hacia lo que entendía la agrupación como una dramaturgia nacional. Una dramaturgia que quería inscribirse en la memoria histórica, por un lado y que afrontara el presente por el otro (como en el caso de Los mágicos 68)

Es necesario apuntar que mientras en Bogotá sucedía todo esto, en Cali, no era del todo diferente, salvando las distancias pues en Bogotá el movimiento era mucho más grande, pero en Cali estaba también un importante núcleo de trabajo teatral en la Escuela de teatro del Instituto de Bellas Artes y posteriormente en el Teatro Experimental de Cali bajo la dirección de Enrique Buenaventura. Nombre relevante en el teatro colombiano y en America latina⁴³.

⁴² Multinacional Norteamericana que producía y comercializaba frutas tropicales, especialmente Banano. Con grandes plantaciones en Colombia, Costa Rica, Cuba así como en otros países del Caribe y Centro América. En 1928 en la Población de Ciénaga, Colombia, las diferencias entre el sindicato de trabajadores y la multinacional tendrían un sangriento desenlace, en hechos conocidos como La masacre de las Bananeras.

⁴³ Enrique Buenaventura (Cali, 1925- 2003) Maestro del Teatro Colombiano y Latinoamericano. Actor, director, autor de poemas, cuentos, aforismos, ensayos, crónicas y diarios y prolífico autor teatral. Ha sido llamado Padre del Nuevo Teatro colombiano, pues su labor abrió la brecha por la que otros artistas trabajarían junto a él por una identidad Latinoamericana. Funda el Teatro Escuela de Cali en 1963 como una filial de Instituto de Bellas artes de Cali, en 1967 se independiza, transformándose en Teatro Experimental de Cali que continua hoy sus labores. Aunque sin el brillo de los primeros años. El aporte teórico y dramático de Buenaventura es reconocido a lo largo y ancho del continente. Entre sus obras se destacan: *A la diestra de Dios Padre*, *El Menú*, *La Denuncia*, *Un réquiem por el padre casas*, *La historia de una bala de plata*, *Los papeles del infierno*, entre muchas otras. Una lectura de su obra permite constatar su compromiso y entrega por recrear realidad latinoamericana. Para más información sobre Buenaventura y Véase *La interpretación de los sueños y la improvisación Teatral*, *Notas sobre dramaturgia: tema*,

Buenaventura llegó a Cali en 1955 procedente de un recorrido por Latinoamérica, haciendo teatro en Venezuela, Chile, Brasil y Argentina, llegaba pues muy empapado del clima teatral de la zona, que buscaba un teatro comprometido con su realidad nacional, tarea que Buenaventura asumió hasta el final de sus días con un trabajo ininterrumpido en escena, desde la dirección, la teorización y especialmente la dramaturgia. Muy interesado en el folclore nacional, especialmente en las raíces africanas del Pacífico Colombiano, así como en la historia y la política, fue un hombre de posición, convicción y hechos, sobre los que se fundarían las bases del Nuevo Teatro Colombiano, cuyos representantes más insignes serían el TEC y la Candelaria. Grupos que mantuvieron un interesante intercambio. En 1967 Enrique Buenaventura va a Bogotá y dirige *Macbeth* de W. Shakespeare, mientras que Santiago García va a Cali a dirigir *La Trampa* de Enrique Buenaventura. En Cali *La Trampa*⁴⁴ es censurada (se le acusa de hacer apología a la guerrilla) lo que ocasiona la expulsión del Teatro Escuela de Cali del Instituto de Bellas Artes. Aunque el suceso pueda leerse en un primer momento como negativo, esto le permitió refundarse como Teatro Experimental de Cali, independizarse y tener más libertad en la experimentación. Los dos colectivos también organizaban encuentros para explorar sobre el tema de la improvisación o compartir sus procesos creativos. Cuando la Candelaria lleva a escena *El Menú* (1970) en lo que sería una de sus primeras indagaciones a fondo con la improvisación, reciben el apoyo y acompañamiento de Buenaventura.

A Buenaventura le interesaba mucho el intercambio con los grupos y los artistas, desde sus inicios el TEC contó con la participación de artistas que había conocido en Argentina y que invitó posteriormente a Colombia como Pedro Martínez y Fanny Mickey⁴⁵, que empezó a extender sus profesión de actriz a la

mitema y contexto. La dramaturgia del actor. Metáfora y puesta en escena. el enunciado verbal y la puesta en escena. Asociación Argentina de Actores, Buenos Aires, 1988. *Teatro.* Ediciones Tercer Mundo, Bogotá, 1963. *Teatro,* Colcultura, Bogotá 1977. *Teatro Inédito,* Presidencia de la República, Bogotá, 1997.

⁴⁴ La obra habla sobre la dictadura de Ubico en Guatemala pero podía relacionarse fácilmente con lo que sucedía en poblaciones colombianas que son bombardeadas por el ejército y con el inicio de las guerrillas de las FARC. Hace parte de la producción más política de Buenaventura.

⁴⁵ Fanny Mickey (Buenos Aires, Argentina 1930 – Cali, Colombia 2008) Actriz, directora y gestora cultural. Nacionalizada colombiana, llega al país en 1959 por invitación de Enrique Buenaventura, permanece en el TEC durante ocho años, como actriz y Administradora. Se vincula a la vida artística caleña., como directora de cinco versiones del Festival de Arte de Cali. Posteriormente se retira del TEC y se traslada a Bogotá donde fue directora ejecutiva del Teatro Popular de Bogotá (TPB) durante siete años. Funda "La Gata Caliente", primer café concierto colombiano. Y En 1978 creó la Fundación Teatro Nacional, la cual dirige desde sus inicios. Junto con Ramiro Osorio creó en 1981 el Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá, evento bienal que en 2010 llegó a su doceava versión. El Festival, se ha convertido en una de las citas artísticas más importantes del medio teatral internacional.

de gestora, como organizadora de cinco ediciones del festival de arte de Cali. Esto produce un pequeño distanciamiento entre el TEC y La Candelaria que empieza a percibir que los objetivos del Festival empiezan a tornarse muy comerciales.

Sin embargo el TEC y La Candelaria, precursores del Nuevo Teatro Colombiano siempre mantuvieron un enriquecedor intercambio y amistad teatral en beneficio del arte nacional.

2. El Postulado del Nuevo Teatro

Mencionamos anteriormente que la Corporación Colombiana de Teatro (1969) entra a funcionar como una organización sindical en defensa de los derechos de los artistas y de la misma manera empieza a vincularse con otras organizaciones de la clase obrera. Se plantean jornadas con los obreros y la clase trabajadora pasa a ser parte activa del público de los espectáculos que tenía en ese momento la Casa de la Cultura, las obras eran presentadas y puestas en discusión a través de foros, la idea era que la clase trabajadora opinara, discutiera, reflexionara acerca de lo que veía⁴⁶. La Candelaria a través de la Corporación Colombiana de Teatro mantenía principalmente estrechas relaciones con la CSTC Confederación Sindical de Trabajadores de Colombia, con la USO Unión Sindical Obrera que eran los trabajadores de Ecopetrol, y con la ASCUN Asociación Colombiana de Universidades, así como con las organizaciones barriales del sector de La Candelaria. Este acercamiento produjo un encuentro real con un público considerado ideal, con sus intereses y necesidades. Con estas experiencias de intercambio los artistas participantes y particularmente en las sesiones teatrales, advirtieron la importancia de la participación del público y la necesaria interacción con él, de alguna manera en ese momento se aclaraba para ellos el papel del teatro que venían buscando. Los espectadores querían ver sus problemas tratados de primera mano. “Es decir, en el fondo nos proponían lo

⁴⁶ Se hicieron once sábados culturales con los sindicatos, no solo teatro sino conciertos de cámara a cargo de la Orquesta Filarmónica, se proyectaron películas. Y se planteaban foros acerca de las obras que se presentaban que eran de autores como Weiss, Shakespeare, Brecht, Arrabal, Valle Inclán, entre otros

mas de vanguardia que se debe a sí mismo proponer un artista, o sea, ser original”⁴⁷

La idea de originalidad entendida en ese sentido: la indisoluble e intransferible relación con los problemas manifiestos de un cierto tipo de público comenzó a guiar entonces el proyecto artístico. La Casa de la Cultura se lanzó a partir de entonces a la conquista de lo que se comenzó a denominar un Nuevo Teatro. Un teatro cuya novedad estaba identificada esencialmente con la participación de un nuevo público. La acepción de nuevo teatro no tiene que ver con la referida por Marco de Marinis en su conocido libro “el nuevo teatro”⁴⁸. El concepto de Nuevo Teatro como advierte García “Tenía que ver no con un calificativo relativo a la calidad de nuevo por el carácter estético, sino más bien, en lo que sí estábamos todos de acuerdo, en cuanto a la actitud que teníamos todos los grupos de teatro por buscar un nuevo público, de afrontar lo que hicimos al fundar la Casa de la Cultura, es decir, tomar el teatro como un hecho cotidiano para un público cotidiano, de todos los días, y para buscar a ese público teníamos que acceder a los convenios, a relaciones con los sindicatos, con las cooperativas, con los empleados públicos, con los comités universitarios, y para ello debíamos elaborar todo un programa para vincular a ese nuevo público al teatro, al TEATRO con letras mayúsculas. Ese nuevo público era un necesidad fruto de esa actitud que se tenía con relación al teatro: el teatro que salía de ser un teatro festivalero o esporádico y se volvía un teatro cotidiano”⁴⁹

Este es un propósito que reúne en su momento no solo a la Casa de la Cultura y al Teatro Experimental de Cali (TEC) sino a la mayoría de hacedores de Teatro. Se condensa pues, algo que venía gestándose desde la misma creación del teatro “El Búho” “ya existía en el medio teatral la inquietud de crear una dramaturgia nacional, “con expresión propia y con sentido americanista sin caer en lo folclórico y anecdótico” para desarrollar este tipo de teatro era necesario lograr una conciencia profesional y una metodología de trabajo que evitara la espontaneidad y el facilismo en el trabajo artístico.”⁵⁰

⁴⁷ García S. Op. cit., P. 264.

⁴⁸ cfr. *il nuovo teatro 1947 1970*, milano, bompiani, 1987 .. 1995, 3ªed.; trad. castellana: *el nuevo teatro*, Barcelona, Buenos Aires, Paidós, 1988

⁴⁹ Duque y Prada. Op. cit., P.. 254

⁵⁰ Revista *El Búho*. Agosto (1960): 1. Apud. Jaramillo M. Mercedes. *Nuevo teatro colombiano: Arte y política*. P 87

Evidentemente que con Nuevo público no se referían exclusivamente al público procedente de la clase obrera industrial, sino más ampliamente al público “popular”. El lema que guía su andadura es “un teatro para el pueblo”. La influencia o la coincidencia con formulaciones teatrales que se relacionan con lo popular se ponen de manifiesto. Entre ellas la relación con el ya para entonces conocido creador y pedagogo Augusto Boal, “El pueblo: incluye sólo a quienes alquilan su fuerza de trabajo. Pueblo es una designación genérica que engloba a obreros, campesinos y a todos aquellos que están temporaria u ocasionalmente asociados a los primeros, como ocurre con los estudiantes y otros sectores en algunos países”⁵¹. No hay duda de que la idea de popular, así considerada, crea una relación más o menos confusa con lo “político”, pero esta posible confusión, que va más allá del origen etimológico de la palabra, plantea, siguiendo a Boal “la afirmación inocua que pretende separar el fenómeno artístico del fenómeno político y moral, negando que todo hecho estético es a la vez político y moral” esta negación caracteriza para Boal él, el pensamiento de la élite social que cree que el teatro no puede ser popular, porque la presencia del pueblo en masa retira del espectáculo su posibilidad de ser “arte”. Se pone en duda así, la participación del pueblo en el hecho teatral “estético”. Hecho, que le correspondería a las élites culturales minoritarias, pues en el momento en que se incluyera a las masas, este acontecimiento dejaría de ser artístico para devenir en un acontecer “político y moral”.⁵² Esta “exclusividad” del hecho estético pretendería “robar” al pueblo la posibilidad de su propio arte. De hecho, la separación de arte y pueblo es una postura que nace y encuentra su más acabada formulación dentro del modernismo estético y la enunciación del arte por el arte. Y que desde esta escuela tuvo por supuesto una contundente entrada en suelo americano.

El nuevo Teatro pues, persigue un teatro donde la entidad social, el pueblo, sea el motor de creación, sin perder en ello su carácter estético. Para García está claro, por tanto, que es imposible hacer un teatro sin política, porque es un hecho social. Y en ese sentido todo teatro es político. Pero en cambio, la singularidad de su postura, es que no afirma el teatro popular como teatro político, sino como hecho estético. Pues sabe y reconoce que lo que sí es posible

⁵¹ Boal Augusto “Categorías de Teatro Popular” Ed. Cepe. Buenos Aires, 1972. P 21

⁵² Ibid. Presentación.

es hacer teatro sin estética, y en tal caso sólo quedaría como hecho nuclear la política, como sucedía con otros grupos teatrales de Colombia, interesados ciertamente en hacer más política que teatro.⁵³ Son agrupaciones que, la mayor parte de las veces, se valen de clichés de lo popular y lo teatral, buscando una fácil identificación con el espectador. Resultado del acento puesto a la realidad concreta de su público cotidiano, los miembros de la casa de la cultura comienzan a formular una equivalencia silogística entre realidad popular y realidad nacional. de ahí que no sorprenda encontrar, al final de este primer camino, que el nuevo teatro adquirió a través del nuevo público, un perfil de teatro nacional . el adjetivo de “nacional” referido al teatro no adquiere el mismo sentido que lo adquiere en el proyecto de los teatros nacionales, institucionalizados en prácticamente todo el mundo. Dentro del proyecto de la Casa de la Cultura, el término nacional asume su sentido originario. Nación, igual que navidad o naturaleza, provienen del latin nasci, participio del verbo nascere, o gnascere, que significa “nacer”, y anteriormente clan o tribu.

Tal y como lo advierte M. Mercedes Jaramillo “Al insistir en la temática nacional y en las discusiones y foros que seguían a las representaciones hubo un cambio en el público y un cambio de público. Estos espectadores que iban al teatro eran al principio de la elite intelectual y por lo tanto minoritario; se interesaban en el teatro de vanguardia europea y abandonaron los escenarios nacionales cuando éstos desarrollaron una dramaturgia acorde a la realidad nacional; ya que lo encontraban sin desarrollo escenográfico y sin la sofisticación de los espectáculos comerciales”⁵⁴

Puede observarse cómo de forma simultánea los artistas dan un paso en búsqueda de un teatro nacional entendido como para el público concreto, al mismo tiempo que esta postura conducirá a un sector de los espectadores, a abandonar las salas de teatro donde empieza a construirse ese tipo de teatro propio y preferir el teatro comercial⁵⁵. En 1969 la Casa de la Cultura se traslada. su objetivo de conglomerado cultural se diluye y deben varios meses de

⁵³ No es posible referir específicamente estas agrupaciones ya que en su mayoría tuvieron un carácter efímero e informal y no han sido reseñadas por la crítica.

⁵⁴ Jaramillo M. Mercedes. Op. cit., P. 88

⁵⁵ El teatro Comercial en Bogotá está ligado desde sus inicios a la actividad de Fanny Mickey, creadora del primer Cafe Concert en bogota *La Gata Caliente*, de su paso por el TPB queda que lo acerca al repertorio comercial. Finalmente consolida su objetivo de Teatro con la creación del Teatro Nacional (1978) poniendo en el repertorio obras como *Sugar, Una Eva y dos Adanes, Doña Flor y sus dos Maridos, Taxi*, entre otros títulos, dirigidos a un público con mayor poder adquisitivo,

arriendo, la situación económica genera el rompimiento. “en esta situación límite, se apela a los buenos oficios de un espectador permanente de los espectáculos del grupo: Álvaro Gómez Hurtado, dirigente político de la derecha tradicional. Estos buenos oficios se traducen en un auxilio parlamentario para la compra de una sede y con esta donación el grupo se compra su sede”⁵⁶ y cambia su nombre por el del barrio que los acoge, inaugurando la sala del Teatro La Candelaria, en pleno centro de Bogotá, en la calle 12 No. 2-59, donde hasta hoy han desarrollado su proyecto de un teatro nacional.

3. Una dramaturgia nacional desde la propia invención: Teatro la candelaria.

3.1 La Creación Colectiva

La Creación Colectiva se inició en distintos países de América Latina en la década del setenta. Algunos de sus exponentes son en Cuba el grupo “Escambray”, en Chile el “Aleph”, en Argentina “El teatro libre” y en Ecuador el grupo “Ollantay”, entre muchos otros. En Colombia un antecedente importante fue la obra “Bananeras” del Teatro Acción, dirigida por Jaime Barbini y estrenada en 1969, que retoma el tema de la masacre de las Bananeras de 1928. También el TEC empezaba a investigar acerca del método colectivo, bajo la dramaturgia y dirección de Enrique Buenaventura lo que ya generaba aportes importantes a la dramaturgia nacional. La misma Candelaria tomó en 1970 “El Menú” del autor caleño, lo que sería su primer montaje trabajando a fondo con la improvisación, hasta el punto que, los actores improvisaban el texto en la función al mejor estilo de la comedia del arte. Esta una obra sería un antecedente importante para el colectivo, además de tener también mucho éxito en el exterior por su característico espíritu Latinoamericano, tan bien dibujado por la pluma de Buenaventura. En cuanto a influencias europeas García señala la del Teatro El Sol, con la obra “1792” dirigida por Arianne Mnouchkine, y de la que reconoce, muchos elementos entraron a participar en las primeras creaciones colectivas del grupo, pero aclara: “La diferencia entre las creaciones colectivas europeas y norteamericanas con las latinoamericanas es la funcionalidad de las obras. En los países desarrollados la Creación Colectiva es

⁵⁶ Arcila G. Op. Cit., P 30

ante todo una forma de revitalizar el teatro; en los países del tercer mundo la Creación Colectiva, es una búsqueda estética. Es esencialmente una respuesta a las necesidades sociales, políticas, económicas y culturales. La Creación Colectiva se adapta a la escasez económica del medio; limitante que obliga a los grupos a depender solamente de sus recursos humanos. Es un rechazo a la división del trabajo y a la especialización que permite que empresarios se apropien del hecho artístico con fines comerciales. A nivel político significó la incorporación del pueblo en el proceso creativo y la desacralización del arte”⁵⁷

Bajo los parámetros del Nuevo Teatro La Candelaria inició una nueva etapa. Con el objetivo de dirigirse a un público popular, la selección de textos emprende con más claridad la búsqueda de los temas que le competen al público local. En primer término *“El cadáver cercado”* de Kateb Yacine, con el tema de la libertad, *“Parlamento de Ruzante que ayer llegó de la guerra”* sobre las consecuencias de la guerra de Angelo Beolco, *“El Menú”* de Enrique Buenaventura, sobre la población marginal, el poder en *“La Orestíada”* de Esquilo entre otros, son montajes que son elaborados bajo los nuevos preceptos. Con *“el cadáver cercado”*, *“El menú”* y *“La Orestíada”* La candelaria fue invitada al Festival de Nancy, donde empezarían a ser reconocidos en el ámbito europeo.

Sin embargo, persistía el vacío de los textos nacionales, no existía una dramaturgia apropiada para el contexto real y cotidiano del espectador, cuando la situación social y política reclamaba más que nunca un arte consecuente con las preocupaciones de la gente. Era necesario hacer sus propias obras de teatro, así que decidieron inventárselas ellos mismos, éste es el origen de la Creación Colectiva en La Candelaria.

La libertad que proporcionaba el hecho de ser los propios creadores de todo cuanto contenía el espectáculo era el suelo fértil para la puesta en marcha del proyecto del teatro nacional. “los rasgos característicos de las primeras experiencias colectivas, reside en el marcado interés de los grupos hacia los grandes acontecimientos sociales, tales como: las huelgas, los movimientos populares, las migraciones campesinas a la ciudad, el gran periodo de la violencia en Colombia , y muchos otros; los cuales son abordados desde

⁵⁷ Jaramillo M.Mercedes. Op. cit., P 105

perspectivas estéticas distintas. Mientras tanto, las grandes fuentes pretextuales de enorme valor a las que se recurre frecuentemente son: la novela, el cuento, las leyendas populares, las crónicas periodísticas, los poemas, las canciones, y demás manifestaciones de nuestra cultura.”⁵⁸

Esta forma de trabajo aparece también como la condensación de un pensamiento que estaba latente en la sociedad. El ideal de igualdad y comunión. Las jerarquías desaparecen en el grupo, funcionan como miembros de un equipo que necesita el aporte de cada uno según sus capacidades en los distintos roles de producción del espectáculo: dramaturgia, escenografía, música, vestuario, máscaras, investigación etc... Recursos expresivos que se ven ahora más enriquecidos al ser manipulados por la imaginación creadora del actor. Y que se instala en la génesis de su trabajo generando también una memoria colectiva dentro del grupo.

En Colombia otras agrupaciones como La Mama, El Local, y el TPB trabajaron con el método de Creación Colectiva, pero sólo El Teatro Experimental de Cali (TEC) y La Candelaria lo investigaron a fondo. Estos grupos aunque muy cercanos entre sí, pues a veces hacían intercambios, por ejemplo de dirección, como cuando García fue a Cali a dirigir “La Trampa” y Buenaventura vino a Bogotá a dirigir “Macbeth” o laboratorios de improvisación que trabajaban juntos o algunas otras actividades que compartían, no tomaron la creación colectiva en la misma perspectiva.

En el Teatro Experimental de Cali se quiso crear un método, establecer algunos parámetros teórico - prácticos que permitieran el flujo de un sistema que podría volverse anárquico y esquizoide. Así que en 1970 se publica un “Método de creación colectiva”, que sería el primero de los muchos aportes que en está y en otras materias haría el maestro Enrique Buenaventura⁵⁹. Bastión del grupo, como guía y sobre todo como dramaturgo, esta es otra diferencia fundamental entre las dos formas de trabajo. El TEC trabajó la creación colectiva partiendo

⁵⁸ Duque. Peñuela. Prada. Investigación y Praxis teatral en Colombia. Colcultura, Bogotá, 1994. P 66

⁵⁹ Véase de Enrique Buenaventura *Esquema general del método de trabajo colectivo del TEC* en Materiales para una historia del teatro en Colombia (1978): 297-346, *Ensayo de dramaturgia Colectiva* cuadernos CELCIT de Investigación Teatral. Ateneo de Caracas, Caracas, julio de 1981:20-28. *Cómo se monta una obra de teatro en el TEC* en Letras Nacionales. V.2 No.8 Bogota, 1966 p. 28. *Actor, creación colectiva y dramaturgia nacional* en Boletín Cultural y Bibliográfico Vol. 22 No.4, P. 42-46 Bogota, 1985. *El debate de Teatro Nacional* en Conjunto 47 (1981)P.14-23

en todos los casos de un texto de autor, en este caso Buenaventura, el trabajo colectivo se iniciaba en la puesta en escena.

Por el contrario, La Candelaria no se preocupó por crear un método, decidieron verlo como un sistema o forma de trabajo sobre la que se podían mover libremente. Tan abierta estaba la forma, que sus obras no partían de un texto escrito sino de un tema, una motivación, que se convertía en texto solo después de que apareciera en las frases construidas por los actores en escena. De ahí que sus procesos de creación pueden tardar hasta dos años, como en el caso del Quijote, porque el concepto de laboratorio de creación colectiva ha sido lo primordial en el grupo. De la misma forma también han sentido la necesidad de partir de un texto escrito, y desarrollar el montaje en forma colectiva o también individual, lo que ha terminado por generar en el grupo otros autores y directores capaces, lo que es un logro inherente e ideal en la creación colectiva. Bajo éste método La Candelaria ha realizado 11 obras de creación colectiva y 12 de creación individual, y en este año 2010 han cumplido 44 años de labor.

3.2 Un teatro por la Identidad Cultural.

Cuando la candelaria se propone desarrollar una “dramaturgia nacional” que derive en el fortalecimiento de un “teatro nacional” su interés central está en contribuir al reconocimiento de una “identidad cultural” Colombiana y Latinoamericana.

Su contribución se encamina hacia un tema que el colectivo considera como algo no resuelto, inactivo o que simplemente pasa desapercibido pero que es de vital importancia para el desarrollo, precisamente, cultural de una nación; en la que se percibe en cambio claramente los síntomas de la aculturación a la que ha estado sometida Latinoamérica desde sus orígenes.

Su presupuesto parte de que el choque de culturas ha debido producir una nueva cultura que a su vez llegue a influir también en las culturas dominantes. Una cultura entendida como un conjunto de costumbres, normas, conceptos, lenguas, comportamientos, así como de todo lo material e inmaterial que se produce en un grupo social y que configura toda la información tanto de su presente como de su pasado. “La cultura considerada así, históricamente, es

simultánea y retroactiva. Bolívar, por ejemplo, es un elemento orgánico de la cultura americana porque históricamente están presentes su pensamiento y sus acciones.”⁶⁰.

La cultura crea imágenes por medio de las cuales se identifica un grupo de la sociedad. Sin embargo, estas imágenes en la actualidad son básicamente el resultado del cruce de información proveniente de medios de comunicación masivos, que van direccionados hacia una política de consumo y globalización y que no están interesados en el fortalecimiento del potencial creativo sino del potencial receptivo de la cultura. Ante esta dificultad, la Candelaria se plantea la construcción de imágenes “que sean capaces de contener una realidad vasta, histórica (aspecto diacrónico) y al mismo tiempo de colaborar en este proceso de transformación de la sociedad al ir conformando la identidad nacional (aspecto sincrónico)”⁶¹. Partiendo de esta dinámica de la cultura deviene natural que el hombre americano pueda producir una cultura que a su vez influya en otras. Que pase de ser una cultura de la recepción a una de producción. Y que ese estado de creación constante sea el que delimite el sustrato de una identidad nacional.

Es esta idea, la que valida La candelaria con su trabajo en la búsqueda de un teatro desde la propia invención. Sustraemos de esto que lo nacional existe en su relación con lo universal y que por lo tanto estos dos aspectos son necesarios para dialectizar la relación del hombre con la sociedad, lo que contribuye a su capacidad de transformarse y de transformar la realidad que lo circunda.

Esta relación, hombre – realidad es el nutriente fundamental de La Candelaria, lugar del que parte para generar la participación del espectador como elemento determinante tanto de la recepción como de la creación del hecho dramático. El acontecer de la escena encuentra su lugar en el acontecer del espectador, ya sea directa o indirectamente, y al contrario. La realidad como el hombre se presentan como sujetos mutables y susceptibles de cambio. Y éste es el vínculo que permite una identificación, una correspondencia con el contexto nacional, una imagen de una cultura compartida por los ejecutantes y los espectadores,

⁶⁰ García S. Op. Cit., P 122.

⁶¹ García S. Op. Cit., P 128

que les atañe a todos, que reafirma, contradice o polemiza lo que allí se ve, construyendo una idea de lo que somos, fuimos o seremos.

3. 2 El Proceso de trabajo

García identifica tres relaciones estructurales determinantes para la producción de un espectáculo. Se trata del momento cognoscitivo, el momento ideológico y el momento estético. Estos conceptos están en permanente unión durante todo el proceso, pero en cada etapa el énfasis estará en unos de los tres. En el inicio, tendrá preponderancia el momento ideológico, luego el momento cognoscitivo y por último el momento estético.

El momento ideológico “tiene que ver con las concepciones y las posiciones políticas del artista o artistas y de cómo a través de la realización de la obra estas ideas, conceptos y apreciaciones van siendo puestas en tela de juicio, criticadas, analizadas, es decir, interpretadas”⁶²

Este es el momento en que en el contacto profundo con la clase trabajadora proporciona el material sensible y subjetivo que nace de sus necesidades, conflictos e ideales, y que más tarde se vuelven asuntos más concretos al adquirir las calidades cognoscitivas y estéticas. Aquí podemos ubicar las experiencias en las que el grupo se desplaza a puntos de la ciudad o del país para convivir, ver de cerca e impregnarse de los motivos de la población cuya temática necesita ser tratada, y donde los valores del arte pueden aportar en algo a la comprensión de su realidad cotidiana.

El momento cognoscitivo corresponde a la objetivación del material recogido en la primera etapa, entramos pues al terreno científico. Esta relación tiene que ver con la manera como la ciencia conoce o se apropia de la realidad. El equipo asume una posición científica que busca establecer la complementariedad existente en las relaciones entre el arte y la ciencia, con la realidad. Aquí se entablan nexos con distintas disciplinas, especialistas tales como historiadores, sicólogos, sociólogos, lingüistas etc... que posibiliten la mirada científica del tema.

⁶² García S. Op. cit., P 19

Finalmente, está el momento estético, que es el que “determina en la obra de arte la forma de presentar sus contenidos, la manera de transformar la realidad en otra realidad que llamamos “obra de arte”, y a su vez la relación entre esa “otra realidad” y la realidad de donde se desprende (...) la distancia entre la obra de arte y la realidad. El espesor de este espacio, su aparente contradicción, la tensión existente entre los polos obra de arte – realidad, es lo que llamamos momento estético.”⁶³ Este momento se refiere a la creación de lo teatral específico, es el momento de la invención, donde el material viene de la escena, del actor, creador de la imagen y sentido del montaje. Aquí se encuentra la etapa de las improvisaciones, de la experimentación con los recursos expresivos, del reordenamiento y ensamble de todo el material recogido en las primeras etapas de investigación para dar vida a la interpretación, al significado y la forma del motivo.

Este trinomio corresponde a lo que el colectivo considera como una estructura firme desde la cual puede construirse una estética teatral apoyada por la ciencia y la ideología.

Esto no es solo aplicable a la obra de arte como resultante, sino a los componentes del equipo, es decir, hay en el equipo una clara posición ideológica con la que asume su responsabilidad social como artista; al mismo tiempo, maneja y le interesa nutrirse de los conocimientos científicos que componen múltiples lecturas de la realidad, para finalmente dar una imagen original y consecuente con lo que ha observado y que es necesario señalar en el entorno de nuestra realidad. García considera que olvidarse de alguno de los vértices de este triángulo “conduce a posiciones esquemáticas, áridas, que aíslan al artista del contexto dinámico de este complejo engranaje y, en el caso del nuevo teatro popular latinoamericano, propician la creación de fracciones y de intentos divisionistas dentro del movimiento teatral”⁶⁴. Es decir, que del equilibrio entre la estética, la ideología y la ciencia dependerá la objetivización de una realidad que a su vez pueda ser subjetivizada a partir del arte.

Esta estructura entra en juego a partir de un motivo, un caso concreto, entiéndase una realidad particular. Esta “realidad” tiene un tratamiento

⁶³ Ibid. P 20

⁶⁴ Ibid P. 24

concreto en cada “caso”, una postura que permite entender las “causas” de que esa realidad se produzca. En la trayectoria de La Candelaria podemos ver las distintas formas de acercarse a entender la realidad actual. Los filtros para su comprensión proceden de distintas fuentes, la historia, la metáfora, o la literatura.

Nosotros los Comunes (1972).

Creación Colectiva

Dirección Santiago García.

Ya desde su primera producción La Candelaria encuentra un suceso que le permite ir directamente al centro de sus preocupaciones: la identidad. Parten de un principio: la expropiación cultural como la antítesis a lo propio. Este desposeimiento es considerado desde diversos puntos de vista pero en *Nosotros los Comunes* su primer espectáculo colectivo lo hacen a partir de un hecho histórico.

El caso específico a tratar, es la expropiación que sufren los campesinos de la Nueva Granada de sus cultivos productores de aguardiente y tabaco por parte del gobierno español que al estar en guerra con Inglaterra, pierde mercados y establece monopolios de tabaco especialmente en Cuba, permitiendo solo ciertas cantidades de producción a los campesinos nativos, incluso quemando sus cultivos, subiendo los precios del consumo interno e imponiendo impuestos nuevos y reformas a los existentes. Estos motivos degeneraron en la Revuelta de los comuneros en 1781⁶⁵. Cuando la gente del común, cansada de tanto atropello, se levanta en franca protesta. El argumento cuenta como la revuelta liderada por José Antonio Galán, es acallada ante la persecución y las trabas puestas al movimiento campesino por parte del gobierno, hasta que finalmente la real audiencia dicta la sentencia que condena a pena de muerte a Galán. Este suceso primigenio marca el inicio de las luchas independentistas y cristaliza el nacionalismo prerrevolucionario de la emancipación.

⁶⁵ Véase Liévano Aguirre, Indalecio “Los grandes conflictos sociales y económicos de nuestra historia” Biblioteca Familiar Presidencia de la República. Bogotá, 1996

“Nosotros los del común” la primera persona del plural implica una complicidad íntima e indiscernible con un principio que lo sustenta: Lo común. La comunidad. Nosotros los comunes implica también un sentido de cotidianidad, de usual, de rutinario y normal, más próximo a lo popular que a la excepcionalidad social. Y por otro lado es la voz con la que se designa el pueblo alzado en armas luego de haber establecido sus gestores la junta de “El Común”. En el enfrentamiento entre oprimidos y opresores, son varios los elementos que La Candelaria ubica a la hora de definir los dos bandos: El estado y el pueblo. La obra se estructura sobre 15 situaciones creadas a partir de improvisaciones, en este montaje el grupo tenía una guía de acciones pero el texto era improvisado en escena. Solo tiempo después del estreno se sintió la necesidad de escribir el texto, pero más como testimonio, como un documento que reconstruir y ofrecer a un lector. El título de las situaciones o escenas, revela el sentido intrínseco de la obra con el lugar común del pueblo: II. El mercado, III. Los carniceros, IV. Los tabacaleros, V. El conteo de Tabaco, VI. El bautizo, entre otros. En cada uno de los cuadros el pueblo lleva la narración de los hechos, en un lenguaje cotidiano y natural. El contenido ideológico y político de la obra está en el primer plano de la confrontación, la información de contenido histórico se intercala con en las reacciones de los personajes y con el distanciamiento de los actores que arengan al público. Este montaje es claramente el más contestatario en una forma directa en la historia del grupo.

Mujer: Hasta cuándo? Hasta cuándo vamos a soportar tanta miseria, tanta injusticia? No podemos quedarnos con las manos cruzadas viendo cómo nos humillan, cómo nos tratan como si fuéramos bestias de carga! Hoy me derramaron el arroz a mí y le destrozaron el puestico a don Rudecindo. Mañana será usted, doña Petra o a usted y a usted. Viva el Rey y muera el mal gobierno! (El guarda regresa y le da un culatazo a la mujer para callarla. Se la llevan)

Redoble de tambor. Las gentes salen de la plaza en distintas direcciones. La mujer del guarapo recoge la canasta con el niño de la mujer del arroz. Sobre una tarima un actor lanza una arenga.

Actor :“Sostenemos como evidentes estas verdades: Que todos los hombres son creados iguales. Que son dotados por el creador de ciertos derechos inalienables entre los cuales están la vida, la libertad y la búsqueda de la felicidad. Que para garantizar estos derechos se instituyen entre los hombres los gobiernos, que derivan sus poderes legítimos del consentimiento de los gobernados. Pero cuando una larga serie de abusos y usurpaciones,

*dirigidos invariablemente al mismo objetivo, demuestra un designio de someter al pueblo a un despotismo absoluto, es su derecho, es su deber derrocar ese mal gobierno y establecer nuevos resguardos para su futura seguridad...”*⁶⁶

La obra muestra paso a paso las estrategias utilizadas para reducir a los campesinos y cómo el hambre, la necesidad, la falta de educación los deja sin argumentos para enfrentarse al opresor. Su carácter es totalmente épico y dialéctico, reforzado por los distanciamientos de los actores presentes en el texto y las canciones. El poder frena de diversas maneras el movimiento campesino, siendo la violencia, el más efectivo. Sin embargo también hay otros poderes válidos para el dominio. La religiosidad es un ingrediente que está muy en la base de la identidad Latinoamericana, el catolicismo impuesto en base al temor de Dios y la “ira santa” con la que es amenazado, muchas veces el común, la hace un factor determinante a la hora de poner orden entre el poder y la sublevación. Un ejemplo, claro de la dominación impuesta por la iglesia está en la escena del “Bautismo”, cuando unos padres empobrecidos solicitan al sacerdote que bautice a su hija que está muy enferma, pues temen que sin el sagrado sacramento la niña en caso de muerte se vaya al limbo: *“Procede pues al bautismo. Escribe los nombres del padre, de la madre y los padrinos. Pregunta el nombre de la niña. Los padres quieren ponerle Florinda. El padre se niega y le pone María del Carmen, porque es “más cristiano”. Los padres aceptan de mala gana. Cumplimentados los documentos el sacristán les pide los dos reales por el bautismo. Los campesinos se miran sorprendidos y le dicen que ellos no tienen ni un maravedí, que para eso trajeron los huevos. El padre Jacinto alega que los huevos sólo valen dos cuartillos. Estalla con “ira santa” y los recrimina por gastarse la plata en aguardiente y no dejar ni un real para el culto divino”*⁶⁷. Además de desenmascarar a la iglesia en sus más “sagrados deberes”, la obra señala también cómo el clero es un escalón más del poderío español, tomando partido de la confianza, el respeto y veneración que le profesan los campesinos. Al igual que mostrando la desigualdad generalizada de la colonia. El sacerdote resulta ser también “pobre”. Se queja de que por ser un sacerdote criollo le dan las peores parroquias contrario a los que pasa con los sacerdotes españoles, a los que incluso les dan parte de lo recaudado por los impuestos. Además, los hechos muestran al cura como un espía al interior del común provocando la división

⁶⁶ Teatro La Candelaria. Cinco Obras del teatro La candelaria. Ediciones Teatro la candelaria, Bogota 1986. P18

⁶⁷ Ibid. P.25

entre las distintas organizaciones campesinas que se desplazan hacia Santa Fé con el fin de imponer la revuelta.

Las difíciles circunstancias de supervivencia de un pueblo sin salud ni educación, agravados por la expropiación de sus tierras generan los primeros grandes desplazamientos de los campesinos del alti-plano cundiboyacence hacia los llanos orientales o hacia los antiguos territorios indígenas. Este será un motivo constante en la dramaturgia de casi la mayoría de las obras posteriores de la Candelaria, pues el éxodo hace parte del devenir histórico de la población colombiana desde la raíz conquistadora.

La realidad historizada permitió al colectivo tocar fibras muy sensibles de la realidad actual. El estreno fue en Arauca, frente a un público llanero, durante el Festival Popular de la frontera, fiesta popular campesina de gran significación para la región. En el salón de una escuela, la utopía del teatro popular se estaba haciendo realidad. “El sentido histórico- biográfico del espectáculo teatral, produjo en el nuevo público un entusiasmo que se transformó en una ola expansiva. Los miembros de las organizaciones sindicales, de las organizaciones de lucha por la vivienda, de las organizaciones campesinas contrataban al grupo para funciones en sus sedes, o compraban toda la boletería de una presentación de temporada”⁶⁸. La obra tuvo de inmediato un sorprendente éxito. “La universalidad latinoamericana de la obra se constato en la gira que el grupo hizo por Chile, Perú, y Ecuador. En Chile la agudización de las confrontaciones entre el gobierno de la Unidad Popular presidido por Salvador Allende y los sectores golpistas de la derecha, había puesto en primer plano el debate sobre la legitimidad de una defensa popular armada del gobierno. Sectores de la izquierda radical chilena planteaban la urgencia de armar a la población para disuadir a los golpistas. El partido comunista chileno se oponía a esta acción. La obra se convirtió en una estructura ficcional que volvía persuasiva la propuesta de los sectores radicales de la izquierda.”⁶⁹ Se les solicitó hacer un pequeño cambio en el epílogo, en el que al final un nuevo líder, Manuel, entrega un fusil a los exiliados, animándoles y anunciando que muy pronto sacaran a los opresores de sus tierras. El grupo, por supuesto aceptó el pedido.

⁶⁸ Arcila G. Op. Cit., P. 49

⁶⁹ Ibid. P.50

El teatro en su carácter de repetitividad ofrece la oportunidad de revisar la historia, de reproducir su relación causa-efecto una y otra vez, sustrayéndola del pasado y poniéndola en el presente. Así, en algo que ocurrió, que es pasado. Pueden identificarse las causas que produjeron ese acontecimiento, en su propia temporalidad. Problematizando la realidad del aquí y ahora a partir de un hecho que actúa como estimulador de la memoria colectiva, memoria que como sugiere Todorov “Puede contribuir a la constitución de la identidad, individual o colectiva, como a la formación de valores, ideales, principios siempre y cuando este sometida al examen, al debate.”⁷⁰

Este sería el propósito fundamental al retomar la historia, controvertirla; como un intento de esclarecimiento de la verdad y de toma de consciencia de la realidad a través de la ficción. Al poner en duda la versión conocida de la historia, inmediatamente se pone en duda la realidad actual. Queda demostrado que el acceso a la realidad está mediatizado por otras circunstancias, informaciones e intereses, y que existe una realidad al margen de lo establecido, la versión verdadera de los hechos que proviene de los directamente involucrados, es decir los afectados, que en todos los casos es la clase popular. Es por ello que La Candelaria busca narrar “Una historia que está contenida en las narraciones populares, en la historia que no es contada por la academia, o por el saber científico, sino por lo que los posmodernistas llaman el saber narrativo, es decir, lo que hay detrás de una historia que ha sucedido de verdad, pero que necesariamente no se trata de contar lo que pasó, sino lo que hay detrás de lo que pasó”.⁷¹

⁷⁰ Todorov Tzvetan. “Memoria del mal, Tentación del bien. Indagación sobre el siglo XX”. Ed Península. Barcelona, 2002

⁷¹ Duque y Prada. Op, Cit.,P 306

La Ciudad Dorada (1973)
Creación Colectiva
Dirección Santiago García

En esta segunda ocasión, La Candelaria no tuvo que ir tan lejos para buscar su referente, le bastó con mirar a su alrededor, a su barrio vecino, el “Policarpa Salavarrieta”⁷² barrio que toma su nombre de la heroína de la independencia nacional. El Barrio Policarpa inaugurado en 1961, colinda con el barrio La Candelaria y ha sido una zona de conflicto pues se formó como zona de invasión, tomada en su gran mayoría por inmigrantes rurales que salieron en busca de mejores condiciones laborales y sociales, y que impulsada por los comunistas se constituyó en una organización que se profesionalizó en la realización de invasiones, llamada Provivienda. De nuevo el éxodo del pueblo campesino se presenta como el nutriente de la clase popular y trabajadora marginada en la ciudad. El argumento se centra en el devenir de una familia que primeramente se ve inducida a cambiar el cultivo de la caña de azúcar por el del café, plan que hace parte de proyectos más vastos de economía campesina que se instauraban desde el gobierno que quiere modernizar el agro y el país⁷³. Esto provoca el endeudamiento de campesinos que entran a un régimen de crédito capitalista que termina por arruinar a los peldaños más débiles del agro, es decir, al campesinado autónomo y sus familias. Esto traslada a miles de familias a las ciudades obligándolas a inscribirse en cinturones de miseria y marginación.

Es el caso de la familia Pérez que ve en la “Ciudad Dorada” una perspectiva de cambio. El título toma el nombre de la leyenda del Dorado, originada en lo que hoy es Colombia en 1534, la historia cuenta un ritual indígena de la cultura Chibcha hecho en honor al Caquique Guatavita en el que este era cubierto de polvo de oro y llevado a la Laguna del mismo nombre, donde se sumergía y al tiempo que eran arrojadas allí grandes cantidades de oro. Este mito dio origen

⁷² Policarpa Salavarrieta (1795-1817) Conocida como La Pola, fue una Heroína de la independencia de Colombia, actuando como espía de las fuerzas revolucionarias. Fue fusilada durante la Reconquista española.

⁷³ Arcila G. Op. Cit., P 54

al de la existencia de una ciudad oculta toda construída de oro,⁷⁴ a la que se dirigieron cientos de expedicionarios españoles, ingleses y portugueses, atravesando las selvas y muriendo en muchos casos. Como ellos, los personajes de la Ciudad dorada, van también tras la ilusión, traducida en este caso en los préstamos agrarios e hipotecarios, y en la fastuosa ciudad capital que afrontaba con dificultad el fenómeno migratorio. Las oportunidades de trabajo escasean y la opción de una vivienda es prácticamente imposible. Precisamente, “Provivienda fue la organización que le dio expresión sistemática a esa experiencia, esta acción social ilegal, tenía en la política del gobierno de Misael Pastrana un amplio escenario para su despliegue”⁷⁵ (1970-1974) Pastrana desarrolló más adelante la industria de la construcción a partir de la introducción del UPAC (Unidad de Poder Adquisitivo Constante⁷⁶) que fomentó el ahorro y la adquisición de vivienda. “La paradoja de lo ilegal promovido por la política oficial respondía, en última instancia, a la confluencia de intereses entre los campesinos expulsados del campo y la burguesía financiera, mercantil e industrial ligada al crecimiento de las ciudades.”⁷⁷ “para eso estamos en la época del crédito” es la constante del vendedor de detergente en la pieza, que ya parecía anunciar la catástrofe que en los años ochenta la evolución de dicho sistema de crédito provocó en la clase media.

Bajo este auge del capitalismo salvaje y su política del crédito la familia Pérez inicia su travesía a la Ciudad Dorada. Así en la primera escena, el padre ha hipotecado la finca para comprarse una vitrola, ante la perspectiva de un mejor futuro habiéndose cambiado al cultivo del café, esto no gusta a Dolores, su mujer.

Dolores : (Estalla al tiempo de Gregorio). Claro, hipotecó la tierra! Mejor dicho, la regaló por cualquier carajada. Esta tierra que a usted no le ha costado nada. Esta tierra que ha costado sangre. La sangre y el sudor de mi papá y mis hermanos!

Los hijos tratan de mediar en el conflicto de sus padres, pues están emocionados con la presencia de la Vitrola. Pero no lo consiguen

⁷⁴ Sobre los mitos de la cultura chiba ver: <http://www.articuloz.com/colegios-articulos/la-leyenda-del-dorado-bochica-fundacion-de-santafe-1012450.html>

⁷⁵ Arcila G. Op. Cit., P. 51

⁷⁶ UPAC Sistema de ahorro que dio vivienda a miles de colombianos. En sus inicios los intereses se mantenían unidos a la inflación más unos puntos, pero en los años ochenta deciden amarrarlo al DTF, transformando el sistema y convirtiéndolo en una catástrofe para el ahorro de la clase media colombiana.

⁷⁷ Arcila G.Op. Cit., P. 52.

Gregorio : Usted lo que quiere es que sigamos de esclavos de ese señor Hernández. Y yo no estoy dispuesto a venderle más caña por el precio que se le dé la gana. Nos cambiamos a café.

Ignacio: En la Caja nos dijeron que nos prestaban treinta mil pesos si nos pasábamos al cultivo del café. Esa fue la condición.

Dolores: Por miserables treinta mil pesos regalaron ustedes esta tierra que vale más de doscientos mil?

Ignacio : Aquí nos dieron folletos y todos estos cuadernos para cultivar el café, mamá.

Dolores :Y quién sabe aquí cultivar café? Con la caña hemos vivido y se han levantado sus hijos.

Gregorio :Pues ahora nos pasamos al café. Y se lo vendemos directamente a la Federación de Cafeteros⁷⁸.

Dolores: Mire, Gregorio, yo le voy a decir una cosa que yo sé: esos 200 mil pesos se los van a tragar los intereses de la Caja y nos vamos a quedar peor que antes. Y otra cosa: usted antes dijo que no quería ser esclavo del señor Hernández. Pues óigame bien: ahora vamos a ser esclavos de la Caja y de la Federación.

Al enfrentarse a un nuevo cultivo la familia es víctima del señor Hernández, el pez gordo come al pez chico. Hernández no está interesado en tener una mínima competencia en su negocio y al ver que los trabajadores deciden irse con Gregorio por ser un mejor patrón, ordena a su capataz que expulse a la familia, enmascarando el ataque como un ataque guerrillero. Así, los Pérez deciden poner una tienda en el pueblo con el dinero de la hipoteca, pero allí la cosa no mejora, un hermano de Gregorio viene a pedir auxilio, pero los Pérez no pueden asumir los gastos de otra familia por mucho tiempo. Finalmente Gregorio toma la decisión de ir a la ciudad, adelantándose con su hijo menor Mario al que retiran de la escuela y siendo alcanzado después por el resto de la familia.

En un primer nivel, está pues, la lucha por la vivienda, por el territorio. Que se mueve de la esfera de lo ilegal sindical a lo legal oficial. Pues es importante anotar que los trabajadores se estaban organizando para crear espacios de diálogos en pos de los derechos y las necesidades de las familias. Ya se fortalecía el movimiento obrero colombiano, público objetivo y muy cercano a la candelaria. Sus aportes y afinidad con el equipo fueron determinantes a la hora del producto final. En el trabajo de improvisación participaron algunas personas y dirigentes del movimiento de lucha por la vivienda del mismo barrio. Revelando otros matices que intervenían en las negociaciones entre la policía,

⁷⁸ Teatro La Candelaria. La Ciudad Dorada, P 66

los dirigentes del movimiento de invasión y los habitantes. Así, en la escena titulada “La Invasión” cuando la familia Pérez levanta su casa en medio de la noche, ya amaneciendo llega un policía a interrogarlos, Gregorio por supuesto asegura que esa casa lleva ahí más de un mes. Se desata el conflicto, por lo que se reclama la presencia del dirigente, que defiende los derechos de la familia y de su organización, dando un punto de giro la escena cuando el mismo policía, le solicita un “terrenito” para un familiar suyo. A lo que el dirigente contesta que estudiaran el caso. De manera que una vez más las fronteras entre la ley y las coyunturas del contexto, ponen en tela del juicio las ineficaces funciones del estado, haciendo víctima del sistema al grueso de la población trabajadora.

Esta claro que esta lucha por el territorio es también una consecuencia de la violencia, otro asunto fundamental en la obra. El hijo mayor, Ignacio es obligado a ir a el ejército a combatir a la guerrilla. Pero la violencia lo corrompe y contrario a lo que se supone que aprendería en el ejército, una vez fuera de allí, lo único que desea es obtener dinero fácil que le permita a él y su familia una vida digna, aunque sea por el camino de la ilegalidad. Convirtiéndose en la oveja negra de la familia. El sindicalismo aparece con su estigma como asociado al comunismo, la defensa de los trabajadores por la mejora de condiciones son tachadas de subversión, así cae encarcelado el otro hijo de la familia, Mario, el trabajador. La Candelaria pone así de manifiesto las polémicas relaciones del momento entre sindicatos y estado que perseguía sin tregua el pensamiento comunista, mientras en la montaña los combates no cesaban.

Por otro lado es la llegada de la modernidad y los cambios que esta genera a nivel económico, político y socio-cultural el que sostiene el entramado de la pieza. Colombia sufre un acelerado proceso de modernización a partir de los años 50, una apertura económica y cultural que tiene que ver con el capital extranjero que entra con fuerza a apropiarse de los recursos naturales y la economía nacional. La candelaria encarna en la familia Pérez algo de este proceso de cambio, que como señala Canclini no es sólo del dominio de las instituciones y los sectores hegemónicos sino que se evidencia en “la reconversión económica y simbólica con que los migrantes campesinos adaptan sus saberes para vivir en la ciudad, y sus artesanías para interesar a consumidores urbanos; cuando los obreros reformulan su cultura laboral ante

las nuevas tecnologías productivas sin abandonar sus creencias antiguas y los movimientos populares insertan sus demandas en radio y televisión”. Esta transición se recrea claramente en los personajes de la obra. Sabemos que el debate acerca de la modernidad en América latina es muy amplio, sin embargo La Candelaria logra plasmar en una terminología sencilla la experiencia real de los directamente involucrados. Así la familia Pérez enfrenta a todo nivel los retos de insertarse en otro medio socio-cultural muy diferente al de su origen. Como en el caso de Rosalba la hija menor, que participa en un concurso de canto con miras a ser una estrella de Hollywood ó mejor, “joyivud” como dice ella, y se presenta con una canción titulada “Recuerdos de mi tierra” que por supuesto, nada tiene que ver con los intereses de los jóvenes “modernos”, más inclinados hacia el hippismo. Rosalba pues, no tiene nada que hacer allí, a pesar que su voz sea la más bella. La obra contrapone los valores autóctonos y tradicionales con los valores que los medios de comunicación empiezan a vender. Todo ello en un espacio tan corto de tiempo, que no da lugar para la asimilación consciente de la información y en cambio si al rápido abandono de los valores y costumbres adquiridos por origen, que inmediatamente pasan a ser asociados con lo que es viejo y obsoleto. El humor que caracteriza a La Candelaria, siempre ironizando la cruda realidad y provocando lo cómico a partir de lo trágico empieza a tener más cabida en esta pieza. El contraste entre el campo y la ciudad y lo viejo y lo moderno, dan el espacio para mostrar las contradicciones de una idiosincrasia que intenta adaptarse a los cambios que sufre, entrando en nuevos códigos de comportamiento que lo ponen en el ámbito de lo cómico al estar sustentados en el desconocimiento, la ingenuidad y la ignorancia del valor individual y colectivo de una nación.

La pieza fue estrenada nuevamente en los llanos, en la región de Saravena en un festival de teatro campesino, el grupo lleva la pieza aun sin terminar, pues no habían podido resolver el principio de la obra. Para su sorpresa el grupo campesino que los precedió mostró una obra donde retraban lo que a ellos les estaba faltando, el inicio. Así completaron de las propias manos del pueblo la obra en lo que sería una creación colectiva total. De esta manera La Candelaria bebía de fuentes directas las inquietudes y problemáticas de la clase popular.

Integrándose con la comunidad y logrando configurar el gestus social que se reproducía en el contexto, a partir de la experiencia de sus propios vecinos.

Guadalupe años Sin Cuenta. (1975)

Creación Colectiva

Dirección Santiago García

*“Esta historia que contamos
Los invita pa´q piensen
Que los tiempos del pasado
Se parecen al presente
Guadalupe Años Cincuenta⁷⁹”*

A este punto la candelaria había logrado la anhelada fusión entre las inquietudes de su público popular y el espectáculo. Las vivencias recogidas en los montajes anteriores se vieron cristalizadas como nunca en su siguiente producción, la obra más exitosa del colectivo, que permaneció en escena durante 10 años, con cerca de 1.400 funciones y que se convirtió en un clásico del Teatro Latinoamericano: *Guadalupe años Sin Cuenta*.

Habiendo estado en Arauca y los llanos orientales el grupo se había percatado de la memoria de la lucha guerrillera presente en la música popular de la región. En las competencias entre los conjuntos musicales que venían también de Venezuela se narraban a modo de corridos las aventuras de los líderes guerrilleros, entre ellos la historia de José Guadalupe Salcedo Unda. Líder de las guerrillas campesinas que se formaron en los llanos orientales tras la ola de violencia que se desató en el país a causa del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán. Las guerrillas liberales nacieron como respuesta a los violentos ataques del partido conservador presente en el poder bajo el mando de Laureano Gómez. En 1954 el General presidente Gustavo Rojas Pinilla ofrece amnistía a todos los bandos involucrados en la guerra partidista, propuesta a la que Guadalupe Salcedo se acoge dejando las armas. Sin embargo este acto de pacificación

⁷⁹ Teatro La Candelaria. Guadalupe. P 189

fracasa y Salcedo continúa siendo perseguido en secreto hasta que en 1957 es asesinado en confusos hechos en la ciudad de Bogotá.

Para llegar a él los candelarios llegaron hasta una fuente directa, el trovador más conocedor de la historia y las canciones, un personaje apodado “Cuchuco” habitante de los llanos y por otro lado, al cronista Arturo Alape que les facilitó el testimonio del capitán “Veneno”, perseguidor incansable de Salcedo. Además de ello se consultaron todas las fuentes históricas y biográficas necesarias para la reconstrucción de la historia. La documentación fue muy seria y la pretensión era ser muy fiel a los hechos. Sin embargo rápidamente se dieron cuenta que lo que les interesaba no era contar los sucesos ocurridos en los años cincuenta, sino lo que en ese momento está pasando en el país, y es la historia del engaño en la politiquería sobre la realidad.⁸⁰

El espacio entre lo que se presenta como realidad y lo que es la realidad, es el espacio que le compete a la obra. De esa manera el colectivo apela de nuevo a “lo que es más importante para un pueblo como es la realidad histórica, que es lo que conforma el alma de una nación, su historia.”⁸¹ Sobre todo les interesaba referir esa falta de memoria a la que el título alude en su ambigüedad Sin Cuenta, por que ha dejado de ser tenido en cuenta, no existe, no permanece en la memoria mas si en los hechos que se siguen sucediendo, y cincuenta, por ser la década más sangrienta de la época de la violencia. El acontecimiento histórico se toma como un pretexto para contar no los sucesos ocurridos en los cincuenta sino las causas de esos sucesos. A partir de esta premisa la candelaria ubica las dos vertientes para contar esta historia: la oficial y la real.

Se presentan las dos versiones, la de la tergiversación de los hechos operada por la historia oficial que quiere ocultar el asesinato arbitrario de Guadalupe Salcedo y la historia verdadera. La obra se inicia con la diligencia del levantamiento del cadáver de Guadalupe Salcedo inmediatamente después de su asesinato y la reconstrucción de los hechos. En el interrogatorio es evidente como las fuerzas judiciales y militares ejercen presión sobre los testigos y el abogado acusador para tergiversar la realidad de los hechos:

⁸⁰ Duque y Prada. Op. Cit., P. 302

⁸¹ Ibid P. 302

Testigo: y el tipo ese no hizo caso, y a mí me parece que salió disparando con dos pistolas en las manos.

Juez: Señorita, el testigo dice que Guadalupe Salcedo salió disparando con dos pistolas en las manos. (Mira su reloj).

Abogado Acusador: ¡Protesto! Aquí se está infringiendo la ley. La máquina debe copiar directamente la declaración del testigo sin ninguna clase de intermediarios...

Juez: Comprenda doctor, que si le dicto a la señorita es para no hacerla subir hasta estos balcones.

Abogado Acusador: Comprendo lo de la comodidad de la señorita. Lo que no puedo comprender es la tergiversación de los hechos. El testigo dice que le parece haber visto, y su señoría dicta que el testigo dice que vió.

Situación por la que el abogado acusador pide interrogar al mismo testigo:

Abogado Acusador: Y después de haber oído esos disparos ¿usted vió u oyó a alguna otra persona disparando esa madrugada?

Primer Testigo :(Pausa). No señor, él fue el único que disparó.

Abogado Acusador : Si fue el único que disparó, ¿cómo se explica señor González, que el cuerpo de la víctima apareciera acribillado a balazos?

Primer Testigo: (Incómodo). Pues... eso sí... yo no me lo explico. Yo no lo vi. ⁸²...

La diligencia continúa así con cada testigo hasta llegar al último, la mujer del estanco de café, que con una verdad contundente provoca el rompimiento de la escena y marca el camino por el que se tendrá que hacer la reconstrucción de los hechos. La versión oficial que manejan los representantes del estado y la versión real, que está en manos del pueblo.

Tercer Testigo: empezaron a llamar al señor Salcedo por los parlantes... Le dijeron que saliera con las manos en alto, que se entregara, que le respetarían la vida. Una y otra vez le dijeron que saliera con las manos en alto, que le iban respetar la vida. (Pausa. Los dos militares se le acercan amenazantes) Bueno, lo que yo vi fue que lo mataron cuando él salió con las manos en alto... eso fue lo que yo vi.

Gran algarabía. El teniente defensor arranca la hoja de la máquina de escribir de la secretaria. El teniente acusado ordena a uno de los detectives sacar a la mujer y la insulta. El

⁸² Teatro La Candelaria. Guadalupe P. 129.

*detective la saca a empellones. El juez sale rápidamente con la secretaria. El fotógrafo trata de sacarle una foto al teniente acusado.*⁸³

Por otro lado, la historia real, la del pueblo la habían encontrado en las narraciones populares, en las canciones. Estas canciones pasaron a ser la voz del pueblo que contaba la realidad de lo vivido, los actores tomaron las canciones que habían aprendido y crearon otras nuevas, poniendo en el escenario el folclore llanero, que es muy particular. La voz aguda del canto llanero necesaria para abarcar grandes extensiones de tierra, los capachos que son como maracas, pero en su interior tiene semillas de capacho, (una planta oriunda de la región) el cuatro que es una pequeña guitarra de cuatro cuerdas y la bandola que más tarde sería remplazada por el arpa, fueron los instrumentos base del equipo de actores que consiguieron ser unos muy competentes trovadores.

La música, creo una relación estrecha y efectiva con el público que se veía totalmente identificado con su música. Al tiempo las canciones operaban como estructura, como lazos de unión entre las distintas escenas de la obra, eran el hilo conductor de una historia contada en fragmentos puestos en desorden a la manera épica. De hecho, puede decirse que en esta pieza fue en la que La Candelaria logró aplicar con más éxito la teoría brechtiana. Los “songs” cumplían su papel distanciador, la estructura daba paso a lo dialéctico, el espectador estaba todo el tiempo obligado a reconstruir la historia que se le presentaba en escena y sacar sus propias conclusiones.

El personaje de Guadalupe es tratado como una estructura ausente. La historia que se contaba no era la suya, sino la de los participantes de la revuelta. Así la línea rota de acontecimientos se desenvuelve en tres planos narrativos, el de Jerónimo Zambrano un campesino emigrado que ingresa a las guerrillas de Guadalupe y la del soldado Robledo, también campesino que por el contrario, ingresa a las filas del ejército. Estos dos personajes, Zambrano y Robledo están allí como personajes complementarios, “para demostrar que esta guerra civil no declarada fue una lucha dirigida desde arriba y en la cual no se enfrentaron azules y rojos, sino pueblo contra pueblo”⁸⁴. La época de la Violencia que

⁸³ Ibid P. 137

⁸⁴ Espinoza Domínguez Carlos. Conjunto. No 29. julio sept 1976. La Habana, Cuba. P 85

sufriera el país a causa del enfrentamiento entre conservadores y liberales queda desmitificada. “ante los ojos del pueblo eran enemigos irreconciliables, pero ante la posibilidad de perder el poder, las clases dirigentes de ambos partidos inician negociaciones secretas y traicionan la fe de sus seguidores”⁸⁵. De esta manera Guadalupe salcedo es el pueblo colombiano, victima tanto de la traición partidista, como de su propia ingenuidad política.

Y la tercera es la historia virtual, lo que no se cuenta, pero que está presente-ausente en toda la obra, Guadalupe. Alrededor de estos tres planos se tejen las relaciones con los demás estamentos en juego, la burguesía liberal y conservadora desde la que se apoyaba en el primer caso a las guerrillas y en el segundo al ejército en su acción exterminadora. Y el clero que durante la época de “La violencia” participo manipulando al pueblo, como representantes del poder conservador. Cada sector va desconfigurándose a través de la obra, como en la escena en que las mujeres burguesas se transforman en prostitutas, los políticos en cantantes y el cura en buitre.

Pero hay también otras transformaciones espirituales más profundas. Como la que vive Robledo. Sobre él se teje la referencia a otro suceso importante como es el hecho del envío de tropas colombianas a la guerra de Corea. Allí es enviado el sargento Robledo, que regresa convertido en el “Colombian Tiger”. El antes y el después de este personaje es evidente, pasa de ser un principiante soldado campesino, a un feroz combatiente al mejor estilo gringo. En Robledo se sintetizan otra vez las contradicciones identitarias. Venido de las huestes gringas se le encomienda liberar con honores a los “Bloody Llanos Orientales”, aplicando lo aprendido en Corea. Su lenguaje constantemente recurre a anglicismos que ironizan su función tanto en la guerra interna del país como en la que no le correspondía, la coreana. Se señala claramente la inveterada posición servilista del gobierno colombiano frente a los pedidos de los Estados Unidos, haciendo su aporte a la defensa de la civilización occidental en su lucha contra el comunismo.

⁸⁵ Jaramillo M. Mercedes. Op. Cit., P. 124

“En el origen del trabajo de La Candelaria, la obra “Soldados” de Carlos José Reyes, había colocado en el escenario las tensiones culturales derivadas de la confrontación de puntos de vista alrededor de la verdad, la ficción y la realidad. Con Guadalupe estas tensiones histórico- culturales se reproducían en forma ampliada por la mediación de una biografía grupal íntimamente asociada a la historia del movimiento del Nuevo teatro colombiano.” 60

La voz de la historia oficial, la llevan los periodistas, funcionarios judiciales, abogados, militares, policías, sacerdotes, entre otros. Las instituciones se presentan como la voz que dice la “verdad” acerca de los hechos. Una verdad que es indiscutible por estar sustentada bajo las ropas de lo institucional. La candelaria pone en juego las teatralidades que corresponden a cada discurso. Asumiendo la teatralidad en el sentido que propone Villegas “como un sistema de códigos en el cual se privilegia la construcción y percepción visual del mundo, en el que los signos enfatizan la comunicación por medio de imágenes. El mundo es percibido como escenario en el cual se actúa y los emisores de signos emiten tanto signos gestuales como visuales y lingüísticos. La teatralidad o teatralidades son construcciones que funcionan de acuerdo con los códigos culturales del producto y que requieren ser descifrados por el lector”⁸⁶. Así pues, entendida la teatralidad como un fenómeno inherente a la vida social, esta se hace presente con especial énfasis en los sectores hegemónicos que se sirven de símbolos y ceremonias para construir su propia imagen. En Guadalupe podemos ver claramente los elementos constitutivos de una teatralidad política, una teatralidad militar y una teatralidad religiosa. Estas son puestas en funcionamiento para ser identificadas y desmitificadas por el espectador. En ese sentido, intervienen diversos factores simbólicos que actúan desde lo cultural a la hora de establecer qué es cierto y qué no. Como señala Arcila, se muestra “la tendencia de la tradicional historia letrada a mistificar los acontecimientos y la tendencia de los sectores populares a mitificarlos”⁸⁷. Todos los bandos luchan por la “patria”. Ese concepto que es lo primordial, aparece como lo más valioso y al mismo tiempo como lo menos importante, desenmascarando las teatralidades construidas a partir de intereses que se reducen a una sed de

⁸⁶ Villegas Juan. *Para la Interpretación del Teatro como Construcción visual*. Ediciones de Gestos, Irvine, 2000. P50

⁸⁷ Arcila G. Op. Cit., p. 62

poder más que al bienestar de la “Patria”. Estas teatralidades se presentan como actos ceremoniales, siguiendo a Arcila, “el grupo pudo establecer una complementariedad entre lo ceremonial y lo lúdico, decisiva para hacer real en el escenario la emergencia del gestus”⁸⁸. Este gestus constitutivo de las teatralidades puestas en escena se despliega en los actos rituales o ceremoniales en los que se desenvuelve la trama: actos como el entrenamiento de los soldados, el entrenamiento de los guerrilleros, la procesión de la paz y la ceremonia de la despedida de los soldados que parten a Corea, la entrega de las armas, y la ceremonia que culmina con el decisivo golpe de estado. Estas escenas dejan ver las paradójicas relaciones entre lo cultural, lo religioso y lo político, y cómo el concepto de patria sirve para unir todo ello en un imaginario socio-cultural que toma forma en la realidad. En la escena de la Campaña de paz, ceremonia en honor de noventa y seis soldados caídos en combate, en la que hacen presencia todos los sectores involucrados: las fuerzas armadas, los representantes del gobierno, y por supuesto la iglesia. La Candelaria pone a funcionar las teatralidades en dirección a como lo señala Arcila, un realismo simbólico. Mientras que cada sector ratifica su inocencia y el compromiso por la paz, los monaguillos entonan cantos angelicales que se convierten en una marcha marcial, todo se desenvuelve muy ceremonialmente, hasta llegar al cierre de la escena con la aparición del señor caído de Monserrate (patrono de la ciudad de Bogotá) que alza el brazo en un momento siendo respondido por el soldado robledo haciendo una clara alusión al saludo fascista.

Esta gran cantidad de símbolos configuran el entramado socio-cultural-político, que permite el intercambio reflexivo por parte del público, que reconoce la teatralidad usada por el poder y sus discursos como algo intercambiable, falso e inexistentes. De esta manera se condensa el gestus social, contenido en el lenguaje verbal y no verbal. La candelaria sintetiza en esta producción su trabajo con la imagen teatral, una imagen polisémica, y dialéctica, enriquecida por los valores de lo popular. Se logra pasar de la historia real a la historia oficial, en un continuo vaivén en el que tanto la fantasía popular puesta en música y canciones entra en lo oficial, lo oficial se mezcla también bajo símbolos y creencias culturales institucionales, con la realidad.

⁸⁸ Ibid. 63

El humor continúa siendo un elemento primordial, actuando como el sazoador de las relaciones entre las distintas jerarquías poniendo en relieve conductas equívocas propias de la corrupción del poder y de la fantasía popular. Los actores desarrollaban una complicidad con el público, una “alcahuetería” muy colombiana. En esa búsqueda de lo colombiano.

La candelaria logra valiéndose de un acontecimiento histórico, y un personaje mítico, actualizar la historia. “Las dos historias: la oficial y la cantada se encontraban. La una mitificando y la otra mistificando el mismo tema: la entrega y la traición. El asesinato de Guadalupe se llenaba de un nuevo sentido. No había perspectiva si no se negaba la totalidad del orden socio-político. El nuevo punto de vista que la obra había desplegado en el escenario al contacto grupo- público, así lo exponía y proponía al develar la inutilidad del sacrificio”⁸⁹. El logro de la transformación del relato histórico en relato contemporáneo es evidente tras el éxito que la obra tuvo, adquiriendo nuevas poéticas en países como México o Nicaragua o en la actualidad, con el remontaje del grupo Rapsoda de la Corporación Colombiana de Teatro, en el que la obra continua proporcionando perspectivas frente a una guerra que para nuestro infortunio, también continua.

Los diez días que estremecieron al mundo (1977)

Creación Colectiva

Dirección Santiago García

Después del éxito obtenido con *Guadalupe años cincuenta*, la Confederación Sindical de Trabajadores de Colombia (CSTC) se acercó al grupo para pedirle una obra para conmemorar el 60 aniversario de la Revolución de Octubre de 1917. La Candelaria que no se había planteado hacer una obra por encargo hasta ese momento, aceptó la solicitud por ser otra oportunidad para estrechar sus vínculos con el público, con la clase obrera que estaba en la base de sus objetivos.

⁸⁹ Arcila G. Op.Cit. P.69

García hace una narración detallada del proceso en sus notas sobre el montaje. Lo primero que se les ocurrió fue hacer una obra sobre la clase obrera en Colombia, y empezaron a investigar de la mano de varios profesionales y compañeros de la CSTC para conocer el tema a fondo. Reconstruyendo la historia del movimiento obrero colombiano se encontraron de nuevo con la Revolución de Octubre y con un reportaje en forma de novela “Los diez días que estremecieron al mundo” de John Reed. Iniciado el estudio de este libro se enteraron de que el teatro Taganka de Moscú había hecho una creación colectiva a partir de la obra de Reed, y viendo que la fecha de la entrega de la obra se acercaba y aún no habían podido concretar nada, se deciden a buscarla y retomar el texto existente. Sin embargo después de cuatro meses de trabajo sobre este texto, se dan cuenta que no es lo que les interesa comunicar y que no se han apropiado del tema. Así que regresan de nuevo a la lectura de Reed para buscar una propuesta propia. En eso, se dan cuenta que el punto de vista de Reed era muy parecido al utilizado en “*Guadalupe..*” es decir, los acontecimientos de la revolución de octubre eran contados a través de las conversaciones en las esquinas, en los cafés, en las calles, y no por los protagonistas de la historia como Lenin, Troski o Kerenski, estos permanecían ausentes, al igual que Guadalupe⁹⁰.

En ese orden de ideas empezaron el trabajo de improvisaciones a la manera del reportajes periodísticos como en Reed, pero se dieron cuenta de la dificultad de apropiarse del texto de una forma directa, pues era evidente la distancia que había entre un actor negro desempeñando un personaje ruso, blanco y rubio. Necesitaban una estrategia para hacer verosímil toda la obra. Así apareció la idea del grupo de teatro. Una situación que era su propio caso, un grupo de teatro colombiano, tratando de montar una obra sobre la Revolución de Octubre. De esta manera acercaban el tema al contexto colombiano y latinoamericano, a partir de un grupo de teatro “perrata”, llamado “Oh que bella cosa, espectáculos internacionales S.A” dirigida por un director acomodaticio, el Trujamán.⁹¹ Se inicia pues, el trabajo con un recurso muy utilizado en el teatro latinoamericano y particularmente en el colectivo La Candelaria, como es la

⁹⁰ García S. Op. Cit., p 29

⁹¹ Duque y Prada. Op. Cit., P 317

metateatralidad. En este sentido, es interesante el acercamiento que propone Villegas “El discurso crítico metateatral, insisto, no es un discurso de verdades eternas, sino manifestación de posiciones de grupos sociales y la expresión de la “función” del teatro en un momento específico de la historia”⁹². De esta manera el teatro participa como el ente que transforma la situación y le da un sentido más pleno. A propósito del movimiento obrero, lo que se planteó allí fue que había una revolución dentro del mismo grupo de actores que no estaban de acuerdo con el punto de vista que el director quería darle a la obra. *“Mi intención..., perdón, nuestra intención es la de brindarles una visión objetiva, OBJETIVA... de la Revolución de Octubre... Ni muy cargada a la izquierda —como fue la intención de varios actores—, ni a la derecha, como fue la intención... bueno... como nadie lo ha pretendido. El justo fiel de la balanza, señoras y señores.”*⁹³

Esta estrategia analógica y múltiple, les permitía poner en el escenario las oposiciones presentes en la Revolución. El director, Trujamán quiere representar la revolución menchevique, la revolución burguesa que se tomó el poder y que desde su punto de vista es la verdadera revolución y los actores quieren montar la obra desde el punto de vista bolchevique, de los obreros que le hacen revolución a los burgueses y hacen su revolución obrera proletaria. Se elabora entonces una hipótesis del tema a desarrollar: el proceso de paso de la revolución de Kerenski a la revolución de Lenin. Este núcleo a su vez se diferencia en tres líneas temáticas que corresponden a las tres tareas que debía resolver el poder que había derrocado al zar. La tarea de la paz que beneficia fundamentalmente a los soldados en el frente, la tarea de otorgar la tierra a los campesinos y la tarea de proporcionarles pan a los habitantes de la ciudad. La paz, la tierra y el pan para soldados, campesinos y obreros. Estos eran los temas constantes en cada cuadro, lo que permitía trasladar la revolución de Octubre de 1927 a Colombia en 1977.⁹⁴ A la manera de “Guadalupe...” los personajes principales están ausentes, y son encarnados por la colectividad, Lenin (El pueblo) Kerenski (la burguesía) y el director y los actores de la compañía colombiana que serían los representantes del ahora, el presente, el contexto nacional. El pueblo en personas de los soldados, campesinos, gente, y la

⁹² Villegas Juan *Para un modelo de historia del teatro*. Ediciones de Gestos, Irvine, 1997 P 96

⁹³ Teatro La Candelaria. Los Diez días que estremecieron al mundo..P 235

⁹⁴ Arcila G. Op. Cit., P.75

burguesía en representantes del gobierno, el ejército de salvación, pequeño-burgueses, entre otros.

Las inquietudes, necesidades e intereses de la clase trabajadora toman forma nuevamente en el escenario. Las canciones y la sátira tienen de nuevo especial relevancia dentro del grupo. Las complejas contradicciones del proceso mundial toman forma en las problemáticos asuntos de la vida cotidiana de cada personaje envuelto en las causas- efectos de la revolución. El énfasis está entonces en el desequilibrio social impuesto por las jerarquías dominantes que generaran, la revolución, una revolución que sigue sustentándose en el concepto de Patria y nación, en la lucha de clases y en la carrera por el poder.

“La temporada de estreno coincidió prácticamente con la realización de un gran paro cívico convocado por las organizaciones sindicales e impulsado especialmente por la CSTC. Este paro efectuado el 27 de septiembre mostró el protagonismo nacional del movimiento sindical colombiano, en un momento en que el movimiento popular y sindical de los demás países latinoamericanos se encontraba a la defensiva”⁹⁵. Con este montaje La Candelaria ratifica su grado de compromiso para con la realidad, del arte como vehículo de reflexión y diálogo en el contexto nacional, al mismo tiempo que utiliza el recurso metateatral⁹⁶ en su función más difundida, la autorreflexión. Como un espejo del momento por el que pasaba el movimiento teatral. En palabras de Trujamán: “*¿Esto era lo que buscaban? Esto? Yo quería hacer una obra de arte: arte, un producto artístico. Y ustedes, vean, dense cuenta: han reemplazado el arte por la política. (Al público). No soporto este nivel. Yo quería mostrarles un proceso en orden.... artístico, y ustedes han introducido el desorden y la confusión. Hasta aquí llegué yo. Me recortaron varias escenas. Me sabotaron permanentemente todo el espectáculo. Hasta me suprimieron toda una escena, la de los campesinos. Yo me retiro, definitivamente, me retiro*”⁹⁷

El carácter festivo e irónico del espectáculo, molestó a los dirigentes más severos del movimiento sindical y político quienes sostuvieron que la obra de algún modo era infiel con la significación histórico universal de la revolución de octubre. Sin embargo lo que quedó claro es que la Candelaria más allá de la política, iba en la

⁹⁵ Arcila G.. Op. Cit., P. 80

⁹⁶ Véase Richar Hornby “Drama, Metadrama and Perception” (Bucknell University Press, Lewisburg, 1986) y Lionel Abel “Metatheatre. A New view of Dramatic Form”. (Hill and Wang, New York, 1963)

⁹⁷ Teatro La Candelaria. Los diez días que estremecieron al mundo. P.318

búsqueda de un producto de carácter indisolublemente artístico, coherente con la realidad.

Golpe de suerte (1979)

Creación Colectiva

Dirección Santiago García

En este caso el grupo se aparta del acontecimiento histórico y toma una referencia más inmediata a partir de la historia de un personaje, Lucho Barranquilla⁹⁸ personaje que entre los años de 1972 a 1975 fue el protagonista de la prensa sensacionalista local gracias a sus ostentosos y excéntricos comportamientos fruto del dinero del narcotráfico. Había un cúmulo de historias fantásticas sobre la vida y muerte de este personaje popular que se había enriquecido con el negocio de la marihuana. El grupo se desplaza a Santa Marta durante los primeros seis meses de trabajo para averiguar todo lo concerniente al personaje de partida e investigar a fondo el tema del tráfico de drogas que se asentaba en la Costa Caribe. Durante el proceso el equipo abandona la historia de Barranquilla para centrarse en un personaje ficticio, que no terminara muerto sino que tuviera un Happy end. Como dice García “que finalizara en una apoteosis de triunfo y de poder. No íbamos pues a relatar el castigo, que en este caso sería la excepción, sino la regla”⁹⁹. Esta decisión en un primer momento del proceso, le permitió al equipo establecer que el tema de la obra sería la búsqueda de la felicidad, y que podrían acercarse a ella a través del problema del narcotráfico. Así se obtuvieron las dos líneas argumentales a trabajar: “la vida de un personaje de clase media que parte de un punto cero y llega a ocupar (conquistar) una elevada posición, y el desarrollo, en ese mismo lapso, de las líneas formadas por las circunstancias sociales y políticas del país.”¹⁰⁰

Era el momento del ascenso del capital mafioso, un proceso que terminaría por transformar la economía, la política y la vida social y cultural del país. “se

⁹⁸ Sobre la vida de Lucho Barranquilla y el narcotráfico en la Costa Caribe, véase Eduardo Galeano. “*Memoria del fuego III. El siglo del viento*”. Siglo XXI, España, 1986. P. 308 y José Cervantes Angulo “*La Noche de las luciérnagas*” Plaza y Janés, Bogotá, 1980

⁹⁹ García S. Op. Cit., 52

¹⁰⁰ García S. Op. Cit., p. 53

trataba de mostrar las relaciones existentes entre el llamado capital “sucio”, el de la mafia, y el capital “limpio” de la burguesía. Con la asesoría de economistas, que colaboraron muy eficazmente con esta etapa, fuimos diseñando el proceso en el cual los capitales de juntan, lo que en el argot de la mafia se llama el lavado de dinero o el –“champú”.

Este era precisamente el punto que teníamos que aclarar en la “narración” de la vida de Palomino: el instante en que se destruye la aparente contradicción entre los dos capitales, que en realidad no son más que uno. Es la acumulación del capital, venga de donde viniere, con el fin único de explotar a la clase trabajadora”¹⁰¹

A partir de las aspiraciones de un futuro mejor y la búsqueda de la felicidad el personaje central Pedro Pablo Palomino se encamina por el mal, ayudado por su esposa y en oposición a su amigo Matamoros. Palomino que un principio hace parte del proletariado se convierte en mafioso a partir de un “Golpe de suerte”. Y asciende a la burguesía. Mientras que Matamoros también proletario con sueños de independencia económica afirma cada vez más su conciencia de clase hasta transformarse en un dirigente obrero.

El principio de la obra nos muestra a Palomino herido de muerte en el quirófano, acompañado por su mujer y su mejor amigo Matamoros. Subjetivamente, como un recuerdo del herido, vemos que cumpliendo sus funciones laborales como celador, impide el secuestro de la hija de don Félix Bastidas, un poderoso Capo de la Mafia. En su agradecimiento don Félix le señala a Palomino un camino fácil para la felicidad. Presentándosele como su Golpe de suerte. En este caso el azar que se plantea como Bienaventuranza toma una doble cara, siendo al mismo tiempo la desgracia de Palomino. Que se entrega a un hecho inusitado del destino aunque de dudosa procedencia. Destruyendo cualquier valor ante la perspectiva de triplicar las ganancias. La suerte se toma como la opción de llegar lejos sin tanto esfuerzo, y por la época se veía en el país que a muchos les estaba cambiando la “Suerte”.

Con Félix aparece su amante Popy y El dios, que asumirá distintas formas dentro de la obra: Mr. Adams, padre eterno, estatuta de la libertad, juez, arbitro, en fin, la misma llamada suerte. Estos personajes son los oponentes a

¹⁰¹ Garcia S. Op. Cit., 57

Palomino, Matamoros y Martha, como referentes de un sector privilegiado y las puertas al mundo de la corrupción.

La felicidad aparece como ese sueño inalcanzable que de repente, la suerte pone en manos de Palomino. El personaje asciende tan rápidamente que empieza a desear desligarse de su patrón Don Félix e independizarse en el negocio. Palomino vive constantemente en el plano de la ilusión, el sueño de la felicidad, lo que le da a la obra su sentido onírico. “Palomino vive su realidad como si fuera un sueño (ilusión) de conquista de la felicidad, y sus sueños (alucinaciones) lo que hacen es “revelarle” el descalabro de su realidad”¹⁰². El plano onírico le permite a Palomino ver a Félix como lo que en realidad es, un feroz opositor, revelándole también su verdadera idea de dios, encarnado por el gringo benefactor. Siendo El dinero su único Dios. Por otro lado las ilusiones de Matamoros se cristalizan en sus canciones, en las que se enfatiza su rol denunciante, víctima y opositor.

En este caso pueden verse los rasgos de una cultura que se contamina con la llegada del dinero fácil. Miami, los estados unidos y sus benefactores son otra vez el punto de llegada, la obra va constantemente de Colombia a Miami, siendo Miami el paraíso donde hacer los sueños realidad. La condensación de esta ideología se resume en el personaje del gringo que es a su vez, Dios. Palomino luego de muchas vicisitudes y dificultades no renuncia nunca a su sueño, logrando al final, lavar su dinero a costa de la ruina de otros.

Lo que sin duda es muy valioso en este montaje es la manera como *La Candelaria* se adelanta de una forma intuitiva a una problemática que hasta ahora empezaba a tomar su fisonomía. Vislumbrando que nada ni nadie se opondría al movimiento ascendente y triunfal del capital mafioso. Esta obra que se saltaba el referente histórico, el pasado, para venir directamente al presente, estaba en realidad, en el futuro. No existía aún un referente concreto en la realidad, cosa que dificultó la relación con el público. “*Golpe de Suerte* fue un espectáculo en donde la potencia misma de lo teatral para anticipar las tendencias activas en la vida histórico-cultural de los hombres, emergió con nitidez aunque su realización fuera incipiente. En el debate crítico sobre las

¹⁰² Garcia S. Op. Cit., 58

limitaciones de la creación colectiva, este espectáculo fue tomado como la expresión del agotamiento de ese modo de producción”¹⁰³

El dialogo del Rebusque (1981)

De Santiago García

Dirección Santiago García

“Pablos: ... “!Atención!

Que todo lo que se va a representar aquí,

Sobre este escenario, todo lo que aquí se va a vivir

Tiene que ver con vuestras vidas, costumbres y memorias!”¹⁰⁴

Se parte de nuevo de un personaje histórico. Personaje que García dice en sus notas, haber conocido en su infancia en la cocina de su casa a través de sus cuentos: Francisco de Quevedo. Un Quevedo que llegó de España a través de la oralidad¹⁰⁵. El texto se basa en la novela “*La vida del buscón llamado Don Pablos*” pero también en otros poemas y textos de Quevedo. Don Pablos es un personaje de extracción popular, lleno de vicios y contradicciones. La obra muestra la miseria en que vivía el pueblo español. Las riquezas del “nuevo mundo” eran desperdiciadas en lujos por la nobleza, mientras que los pícaros imitaban a los nobles, engañando para sobrevivir sin trabajar. Se expone una cultura del engaño en la que todos tratan de aparentar lo que no son, a través de un lenguaje grandilocuente y de una dignidad que disfraza la vulgaridad. García usa un lenguaje entre la jerga del español del siglo XVII y la del español contemporáneo.

En la obra, Don Pablos se enfrenta a su autor, Quevedo, en el infierno, de donde Pablos quiere huir para enmendar su vida. Quevedo se opone a esto, pues está arrepentido de sus creaciones literarias y duda de que el buscón pueda ser mejor de lo que fue. Sin embargo en el infierno, los demonios se revolucionan pues no les parece justo que el reino este lleno de ladronzuelos y delincuentes menores,

¹⁰³ Arcila Op. Cit.,90

¹⁰⁴ García S. *El Diálogo del Rebusque en Tres Dramaturgos Colombianos* Separata dramática Revista Gestus. Escuela Nacional de Arte Dramático, Colcultura, Bogotá, 1996 P. 111

¹⁰⁵ García S. Op Cit., P 126

mientras que la maldad más retorcida se encuentra en la tierra haciendo de las suyas. Como lo expone el líder de la revuelta:

Numael: Primero: Control y planificación en la entrada de condenados. Que sólo entren los peces gordos, los jueces vendidos, los ministros, los malos gobernantes, los ricos bergantes, perversos y tacaños y no tanto pobre diablo, mísero y sin fortuna”¹⁰⁶

El diablo mayor se encuentra en problemas para controlar la revolución en el infierno, argumento utilizado por Pablos para que este acceda a dejarlo ir a la vida.

Pablos:...Digo yo, quizás podría ayudaros a que no vaya tanta gente a aumentaros el problema que sufrís...

Mayor: Piensas que...

Pablos: Claro señor!Que toda esa gente al oír y ver mi historia puede que ser que se conmueva un poco...¹⁰⁷

A lo que el diablo, en medio de las circunstancias accede. Pablos finalmente obtiene la licencia que le permite volver a su vida y viene acompañado por Cirilo, un demonio que será su guardián y vigilante. Sin embargo Pablos no tiene suerte, y es constantemente apaleado, robado, maltratado y hasta encarcelado. Comprobando que la justicia suele depositarse con más efectividad en los pobres diablos, tal y como lo reclaman los revoltosos del infierno. Pues a pesar de sus picardías, el poderoso siempre termina siendo más fuerte que el pobre. El infierno, aunque en apariencia es el mundo corrupto da muestras de un sentido más ético y equilibrado en su actuar, pues Cirilo se muestra muy preocupado por la suerte de su encomendado “García nos indica que la inversión es real: el infierno, los diablos y los pícaros pertenecen al polo positivo, esfera donde existe una escala de valores y una justicia. De otro lado, el mundo con sus alguaciles, frailes, cortesanos, pertenece al polo negativo, esfera de la corrupción y de la injusticia”¹⁰⁸. Cirilo cuida de Pablos como un ángel de la guarda enfrentando incluso los reclamos de Quevedo que repetidamente exige que no le ayude y que su historia sea respetada tal y como él la concibió, queriendo tener injerencia sobre los actos de Pablos, que le corresponden por derecho ya que él dio su existencia al ser su autor.

¹⁰⁶ Dialógo del Rebusque. P 181

¹⁰⁷ Ibid, P 115

¹⁰⁸ Jaramillo M.Mercedes P 134

Las aventuras del buscón tienen como cronotopo, un cruce de caminos, una especie de plaza pública, condición que le permite la libertad, y el juego espacio-temporal que representa el cruce entre la vida y la muerte, entre el infierno y la realidad, el otro infierno, que es el escenario. “La característica de ser una arte polifónico y carnalesco, según Bajtín, se debe, principalmente, a la fuerza lúdica que se encuentra en la base de la creatividad popular de la plaza pública”¹⁰⁹ El camino propone un continuo fluir del tiempo que va hacia delante o hacia atrás, condensando las relaciones y peripecias de sus propios protagonistas, el espacio propicio para el diálogo histórico entre antepasados y contemporáneos. “la situación así definida le otorgaba al escenario la atribución de topos del diálogo histórico entre antepasados y contemporáneos. A unos y a otros los sacaba de su tiempo y los llevaba al tiempo teatral. A los antepasados del tiempo muerto de la historia acabada y a los contemporáneos del tiempo fluido de la cotidianidad ahistórica”¹¹⁰

Esta obra está hecha a la medida del contexto, su referente histórico-cultural se instala desde el principio en la raíz de la cultura popular, el buscón aparece como un paradigma de la cultura española incrustado en la picaresca latinoamericana. El personaje dibuja la figura del bufón, que en culturas antiguas siempre es la figura sagrada del caos, pleno de libertades, intocables, que en el fondo señala el orden por la violación a la que lo somete.¹¹¹ Afirmando que ningún sistema existe sin contrasistema. El Carnaval, la parodia y la sátira son una constante en la obra, anulando cualquier posibilidad de instalarse en un mundo serio. El lenguaje escueto y vulgar del pueblo manifiesta un humorismo profundo que revela la sabiduría popular incrustada en la oralidad, como por ejemplo en el irreverente discurso de “La arenga al ojo del culo” en otro intento por transgredir los valores establecidos e instaurar unos nuevos.

Ya desde el título la obra plantea “El rebusque¹¹²” como ese sobrevivir al que están sujetas capas de la sociedad que por falta de oportunidades las hallan en lo malhabido o simplemente como una evasión de lo ético y moral en el caso de

¹⁰⁹ García S. Op Cit., P54 y ver. M. Bajtín “El arte popular en la edad media y el renacimiento” siglo XXI, España, 1982

¹¹⁰ Arcila G., Op Cit P. 92

¹¹¹ Balandier Georges. De la representación al poder, al poder de la representación. Paidós, Barcelona, 1995

¹¹² Rebusque: En Colombia, término usado para la búsqueda dificultosa del sustento diario, basada en la informalidad y en lo no convencional.

las capas más altas. En esta lógica del mundo al revés la escenografía y el vestuario se sirven también del “rebusque”, de la ingeniosidad del que no tiene, pero logra con sus trapos y harapos vestirse de caballero.

La hipocresía barroca encuentra su cristalización en la realidad colombiana, aunque en un proceso invertido. El dialogo entre las clases sociales, esta puesto en bandeja de plata, el dinero que proviene del “nuevo mundo” en España, equivale perfectamente al dinero del narcotráfico que corrompe el sistema social en todas sus categorías en Colombia, creando los abismos que separan a los ricos de los pobres, abismos que son llenados por el robo, el soborno, y la corrupción. Del rebusque sobreviven miles de familias que vienen a las ciudades a rebuscarse la vida, a reconstruirse, a reencontrarse, como en este caso Don Pablos que marca el inicio de la búsqueda del personaje y su identidad, que se plantea García a lo largo de su dramaturgia.

La Tras-escena. (1984)

De Fernando Peñuela

Dirección Fernando Peñuela

La obra narra las situaciones y peripecias de un grupo de actores que ha sido convocado por una compañía estatal de teatro para montar “El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón” de Félix Lope de Vega. El montaje de la obra empieza lentamente a entremezclarse y parecerse a un acto político que respalda al general golpista Patricio Antonio Torres Ortiguera contra quien se ha organizado una protesta general el mismo día del estreno. La situación alude indirectamente al régimen militar que vivió el país durante el gobierno de Rojas Pinilla. En un país donde hay un golpe de estado militar y un régimen dictatorial con visos poco democráticos, y donde hace su aparición un personaje, la hija del presidente, en otra alusión muy directa a María Eugenia Rojas.¹¹³ Se trataba pues, de un referente histórico reciente en Colombia pero que también hablaba de lo que sucedía en Uruguay y en otros países de Latinoamérica

¹¹³ Duque y Prada, Op, Cit., P 386. Nota: Maria Eugenia Rojas, hija del general Rojas Pinilla tuvo un especial protagonismo durante su mandato.

Se generan una serie de compromisos y tensiones políticas que producen conflictos íntimos que los actores expresan en la trasescena, el lugar donde la realidad toma forma pues fuera de allí esta la ficción. La obra que es patrocinada por el estado pone sobre la espalda de los actores un compromiso público al que les cuesta negarse, apoyando un régimen autoritario en el que no creen. La trama se desenvuelve a través de un único gran movimiento, como es el estreno de la obra, y que “esta enriquecido por la emergencia de los conflictos políticos de algunos personajes fundamentales como: Andrés, Martha y Juan Antonio. El escenario que simboliza la trasescena, se transforma cíclicamente en los espacios de los compromisos políticos con la acción huelguística”¹¹⁴

A los artistas a los que encima de todo no se les dota de los recursos necesarios para el montaje, se les impone el tipo de teatro que le interesa instaurar a la clase dominante, los clásicos como una reafirmación del colonialismo, inamovibles y herméticos. Esto traduce las concesiones que muchas veces termina haciendo el arte en función de su supervivencia, una situación que reflejaba la situación de muchos artistas a lo largo del continente que incluso se vieron obligados al exilio. En lo que para Villegas se traduciría en un discurso teatral subyugado que “viene a ser aquel al cual el poder prohíbe o limita su existencia privada o pública. La subyugación de un discurso teatral puede ser tanto explícita como implícita”¹¹⁵. La actividad artística que es la misma acción de la escena, esta todo el tiempo mediada por el poder político, tanto por parte del estado como por el que ejercen los involucrados en la huelga. Los valores políticos son todo el tiempo cuestionados en relación a las circunstancias que proponen las situaciones, la toma de decisiones va de la mano con las consecuencias políticas que estas puedan provocar o no. “en la tras-escena podríamos citar el cronotopo que Bajtin define como el umbral, que desde el punto de vista espacial es el lugar de tránsito en donde se toman las decisiones, donde suceden las crisis los virajes. En la tras-escena es un espacio colocado entre otros dos: entre la platea de los espectadores reales, que queda adelante y

¹¹⁴ Arcila Op, Cit., P 105

¹¹⁵ Villegas juan. P 130

el escenario de la otra representación, que queda detrás”¹¹⁶ en ese espacio oculto del camerino y las bambalinas los personajes median entre sus convicciones políticas y los compromisos que el poder político hegemónico reclama de ellos. Como es el caso del director de la obra, o de Marta y Juan Antonio que están involucrados con la huelga, mientras que Andrés el protagonista de las dos obras, la verdadera y la de la ficción es el personaje en que estas contradicciones se presentan con más ambigüedad.

En este Metateatro propuesto por Peñuela, la tragicomedia logra poner en desequilibrio los valores de lo establecido para mostrar el pensamiento real de los artistas. Resulta divertido ver cómo las tensiones políticas entre la izquierda y la derecha, entran en el mismísimo espacio físico del escenario para su debate, como cuando llegan los detectives buscando “algo” que dicen tiene que encontrarse en la izquierda del escenario, pero que claro, siendo un escenario, los valores de izquierda y derecha se invierten. O cómo la obra tiene que ser suspendida porque los “actores” indígenas que incluye la función, (para cumplir con su realismo espectacular) tras de que llegan tarde, exigen su pago por adelantado, produciendo un caos absoluto; en el que el diálogo entre los dos mundos es cerrado e incomprensible, el intérprete indígena se expresa en una poética de la naturaleza, que es imposible de entender para el hombre civilizado. Al final, claro, los indígenas vencen, como parte de esta política que protege y privilegia a la población, queriendo resarcirse de tantos años de olvido. Las situaciones ilógicas que se presentan durante la obra parodian del alguna forma una sobre-actividad política que termina involucrando todo y a todos, creando una confusión general, en la que el diálogo pudiera ser la única salida para una negociación

El encuentro entre dos mundos tratado en la obra de L. de Vega aparece expresado también en el espacio de la tras-escena, donde hay una maquilladora francesa, un director musical italiano, y un posible reemplazo del algún personaje indígena, en caso de ser necesario. Dando cuenta de la mezcla que se produce y de la forma en que todos son afectados por las circunstancias socio-políticas del espacio en el que conviven.

La obra tiene un corte eminentemente cómico, y se instala en los territorios de lo urbano, lugar que empezaba a indagarse desde *Ciudad Dorada* y *Golpe de*

¹¹⁶ García. Op, Cit., P. 238

suerte. En Uruguay el éxito de la *Tras-escena* fue inmediato, tanto los artistas como la población vieron condensados sus problemas en el que sería el primer texto producto del taller de dramaturgia que se propuso para indagar sobre el tema de la Conquista y la Aculturación de América Latina, el taller produjo siete obras de creación individual, de las cuales 3 fueron elegidas por el grupo para su montaje, *La Trasescena* de Fernando Peñuela, *Corre, corre Carigueta* de García y *El viento y la ceniza* de Patricia Ariza.

Corre, corre, Carigueta.(1985)

De Santiago García

Dirección Santiago García

*Carigueta: “ Rómpase el velo que separa
La vida oscura de la muerte! Derrámese por los suelos
La tierra q ya no dará frutos.
Que ya no germine el maíz
porque el sol ya no mostrará
Mas su cara ni la luna
Nuestra madre brillará en el cielo
Que el agua corra teñida en sangre
Y no alimente la tierra que ha dejado de ser nuestra”¹¹⁷.*

En el proceso de indagación de la identidad latinoamericana, García se plantea la posibilidad de una tragedia propia del ámbito latinoamericano, capaz de salirse de los parámetros de lo clásico griego y que planteara la existencia de la gran tragedia del pueblo americano, la pérdida de su imperio.

El punto de partida fue la “tragedia del fin de Atawalpa”¹¹⁸ que se representaba según los cronistas en el alto Perú y Bolivia en el año de 1.555. El texto traducido del quechua al castellano, narra la entrega y muerte de Atahualpa a manos de Pizarro.

Tal y como García lo señala en sus notas sobre la obra, su interés estaba en tomar la tragedia como pretexto para mostrar las vicisitudes íntimas de

¹¹⁷ Teatro La Candelaria Cuatro obras de La Candelaria. Ed Teatro La Candelaria, Bogotá, 1987P. 325-326

¹¹⁸ De autor anónimo, pertenece a una forma de teatro que los incas llamaban “huanca”. Es traducida por el Boliviano Jesús de Lara del original quechua al castellano en 1957.

Atawalpa frente al ataque de los conquistadores liderados por Pizarro. El texto le proponía varias dificultades la primera conservar la belleza del texto original que al ser traducido y destinado a unos códigos teatrales distintos a los actuales, sufriría necesariamente una modificación y la segunda, la de asumir la tragedia no desde la identificación como señala Aristóteles sino de el desgarramiento, la frustración.¹¹⁹

Sin embargo el objetivo era lograr que el espectáculo fuera capaz de crear una identificación con el público, para ello era necesario crear una estrategia, por lo que García introduce un personaje, Carigüeta que representa el punto de vista del pueblo, de los sacrificados, y actúa como un narrador, un acompañante que llevaría al público hacia la confrontación y comprensión de los hechos. Carigüeta es el puente de unión entre el mundo contemporáneo y el mundo trágico de la conquista. “es el chasqui que debe recorrer el camino de la historia de quinientos años para informar a los hombres de los tiempos presentes sobre los hechos ocurridos”¹²⁰. Este personaje facilitaría el diálogo entre los personajes trágicos que conservaban el sentido del texto original y el público, permitiendo su apertura a la realidad actual.

García reelaboro el texto base agregando fragmentos de otros como el Chilán Balam de Chuyamel, el Popol Vuh, el Rabinal Achí, testimonios de los Tlaxaltecas recogidos por el padre Sagahún, o de “Crónica de la conquista y el buen gobierno” del peruano Guaman Poma de Ayala. La idea de García era poder transmitir al público las circunstancias que terminaron por hacer que Atawalpa tomara las decisiones que lo hicieron caer en manos de Pizarro al igual que Moctezuma a manos de Cortez. Darle esa esfera de lo humano, del héroe que sucumbe frente a la adversidad. El elemento épico es el que permite que la obra pueda conectarse con el espectador al enfatizar las funciones dramáticas de los personajes involucrados: Carigüeta como punto de vista del pueblo, Felipillo el intérprete entre indios y españoles, que desde su difícil posición tiene que salvar también su pellejo, en él se observan las contradicciones del contexto en el que se termina por negar lo propio y afirmar lo ajeno. Y Atawalpa, que lleva a su espalda el peso de la culpa. De esta manera, el mundo indígena aparecía distanciado, extrañado, tanto en su gestualidad como en su imagen, los actores

¹¹⁹ García. Op.Cit., p 64

¹²⁰ Ibid P. 240

utilizaron máscaras, creando otros códigos de interpretación nuevos en el grupo. Así, mientras que el espectador tomaba distancia de los hechos históricos encarnados por los personajes trágicos, por otro lado era involucrado en la situación de la mano de Carigüeta, cuya función consistía en lograr el objetivo con el que asume el texto y que “cubriera el rechazo natural del público hacia Atawalpa llevándolo más bien a una situación de “comprensión” del héroe o de tolerancia de su equivocación trágica, que permitiera también analogarlo a otras situaciones y a otros contextos, tanto del pasado como del presente.”¹²¹ El distanciamiento actuaba como paradoja, entre el carácter familiar, popular y cercano de Carigüeta y el extraño de Atawalpa.

Se investigó acerca de la cosmogonía muisca y chibcha. Y también de los kogui, de la sierra nevada, su orientación, sus colores, sus elementos. Se establecieron dos principios cósmicos para la confrontación: el indígena construido alrededor de cuatro elementos básicos: maíz, sol, tierra y agua, al modo de los griegos. Y el principio de los españoles construido alrededor de tres elementos: la palabra sagrada de la iglesia, el nombre del rey de España y el apetito de oro y plata¹²².

Aunque la obra se inscribía en una realidad histórica y pretendía un reconocimiento histórico y cultural por parte del espectador, las circunstancias del país, lograron por sí mismas la metáfora. Atawalpa sufre la incertidumbre de ver como la catástrofe se eleva sobre su reino. En Colombia, el año de 1985 marca un año negro en su historia. El M-19 se toma el palacio de justicia, hay cientos de muertos y desaparecidos, y la población de Armero es arrasada por la erupción del volcán del Nevado del Ruiz. La violencia, la crisis y la tragedia, de la Colombia actual tenía un espejo en Corre, Corre, Carigüeta.

En el indigenismo al que el grupo procura acercarse, se involucran simbologías y códigos que son desconocidos y por ello de difícil asimilación, la dificultad estaba en poner al público frente a tradiciones perdidas que se acercan más a lo imaginario que a una memoria histórica construida colectivamente. Precisamente, ese desconocimiento de las raíces producía cierto

¹²¹ Ibid P 65

¹²² Arcila. Op. Cit., P 109

hermetismo a la hora de la relación, escena-público. Con esta obra García toca fibras esenciales para la comprensión de la identidad latinoamericana. Como la presencia – ausencia de una memoria tangible. Por eso esta obra deriva en otro intento por recuperar la memoria perdida, lo que ha sido una constante en el trabajo del colectivo “El arte verdadero siempre ligado a los intereses populares, no por ser “populares” sino sobre todo porque son profundos, bases de la estructura social, busca, en un proceso creativo inagotable, recuperar y revelar esa memoria, de modo que cada intento de “tocar” la historia, directa o indirectamente, es un acto de epifanía que va más allá del material histórico de la realidad, de suerte que en la relación obra-público se establece una profunda complicidad de revelaciones mutuas”¹²³. Revelaciones que en este caso, confirman la falta de conciencia histórica que padece el pueblo Latinoamericano, y que le impide hacer una valoración más justa y comprometida de lo propio, y lo auténtico que le permita la absoluta soberanía cultural de su territorio.

El viento y la ceniza (1986)

De Patricia Ariza

Dirección Patricia Ariza

*“Solo traigo conmigo un hastío enorme de muerte.
Un desencanto de los sueños y una insaciable sed de continuar descubriendo el
infinito.
Estoy dispuesto a volver... a entrar por ahí río abajo,
selva adentro hasta el tesoro del dorado y de los Omaguas.
Están allí brillantes.. Esperando ser descubiertos”¹²⁴.*

Esta es la última obra de la trilogía de la aculturación. El texto escrito y dirigido por Patricia Ariza ofrece una óptica distinta sobre el tema de la conquista. Con

¹²³ Ibid. V II P 186

¹²⁴ Ariza Patricia. “Diez obras de teatro”. Corporación Colombiana de Teatro. Bogotá, 2002

este texto se completan los puntos de vista y reflexiones, que revisan la conquista de América.

Aquí se trata de un acercamiento al personaje del conquistador, ya no como victimario sino como víctima. En la obra se muestra a Gonzalo Jiménez de Quesada fundador de Bogotá, abogado de profesión, un conquistador de los pocos que habían realizado estudios y que vivió una vida muy compleja en Santafé de Bogotá. Quesada que era hijo de judíos tuvo que renegar de su religión y recibir los maltratos de la corte española que nunca le otorgó ningún título como si se lo hiciera con Cortez y Pizarro, aun descubriendo todo un imperio, el chibcha, tan grande como el de los incas o los aztecas.¹²⁵

La historia se recrea a través de la memoria del conquistador, que antes de morir, recorre sus pasos reconstruyendo su biografía. la obra discurre como en un sueño que es al mismo tiempo una travesía, otra travesía más del conquistador. Es un mundo de luz y sombra, lo acompaña un coro de viejos mendigos, que sin embargo, como dice la primera acotación de la obra, parecen conservar la apariencia de estatuas. El conquistador llega a su casa natal, a la madre patria, donde sus padres se niegan a reconocerlo, pues no esperaban encontrarse un viejo fracasado sino un triunfante hidalgo. Todos le piden cuentas, y le preguntan insistentemente por el oro que no trae de las indias. Su familia invirtió todo para mandarlo a las indias en espera de una recompensa que nunca llegó, con el tiempo, asumieron deudas fundadas en promesas de tesoros y largas esperas y son ahora mas pobres que antes. Su prometida, envejeció y enloqueció en la espera, sus padres la dejaron a los suyos con la esperanza de que regresara y le devolviera su honra. Ella, canta lánguidas canciones en vasco y gallego, que solo son respondidas por el conquistador, pues de su suegra solo recibe insultos y malos tratos. No dice ni una sola frase en castellano.

Sus padres lo aceptan luego de reflexionar y ver que a lo mejor aún puede regresar y traerles alguna pepita de oro. Como si fuera poco aún la misma reina en persona viene a visitarlo con su séquito convirtiendo su humilde posada en un tribunal. También viene a pedirle cuentas, a reclamar sus tesoros. Termina siendo acusado de ladrón y traidor. Juzgado por la iglesia por amancebarse con una india y engendrar hijos bastardos, teniendo una mujer como su prometida.

¹²⁵ Duque y Prada. Op. Cit., P 392

El conquistador trata de explicar las dificultades de su regreso y asegura que todo el oro que no ha sido enviado ha sido entregado a las cortes de las indias. La reina mira con incredulidad su pobreza, su reino se ha vuelto insostenible y va de mal en peor. Entre todos insisten en que aún tiene que haber más oro en las indias, que aún puede traer más y resarcirse de sus errores. De manera que en una envejecida embarcación, se dirige de regreso a las indias donde es recibido entre flamencos, música indígena y algarabías.

La obra enfatiza “lo paradójico de ser conquistador : fracasado en busca del éxito, pobre en el umbral de la riqueza, viejo pero preservado joven en la memoria de quienes lo esperan, derrotado pero siempre listo para empezar de nuevo la aventura. Este modo paradójico de ser, imposible de relatar con arreglo a los modos establecidos de la imagen teatral, encontraron en el realismo simbólico del delirio su forma apropiada”¹²⁶. La paradoja actúa también en otros sentidos, el conquistador va acompañado de un indiano, el único hombre joven del cuadro teatral que discurre en un mundo avejentado y mendicante. Es también una representación del Nuevo mundo, la compañía que el conquistador ha elegido en su último viaje hacia la muerte. Los personajes apenas si reparan en su presencia, pues no son capaces de saber de dónde proviene, no saben si es moro, gitano, sefardita o indio. El conquistador tampoco aclara en ningún momento su procedencia, solo lo identifica como su amigo. Las relaciones se establecen dentro de una multiculturalidad, entendida como la coexistencia de varias culturas pero que no se mezclan entre sí. Pues es evidente la incomunicación que hay entre todos, la inconciencia acerca de esa otra cultura de las indias, el menosprecio con que es visto el indiano al que se le endilga ser de otras culturas marginales, y la propia novia del conquistador que en su contexto español es incomprendida al no hablar en castellano, siendo ignoradas de mala manera por sus coterráneos las lenguas vasca y gallega. De manera que no se presenta la posibilidad de una hibridación, que como apunta Canclini “como proceso de intersección y transacciones, es lo que hace posible que la *multiculturalidad* evite lo que tiene de segregación y pueda convertirse en *interculturalidad*”¹²⁷. Quizá la posición más cercana a ello, y que actúa como paradoja, es la del conquistador que es el que responde a todos los estímulos

¹²⁶ Arcila G. Op. Cit., P. 108

¹²⁷ García Canclini. *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Paidós Barcelona, 2001. P. 20

culturales. Como hemos anotado anteriormente la obra mezcla músicas provenientes del flamenco, de la cultura indígena, gallegas, judías entre otras, aludiendo a una simultaneidad sonora y también visual proveniente del mundo onírico y multicultural que la obra representa. En este sentido, “El viento y la ceniza” se presenta como cristalización de algunos esbozos novedosos que La Candelaria había ensayado.¹²⁸ En cuanto a las imágenes de la simultaneidad, del delirio y la pesadilla, como en “Golpe de suerte” o posteriormente en “La Trifulca”.

El Paso. La Parábola del Camino. (1988)

Creación Colectiva

Dirección Santiago García

*Emiro: Va mirando las noticias que aparecen en el periódico
“Choque de trenes en Estambul... vean eso, qué peligro...
Se postergan las elecciones... estaban en elecciones...
Otros cinco muertos sin identificar...siguen con lo de muertos...
La situación bursátil es caótica...caótica...incontenible alza de precios...
Como le parece...a punto de estallar un Volcán en Mali – Hiuro...eso dónde
será...”¹²⁹*

El grupo inicia este proceso creativo teniendo como motivo a Sandino, fruto de un segundo viaje a Nicaragua, sin embargo ya entrados en el proceso se dan cuenta de dos escollos fundamentales, primero, que estaban repitiendo una fórmula encontrada en Guadalupe y segundo que las improvisaciones parecían ir en otra dirección.

Era la época del exterminio de la Unión patriótica¹³⁰, las tensiones políticas hacían mella en el grupo de actores que de alguna manera sentían la necesidad de expresar esto en escena. El silencio aparecía como la forma más adecuada de

¹²⁸ Arcila G.Op. Cit., 107

¹²⁹ Teatro La Candelaria.Tres Obras de Teatro. Ed teatro La Candelaria, Bogotá, 1991 P. 40

¹³⁰ Partido político colombiano víctima del genocidio político, surgió a partir de las negociaciones de paz adelantadas por entre el gobierno de Belisario Betancur y las FARC a mediados de los años ochenta, en los que se contemplaba la propuesta de una integración política legal de las FARC. El partido fue perseguido y sus miembros asesinados, los sobrevivientes tuvieron que exiliarse.

hacer cara a la situación, esto provocó un definitivo cambio de motivo en el grupo.

Se llegó de nuevo a un cruce de caminos, al encuentro entre el mundo rural y el urbano. Una tienda, un lugar de paso al borde de la carretera sería el lugar de intercambio entre la lógica que empezaba a instalarse a finales de los ochenta en el país: el narcotráfico. Un nuevo orden irrumpe con fuerza en un espacio donde la cotidianidad se revela en cada gesto de los personajes que habitan un lugar olvidado y que desarrollan sus rutinas diarias, desde la cotidianidad pura, desde un trabajo muy elaborado en base al lenguaje no verbal, donde el silencio es el que lo dice todo. La Candelaria abandona el trabajo textual que venía desarrollando con fuertes rasgos ideológicos y políticos e instala una situación en que el diálogo es mínimo, y los que hay, son en muchos casos casi imperceptibles, obligando al espectador a una máxima atención para capturar el habla del personaje, que se traslada a su gestualidad. “el silencio en este caso parece ser más elocuente que la palabra, en una sociedad cuya violencia ha llevado a muchos de sus habitantes a la indolencia y el conformismo”¹³¹. Con este exitoso experimento la candelaria condensa un comportamiento real en la comunicación que desarrollan las poblaciones que se encuentran en el medio del fuego cruzado entre las guerrillas, los paramilitares y el narcotráfico. El silencio y temor que impone la violencia y la inseguridad y que ha terminado por hacer de la sociedad un ente silente y pasivo frente al ascenso vertiginoso del capital del narcotráfico. En el paso se ve el proceso que va produciendo el acorralamiento de unos habitantes que son sometidos por las fuerzas del exterior. En una taberna, la falla de mecánica de un coche y la lluvia reúnen a unos personajes que huyen o regresan y que se quedan como atrapados en el lugar. Llegan también dos “extraños” en un portentoso coche. Su sola presencia toma el control del lugar, control que llega a niveles insospechados, produciendo la muerte de Don Blanco dueño de la única finca alrededor del lugar, y tomando la insignificante taberna como escenario de un peligroso intercambio de municiones.

La línea argumental se sustentó en un texto que encontraron “medidas contra la violencia”, publicado en “Historias del señor Keuner”, de Bertolt Brecht. Y a

¹³¹ Rizck Beatriz. Posmodernismo y Teatro en América Latina. Teorías y prácticas en el umbral del s. XXI. Frankfurt am Main Vervuert. Ed Iberoamericana, Madrid 2001 P. 107

partir de ahí se construyó la historia de un paradero de camino, con unos personajes aislados, y la posterior invasión de ese espacio abandonado por unos forasteros que vienen de la ciudad. El paradero como metáfora de la transición, y de la invasión, de los que llegan, arrasan y se van¹³².

Las pequeñas líneas argumentales se desarrollan entre unos personajes que están inscritos en una realidad pequeña y aislada, bucólica, que se desequilibra por una realidad más fuerte que se impone a través del afuera, representado en los forasteros. Las acciones se desarrollan en el más estricto minimalismo, pero como señala García “No se trata de manipular las técnicas del minimalismo, de detenerse en la particularidad milimétrica de un pequeño incidente y de sus insignificantes conflictos; se trata de que a través de ellos se traspase la realidad aparente para hablar de la realidad profunda, del mundo posible, real o irreal, con el que el artista sueña”. De esta manera una lectura de la obra permite observar la potencia en la utilización del lenguaje no verbal y el minimalismo:

“Del fondo ladra el perro. Los extraños se paran nerviosos. El extraño 1 llama a Obdulio. Obdulio se acerca a él. El extraño le ordena que salga a callar el perro. Obdulio sale. El perro sigue ladrando. Obdulio regresa. No ha podido callar al perro. El extraño 2 sale decidido hacia el fondo. Obdulio lo sigue. El perro ladra. Suena un disparo. El perro deja de ladrar. Después de un momento entra corriendo Obdulio, visiblemente consternado. Al momento entra el extraño 2 con paso reposado. Chela, Emiro y Doris salen corriendo hacia el fondo para ver qué le paso al perro. Regresan. Chela estalla contra los extraños”¹³³.

La escena siguiente genera un pequeño conflicto entre los dos extraños, para finalmente lograr transar a Emiro que se hace el difícil, con unos billetes.

La paradoja está allí, en que lo pequeño convive con lo grande, convirtiéndose en su sostén. Los extraños necesitan permanecer allí. A pesar de que la realidad tiene un forzado cambio de rostro, se esfuerza por seguir con el mismo, con el eterno, “Aquí no ha pasado nada” frase con la que se despide el forastero al final de la obra. Aunque nada sea como antes, la comunidad intenta seguir su vida asumiendo en unos casos o ignorando o haciendo que ignora, los cambios que

¹³² Duque y Prada Op Cit., P 422

¹³³ Teatro La candelaria. El Paso. P. 51

les propone el entorno. En este caso, las tensiones de la ilegalidad, sumen a la población en una posición de observancia y acatamiento del nuevo orden.

La presencia de los forasteros genera en cada personaje un comportamiento particular, de temor, de crítica, de complicidad, o incluso, lo que es más delicado; varios, sobre todos los mas jóvenes, como Doris la hija de Chela, la dueña de la taberna y Obdulio, los ven como una posibilidad de cambio de realidad, de futuro mejor, de salida del campo. Siendo Obdulio, el camarero oportunista que desde un principio se pone por entero al servicio de los extraños, el único que puede irse con ellos. Todos los personajes son cuestionados ante lo que representa la presencia de los “extraños”. Estas relaciones que se tejen en la tensión, campo – ciudad – violencia, ponen en la palestra la opción del individuo frente al mal, en lo complejo que puede significar un libre albedrío bajo presión. Este paso que da la corrupción que avanza entre todas las poblaciones del país es la que retrata La Candelaria. “ese paso es lo que nosotros queremos reflejar como el síntoma mas protuberante que vive actualmente nuestro país con el problema del narcotráfico; es decir ambiguamente se habla del narcotráfico, se habla de Centroamérica, se habla de la invasión de los dólares y de la corrupción de la moral de capas que son muy sensibles a ese tipo de acoso, como son las capas medias, los sectores medios de la población.”¹³⁴. Con esta obra La Candelaria le da forma a una situación que lentamente se instauraba en la sociedad colombiana, dibujando el gestus social, que asimiló la sociedad en curso, en un silencio que permitió que el dinero del narcotráfico se apropiara del país y corrompiera desde los lugares mas desolados hasta las altas esferas de la ciudad. El público identifica la metáfora y encuentra en la incomodidad del silencio, en la lentitud de las acciones, en una cotidianidad que es la propia, el espacio para la reflexión y el develamiento de sus responsabilidades ciudadanas.

Es un paso también en el proceso del grupo que acaba por narrar ese proceso de destrucción del mundo campesino, iniciado con *Nosotros los comunes* y que comienza a insertarse en el mundo de lo urbano que absorbió las poblaciones rurales. El espacio de la taberna, cambia el cantar del riachuelo, de los pájaros y el de los cantantes que la amenizan con música popular, por el amenazante sonido de un motor. Esta obra que continúa hoy en el repertorio de La

¹³⁴ Idem.

candelaria con cientos de funciones y más de diez años en vigencia, sienta un precedente de carácter premonitorio de lo que luego sería la catástrofe social y política producida por el ascenso del capital del narcotráfico.

Maravilla Estar (1989)

De Santiago García

Dirección Santiago García.

*“Amachecía. Los pequeños Novos
Disputando en locomios, iban;
Misébiles esperaban los querúfeos
Mientras los potencos momios descuerzaban”¹³⁵*

Son momentos convulsos, la violencia se cierne sobre el país, las amenazas de muerte se extienden incluso hasta a algunos miembros del grupo por sus filiaciones políticas como en el caso de Patricia Ariza. Esto causa cierto clima de incertidumbre dentro del grupo, García propone un texto de creación individual en el que hay solo cuatro personajes, y se plantea un proceso de dirección colectiva, que se disuelve en el proceso. El montaje de la obra se realiza mientras que otros miembros del grupo desarrollan simultáneamente otros procesos creativos.

El texto surge a partir de las lecturas de “Alicia en el país de las maravillas” y “Alicia a través del espejo” de Lewis Carroll. Sin embargo, como García señala en sus anotaciones sobre la obra, no se trata de ninguna manera de la adaptación de la obra literaria llevada a escena, sino simplemente de un referente más que argumental, temático, siendo la influencia más palpable el tratamiento del espacio-tiempo. Tomando sobre todo el momento inicial en que Alicia cae por un agujero, trasladándose a otra dimensión en la que el espacio-tiempo es un concepto movable, no estático. Según algunos estudiosos como

¹³⁵ Tres Obras de Teatro. Teatro la candelaria. P 120 y Ver el poema que le interpreta Zanco Panco a Alicia en “Alicia a través del espejo” de Lewis Carroll.

Fernando Duque esta obra inaugura la postmodernidad en el teatro Colombiano¹³⁶. Rompiendo con la estética anterior del grupo.

El personaje central Aldo Tarazona viene de “un oscuro lugar” que no estamos seguros cuál es, posiblemente la convulsionada realidad que lo aprisiona y lo lleva a la huída, a la búsqueda de un lugar en la que pueda ser “libre”. Y donde los parámetros que establecen la realidad se han trastocado para inscribirse en el mundo de la fantasía y la ilusión. Así el personaje se instala en un no espacio y un no tiempo, y se encuentra satisfecho por el hecho de encontrar un lugar para su soledad, donde no tiene ni pasado ni futuro, un espacio propicio para la reflexión. Donde intenta reconstruir su identidad. Sin embargo su ilusión es destruida por la aparición de los personajes que deciden acompañarlo en su aventura, los propios habitantes de ese lugar, que empiezan a construirle una vida dentro de su lógica. Alicia, apellidada Maravilla Estar, de profesión vidente y Bummer y Fritz. Aldo que pretendía abstraerse en una especie introspección que le permitiera una reflexión sobre su vida, se ve sujeto a cumplir acciones que le son impuestas, su rol de explorador, se rompe con la confusión del mundo que le proponen sus compañeros, un mundo paralelo que resulta peor que el de la realidad. Allí, toma en matrimonio a Alicia en una ceremonia circense- religiosa. Es padre de un hijo que nunca concibió, y al que debe mantener a costa de su trabajo, le pasan cinco años sin que lo note, o sea capaz de acordarse; sobrevive a las muertes y resurrecciones de Bummer, se sumerge en un laberinto de espejos, mientras juega al juego de las preguntas y sufre los conflictos naturales de la vida hogareña, entre muchas otras cosas mas.

En este desubique en el que se encuentra sumido Aldo recurre a su memoria como único sustento de su antigua realidad, sin embargo no puede recurrir a el, pues esta atrapado en un mundo donde no hay pasado ni futuro, es una especie de presente continuo. Desposeído de su memoria le es imposible el reencuentro consigo mismo, de manera que el no tener pasado le impide tener una identidad. “Este personaje, como dirían los semiólogos tiene como un ícono, una figura que es la que tiene que ver, como decía Charles Peirce, con su pasado, tiene unos elementos iniciales, unos rastro que son los que lo definen en el presente; y debe tener, para completar el personaje, como signo, un símbolo que

¹³⁶ Duque Fernando “Maravilla Estar” en el laberinto de la postmodernidad en Duque, Peñuela y Prada. *Investigación y Praxis Teatral* en Colombia. Colcultura, 1994, P. 168

sería su futuro; según Pierce, es lo que le da la posibilidad de definición. En el personaje de Aldo Tarazona Pérez, el ícono esta en la figura que viene de la oscuridad y que busca un momento inicial que es un terreno en el que puede reflexionar, que es el presente, que en la obra está muy marcado por problemas de carácter astronómico; es decir, son las doce del día, en un terreno vacío. Y el futuro que está delante del público, que es un símbolo, que es lo que le espera al personaje, y es lo que en realidad existe en el escenario, pero es lo que no tiene; es un personaje sin futuro porque ha perdido su capacidad simbólica”¹³⁷ así la obra propone básicamente un tema ontológico: “El hombre como una criatura que se debate en y frente al vacío, pero también paradójicamente frente al ridículo”¹³⁸

El texto presenta un rompimiento absoluto con cualquier referente histórico o real implícito, y una total desestructuración dramática. Está claro que el grupo nunca se ha sustentado en un modelo aristotélico, y ha estado siempre más cerca de la epicidad, pero es con este experimento en que la línea dramática se subvierte por completo, para crear una lógica distinta, la lógica de un mundo fantástico y maravilloso. La arbitrariedad y el azar son los amos de la escena, creando un vacío carnavalesco y polifónico.

El mundo creado es el lugar de las ilusiones y las alusiones, al carecer de un referente concreto, este se multiplica. La ilusión es el recurso utilizado para soportar la trasgresión espacio-temporal, es lo que permite que el personaje se vea en múltiples espacios como por arte de magia, la transitoriedad del espacio se maneja a través del recurso de la ilusión, capaz de lograr encadenar la multiplicidad especial, creando la ilusión de un espacio que contiene muchos, así los personajes se deslizan por espacios tan disímiles, como un parque, un vestier, un circo, o una iglesia. Lo que para Duque, es un sello definitivo del acercamiento del grupo a la postmodernidad es que “Maravilla Estar cumpliría satisfactoriamente con proporcionar al espectador una partitura textual e iconográfica suficiente para que este construya “un sistema de sentido”, hasta lograr estructurar “una pluralidad de lecturas”.¹³⁹

¹³⁷ Duque y Prada. Op. Cit., P 499. y ver Peirce Charles “La lógica considerada como semiótica” Biblioteca Nueva. Madrid, 2007

¹³⁸ Duque Fernando “Maravilla Estar...” P. 171

¹³⁹ Ibid. P 174

La alusión actúa como el ente que amplía el referente cultural de la obra hacia otras memorias que puedan o no, ser reconocidas por los espectadores. Estas alusiones corresponden a citas de otros autores literarios, en primer lugar el mismo Carroll que se cita en varios parlamentos de Alicia y en algunos mecanismos lingüísticos como las “palabras maleta”. Citas de textos Shakespereanos, y otros pertenecientes a la memoria del grupo, como en el caso de Quevedo. O el referente en cuanto a “tono” de algunos personajes del absurdo como Beckett, (como en el caso de Bumer y Fritz que no dejan de recordarnos los personajes de “Esperando a Godot” o Arrabal, entre otros¹⁴⁰. Que configuran el mundo alusivo de la obra, enriqueciendo su poética y su carácter polisémico.

Aunque esta obra se aleja más que nunca del realismo simbólico en el que suele trabajar el colectivo es de una innegable validez a la hora de poner la obra en su contexto tempo-histórico.

En el 89 es asesinado el líder candidato a la presidencia Luis Carlos Galán, a manos de Pablo Escobar el hombre más buscado del mundo en su momento. Persiste y se acrecienta el hostigamiento a la oposición, a los movimientos de izquierda, a los sindicatos; y a nivel mundial, cae el muro de Berlín. El espectador se encuentra en la mitad de una realidad difícil de aprehender, como en el caso de Aldo Tarazona que en el intento de sustraerse de su realidad, se aboca a un mundo de total incertidumbre y locura, sensación con la que fácilmente podría identificarse cualquier espectador colombiano en su momento.

La Trifulca (1991)

De Santiago García

Dirección Santiago García

Con este montaje La Candelaria continua exorcizando una época muy violenta en Colombia, como fue el final de los años ochenta y el principio de la década

¹⁴⁰ García S. “Teoría y Práctica del Teatro” P. 70

del noventa. Muchos líderes políticos fueron asesinados¹⁴¹, el fenómeno de la violencia parecía haberse desbordado por completo. El grupo Llevaba un tiempo intentando hacer una adaptación de la Opera de los tres centavos, de Bertolt Brecht, que no daba resultados. Finalmente García propone el texto de la Trifulca, que decidieron seguir trabajando conservando la idea de la ópera para recoger algo del trabajo que habían iniciado, pero usando una mezcla entre música popular carnavalesca y la popular música Rock.

La obra sucede nuevamente en una plaza pública e inicia con una procesión que ritualiza la muerte del carnaval. El personaje protagónico, el niño Beni equivale a algo así como a Joselito Carnaval figura del festival de Barranquilla que muere cada año y resucita al siguiente, o como el Rey Momo presente en otros festivales de Latinoamérica. Sin embargo este carnaval se presenta entre lo lúdico y lo grotesco, es una “patafísica de la muerte”¹⁴². El niño Beni es un pobre diablo con ínfulas de músico, que tiene su propio “La Guacherna”. Beni ha desafiado a sus padres y a la sociedad, en busca de su libertad individual, esto no le gusta ni a ellos ni al Doctor Lupus, el representante del orden y el poder. La madre (vestida de madre tierra) por su lado tiene también un coro de plañideras “La plaga” que siempre la acompañan en el lamento de las muertes de su hijo, que no resucita precisamente para cambiar el rumbo, sino para reafirmarse. Todos saben que volverá a morir, que no logrará cambiar nada, en ese sentido, de resurrección y muerte, como de salvación, el niño Beni reaparece como un Jesucristo. En un panorama sin futuro, él no sabe si esta vivo o muerto, aunque supone que estará vivo ya que los demás lo pueden ver. La ausencia de vida se llena con la fiesta, el ruido, el desorden constante que ofrece “La Guacherna” su combo de amigos. Su madre quiere que sea músico pero de conservatorio, su padre, que sea soldado como él. Sin embargo Beni lo que quiere es ser poeta, y va al monte, donde está su padre combatiendo, a comunicarle su decisión. Su padre, furibundo combatiente espera ver en su hijo otro soldado de la patria, pues la patria no necesita poetas, sino guerreros. En medio del fuego cruzado sostienen un accidentado diálogo.

¹⁴¹ Algunos sucesos de la época: 1987 asesinato de Jaime Pardo Leal, candidato Presidencial de la Unión Patriótica. 1989 asesinato de Luis Carlos Galán, seguro candidato presidencial del partido Liberal. 1990 asesinatos de Bernardo Jaramillo candidato a la presidencia de la Unión Patriótica, y Carlos Pizarro principal dirigente del M-19, grupo guerrillero que se había desmovilizado para transformarse en movimiento político. Entre otros.

¹⁴² Arcila G. Op.Cit.,133

Padre: Cómo quieres que lo tome? Tal y como está este país, quien necesita poetas? Platón tenía razón cuando exigía la expulsión de todos los poetas de Grecia. Son la lacra de la sociedad.

Niño Beni: Todo lo contrario, padre, si Grecia fue grande fue por sus poetas

Padre: todos unos maricones, intrigantes, demoleedores de principios.

Niño Beni: forjadores de una nueva conciencia... de esta conciencia.

La propuesta de Beni de un mundo no beligerante no tiene cabida en el espacio de la obra, que se desenvuelve en un carnaval de la sangre, su padre herido de gravedad es obligado a abandonar el campo de batallas por enfermeros, aún así da la última sentencia a su hijo. *Padre: Poeta! Un poeta en medio del campo de batalla! Entre el fascinante rugir de la metralla! Qué es lo que oigo! Poeta! Es como para morir de la risa!*

Esta frase puede condensar lo que es el sentido de la obra. La madre ruega al niño Beni que deje las malas amistades, el padre por su lado quiere alejarlo de cualquier pretensión artística, por lo que se une al Doctor Lupus que considera que el niño Beni y su grupo La Guacherna, hacen un llamado a la Anarquía. Los esbirros de Lupus persiguen a la Guacherna, destruyen sus instrumentos musicales, y por medio del secuestro de Carlota, novia de Beni, logran apresararlo y asesinarlo una vez más. El niño Beni resucitará, y volverá a unirse una vez más a la gleba, sus oponentes lo perseguirán, hasta matarlo y así, una y otra vez.

Todos están imbuidos como en un sueño, y destinados a cumplir su rol, dentro del ritual de la muerte. La obra se desenvuelve en un ritmo alocado, rockero, de ensueño y carnaval. El lenguaje es extrañado, el niño Beni habla como en clave de salvación católica, el doctor Lupus habla en spanglish, los de la guacherna, hablan duro y hacen también música dura para esta vida dura, como lo expresan en la “Canción de la vida dura”¹⁴³. La música es el medio expresivo, e incluso es usada como un arma, por medio de ella, el niño Beni entra en trance o puede controlar a los secuaces del doctor Lupus, otorgándole al arte una faceta mágica y salvadora.

Creemos que aquí, en la oposición guerra y poesía, se sintetiza una realidad que alude directamente al contexto nacional. En Colombia la mayor parte de los presupuestos y los esfuerzos están concentrados en una guerra que no termina, mientras que la educación y la inversión social continúan estando en la última

¹⁴³ Teatro La Candelaria. Maravilla Estar. P. 179

escala. En un país donde la prioridad es la guerra, no existe la poesía. La candelaria ratifica la posición del artista, intentando ofrecer un espacio para la utopía y por qué no, para la creación de una nueva conciencia.

En sus comentarios, García reconoce que no fueron capaces de objetivizar esa realidad tan chocante que se vivía en ese momento, “me parece que no se logro crear distancia de verdad, que permitiera entender el relato en otras dimensiones: no ver la guerra como un hecho que ocurrió hace cinco años, o que está ocurriendo, sino una Nación que tiene más de un siglo y medio de guerras, que es lo que tenemos en nuestro país”¹⁴⁴

En la Raya (1992)

Creación Colectiva

Dirección Santiago García

En este caso el motivo parte de una iniciativa del Ministerio de Cultura de España que para conmemorar el V centenario del descubrimiento de América, convoca a varios artistas Latinoamericanos para llevar a escena distintas obras de escritores representativos del continente. De Colombia se escogió a Gabriel García Márquez y al teatro La Candelaria. El texto escogido por el colectivo fue “Crónica de una muerte anunciada”, luego de algunos meses de proceso, y a pesar del aval de García Márquez, finalmente no se pudieron negociar los derechos de autor.

Sin embargo, el grupo que ya tenía avanzado el montaje decidió seguir trabajando en el proyecto y a propósito del problema que padecen muchas metrópolis tercermundistas y a la labor que algunos miembros del grupo desarrollaban con habitantes de la calle, decidieron unir el material de “Crónica..” con la población marginal de la ciudad¹⁴⁵. Se planteó entonces el intento de montaje del texto de García Márquez hecho por un elenco de “ñeros”, (como se llama en el lenguaje popular a los habitantes de la calle, una derivación

¹⁴⁴ Duque y Prada. Op. Cit. P. 490

¹⁴⁵ Sobre la población marginal en Bogotá ver: Arturo Alape “El cartucho de la memoria a la demolición” en Periódico El Espectador, P. 2D Abril 11 de 1999, y del mismo autor, “El Cartucho: Calle de San Victorino” Marzo 28 de 1999, P. 3d Bogotá

de compañero) y bajo la dirección de un distinguido director alemán al que esperan con ansiedad el día del ensayo general, pero que nunca llega.

La obra en cierto sentido se burlaba de la situación de partida, que a través de una iniciativa llegada del exterior ponían a trabajar a un grupo de “deleznables” para al final dejarlos con los crespos hechos. En este caso la iniciativa parte de los funcionarios del PIRS (Programa Internacional de Rehabilitación social) una entidad ficticia con la que la obra critica a todos aquellos programas de reinserción y rehabilitación social para guerrilleros, paramilitares, ladrones o prostitutas, entre otros. Que pretenden reeducar, y rehabilitar a sus participantes a partir de las artes y, en este caso particular, del teatro. Buscan una especie de salvación o rescate muy humanitario pero que solo es posible a través de medios más efectivos que se comprometan a dar soluciones reales a su situación, y que van más allá de un ligero contacto con la experiencia artística.

La candelaria recurre de nuevo a la metateatralidad, como una afirmación de “La reflexión de los propios productores de textos teatrales –tanto los dramaturgos como los directores o los grupos teatrales- sobre su propio discurso o el discurso teatral en general, y en el cual postulan funciones o responsabilidades para sus textos teatrales o para el teatro de su tiempo”¹⁴⁶. De esta manera ellos mismos cuestionaban la función misma del teatro dentro de sus objetivos sociales. Y esta vez se ubicaban en el centro mismo de la marginalidad, “mientras que el discurso crítico hegemónico de raíz europeizante postula como uno de los rasgos definidores de su código estético la “belleza” y la “calidad” de un texto en su intransitividad, en el arte como plasmación no comprometida, estos textos aspiran a realizar una función práctica educativa. En consecuencia, en este caso, la marginalidad proviene tanto de la marginalidad de sus destinatarios como de la funcionalidad que se le asigna al arte”¹⁴⁷. En este sentido, es claro que La Candelaria hace parte de las manifestaciones artísticas que no satisfacen los códigos estéticos e ideológicos del discurso hegemónico, como representantes de un sector teatral alternativo y profesional, sus códigos estéticos van entrelazados a una función poética que va unida a lo social. Especialmente en esta obra puede verse el uso absoluto de una

¹⁴⁶ Villegas Juan. *Para un modelo de historia del Teatro*. Ediciones de Gestos, Irvine, 1997. P. 88

¹⁴⁷ *Ibid.* P 138

“estética de lo feo”¹⁴⁸ de lo grotesco y del mal gusto. Y al mismo tiempo la potencialidad poética de las imágenes elaboradas en medio de esta “fealdad”.

La Candelaria se instala por completo en el territorio de la ciudad, y en la observación del núcleo marginal- urbano, que en Bogotá tiene una presencia que puede evidenciarse en muchas de sus esquinas. El grupo investigó a fondo el tema con la ayuda de especialistas y realizó trabajo de campo con algunos grupos de rehabilitación. Así se acercaron a esa estética callejera, en su lenguaje, sus gestos y sus objetos, para ponerla en forma práctica en el escenario. La candelaria se caracteriza por titular sus obras de maneras muy consecuente, en este caso los personajes están “En la Raya”, en ese límite que determina lo central y lo periférico, representan a los que no tienen cabida en el medio social-central que está sobre la norma. Ellos están en la anormalidad.

El reto para la candelaria era poner en escena esa realidad de los marginales, sin caer en un realismo documental, o en una mimesis simple que iría directamente al humorismo. Indagando en sus formas de relacionarse con el otro, iban encontrando el sustrato de sus comportamientos. Así las relaciones entre los personajes van todo el tiempo de la complicidad al conflicto, del insulto al golpe. Su estado base es la violencia, son personajes que están todo el tiempo a la defensiva y la situación se desenvuelve sobre esa delgada línea entre la cooperación y el caos absoluto. Precisamente el teatro, en este caso la versión de “Crónica...” era la herramienta perfecta para distanciar la dureza de un mundo real en contraste con un mundo ficticio y poético. Y precisamente ahí, el límite también parece diluirse entre lo ficticio y lo real. Nuevamente el realismo simbólico hace su aparición.

La obra de la ficción “Crónica” está basada en hechos reales, que arroja elementos simbólicos de esa cultura central y propia que con tanta maestría describe García Márquez. En un pueblo de la costa Caribe, que por cierto ese día espera la frustrada visita del obispo, la hipocresía de una sociedad obliga a ocultar y a vengar el honor de una novia. Muchos de los habitantes del pueblo saben del hecho violento que allí va a ocurrir pero nadie es capaz de detener el crimen que al final es consumado. Esto, señala García en sus reflexiones sobre la obra, ayudo a establecer las líneas temáticas de la obra, la dignidad y la muerte aparecieron como las líneas centrales. Mientras que la línea argumental iría

¹⁴⁸ Rozencaz Karl “Estética de lo feo”, Julio Ollero editor, Madrid, 1992

encaminada a que “el reflejo de la muerte de Santiago Nassar de la Crónica se fuera apoderando de la otra historia de muerte entre el grupo de ñeros”¹⁴⁹ Elementos como los cuchillos, que los ñeros pretenden que sean de verdad, el vestido de novia, el traje del obispo y los aires vallenatos configuran las imágenes del mundo ficticio que se intercambian con las imágenes de la realidad simbólica de los marginales, harapos, chatarra, una banderita Colombiana hecha en papel, su cántico esforzado del glorioso himno nacional. Mientras que como pueden ensayan una obra bajo una amenazante presión del afuera, enemigos motorizados que quieren vengar la deshonra de las niñas del colegio a las que presuntamente Asdrúbal personaje que en la obra es Santiago Nassar, les va a decir poesías y presuntamente, a mostrarles “el paquete” que oculta bajo su sobretodo. La amenaza es constante y nadie parece darle importancia, hasta que es demasiado tarde, los vengadores tumban la puerta y cumplen con su cometido, Asdrúbal es asesinado. “No solamente en Colombia, sino en Brasil y en otros países, estaban masacrando, en batidas llamadas de limpieza, a grupos de jóvenes y niños habitantes de la calle”¹⁵⁰ Esta es la realidad análoga a la realidad literaria, las une el simbolismo que va de la literatura al teatro, de la calle a la escena.

La obra tiene un especial énfasis en la imagen de lo nacional, las banderitas, el himno, los vallenatos, por el hecho mismo de la obra que representan y porque es un producto hecho para una entidad “Internacional” así que, está hecho remarcando la colombianidad de los intérpretes y la obra. Esta relación entre lo nacional y lo internacional actúa como paradoja en la obra, mostrando la visión cegada y “ñera” en este caso, que pone su mirada en el exterior, pero que es también una mirada muy latinoamericana frente al modelo europeo. Los ñeros están esperando a “Rolf”, el director alemán, su salvador, el que sí sabe, y por el que están tratando de quedar bien; así no crean nada en esa payasada del teatro. El ser dirigidos por un director alemán los hace sentir importantes, valiosos, por el hecho de que un alemán venga a interesarse en ellos, de pensar que están untándose de un poquito de “mundo”, al tiempo de abrigar la idea de una vida mejor. El momento en que les llega una caja del vestuario proveniente

¹⁴⁹ García S. Op. Cit., V. II P. 41

¹⁵⁰ Ibid. P. 38

del exterior, es revelador, unos trajes nuevos, muy finos, pero que en realidad no tiene que ver nada con el contexto de la obra y para el caso, nada que ver con el contexto de la indigencia en la que viven los personajes. Se devela así la inutilidad del mecanismo institucional ante la situación de miseria de la población marginal. Pero también como señala García, permite entre ver “Cómo, a pesar de todas las frustraciones, la degradación y el olvido en que están estos seres humanos, a último momento rescatan ese valor que salva a todo ser humano de su aniquilación total: la dignidad. A pesar de todo, son seres humanos y así lo hacen saber. “Al fin y al cabo la calle es lo mío” dice casi al final de la obra Maritza, uno de los personajes de la obra, cuando ya ha dejado el papel de la novia de Santiago Nassar, Ángela Vicario”¹⁵¹

Durante la obra los símbolos se hacen y se destruyen constantemente, están hechos para el espectador, pues los personajes se desenvuelven en una cotidianidad, que se convierte en una extra-cotidianidad por la acción que desarrollan, el ensayo de una obra de teatro. La ambigüedad entre lo escénico, lo real, y lo mítico es constante, pues estos personajes como marginales vienen de ese mundo “oscuro”, que no sabemos ciertamente cuál es. La locura, o el sueño, el teatro o la verdad son los intercambios constantes. Elementos de brujería, de la escatología de la calle, de lo vulgar, están en contraposición de los delirios poéticos de algún personaje que no sabemos como llego ahí, pero que a lo mejor en otro tiempo era una persona que estaba al otro lado de la raya. Lo que sí, es que este contexto macro de la obra de teatro que sostiene su contexto real, termina por superar su realidad, realidad en la que unos habitantes de la calle se involucran en un proceso artístico con la única esperanza de ser visibilizados por el otro, y si es extranjero, aún mejor. Tener un lugar, un sitio para sí, elemento develador, si vemos este conjunto de ñeros que cantan el himno nacional, ondeando una paupérrima banderita, mientras que son capaces de matar si alguien ajeno toca algo de su propiedad, una propiedad tan reducida, como una chaqueta, un peine, un colorete o lo que es más claro, un sitio para asentarse en el cambuche¹⁵², una propiedad tan intangible que por ello mismo es intocable.

¹⁵¹ Ibid. P. 42

¹⁵² Cambuche: Vivienda improvisada. Pequeño territorio donde pernoctar.

La obra publicada incluye un glosario con los términos propios de la jerga callejera.

Tráfico pesado (1994)
De Fernando Peñuela
Dirección Fernando Peñuela

Esta obra continua condensando la observación sobre lo urbano que el grupo se ha propuesto en su reciente etapa. El referente inmediato es la Bogotá lluviosa y nocturna tan conocida por sus habitantes. La obra propone cuestionarse si el miedo paranoico con el que viven los habitantes de la ciudad hace parte de una subjetividad, de un mito popular que ha terminado convirtiendo la ciudad en más peligrosa de lo que en realidad es. El texto de Peñuela permite sustraer comportamientos particulares posibles en medio de la gran urbe, permitiendo crear un espacio para la intimidad. Y demostrando que “vivir en una gran ciudad no implica disolverse en lo masivo y lo anónimo. La violencia y la inseguridad pública, la inabarcabilidad de la ciudad (¿Quién conoce todos los barrios de una capital?) llevan a buscar en la intimidad doméstica, en encuentros confiables, formas selectivas de sociabilidad. Los grupos populares salen poco de sus espacios, periféricos o céntricos; los sectores medios y altos multiplican las rejas en las ventanas, cierran y privatizan las calles del barrio...”¹⁵³. En el mismo sentido en el que lo propone García Canclini, en *Tráfico Pesado* la sensación individual de inseguridad se convierte en factor fundamental a la hora de socializar. Sustituyéndose como un criterio que determina las relaciones entre los habitantes de un sector y otro, involucrando las condiciones socio-económicas y geográficas del individuo dentro de la urbe, lo que degenera en una sectorización, que produce la marginalización y la estigmatización de ciertos rincones de la ciudad.

La obra muestra unos habitantes del común que de inmediato crean un vínculo identificador con el espectador, pues, fácilmente podrían ser uno de ellos mismos en cualquier lugar de la ciudad. Los diálogos se construyen a partir de los discursos que pueden emitir los distintos componentes del cotidiano urbano, el estudiante, el trabajador, el representante de la ley y que frecuentemente ubican la ciudad como un ente problemático que interviene sus

¹⁵³ García Canclini P 261

rutinas: las quejas sobre el tráfico, la burocracia, el aseo, la inseguridad, entre muchos otros. Peñuela propone unos personajes ciudadanos cuyo estado normal y cotidiano es el miedo, un estado de alerta de matices paranoicos que se ha vuelto, una costumbre. Los periódicos y medios de comunicación, la oralidad presente en los casos y anécdotas de amigos y vecinos siempre están dispuestos a acrecentar la idea de “alta peligrosidad” dentro de la ciudad. En este sentido la obra maneja el humor negro, la novela policíaca y el misterio como sus rasgos característicos, los personajes y situaciones parecen sacados de una novela policíaca al mejor estilo de Edgar Allan Poe, esta distancia presupone una realidad mistificada a partir de una realidad contextual.

El tema, como hemos dicho, es la exageración y el exorcismo del miedo en la ciudad. El argumento se desarrolla en tres fragmentos que no tienen relación entre sí, su hilo conductor no es argumental sino temático. El primer fragmento ocurre en un paradero, se encuentran allí referentes muy concretos del gestus social que maneja la ciudad. La pesadilla que puede significar esperar un bus de noche, en una ciudad en la que el tema del transporte es un caos que toma cualidades catastróficas si es que llueve, y encima, si se tiene la mala suerte de estar en un lugar alejado del centro de la ciudad y de no muy buena reputación. Allí se encuentran una pareja de desconocidos que encuentran una sospechosa cartera llena de billetes. Claramente se “trataría” del tristemente célebre “paquete chileno”¹⁵⁴ del que tantos bogotanos han sido víctimas. Y que es en sí mismo, una muestra de la ingenuidad, por un lado, y de la picardía latinoamericana por el otro. La víctima ante la ilusión de una ganancia arriesga lo poco que tiene. La desconfianza es el elemento primordial en la comunicación, sin embargo la pareja resulta unida por el miedo ante lo sospechoso de la situación, la escena degenera en una comicidad que patetiza y el miedo y que no le da a los personajes ni al espectador la opción de resolver la situación que se plantea.

En el segundo fragmento se aborda la ciudad pero esta vez desde una esfera doméstica, elaborando un miedo con las características de un suspenso cinematográfico. Una distinguida mujer (Emily, de procedencia alemana) propietaria de una distinguida casa busca un inquilino que le alquile una

¹⁵⁴ Paquete Chileno: Popular modalidad de robo en que una persona cree encontrar algo de valor y es abordada por otra que le propone compartirlo por medio de una negociación en la que la víctima entrega algo, y solo hasta el final consigue darse cuenta de que ha sido robada.

habitación que tiene libre. Ella despliega unos dispositivos de seguridad de grandes proporciones aplicados a su laberíntica casa que por el contrario le proporcionan al inquilino también la sensación de miedo y peligrosidad que ella concibe solo afuera. Es decir, aquí se invierte la sensación de seguridad. Para la mujer, esta existe en el ámbito público, mientras que para el joven, la inseguridad se presenta en este caso, en el ámbito privado de la ciudad.

El tercer fragmento ocurre en una estación de policía, donde se desarrollan a su vez tres historias diferentes, en este último cuadro las dinámicas de la escena van todo el tiempo del ámbito público al privado. Una mujer está denunciando el engaño de su marido que acaba de descubrir que es homosexual, con el agravante de que la ha golpeado y echado de la casa. Un abogado busca un detenido que no aparece por ningún lado y que al parecer ya pasó a otra jurisdicción, y el comisario jefe recibe la visita de su sobrino que le trae un obsequio de parte de alguien a quien no puede rechazar. En este fragmento el juego de las jerarquías cobra valor en un espacio tan reducido, el título de “doctor” va en todas las direcciones, y la dinámica de la escena corresponde a un exagerado movimiento que podría tener una comisaría a las dos de la mañana, en este espacio parece imposible dar solución a las problemáticas traídas por los visitantes, por un lado por la arbitrariedad de sus pedidos y por otro por la negligencia de los funcionarios de la ley.

Los fragmentos no se resuelven, no van a ningún lugar. Permanecen en el nivel de la elucubración, de lo que “parece” ser pero que no se puede confirmar. El miedo aparece como un síntoma de la subjetividad que se alimenta a través del cuento popular, del voz a voz, mistificándose y arraigándose en las creencias del ciudadano que se ve con dificultades para asimilar la objetividad de sus circunstancias. Para el espectador la obra actúa como un espejo, de su sociabilidad y de su cultura urbana, y aunque el objetivo no sea contrarrestar la idea del peligro de la ciudad, si propone una revisión por parte del ciudadano acerca de cuánto hay de imaginación y cuánto de realidad en la construcción de su imagen de ciudad.

Manda Patibularia (1997)

De Santiago García

Dirección Santiago García

En este proceso el grupo vuelve al referente literario, es un texto de creación individual de Santiago García basado en “Convidado a una decapitación” de Vladimir Nabokov. Este texto permitía a García construir un personaje, que buscaba desde *Golpe de suerte, El diálogo del Rebusque o Maravilla Star*. Un antihéroe, que busca un espacio donde definir su identidad¹⁵⁵. Pero además le permitía poner el candente tema de la justicia en escena. De especial vigencia en Colombia “En efecto, a nivel nacional, la problemática del narcotráfico en la campaña presidencial de Ernesto Samper, ha llevado a un profundo cuestionamiento de los parámetros del ejercicio de la justicia en Colombia (...) Las estrategias de representación ponen en tela de juicio la autoridad, legitimidad y ejercicio de la administración de las justicia en Colombia. Llevan al público a cuestionar su confianza en las instituciones gubernamentales”¹⁵⁶.

La obra presenta a Eucario S. un prisionero que acaban de trasladar a una prisión de alta seguridad luego de comunicarle que ha sido condenado a muerte. El prisionero acepta su destino, pero solicita que le digan en qué fecha ocurrirá la ejecución pues quiere resolver algunos asuntos que tiene pendientes. Esto es poder escribir algo a la humanidad, dejar una carta que contenga un mensaje que pueda ser de interés colectivo a partir de su experiencia en la vida. Pero nadie accede a darle esta información. A partir de allí la estadía de Eucario en la prisión toma tintes de tortura. La imposibilidad de tener el control sobre el tiempo, le impide al hombrecillo cumplir con sus planes, realizar una reflexión profunda acerca de él y lo que fue su vida. Reconocer su identidad. “La conexión entre identidad y escritura ha sido ampliamente reconocida en estudios hechos a personas confinadas en prisiones, hospitales, manicomios... por esta razón los intentos de Eucario por trascender, mediante la escritura, su situación de asilamiento y recuperar su identidad son frustrados repetidamente por las

¹⁵⁵ Duque y Prada. Op. Cit., P499

¹⁵⁶ Garavito Lucia. En Latin American Teatre Review. Center of latin american Studies the university of kansas. Kansas. 34/2, spring 2001.

autoridades que le aseguran que su deseo “esta contra el reglamento”, le niegan papel en blanco para tomar apuntes, interrumpen cada vez que se dispone a escribir, e inclusive le prohíben dedicarse a sus escritos como ultimo deseo.”¹⁵⁷

Esta imposibilidad de reconstruir su identidad es contrastada por la identidad oficial que el estado crea de Eucario “datos, pruebas, testimonios y todo tipo de documentos archivados por la rama judicial conforman la representación oficial de Eucario como un individuo peligroso, de alta criminalidad, hostil, que merece estar bajo el mas estricto control carcelario hasta el momento mismo de su ejecución.”¹⁵⁸ La candelaria pone entredicho nuevamente las relaciones entre estado e individuo. Un estado deshumanizante, que trata a Eucario solo bajo el lenguaje de la burocracia. Reglamentos, cláusulas, fallos, autorizaciones, determinan cada uno de sus actos, incluyendo la posesión de su tiempo, definiendo sus horarios de comida, sueño y vigila, visitas, condenando a Eucario a vivir en un no-espacio y en un no- tiempo. Enfatizando la necesidad del poder de ejercer un absoluto control sobre el campo mental y físico del prisionero.

Por otro lado, la necesidad del estado de parecer mejor de lo que es, inscribe a Eucario en un una teatralidad que roza con lo espectacular. “En este metateatro la prisión es un hotel de lujo con servicio de primera, las visitas de otros prisioneros son ocasiones sociales que se manejan dentro de los cánones de la más refinada etiqueta, el verdugo es el compañero de juegos de su víctima, las autoridades cavan túneles de fuga para darles “gratisimas sorpresas” a los reos. Hay espectáculos en que se invita a los prisioneros a asumir un papel de voyeurs y la visita de familiares se asemeja a la puesta en escena de melodrama barato, con el aria de “una furtiva lacrima” De l’ eisir de amore de Donizetti como música de fondo. Todos tienen un guión para Eucario.”¹⁵⁹

De esta manera Eucario se ve envuelto en un mundo que oprime su pequeña celda de cuatro paredes que se difuminan constantemente para explotar en el terreno de los sueños. Un mundo de lo posible imaginario es la estrategia metateatral usada por La Candelaria en este caso, confirmando que el gran actor político dirige lo real por medio de lo imaginario.¹⁶⁰ De esta manera Eucario vislumbra la posibilidad de una fuga, y hasta la posibilidad de casarse

¹⁵⁷ Ibid P 14

¹⁵⁸ Ibid P 7

¹⁵⁹ Ibid. P 12

¹⁶⁰ Balandier Georges. *El Poder en escena. De la representación al poder, al poder de la representación*. Paidós, Barcelona 1995

con Sibila, la joven hija del director de la cárcel, que vive allí y va a visitar a Eucario de vez en cuando para llevarlo por el laberíntico mundo de su imaginación.

Como señala García “La obra para mi es una tragedia donde se anuncia la decapitación al comienzo y con la decapitación termina, y no hay salida, no hay posibilidad de happy end, de ninguna manera”¹⁶¹ Por eso es constante el elemento del humor negro, satirizando e ironizando la realidad de Eucario que va del sueño a la pesadilla. En una ambigüedad entre lo real y lo ficticio que enriquece los sistemas de lenguaje usados en la tortura a la que es sometido el prisionero.

Aparte de las amables visitas del director de la cárcel y su hija Sibila, su abogado defensor, su guardián, su bibliotecario, y hasta de su verdugo, que se le presenta como un amigo prisionero, actores del teatro judicial en su ironía y burocracia exacerbada. También otros personajes vienen a reconstruir su vida familiar, su madre, su esposa, sus suegros, personajes que completan el cuadro de pensamientos, recuerdos, e ilusiones que dibujan el mundo psicológico que vive Eucario días antes de su muerte. El permanece en su lucha por tener el espacio y el tiempo para reflexionar y decir las cosas que no pudo decir. Para reafirmarse no como un individuo víctima de un aparato burocrático, sino como un ser humano cuya existencia debió tener algún sentido, por lo menos para él, ya que es evidente que no la tiene para el Estado. Por último estamos de acuerdo como Garavito en que “si el sistema judicial le niega al individuo la posibilidad de autorepresentación, el montaje escénico de la candelaria se la concede, en lo que podría considerarse como un acto de justicia poética.”¹⁶²

¹⁶¹ Duque y Prada. Op. Cit., P 499

¹⁶² Garavito Lucia. Op Cit., P 14

CONCLUSIONES

Tomar el colectivo La Candelaria como el grupo insigne de la historia del teatro Colombiano es apenas natural. Próxima a cumplir 45 años de labor ininterrumpida, aparece como la agrupación teatral más antigua de Latinoamérica todavía en activo. La fundación de la Candelaria no sólo marca el inicio del teatro moderno en Colombia, sino también el momento más fructífero del teatro Colombiano. Pionera en el movimiento impulsor del “Nuevo Teatro”, la Candelaria se ha identificado a lo largo de su recorrido con un objetivo principal: la búsqueda de una dramaturgia nacional. La dramaturgia nacional de la que ellos hablan no es entendida como la escenificación exclusiva de obras creadas o generadas por autores de nacionalidad colombiana, ya que en su proyecto incluyen (y lo han hecho siempre) obras y motivos del repertorio internacional. ¿Qué sentido peculiar tiene entonces el adjetivo nacional en su proyecto? El de montajes de obras cuya escenificación implique ineludiblemente una identificación concreta y específica con las preocupaciones urgentes e inmediatas del público asistente.

Convertido en su objetivo, La Candelaria utiliza ese mismo significado al hablar de un Teatro Nacional, que también es uno de sus objetivos más persistentes e identitarios a lo largo de toda su trayectoria. El Teatro Nacional que la Candelaria enarbola y busca es un teatro creado, defendido, solidificado y realizado en el marco del teatro independiente y experimental. Es un proyecto construido por tanto en dirección opuesta al sentido del proyecto institucional de Teatro Nacional. Ambas ideas pueden coincidir no sólo en su homonimia, sino incluso en el perfil de ser concebidos como un servicio público¹⁶³. Pero en la coincidencia de ese objetivo anida igualmente su propia incoincidencia, su desconexión, su disyunción. El proyecto institucional de un teatro nacional suele ser entendido efectivamente como un teatro público, pero el teatro nacional del que habla La Candelaria es entendido en cambio como un teatro para el público. La Candelaria apenas si ha contado con mínimos aportes por parte del estado. No se trata de una diferencia menor. Un teatro para el público

¹⁶³ Vilar Jean. *El Teatre com serve public*. Institut del Teatre. Diputación de Barcelona, Barcelona, 1997

es un teatro con un interés directo en lo popular. La candelaria no expresa una preocupación circunstancial, sino esencial con el pueblo y lo popular.

Entendido como el espacio de una identificación -no hay que olvidar que identificar es un verbo que proviene del latín ídem (*“lo mismo”*) y ficare (*“hacer”*) y que por tanto la identificación hace que dos cosas en realidad distintas, aparezcan y se consideren como una misma- el teatro es para la candelaria un espacio de identidad. Lo nacional y lo popular tienen en el proyecto cultural de la candelaria un punto de sinonimia en la construcción de una identidad, de una identificación.

No es extraño, por tanto, que las influencias más sólidas de La Candelaria sean aquellos referentes sociales y estéticos que se orientan en ese mismo sentido. Dentro de las primera corrientes, puede detallarse la fuerte influencia del proyecto socialista emprendido por el entonces prestigioso proceso revolucionario de Cuba, iniciado en 1959. Estas influencias y proximidad se extienden incluso en los años noventa. Y por otro lado, son Piscator, y especialmente Brecht, quienes encontrarán en La Candelaria seguidores muy activos.

La Candelaria no está sola en esta corriente de inducción. Prácticamente en toda Latinoamérica se extienden proyectos similares. De entre ellos, puede recordarse al teatro del pueblo en Argentina (1931-1976), el teatro de arena de Brasil (1953-1971), el Teatro Escambray en Cuba (1968-), el mismo Buenaventura en Cali (1955-). Todos ellos dejarán su impronta en La Candelaria. Un primer recurso en la consecución de la identificación con el público, será generada a través del trabajo en el espacio previo al de la presentación: el del proceso creativo. Para la candelaria, la creación colectiva es también parámetro de una realidad comunitaria. Alentados por los principios estéticos de la proletkult, la creación colectiva en el teatro colombiano, ejercido precozmente por La Candelaria como en el teatro experimental de Cali, se convertirá incluso en un aporte al teatro latinoamericano. Los temas, motivos y tendencias que han marcado la evolución de La Candelaria se han ido ajustando a las exigencias que representa su público a lo largo de su dilatada historia, y según la especificidad de cada uno de los periodos que la han constituido.

Esto es posible gracias al compromiso continuo con su objetivo: crear un teatro que se corresponda con el contexto, y por sobre todo con el espectador que vive inmerso en ese contexto.

Al inscribir su trabajo directamente en el contexto en el que convive con su público, La Candelaria genera sus montajes utilizando distintos filtros a través de los cuales la realidad histórica es cuestionada, y esos filtros diversos constituyen también etapas distintas en su trayectoria. Estas etapas pueden agruparse en tres períodos: el de una preocupación por a) la realidad histórica, b) una preocupación por la historia cultural, y c) una aproximación metafórica sobre la realidad urbana.

Realidad histórica (1972 a 1980) Todos los trabajos de la compañía parten en este período de la historia como forma para entender el presente. La consideración fundamental de este período procede bajo la hipótesis de que la historia es constitutiva de la identidad. Una identidad individual colectiva. Siempre y cuando la formación de los valores y de los principios de esa identidad sea sometida a un examen, a un debate. Es decir, siempre que se plantee una re-construcción de la historia desde el punto de vista del sujeto prioritario: la mirada popular. Una mirada que no debería dejar de lado la confrontación entre la historia, la ficción y la realidad, en búsqueda de la verdad. En esta primera etapa, La Candelaria acompaña a la población rural que sufre profundos cambios y comienza a emigrar inconteniblemente a las ciudades.

Realidad Histórico-Cultural (1981-1986). Se trata de una búsqueda de la identidad a un nivel latinoamericano. En las obras de este segundo período, La Candelaria indaga en los choques culturales propios de la región, y propone un laboratorio sobre la colonización y la aculturación de América latina, obteniendo como resultado 7 obras de creación individual, de las cuales 4 fueron llevadas a escena. Aquí se va aún más atrás en la historia, con el objetivo de obtener una imagen propia del origen de la cultura Latinoamericana.

Realidad Urbano - Metafórica (1986-1997): Se trata de un período que busca otros lenguajes. La Candelaria se separa de la historia y del realismo simbólico en los que venía trabajando, y emigra hacia procedimientos más metafóricos. El lenguaje no verbal, la teoría de la comunicación y la lingüística son elementos que se suman al trabajo con la imagen teatral.¹⁶⁴El proceso que iba de lo rural a lo urbano, encuentra ya su destino final en la ciudad, donde los campesinos pasan a ser la población marginal de las grandes ciudades.

En esta pequeña investigación hemos querido abarcar sólo la producción que va de 1972 a 1997, pues a partir del estreno del “El Quijote” en el 99, se inicia la etapa más reciente del colectivo en la que se operan muchos cambios definitivos. Algunos principios ideológicos sobre los que venía trabajando, empiezan a perder vigencia, y la compañía da un giro sustancial para adaptarse a las nuevas circunstancias de un contexto globalizado.

Para terminar, aunque el presente trabajo no pretende dimensionar aún la totalidad del aporte de La Candelaria al teatro nacional, sí hemos querido ofrecer algunas pautas para su posterior profundización, indicando las temáticas y motivaciones particulares sobre las que se ha sostenido un trabajo cuyo suelo es la ciudad de Bogotá, pero que engloba por completo la realidad del país, siendo la capital recipiente constante de las problemáticas nacionales, así como el punto de debate y demanda de los cambios que se hacen necesarios en un estado extremadamente centralista como el colombiano. Pero sobre todo este breve recorrido a través de su trayectoria tiene como fin tratar de asentar con más claridad algunos antecedentes indispensables en la lectura del movimiento teatral Bogotano contemporáneo, movimiento que pese a su corta existencia, asume en la actualidad los retos pertinentes a un teatro que continua en la necesidad de fortalecer una identidad propia y al mismo tiempo quiere integrarse a la complejidad y al eclecticismo de la escena contemporánea.

¹⁶⁴ Véase Roman Jakobson. *Fundamentos del Lenguaje*. Edit Ayuso y Pluma, Madrid, 1970 y *Ensayos de lingüística general*, Seix Barral, Barcelona, 1981. Roland Barthes. *Ensayos Críticos. La imaginación del signo*. Seix Barral, Barcelona, 1977, John R. Searle *Actos de habla*. Cátedra, Madrid, 1980 y Teun A. Van Dijk *La ciencia del texto*. Paidós, Barcelona, 1978.

BIBLIOGRAFIA

Antei, Giorgio (comp.) *Las Rutas del Teatro. Ensayos y diccionario teatral*. Bogotá, Ediciones Universidad Nacional de Colombia, 1989

Arcila Ramirez, Gonzalo. *La imagen Teatral de La Candelaria*, Bogotá, Ediciones Teatro La Candelaria, 1992.

Ariza, Patricia. *Diez obras de teatro*. Corporación Colombiana de Teatro. Bogotá, 2002

Balandier, Georges. *El Poder en escena. De la representación al poder, al poder de la representación*. Paidós, Barcelona 1995

Beck, Ulrich. *Qué es la globalización*. Madrid, Paidós, 1998

-----*La Sociedad del Riesgo Global*. Siglo XXI de España editores, 2006

De Marinis, Marco. *El Nuevo teatro 1947-1970*. Barcelona, Paidós, 1988

Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Pre-textos, Valencia, 2002.

Duque Fernando y Prada Jorge *Santiago García: El Teatro Como Coraje*. Investigación Teatral editores, Bogotá, 2004

Duque Fernando/ Peñuela Fernando / Prada Jorge. *Investigación y Praxis Teatral en Colombia*. Bogotá, Ediciones del Instituto Colombiano de Cultura – Colcultura, 1993

Duque, Fernando. *Antología del teatro experimental en Bogotá*. Bogotá, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 1995

Foster Hal (comp)/Habermas, Baudrillard (entre otros). *La Posmodernidad*. Barcelona, Editorial Kairós, 1985.

García, Canclini Néstor. *Consumidores y ciudades*. México, Grijalbo, 1995.

----- *Culturas híbridas*, México, Grijalbo, 1996

----- *La Globalización Imaginada*. Buenos Aires/ México, Paidós, 1999

García, Santiago. *Teoría y Práctica del Teatro. Volumen I* Ediciones Teatro La Candelaria, tercera edición, Bogotá 1994.

----- *Teoría y Práctica del Teatro. Volumen II* Ediciones Teatro La Candelaria, Bogotá, 2002

----- *El Diálogo del Rebusque en Tres Dramaturgos Colombianos. Separata dramaturgica Gestus*, Colcultura, Bogotá, 1990

González, Cajiao Fernando (comp.) *Historia del Teatro en Colombia*. Bogotá. Ediciones del Instituto Colombiano de Cultura, Colcultura. 1985

----- González Cajiao, Fernando (Compilador) *Teatro Colombiano Contemporáneo*. Ministerio de Cultura de España. Fondo de Cultura Económica. Madrid, 1990

Habermas, Jurgen. *Identidades Nacionales y Postnacionales*. Madrid, Editorial Tecnos, 1989

Jaramillo, María Mercedes. *El nuevo teatro colombiano y la colonización cultural*. Bogotá, Editorial Memoria, 1987

-----*Representación de la realidad y búsqueda de la identidad en el nuevo teatro colombiano*. New York, Edited by Syracuse University, 1986.

-----*Nuevo teatro colombiano: Arte y Política*. Medellín, Ediciones Universidad de Antioquia, 1987.

Kelleher, Joe. *Theatre and Politics*. MacMillan New Writing. Basingstoke , 2009.

Lehmann, Hans- Thies. *Postdramatic Theatre*. London, Routledge, 2006.

Lessing Gotthold Ephraim. *Dramaturgia de Hamburgo*. Publicaciones de la Asociación de Directores de escena de España. Madrid, 1993

Liotard, Jean- François. *La condición Postmoderna*. Ediciones Cátedra, Madrid, 1986

-----*La posmodernidad explicada a los niños*. Barcelona, Editorial Gedisa, 1987

Maffesoli, Michel. *El Tiempo de las Tribus*. Editorial Icaria, Madrid, 1988

Pardo, Jorge Manuel. *Teatro Colombiano Contemporáneo*. Bogotá, Tres Culturas Editores, 1985

Pavis, Patrice. *Teatro Contemporáneo Imágenes y Voces*. Santiago, LOM, 1998.

-----*Diccionario de Teatro*. Paidós, Barcelona 1998

-----*El análisis de los Espectáculos*. Paidós, Barcelona 2000.

-----*La Mise en scène contemporaine, origines, tendances, perspectives*. Arman Colin, Paris, 2007.

Pulecio, Mariño Enrique/ Miguel Alfonso Peña/Jorge Manuel Pardo. *Estado del arte del área de arte dramático en Bogota D.C*. Instituto distrital de cultura y turismo, Bogotá, 2007.

Reyes, Carlos José. *Materiales para una historia del teatro en Colombia*. Bogotá, Ediciones del Instituto Colombiano de cultura. Colcultura, 1970.

Rizk, Beatriz. *Posmodernismo y Teatro en América Latina. Teorías y Prácticas en el umbral del siglo XXI*. Editorial Frankfurt am Main Vervuert, Madrid Iberoamericana, 2001.

Teatro La Candelaria. *Cinco obras de Creación Colectiva*. Ediciones Teatro La Candelaria, Bogotá, 1986

----- *Tres Obras de Teatro: El Paso, Maravilla Estar, La Trifulca*. Ediciones Teatro La Candelaria, 1986

----- *Seis Obras del Teatro La Candelaria: En La Raya, Luna Menguante, Tráfico Pesado, Femina Ludens, Manda Patibularia, A Fuego lento.* Ediciones Teatro La Candelaria, Bogotá, 1998

----- *Teatro La Candelaria 1966-1996.* Bogotá, Colcultura, 1997

Todorov, Tzvetan *Los abusos de la memoria.* Paidós, Barcelona, 2000

Toro, Alfonso de. (ed) Claudia Angehrn/ René Ceballos (co-ed) *Estrategias posmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual, hibridez – medialidad – cuerpo.* Frankfurt am Main/ Madrid, 2004

Toro, Alfonso de / Fernando de Toro. *Hacia una nueva crítica y un nuevo teatro latinoamericano.* Frankfurt am Main Vervuert, 1993

Toro, Fernando de (ed.), *Semiótica y teatro latinoamericano,* Galerna, Buenos Aires, 1990.

Vattimo, Gianni. *El fin de la modernidad. Nihilismo y Hermeneútica en la cultura posmoderna.* Barcelona, Editorial Gedisa, 1986.

Versényi, Adam. *El teatro en América Latina.* Cambridge, University Press, 1996

Vilar, Jean. *El Teatre, servei Públic.* Institut del Teatre. Barcelona, 1997

Villegas, Juan. *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América latina.* Galerna, Buenos Aires, 2005

-----*Para la Interpretación del Teatro como Construcción Visual.* Irvine, Ediciones de Gestos, 2000

-----*Discursos teatrales en los albores del siglo XXI* Juan Villegas, editor Alicia del Campo, Mario Rojas, co-editores. Ediciones de Gestos, Irvine, 2001

Wehle Philippa. *Le Theatre Populaire Selon Jean Vilar.* Editions Alain Barthelemy, Avignon & Actes Sud, Avignon, 1981

Videografía

Teatro La Candelaria: Recreación Colectiva.

Dirección: Sandro Romero Rey, Señal Colombia, Bogotá, 2006.

Estaciones del Drama. Serie de siete capítulos sobre la Historia del Teatro en Colombia basada en la investigación *La representación del individuo en el Teatro Colombiano Moderno* de Víctor Viviescas.

Dirección: Víctor Viviescas, Señal Colombia, Bogotá, 2008