



**Universidad del  
Rosario**

**EI ENCUENTRO ENTRE EL TEATRO MILITANTE Y LA POLÍTICA DE IZQUIERDA  
EN COLOMBIA DURANTE EL SIGLO XX**

**AUTOR:**

**ÓSCAR ALONSO MORA VILLAMIZAR**

**Trabajo presentado como requisito para optar por el título de  
Maestría en estudios sociales**

**DIRECTORA:**

**DRA. ANA GUGLIELMUCCI**

**ESCUELA DE CIENCIAS HUMANAS  
MAESTRÍA EN ESTUDIOS SOCIALES**

**UNIVERSIDAD DEL ROSARIO**

**BOGOTÁ - COLOMBIA**

**2024**

## TABLA DE CONTENIDO:

INTRODUCCIÓN: .....	3
CAPÍTULO I: DEL PROVINCIALISMO A LA MODERNIDAD EN COLOMBIA.....	12
CAPÍTULO II: EL TEATRO EXPERIMENTAL EN COLOMBIA (1955 – 1969).....	19
CAPÍTULO III: EL TEATRO DE VANGUARDIA Y LA CLASE DOMINANTE: LA TENSIÓN DE UNA CONVIVENCIA HASTA LA RUPTURA. ....	31
CAPÍTULO IV: EL TEATRO MILITANTE Y LA POLÍTICA .....	45
CAPÍTULO V: EL TEATRO POLÍTICO EN LA UNIVERSIDAD .....	54
CONCLUSIONES: .....	67
BIBLIOGRAFÍA:.....	69
ANEXO: CÉSAR BADILLO: EL TEATRO UNA PASIÓN SOÑADA.....	73

## INTRODUCCIÓN:

Las razones que llevan a escoger un tema de investigación se enmarcan en un amplio rango, que cubren desde las institucionales hasta las personales. En el caso particular de la presente investigación, el interés se remonta al encuentro con “Coco”, César Badillo, actor del teatro *La Candelaria* en Bucaramanga, cuya reseña se plasmó en una memoria realizada en el año 2001 (Ver Anexo 1). Al releerla encuentro que persisten aquellos intereses de indagación, que se profundizan en la presente investigación con el apoyo de mayores conocimientos facticos y conceptuales que dan pie a desarrollar una argumentación sólida y ampliada sobre el teatro militante.

Hablar de teatro militante se refiere a la práctica teatral que aborda temáticas sociales y políticas que pueden converger, en un amplio rango, en afinidades programáticas y organizativas con partidos y movimientos políticos de izquierda. A lo largo de América Latina, dicho teatro recibió diferentes denominaciones: Teatro Militante (Verzero, 2013), Teatro de Liberación por extensión de la teología de la liberación (Versényi, 1996), Teatro Documento (Weiss, 1971), Teatro del Oprimido (Boal, 2001). Por otra parte, la lista de los nombres que recibió el teatro militante se puede ampliar. Piña (2014 Pos. 9663) recoge las siguientes clasificaciones: El “teatro de identidad, teatro revolucionario, teatro comprometido, teatro histórico o teatro de la violencia, teatro de crítica social o documental, teatro de la vanguardia y teatro popular, entre otros”. Entre los grupos de Suramérica que Piña menciona se encuentran: el Teatro Arena (Brasil), El Galpón (Uruguay), Teatro Libre (Córdoba), Ictus y TEUC (Chile), “cuyo sello común era estar muy ligados al pensamiento de izquierda” (Piña, 2014). y, en Colombia, *Nuevo Teatro* (Arcila Ramírez, 1983).

Sin embargo, cuando se habla de *Nuevo Teatro* en Colombia, se debe tener en cuenta la observación que hace Claudia Montilla (2004) quien argumenta que el Nuevo Teatro está asociado al grupo *La Candelaria* y al TEC (Teatro Experimental de Cali) en Bogotá y Cali respectivamente, agremiados en la Corporación Colombiana de Teatro relacionándose con las siguientes características: “la Creación Colectiva como método, la estructura de grupo, la temática esencialmente popular y la vinculación de una audiencia mayoritariamente proletaria”. Por consiguiente “el Nuevo Teatro es sólo una entre varias tendencias o etapas que constituyen ese

ámbito heterogéneo que es el Teatro Moderno” (Montilla, 2004. p. 87). Por ello, teniendo en cuenta el argumento de la autora se sitúa en el origen del teatro moderno, preferimos hablar de teatro militante, categoría que enmarca tanto la actividad desarrollada por la CCT como por la ASONATU (Asociación de Teatro Universitario el Nuevo), la cual se vio a sí misma como antagónica a la práctica artística y política de la CCT. Aunque, anterior al trabajo de Montilla, María Mercedes (Jaramillo, 1992) en su libro: *Nuevo Teatro colombiano: arte y política* no establece un lindero entre la obra de quienes se agremiaron en el CCT y los que estaban en otras perspectivas de creación artística o militancia política como lo fue por ejemplo Jairo Aníbal Niño en su militancia con el MOIR (Movimiento Obrero Revolucionario), por lo que el concepto Nuevo Teatro engloba a diferentes prácticas teatrales, que convergen en la impugnación del poder. El mérito de la autora de acuerdo con Mario (Yepes Londoño, 1992). quien hace la presentación señala: la investigadora: “es objetiva y alejada de las fuerzas en pugna durante muchos años en nuestro teatro. Aquí fue dura y larga la polémica sobre teatro de autor versus creación colectiva (planteada tantas veces en falsos términos); sobre los modos de producción; sobre qué fuera teatro popular o arte consecuente con los anhelos y las luchas del hombre latinoamericano; sobre cuáles serían las teorías y las prácticas políticas más ‘correctas’. Entre tanto, los teatristas verdaderamente comprometidos con el arte y con sus ideas, en cualquier lado del debate, producían sobre el escenario y sobre el papel”. (Yepes Londoño, p. 16-17).

Si bien, el eje de la investigación es el teatro, no hay que dejar de lado que la relación entre el arte y la política no solo incumbió al teatro, sino que involucró a otras artes. La investigadora Nelly Richard et al. (2018, p. 11) señala que: “El vector ‘arte y política’ condensa las principales claves de lectura de la historia del arte latinoamericano. Unas claves que nos hablan, en períodos revolucionarios, del repertorio militante de obras que adhirieron al llamado utópico de una completa transformación social soñando con un arte del pueblo y para el pueblo” (Richard et al, 2018, p. 11).

El teatro militante en Colombia lo podemos ubicar en este trabajo, entre las décadas de los años 60 y los años 80, teniendo como uno de sus hitos fundacionales al teatro *La Candelaria* (1969) y, como punto de cierre la obra *El paso* (1988), realizada por mismo colectivo teatral. *El paso* es una obra que se caracterizó por las “propuestas con riesgos como es el caso de la exploración sobre ausencias significativas y lenguajes no verbales” (Reyes, 1989, p. 52). Si queremos retroceder en

el mojón histórico, nos situamos algunos años atrás, con la obra el *Diálogo del Rebusque* (1982) de Santiago García; una obra que es una reacción a “montajes apenas teatrales y “escrita, precisamente, por uno de quienes más ha estado comprometido con la clase obrera” (González Cajiado, 1986, p. 357). Estas palabras, situadas en contexto, se refieren a que el montaje teatral dejaba de ser un lenguaje referencial o figurativo en que la identificación de las situaciones y los personajes es equiparable a la realidad social de la que se habla; una realidad que es la del trabajador explotado por el sistema.

Los montajes teatrales buscaron cuestionar y ser instrumento contra un sistema político y social de clase excluyente. Un teatro que confluye con el partido político de izquierda, entendido este como el mediador entre la sociedad y el Estado (Cerroni, 2010, p. 104) en la impugnación del *statu quo* por parte del teatro militante, por medio de la recuperación de las temáticas de la historia escamoteadas por las clases gobernantes, tales como la matanza de las bananeras, las luchas populares, el poder de la iglesia, etc. Es esta intersección entre el teatro y la política partidista de izquierda la que configura el objeto de la presente investigación. Aunque no se puede perder de vista que la actividad partidista se inscribe en el marco de un sistema político entendido como la competencia de los partidos y los movimientos sociales, la construcción y los cambios en los consensos sociales, culturales y políticos de las instituciones de poder, creencias, entre otros, así como las resistencias de los grupos subalternos que configuran una sociedad (Cerroni, 2010. p. 136). De allí se desprende el interés de analizar cómo sectores dominantes se interesaron en la actividad teatral como un espacio de socialización, pero también su rechazo a un teatro que cuestionaba su *statu quo*. En el caso de Colombia, un sistema político que se caracterizó por la exclusión de terceros partidos políticos durante la instauración del Frente Nacional (1958-1978) fue superando la pugna liberal conservadora, aunque daría paso a otras formas de exclusión que se configuran en el escenario en que surgen nuevas izquierdas, tanto armadas como civiles y es allí en donde confluye el teatro militante.

Dadas las características y alcance de la presente investigación, no se ahonda en la militancia política y en su relación con la pertenencia a un colectivo teatral, como tampoco se indaga sobre las articulaciones gremiales del teatro con los programas culturales del partido político (Parra Salazar, 2015), ni el funcionamiento interno de los gremios teatrales, como la Corporación Colombiana de Teatro (CCT) y la Asociación de Teatro Universitario (ASONATU). De igual forma,

no se aborda de manera exhaustiva el contenido de las obras y su relación con los acontecimientos sociales que sí aborda Carlos José (Reyes, 2014). Lo que sí se plantea como *pregunta de investigación* es, ¿Cómo la identidad auto referenciada de un grupo teatral condicionó la valoración de otro colectivo? En las identidades excluyentes está el entronque entre los grupos teatrales y los partidos y organizaciones de la izquierda colombiana, lo cual implicaba que no se miraban los aciertos o desaciertos artísticos, sino que se excluía al otro debido a su real o presunta militancia política. La confluencia que se dio entre políticas de izquierda y teatro creó posibilidades de expresar la realidad social por medio del arte, pero, por otra parte, limitó las indagaciones artísticas y organizativas.

Los partidos políticos que se toman como referencia desde el punto de vista de la actividad teatral y que conllevan a esa polarización son: el Partido Comunista Colombiano (PCC) y el Movimiento Obrero Independiente (MOIR) para lo cual, lo que importaba era que fuese instrumento de la propaganda del partido, sin un debate en el plano de la estética. La delimitación que se hace no debe conllevar a perder de vista que los objetivos planteados en este trabajo se enmarcan en una relación más amplia del arte y la política (Richard & et al., 2018). Una relación que genera interrogantes, tales como los siguientes: ¿Se trata de lo político del arte, o de lo político en el arte; de la política o políticas del arte; del arte político, ¿acaso? (Pablo Oyarzún, citado en Richard & et al., 2018).

La investigación sobre el cuestionamiento al poder político en los montajes teatrales nos llevó a buscar el origen del moderno teatro; encontrando que el teatro moderno en Colombia surge como una crítica del teatro costumbrista y, por otro lado, colocarse a tono con las vanguardias del teatro moderno europeo y norteamericano. Un camino que recorrió desde el montaje esnobista de las novedades foráneas a su incorporación creativa en la dramaturgia nacional. En este trasegar se pasó de una complacencia por parte de los sectores de las clases dominantes a su rechazo y la desaprobación. En esa perspectiva, se fue dando un proceso que iba acompañado de una búsqueda de un nuevo público popular que se encontró en el estudiantado universitario y otra parte en la clase trabajadora. Para reconstruir este proceso nos apoyamos en bibliografía específica que ha tratado este tema (González Cajiado, 1986; Gómez, 1978; Reyes, 1968, 1989<sup>a</sup>, 1989<sup>b</sup>, 2004; Reyes, 2023; Reyes, 1973), y en fuentes primarias, como son revistas y periódicos de la época. Este estudio nos llevó a indagar sobre el impacto que tuvo la Revista Mito y el grupo El Búho en la formación de la

modernidad cultural colombiana en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Esta novedad cultural confluyó en el Teatro Colón de Bogotá, espacio de socialización de un sector de la clase dominante colombiana; experiencia que para algunos artistas de las artes escénicas fue el camino para la búsqueda de temáticas nacionales.

Si tomamos como punto de formación del teatro moderno colombiano la década del cincuenta, es porque allí se pueden identificar tendencias artísticas que irán recibiendo una mayor legitimidad por parte de más amplios sectores de la población, en desmedro de las artes más costumbristas. Como se menciona más adelante, Luis Enrique Osorio, destacado director de teatro costumbrista, vivió en París por los años veinte, escribió obras de teatro influenciado por su experiencia parisina, aunque al llegar al país se inclinó por un teatro costumbrista. La explicación a esta actitud, es que las expresiones artísticas vanguardistas no encajaban en el contexto provincial y pacato colombiano en la primera parte del Siglo XX. Rafael (Gutiérrez, 2018) señala cómo la innovadora obra poética *Suenan Timbres* (1926) de Luis Vidales, fue ignorada en un contexto en el que dominaba la poesía de Guillermo León Valencia; fue un: “Desconocido, incomprendido y combatido como lo fue León de Greiff, lo fue también Luis Vidales”. (Gutiérrez, p. 84). Por eso dice Gutiérrez, que “la vanguardia fue moderada: puso al día al país literariamente, aunque sus efectos solo se vieron más tarde. La sociedad no daba para más”. (p. 85). Una sociedad que el autor caracteriza como anacrónica sociedad señorial”; una sociedad criticada por Luis Tejada, contemporáneo de Greiff y Vidales, quien “expreso la necesidad de liberarse de un pasado oprimente y deprimente”. (p. 87). La liberación por medio del arte al igual que las vanguardias del mundo.

El talante social en que fue recibida la obra de Luis Vidales es sintetizado por el poeta José Luis Díaz Granados en el prólogo a la selección de poesía de *Suenan Timbres*(Vidales, 2019). El libro “no fue recibido por la crítica como un libro de *avant-garde*, sino como una pieza escandalosa y exótica, una fanfarronería atonal ligada a una irrespetuosa provocación a los valores establecidos, una rara mezcla de versos donde se aunaba la audacia irreverente de los anarquistas con las ingeniosas greguerías de Ramón Gómez de la Serna”.

El conservadurismo cultural que vivía Colombia en la primera mitad del siglo XX, también, se puede ilustrar en la pintura de Débora Arango, que dio origen a una polémica en la ciudad de

Medellín en los años treinta. En una exposición, dos de su nueve cuadros “eran desnudos femeninos naturalistas, cuyas características anatómicas se apartaban completamente de las dictadas por el decoro de las convenciones académicas vigentes en la representación del género”. La polémica volvió con mayor intensidad en el año de 1940 con motivo de la exposición de Débora Arango en el Teatro Colón de Bogotá, allí se enfrentó Laureano Gómez, militante del partido conservador con Jorge Eliecer Gaitán, connotado liberal quien ejercía de ministro de educación. (Londoño Vélez, 2005. p. 112-113).

Avanzando a la mitad del Siglo XX encontramos una anécdota, narrada por (Gutiérrez, 1983. p. 106). con una estatua expuesta en una plaza pública de Bogotá. Aconteció que *La Rebeca*, estatua de mármol de una mujer desnuda (hoy sigue adornando una fuente y que podemos constatar que está acorde con las convenciones de la antigüedad clásica) que adornaba una fuente de la ciudad “sucumbió a la rigurosa moral del arzobispado: primero le hizo poner un sostén, y luego la hizo desaparecer”. Un hecho que muestra el conservadurismo social en la que la iglesia católica tenía un poder que se entremezcla con las decisiones de la autoridad municipal.

Con estos ejemplos se muestra que, por un lado, existieron tendencias vanguardistas antes de mitad del Siglo XX y, por otra parte, que el medio social conservador no era el terreno fértil para que se hicieran norma o por lo menos fuesen fácilmente aceptadas. Este sería un proceso que se dio con tensiones entre las clases dominantes y de estas con los artistas, argumento que desarrollamos en el presente trabajo. El origen del teatro moderno colombiano lo ubicamos con la actividad de *El Búho*, aunque su actividad incluyó otras expresiones artísticas en los años cincuenta, al igual, que otros dramaturgos y grupos teatrales que participaron en los festivales de teatro que tuvo como escenario al tradicional *Teatro Colón* en Bogotá. Allí se fue gestando un teatro alternativo frente al costumbrista y algunos dramaturgos terminarían en oposición al sistema socio-político. En el presente trabajo miraremos la Casa de la Cultura y el Teatro la Candelaria, al igual que el teatro universitario que tendría en los inicios de los años setenta su punto cima.

El apoyo conceptual de la sociología de la cultura ayuda a entender que la formación del teatro moderno colombiano se dio como una confrontación artística con el teatro costumbrista de corte español dando paso a un teatro que impugnaba el poder. Sin embargo, sería esquematizar la formación del teatro moderno (del que hace parte el teatro militante), como una polaridad entre la

cultura moderna y la tradicional en razón que este proceso articula otros aspectos como lo económico, lo político y lo cultural. La sociología de la cultura tiene su matriz en el pensamiento de Karl Marx el cual se sitúa en el horizonte de una teoría del cambio revolucionario o de conflicto, en oposición a la teoría evolucionista que tiene de fondo el impacto que tuvo el desarrollo capitalista en Europa.

Lo que se puede resaltar del aporte en la obra de Marx es que las transformaciones de las sociedades se dan en un estado de permanente conflicto y en él, al estudiar un aspecto de la sociedad no se puede pasar por alto que este se articula en diferentes grados con otros elementos sociopolíticos, económicos y culturales (Casanova, 2015, p.59). Las diversas interpretaciones de Marx en torno al arte tienen su explicación, por una parte, en que no sistematizaron sus reflexiones sobre el arte y por la otra, Marx no vivió durante el auge de las vanguardias artísticas de fin del siglo XIX y del principio del siglo XX. Así mismo, de acuerdo con Jiménez (1999), el entorno artístico en que se formó Marx no ayudaba para que se sintiese cómodo con una obra como la de Edouard Manet quien influiría en los impresionistas y quien falleció en 1883, el mismo año que Marx. Marc (Jiménez, 1999. p.183) señala que la *Olympia* de Monet que se expuso unos veinte años atrás, causó escándalo, no por la desnudes y la mirada de la mujer, sino porque la técnica empleada no encajaba en las convenciones de la época. “Esas provocaciones no fueron en absoluto del gusto de Marx”. La razón es que Marx está dentro de la convención de la estética tradicional “en particular a la regla de la imitación”(Jiménez, 1999).

Hechas las anteriores consideraciones, cabe destacar cómo la sociología de la Cultura de Raymond (Williams, 2015) que enmarca en el heterogéneo grupo de historiadores socioculturales con nombres como E. Thompson, Ch. Hill y E. Genovese en oposición a los historiadores socioeconómicos. Sus trabajos se destacan porque “han situado al poder y a las relaciones de él derivadas en el centro del análisis y han compartido una tradición teórica configurada en la acción humana, en énfasis en las experiencias y rebelión de las clases desposeídas y al rechazo del determinismo del modelo base-superestructura”. (Casanova. p. 59).

La sociología de la cultura brinda herramientas para aproximarse a la relación entre el artista y la sociedad que supera la visión de que el artista no es el genio que le habla a la sociedad y se eleva por encima de los condicionamientos que esta le impone, lo mismo que, la obra del artista no

es un reflejo de las condiciones de la sociedad. Podemos encontrar a los artistas que buscan renovar una rama particular del arte dentro de los parámetros ya establecidos, por ejemplo, la renovación de la literatura regional; por otra parte, están quienes crean alternativas para la creación o exposición que no tenían cabida dentro de las instituciones existentes. Además, tenemos una relación de oposición, cuando se asume una crítica global a las instituciones culturales existentes. Lo cierto es, que si se hace esta clasificación es más por razones de claridad expositiva que una sistematización de un proceso histórico concreto.

La formación del teatro moderno en Colombia a mediados de la década de los cincuenta corresponde a un proceso de rechazo frente a la tradición hispánica y costumbrista en la que jugó un papel destacado el grupo de teatro El Búho que, aparte de los montajes teatrales, incluyó otras artes visuales (González Cajiado, 1986). Experiencias que se irán nutriendo con otros aportes que llevaron a Enrique Buenaventura a reescribir cinco veces *A la diestra de Dios Padre* (Solorzano, 2001), cuento de la tradición popular, una obra que se ensambla en el paradigma del teatro de Brecht. Este proceso de renovación pasaría por la fundación de la *Casa de la Cultura*, que dio acogida a varias artes, hasta decantarse en el teatro *La Candelaria*, en el cual se concreta la oposición al sistema socio político, recuperando temáticas históricas y sociales populares no abordadas en los relatos e historias oficiales. Un proceso que se encuentra enmarcado en la búsqueda del lenguaje moderno, representado por el arte europeo y norteamericano, y en la convergencia con los partidos políticos de izquierda.

El apoyo conceptual de Williams sirve para referenciar la reconstrucción histórica del teatro moderno en el contexto de la historia social y política de un país y no como marco de categorías para ordenar y clasificar información. Los hechos históricos narrados adquieren sentido por que responden al origen del teatro militante y cómo este se relaciona con la izquierda en la crítica e impugnación del poder. En cuanto a las fuentes, se parte del hecho de que ellas no hablan por sí mismas, adquieren sentido cuando se inscriben dentro de unas categorías, las preguntas de investigación, el contexto de la historia de Colombia (e incluso de la historia latinoamericana), y por tanto, la combinación de estos elementos confluye en la narración de los orígenes y conformación del teatro militante. El hecho histórico no lo constituye la descripción de testimonios o situaciones pasadas; el hecho histórico es pues una construcción a partir de testimonios que se interpretan en el marco de unas categorías conceptuales.

La historia como disciplina moderna se consolidó en Europa de fines del Siglo XIX con la pretensión de que las fuentes eran hechos listos para servir de base para construir una narrativa. Hoy, ya no resulta tan clara la premisa que “el hecho histórico existe por sí mismo, sin trabajo previo del historiador, del mismo modo que la experiencia de laboratorio proporcionaría una verdad científica sin recurrir a las hipótesis” (Dumolin, 1991. p. 339 -340). En caso de Colombia, el historiador que mejor expresó la crítica a la manera positivista de hacer historia fue German Colmenares quien dijo: “Hoy, ninguna fuente revela un encadenamiento privilegiado”. Pues las fuentes están relacionadas con la posibilidad de apoyarse en lo teórico. Las inferencias de la realidad “ya no reposa en las fuentes mismas sino en la asociación entre fuentes y una teoría, un modelo o una hipótesis explicativa”. (Colmenares, 1997. p. 79).

En el presente trabajo la selección de fuentes resultó variadas tanto las secundarias, libros y artículos; así como las primarias que son los testimonios en revistas, periódicos y en las memorias de coloquios. Lo cual nos permitió reconstruir tanto los contextos socio – políticos como el indagar la formación de un teatro moderno que se entrelazó tanto con el activismo político de izquierda, al igual que con las prácticas religiosas del catolicismo que son menos reconocidas en otros trabajos. Aunque no se pretende que se hayan agotado las fuentes, pues al ser una tesis que abarca varias décadas nos limitamos a las que se articularan con el referente teórico y la hipótesis que planteamos. Por lo queda la puerta abierta a otras indagaciones o ampliar las que aquí se trabajan.

# CAPÍTULO I: DEL PROVINCIALISMO A LA MODERNIDAD EN COLOMBIA

El siglo XX en Colombia se inicia tardíamente teniendo como hito la institucionalización de la industrialización en los años 20. Sin embargo, la modernidad capitalista se imbrica con formas tradicionales de producción en lo que Munera (1998, p. 214) llama una hibridación económica, lo cual implica “la coexistencia de formas productivas heredadas del pasado con otras generadas por innovaciones” (1998, p. 214) Asimismo, el modernismo en el ámbito cultural presenta una hibridación entre un substrato católico y el tradicionalismo español. En este contexto socioeconómico es que irrumpen los productos culturales de las vanguardias artísticas europeas, que irán siendo asimilados por los grupos dominantes de una manera acrítica. Donde la novedad vanguardista se contrapone a las culturas populares, que se perciben como un sinónimo de atraso. Un proceso muy diferente al que ocurrió en Europa, donde la cultura refinada y plebeya encontró puntos de encuentro. El historiador Germán Colmenares (1997, p. 87) plantea esta dicotomía en los siguientes términos:

“En Europa, la cultura podía integrar formas míticas elementales o productos más o menos espontáneos y populares con creaciones refinadas de “alta cultura”. En países del tercer mundo, como los latinoamericanos, esta integración ha sido deliberadamente repudiada en muchos casos. Para las elites de estos países el mundo enrarecido de los productos culturales europeos ha sido el único que posee legitimidad como expresión de un ideal de humanidad o de sustento de las relaciones sociales. Esto ha conducido a una alineación de la propia historia, a la elección quisquillosa de factores que se amoldan a las convenciones europeas sobre el desarrollo del acontecer histórico”.

Si tomamos como punto de referencia a la universidad como despegue de modernidad cultural se puede constatar que a Colombia llegó con más de una década de atraso si la comparamos con la Reforma Universitaria de Córdoba en Argentina. La Modernización de la universidad colombiana se iniciaría con el primer gobierno liberal de Alfonso López Pumarejo (1934-1938), con la construcción de la Ciudadela Universitaria de la Universidad Nacional, la reestructuración docente

y la libertad de cátedra, está última reforma vista por los sectores tradicionales, cuyo liderazgo encabezó el partido conservador, como una entrada al comunismo. Por su parte en el espectro opuesto se valoró positivamente dichos cambios. El historiador liberal Tirado (1981, p. 306), considera profundos dichos cambios tanto en lo social como en lo económico: “Lo cierto es que una administración tan renovadora de las estructuras mentales y sociales tenía necesariamente que suscitar una profunda oposición del partido conservador”. Aunque, en perspectiva histórica se puede identificar la fuerte oposición a las Reformas liberales por el conservadurismo social y la fuerte presencia de la Iglesia Católica en la vida cultural y política del país. Una presencia sancionada legalmente desde la Constitución de 1886 y ratificada por el Concordato entre el Estado colombiano y el Vaticano, lo cual permitió al clero tener una fuerte presencia en la cotidianidad de la sociedad. Por ejemplo, en el control de la educación, tanto por su control administrativo como por su contenido religioso. Otro ejemplo, desde el ámbito de la reforma agraria, muestra que en lo fundamental se buscó desactivar la protesta campesina legalizando predios previamente tomados, sin que ello afectara la propiedad terrateniente. (González González, 2014, p. 266).

El fundamentalismo católico tenía su correlato en el Partido Conservador, que veía en el liberalismo y en el comunismo un peligro para la civilización cristiana y fue caracterizado por Laureano Gómez, luego de su exilio en España, como un basilisco que “camina con pies de confusión y de ingenuidad, con piernas de atropello y de violencia, con un inmenso estómago oligárquico, con pecho de ira, con brazos masónicos y con una pequeña, diminuta cabeza comunista, pero que es la cabeza” (Caballero, s/f, p.6)

En el discurso del connotado ideólogo y presidente conservador Laureano Gómez (1982, p. 282) se puede ver el exacerbado antiliberalismo y anticomunismo que caracterizó al conservatismo, incluso antes de la Guerra Fría. En el discurso que pronunció en Popayán el 27 de noviembre de 1938, ante la Convención Conservadora en la que ataca a la doctrina liberal dijo:

“[La] Dirección general cristiana, perspectiva histórica, más no preponderancia tranquila y permanente, porque el hombre material no dejó un solo instante en su lucha contra el hombre espiritual. Como una acumulación de fuerzas de eficacia demoledora, apareció la revolución protestante, que no fue sino el preludio de embestida más implacable y todavía más universal: la revolución. La segunda mitad del siglo dieciocho fue consagrada a la preparación de este ataque

de las puertas del infierno contra la cultura cristiana. Y al fin la revolución mostró su faz lívida sobre la tierra de la dulce Francia” (Gómez, 1982, p. 248).

En otro discurso, pronunciado en la misma Convención, esta vez dedicado al comunismo dirá que: “Del cadáver del liberalismo se engendra el comunismo como un sistema filosófico integral”. Un sistema que no cree en Dios, ni en la patria y que es enemigo de la libertad. En su discurso termina concluyendo que el comunismo ya se está implantando en el país al referirse a los gobiernos liberales de Olaya Herrera y de López Pumarejo. “Entre los países del mundo, “Colombia ha sido uno de los más amenazados” y afirma que “se comenzó a hundir la República en el sombrío vértice del totalitarismo de izquierda, que no es sino la máscara traicionera con el que el comunista se disfraza”. Afirma que el comunismo se introdujo de forma simulada “en el recinto de los legisladores y borró todas las disposiciones que pudieran estorbar el futuro predominio”. A punto seguido termina diciendo que “por ser el comunismo una minoría imperceptible, no ha logrado borrar de las costumbres lo que pudo hacer en las leyes y por eso el semblante de nuestra cultura no ha desaparecido (Gómez, 1982, p. 252-254). Para darle más fuerza al discurso señala como Rusia y México “han caído en las espantables mazmorras donde se realiza el experimento trágico; más por todo el mundo se ha difundido un hedor de sociedad descompuesta, un aire viciado e impuro de resentimiento y de odio, ese pálido temblor que acompaña a la peste, la desazón incontenible de los organismos sanos que se sienten amenazados por una acechanza mortal que camina hacia ellos entre la oscuridad” (Gómez, 1982, p. 252-254).

El correlato del discurso político conservador también lo encontramos en su rechazo al arte de vanguardia, que tímidamente irrumpía en Colombia. En un ensayo de 1937 titulado: *El expresionismo como síntoma de pereza e inhabilidad en el arte*, se afirma que es una tendencia que ha “contagiado la América y empieza a dar manifestaciones en Colombia”. Además, es caracterizada de la siguiente manera:

“Porque ‘la indecente farsa del expresionismo’ ha contagiado la América y empieza a dar sus tristes manifestaciones en Colombia. Con el pretexto falso e insincero de buscar mayor intensidad a la expresión. Se quiere disimular la ignorancia del dibujo, la carencia del talento de composición, la pobreza de la fantasía, la falta de conocimiento de la técnica, la ausencia de preparación académica, de la investigación y el ejercicio personales, de la maestría de la mano, y la perspicacia subconsciente del ojo, en suma, de cuanto hace el artista dueño y señor de los medios adecuados

para exteriorizar la luz divina de la inspiración que haya podido encenderse en su alma” (Gómez, 1982, p. 126).

Para Laureano Gómez, lo que reconocía como arte pictórico era lo que identificaba con lo figurativo. Su modelo mental no estaba preparado para propuestas artísticas que asimilaran la realidad desde otras perspectivas, por lo cual argumenta Londoño Vélez que, Laureano Gómez y el periódico *El Siglo* “manifestaron el más contundente y violento rechazo a los cambios en la concepción estética y en el arte de pintar” (Londoño Vélez, 2005, p. 115).

Asimismo, Laureano Gómez identificó los modelos universales e inalterables con los pintores del Renacimiento italiano y del Barroco español (Ribera y Murillo), de allí la incompreensión de la vanguardia europea y del muralismo mexicano (identificado por éste como expresionismo). A continuación, veremos cómo contrasta el Renacimiento con la pintura moderna.

Para ser pintor expresionista, no se necesita conocer las leyes de las perspectivas áreas, el canon de la figura humana, los infinitos secretos de la gama cromática, las prodigiosas, siempre nueva siempre desconcertantes maravillas de la luz, los misterios del claro-oscuro, los variados recursos de la sombra, las combinaciones inagotables de una paleta rica, valiente, exacta e ingeniosa. Bien pudo Leonardo da Vinci someterse a larguísimos aprendizajes y ensayos. Estos pintores expresionistas no se toman ese trabajo. Bounarotti perdió su tiempo sobre los cadáveres de los anfiteatros, tratando de sorprender el secreto de los músculos, estudiando los miembros de los cuerpos, con meticulosa paciencia y consagración inagotable. Todo eso es una pérdida, vano esfuerzo, métodos anticuados, y obsoletos (Londoño Vélez, 2005, p. 127).

El conservadurismo cultural de Laureano Gómez también lo encontramos en la descalificación que hizo de la Revista de Indias (fundada en 1936 como órgano del Ministerio de Educación) llamándola “malhadada”:

“En uno de los números de la malhadada Revista de Indias, esa audaz empresa de falsificación y simulación de cultura en hora infausta acometida por el Ministerio de Educación, puede verse que un pintor colombiano ha embadurnado los muros de un edificio público de Medellín con una copia y servil imitación de la manera y los procedimientos del mejicano.

Igual falta de composición. Igual falta de carencia de perspectiva y proporcionalidad de las figuras”.

Dado que la matriz ideológica que alimenta el discurso de Laureano Gómez es el conservadurismo católico, no es de extrañar que la jerarquía de la iglesia también haya descalificado a la Revista de Indias. “Se la tachó de pornográfica y su lectura fue condenada bajo pecado por el arzobispo de Bogotá y los obispos de Antioquia, Jericó y Cali” (Tirado, 1981, p. 318).

Las posiciones de Laureano Gómez a la Revista de Indias estuvieron en sintonía con la descalificación que la iglesia católica hizo de la *Revista Educación* y la crítica al mural hecho en un edificio público de Medellín; posteriormente, se sumó la polémica surgida en 1940 por la exposición en el Teatro Colón de Bogotá de las pinturas de Débora Arango, en especial el cuadro que representa un desnudo femenino por fuera de los cánones establecido para esta temática. “Tal cuestionamiento involucró inevitablemente al imaginario social sobre las mujeres y, por consiguiente, a toda la pintura colombiana, tan cuidadosa de las apariencias y del cumplimiento de las normas, tan bien dispuestas a la idealización y tan deseosa de aceptación social” (Londoño Vélez, 2005, p. 113). Lo anterior provocó enfrentamientos entre dos bandos, el uno conformado por políticos conservadores, liderados por Laureano Gómez y en el otro, los políticos liberales liderados por Jorge Eliécer Gaitán, para ese momento Ministro de Educación.

El rechazo al modernismo en la pintura lo encontramos ya en 1922, cuando se presentó en Bogotá una muestra de pintura Moderna Francesa, conformada en su mayoría por obras post impresionistas. La muestra recibió el rechazo desde el director de la escuela como de otros personajes de la época. Se dijo que el futurismo era detestable, que las pinturas eran producto de la neurastenia, que había exageraciones y extravagancias. La misma exposición fue presentada el mismo año en Medellín, donde recibió la indiferencia, exceptuando voces aisladas de la educadora Adelfa Arango Jaramillo.

“En un texto que anticipaba la exposición, explicó, arando en el desierto, que ‘las obras de las escuelas extremistas deben mirarse no como vana pretensión de hacerse notar, sino como un noble afán de abrir nuevos horizontes a la representación de la naturaleza y a refundir el impresionismo

con el simbolismo'. Por su parte, en la reseña de la muestra, advirtió: 'las obras más notables de la generación actual no tienen el móvil de agradar. Las más renombradas son precisamente las que parecen haber sido construidas para la sola satisfacción de la sensibilidad del autor'. (Londoño Vélez, 2005. p. 104).

El rechazo al modernismo no es sino una expresión social de la Colombia provinciana de las primeras décadas del siglo XX, donde el modernismo cultural era una rareza ante el predominio de los valores culturales de las clases altas y en particular de la bogotana; cualquier novedad que no se acomodase a los presupuestos culturales de las clases altas era rechazado. Como lo analiza (Gutiérrez, 1999) lo que predominó en las primeras décadas en Colombia fue un humanismo "filosóficamente tan precario y socialmente tan ineficaz, que asociarla a una de las formas históricas del humanismo equivale a un acto de desmesura provinciana el cual, se alimentaba de crestomatías latinas que solían utilizarse en algunos seminarios eclesiásticos y uno que otro manual de mitología e historia antigua". Muy diferente al caso de Argentina, donde "La Reforma Universitaria de Córdoba (1918) combatió la terca supervivencia de este humanismo de sacristía y escuela" (1999, p. 448).

La definición que mejor se amolda a esta cultura elitista la dio Gutiérrez (1999, p. 449) quien la caracterizó como una cultura de viñeta, la cual "fue identificada con el régimen señorial, que a su vez se consideraba como la cifra de la Nación". De allí, que algunos de los movimientos literarios de la época como La Gruta Simbólica, entre los que se recuerda a Julio Flórez, "expresaba una protesta resignada contra la moral reinante, sin acercarse nunca al límite de un cuestionamiento radical de ella" (1999, p. 457) Para las clases señoriales lo que asumieron como la novedad del modernismo fue una variedad de tendencias como: "romanticismo rezagado, neoclasicismo igualmente rezagado, modernismo discreto y mezcla indefinible de clasicismo sentimental" (1999 p. 457).

Las razones sociológicas del rezago colombiano en la entrada al modernismo cultural son variadas: el predominio de la iglesia católica y del Partido conservador desde el año de 1886 hasta los años treinta del siguiente siglo; la escasez de inmigrantes, relaciones sociales señoriales, etc. Lo cierto es, que la vanguardia "no surgió en Colombia bajo la influencia de las vanguardias literarias europeas, de las que se tuvo conocimiento fragmentario y posterior, sino como desarrollo

del modernismo literario y de la modernización social” (1999, p. 490). Por tanto, poetas como Luís Vidales y León de Greiff constituían una excepción, en el que “la huella es modernista es evidente, pero no tenía carácter epigonal”, y termina afirmando: “Desconocido, incomprendido y combatido como lo fue León de Greiff durante el reinado de Guillermo Valencia, lo fue también Luís Vidales” (1999, p. 491).

Lo cual nos lleva a concluir, siguiendo a Gutiérrez Girardot, que “la vanguardia fue moderada: puso al día al país literariamente, aunque sus efectos sólo se vieron más tarde” (1999, p. 494). Esta afirmación coincide con la apreciación que hace Ángel Rama de las primeras décadas del Siglo XX en Bogotá (1925): “Los nuevos” de Colombia fue una reunión de un grupo de “escritores de distinto origen bastante cargados del lastre de lo ‘viejo’, pero donde los más jóvenes, Hernando Téllez y Jorge Zalamea, llevarán adelante el proceso de modernización, luchando con la rémora de una cultura anquilosada” (Rama, 1982, p. 112).

Lo que era evidente fue que las artes de vanguardia en general no cuadraban en un modelo mental de lo que se consideraba como arte para la clase dirigente. El arte era aceptado en la medida que se pareciera a lo que previamente conocían dentro de unos parámetros tradicionalistas. No sería hasta mediados del Siglo XX cuando se empezó, realmente, a superar el siglo anterior, gracias a que el modernismo social fue avanzando, aunque imbricado con el tradicionalismo social. Teniendo en cuenta lo anterior se puede dimensionar el impacto que tuvo la fundación de la Revista Mito (1955), para la actualización cultural y el desarrollo de una cultura moderna en Colombia, la cual, fue acompañada de otros proyectos culturales como fue la fundación, en 1958, del grupo *El Búho* por Fausto Cabrera y Santiago García, pioneros del teatro moderno en Colombia. Además de los anteriores, hay que resaltar la figura descollante de Enrique Buenaventura, con su trabajo centrado en la ciudad de Cali (Gaitán Jorge & et al., 2005).

## CAPÍTULO II: EL TEATRO EXPERIMENTAL EN COLOMBIA (1955 – 1969)

El que hecho no hayan surgido compañías de teatro en Colombia, comparables con las que hubo en Argentina a principios del siglo XX, es una señal del retraso con el que la modernidad cultural entró al país (González, 2012). Por lo cual el teatro experimental no se originó como una alternativa al modelo de teatro comercial, sino que dicho teatro en Colombia surgió de la convergencia de varios factores, como son la crítica al conservadurismo político y la experiencia que los intelectuales y los dramaturgos tuvieron fuera del país, como es el caso Enrique Buenaventura, pionero del teatro moderno colombiano.

En el año de 1955 Enrique Buenaventura (1925-2003) regresó a Colombia después de un periplo por el Caribe y Sudamérica (Reyes, 1997). Un lustro antes había publicado *Cuentos de la Selva*, como producto de sus investigaciones sobre el folklore aborigen y afro de la Costa Pacífica colombiana. El viaje lo inició por Venezuela en 1950, allí estuvo con la *Compañía Teatral Argentina* y al disolverse ésta ejerció como periodista en El Nacional, periódico venezolano (el periodismo ya lo había ejercido en Cali). Al siguiente año continuaría su andar por Trinidad en condición de marinero y periodista. Luego, en el año de 1952, regresó al continente por Brasil. En la ciudad de Recife colaboró con el *Teatro do estudante* de Recife y en el estado de Bahía estudia los rituales afroamericanos. Dos años después se encontraba en Buenos Aires en el *Teatro Independiente*, en que realizó sus primeros montajes teatrales. Para el año de 1955 se encuentra en Chile, allí dictó conferencias sobre rituales y danzas afroamericanos en el *Teatro de la Universidad de Chile* y en la *Ballet Nacional* de la misma universidad. Su viaje finalizaría a final de año por el llamado que desde la ciudad de Cali le hicieron para que dirigiera la recientemente fundada *Escuela Departamental de Teatro* con patrocinio oficial (Reyes, 1997, p. XLIX- L).

En el plano teatral, las experiencias de los viajes de Enrique Buenaventura fueron cruciales en su desarrollo como dramaturgo del teatro moderno, que lo distanció del teatro tradicional:

“Después, cuando trabajé en Buenos Aires en el Teatro Independiente, me encontré con una tradición sólida en la cual se habían formado “grupos”, la mayor parte a manera de cooperativas, es decir, que no dependían de una empresa y en los cuales se formaban actores, directores y escenógrafos. Para mí esto era una revelación y una revolución. Se

discutía, se estudiaba a Stanislowski, se hablaba de Brecht, se montaba a los clásicos de manera audaz y se llevaban a escena los nuevos textos de autores extranjeros y nacionales, aquellos que no interesaban a las compañías tradicionales comerciales ni al teatro oficial. Estas audacias, que a mí me parecían -repito- radicales, atrajeron un nuevo público” (Buenaventura, 1982, p. 84).

Las audacias teatrales que conoció Buenaventura en Buenos Aires, y que se verían en su trabajo posterior, es el testimonio que nos ayuda a contrastar la dinámica anquilosada del teatro que se hacía en Colombia en la primera mitad del Siglo XX. Entre las décadas de 1890 y 1895 se inauguraron en Bogotá dos escenarios para las artes del espectáculo. Sin embargo, como señala (León, 1987), los nuevos escenarios en las primeras décadas fueron de “muy poca oportunidad para los autores colombianos”. Esta afirmación es tomada de González Cajiado (1986, p. 127), quien describe de manera más amplia la situación del teatro en aquellos tiempos:

“De manera que a fines del siglo XIX había en Bogotá dos teatros oficiales, lo que, paradójicamente, no mejoró la situación de los autores nacionales; en efecto, el país carecía de compañías dramáticas estables y nacionales, de manera que en realidad la inauguración de estas salas sirvió más bien para agudizar las ya rutinarias e indispensables visitas de las compañías extranjeras, dejando al autor nacional en situación semejante o peor, que la anterior” (González Cajiado, 1986, p. 127).

En el caso del Teatro Colón, inaugurado el 12 de octubre de 1892, al igual que sus equivalentes en América del Sur (Cadús, 2020, p. 85 - sigs), fue para complacencia de las clases altas, como lo recuerda un historiador del Colón. A la inauguración asistieron: “lo más granado de la sociedad”, en el que hubo banquete; en cuanto a la atmósfera del acontecimiento fue la siguiente: “el señor Caro como el Congreso se preocuparon por dar a la celebración la máxima solemnidad.” (Peñalosa, 1956, p. 27-28, p. 127, citado en González, p. 127).

En cuanto a la primera década no hubo actividad de teatral de relevancia, y en la siguiente década aparecen Antonio Álvarez Lleras y Luís Enrique Osorio, los más destacados dramaturgos de la primera mitad de siglo. Aunque dejarían de escribir a fines de los años veinte, para retomar la escritura en los años cuarenta; el primero en 1948 con su última obra, y el segundo en el año

1943, cuando obtuvo el uso del Teatro Municipal de Bogotá, con un gobierno liberal, hasta el año de 1952, en que fue demolido por un gobierno conservador. En los años treinta se presentó un vacío en la producción teatral, que se interpreta como consecuencia de los convulsionados años en el acontecer político.

A su regreso del exterior, Enrique Buenaventura recordó así el país que encontró: “la ‘violencia’ había cambiado profundamente el país, había acelerado la emigración del campo a las ciudades y había convertido a miles de campesinos en proletarios y en guerrilleros. Con el país más o menos aldeano se había esfumado ese teatro que mezclaba la estructura de la comedia y al sainete español con la temática de nuestros viejos partidos y sus querellas, tan ingenua e ingeniosamente escenificadas en “El doctor Manzanillo”, en “¡Ay sos, camisón rosao! o en las charadas, imitaciones y astracanas de Campitos” (Buenaventura, 1982, p. 84).

Otro de los representantes notables del teatro tradicional fue Luís Enrique Osorio, quien luego de la demolición del *Teatro Municipal*, celebre por los discursos del caudillo liberal Jorge Eliecer Gaitán, construyó su propio teatro: *El Teatro de la Comedia*. Sin embargo, su actividad cultural terminó algunos años después, cuando salió del país de manera forzada por razones políticas, que se puede asociar con la postura radical de corte liberal. Desde sus primeras obras criticó “la política y la iglesia tradicional y conservadora en lo que él llama una “tragedia latinoamericana” (León, 1987, p. 10). A partir del año 1943 produjo sus más famosos montajes contra la clase política en el *Teatro Municipal*. Después del asesinato de Gaitán en 1948, el teatro de Luís Enrique Osorio se fue eclipsando.

Frente a las características de las obras de Luís Enrique Osorio, León Linday se remite a un estudio escrito en 1963. Al caracterizar el teatro de Osorio, del Saz [Agustín del Saz] señala que, aunque “su dramática tiene cualidades escénicas hondas”, su gran prestigio popular se debe a su “teatro festivo costumbrista, farsas para el gran público que se alegra con buena gracia con ellas” (León, 1987, p. 12). Por las características del teatro de Osorio se puede afirmar que era un teatro de raigambre popular, pero estéticamente estaba lejos de alcanzar el canon de un teatro moderno, es decir al estilo europeo o norteamericano de aquellos tiempos. En este ambiente cultural es que Enrique Buenaventura buscó incorporar la experiencia adquirida a su regreso a Colombia.

“¿Cuál podía ser, en esa época y con la formación que teníamos, esa renovación? Consistía, en primer lugar, en abrirnos a lo “universal”, en romper con la aldea. Montamos textos clásicos, modernos y contemporáneos y nos volvimos hacia lo nacional con otra óptica, con un deseo de ir a las raíces, al auténtico folclor, a las genuinas expresiones populares. Así nace “A la diestra de Dios Padre”, que intenta ingenua y todavía torpemente –en su primera versión– recoger el lenguaje popular recreado por Carrasquilla y fundirlo en la forma de la “mojiganga” con un brechtianismo mal digerido. En Bogotá la audacia y la fiebre renovadora llevan hasta el teatro del absurdo y el esperpento de Arrabal. En Medellín no faltan tampoco los intentos –un poco esporádicos– de “ponerse al día”” (Buenaventura, 1982).

Con las experiencias acumuladas por Enrique Buenaventura, este escribió en 1956 la primera versión teatral de *A la diestra de Dios Padre* (Carrasquilla, 1997, p. 49-84) con base en el cuento tradicional del mismo nombre de Tomás Carrasquilla (1858-1940). Obra de la que se llegaron a hacer cuatro versiones, la cual fue presentada en París en el año de 1960 en el *Teatro de las Naciones*. La labor desarrollada por Buenaventura lo llevó a ser una figura descollante del teatro colombiano de acuerdo con (Reyes, 2023. Párr. 20).

“La figura de Buenaventura se destaca como el artífice más completo del teatro colombiano en el Siglo XX. Autor, director, ensayista, poeta, promotor teatral, pintor y teórico del teatro, consiguió desarrollar una dramaturgia propia, logrando concentrar importantes influencias, como la del esperpento de Valle Inclán, el teatro épico de Bertolt Brecht y una constante búsqueda de temas y personajes colombianos, latinoamericanos y del Caribe. Su amplia obra comprende piezas como *El Monumento*, *A la diestra de Dios Padre*, basada en un cuento de Tomás Carrasquilla, de la cual realizó más de cinco versiones diferentes, *Los papeles del infierno*, un grupo de obras cortas sobre la violencia en Colombia, *La Orgía*, *El Menú*, *La Trampa*, *El Convertible rojo*, *Historia de una bala de Plata*, *La tragedia del rey Christopher* y muchas otras. Sobre el teatro y las teorías de Enrique Buenaventura se han realizado estudios e investigaciones en toda América Latina, España o los Estados Unidos, al considerarlo una de las figuras más destacadas del teatro latinoamericano del Siglo XX”.

Si bien, se considera a Enrique Buenaventura como precursor de la incorporación de los dramaturgos de la Vanguardia europea y norteamericana en Colombia, no podemos pasar por alto que la ruptura con el provincialismo cultural colombiano es un proceso social que, en el plano cultural, está asociado a movimientos culturales liderados por intelectuales que se encontraron alrededor de la revista *Mito* (Jurado et al., 2005). En la revista *Mito* se publicaron textos sobre teatro, a cargo de Hernando Téllez, Marta Mosquera, Francisco Norden y Enrique Buenaventura, del cual destacamos el ensayo titulado: *De Stanislavski a Brecht* (1958) (Jurado et al., 2005, p. 197-205). La ruptura entre Stanislavski y Brecht se sitúa en un cambio de época. “Stanislavski cierra el ciclo burgués, mientras Brecht abre el ciclo contemporáneo y futuro”(Jurado et al., 2005), donde se desprende que al transformarse la sociedad se debe, igualmente cambiar la forma de hacer teatro. Más adelante es más explícito con la ruptura del trabajo del actor y la propuesta de Brecht: “Si Stanislavski plantea -con criterio naturalista- la identificación actor-personaje y da como finalidad de la actuación la reconstrucción lo más viva posible del hecho pintado por el autor, Brecht plantea el divorcio de las dos personalidades: actor y personaje y coloca la tesis a probar o la idea a plantear o la conclusión a sacar, como objetivo y fin primordial de la representación”(Jurado et al., 2005).

El cambio que significó Brecht respecto a Stanislavski es analizado por Buenaventura como un cambio dialéctico y no la contraposición de dos extremos. Análisis que no tiene que ver con las interpretaciones esquemáticas que se hicieron y que dio lugar a montajes fríos y aburridos y que no hicieron honor a Brecht, heredero del teatro de Cabaret.

La búsqueda de un teatro universal (como el europeo y estadounidense) por parte de los círculos intelectuales y artísticos que eran minoría era captado por los dramaturgos tradicionales como una posición esnobista. En una nota de prensa del diario capitalino El TIEMPO, cargada de ironía, (“Entreacto. Al caer el telón”, 1957) se comenta sobre el Primer Festival Internacional de Teatro: “Al final, un asistente decía: -No entiendo el teatro de “vanguardia”, es inútil que me esfuerce. Y uno de los directores del Festival le contestó: -Es que lo que están “inventando” y las fórmulas han salido del laboratorio antes de tiempo” (1957).

En el caso de Luis Enrique Osorio, uno de los más connotados representantes del teatro costumbrista y famoso por sus sátiras políticas de carácter liberal, donde critica el enfrentamiento de los partidos liberal-conservador y su hegemonía, la separación de la iglesia y el Estado, el

divorcio y su legalidad, la educación y su orientación científica y la violencia; en el año de 1959 con ocasión del III Festival de Teatro en el que se presentaron grupos que se reclamaban experimentales afirmó: “¿Qué es lo que se pretende en último análisis?, ¿Fomentar el teatro colombiano o simplemente la divulgación de obras extranjeras? Los Festivales crecen a la par con el esnobismo y el exotismo y están aumentando nuestra característica de pueblo colonial, forzado a aplaudir lo extraño y despreciar lo propio” (Arcila.1983, p. 40).

Esta crítica tenía sin duda el contexto de su propia experiencia. Osorio había vivido en París entre 1925 y 1929, donde escribió dos obras bajo la influencia del teatro de vanguardia francés. La primera obra fue montada en París, y la segunda se publicó en Colombia en el año 1929, donde criticó la política tradicional y a la iglesia. Sin embargo, en la introducción, “revela estar muy desilusionado con el teatro, confesando que la cosa más absurda es escribir drama en un país como Colombia” (León, 1987, p. 10). Abandonó el teatro el año de 1929 y lo retomó en 1943 cuando se encargó del Teatro Municipal, pero ya no con montajes vanguardistas, sino retomando el teatro heredado del teatro español fusionándolo con temáticas nacionales.

Retrospectivamente, a Luís Enrique Osorio no le faltó razón, toda vez que entre los años cuarenta y cincuenta fue el proyecto teatral de más éxito. Enrique Buenaventura analizó esta experiencia:

“Hubo, en el siglo pasado y en la primera mitad de éste, muchos intentos de formar compañías estables, a la manera de las que nos visitaban, y los proyectos de crear una compañía oficial tampoco faltaron. Nunca lograron esos intentos convertirse en realidad. Entre los años cuarenta y cincuenta el intento más duradero y exitoso fue el de Luis Enrique Osorio, valioso en muchos aspectos, especialmente porque se trataba de un hombre de teatro, director, actor, cantante, coreógrafo y empresario, amén de crítico teatral y columnista del ‘Tiempo’” (Buenaventura, 1982, p. 85).

Las obras de Luís Enrique Osorio son numerosas, algunos títulos son: *El doctor Manzanillo*, *Los Creadores*, *Tragedia intima*, *El hombre que hacía soñar*, *El Iluminado* (1929), *Manzanillo en el poder* (1944), *El Rajá de Pasturacha* (1947), *Nube de Abril*, *Toque de Queda* (1948), *¡Ahí sos camión rosado!* (1949), *Sí mi teniente* (1953), *Pájaros grises* (1961), *Adentro los de rosca* y *El*

*cantar de la tierra* (Ramos, 1993, p. 324 - 325). Algunas de las obras llegaron a tener tal repercusión en el público que, algunos de los personajes que caracterizó terminaron formando parte del lenguaje político, fue tal el caso de *El doctor Manzanillo* y *Manzanillo en el poder*. Reyes señala que en éstas dos obras la “fuerza y la caracterización fueron tan grandes que de allí surgió la palabra *manzanillo* y *manzanillismo*, para referirse a un determinado tipo de intrigante y oportunista de la actividad política”. Con todo el impacto político que tuvieron, las obras de Osorio se quedan sin embargo en el plano anecdótico, sin develar los mecanismos del poder político (Reyes, 1989, p. 225).

La introducción de la vanguardia europea por parte de los directores de los grupos experimentales contribuyó a crear distancia y a romper radicalmente con el teatro tradicional. De allí la manera negativa en que se valoró a los autores y directores de las comedias de la época, donde no faltó el esquematismo a la hora de valorar lo que existía en Colombia con respecto a lo que provenía de Europa y los Estados Unidos. Carlos José Reyes, uno de los pioneros del Nuevo Teatro, en un coloquio de la IV Sección Mundial del Teatro de las Naciones realizado en Caracas en 1978, planteó con distancia de los acontecimientos el ambiente de la recepción del teatro extranjero.

“El mundo del teatro parece dividirse en dos grandes escuelas: el *teatro antiguo* (y en él se incluye tanto al mejor repertorio clásico como a las comedias y sainetes en boga) y el *teatro moderno*, venga de donde viniere y diga lo que dijere. Lo importante era adoptar una actitud de ruptura, asumir un siglo que iba por su mitad, mientras otros pueblos lo habían iniciado desde antes de que interrumpiera en el calendario. Brecht aparece, por lo tanto, como uno de los autores que permiten este deslinde como autor moderno y de vanguardia rodeado de una aureola de novedad, y aún vestido con los ropajes de un expresionismo anárquico y libertario” (Reyes, 1978, p. 61- Cursiva en el texto original)

El escritor Oscar Collazos (2008) quien vivió estos años recuerda como los debates sobre las artes, que estaban inmersos en la reciente Revolución Cubana de 1959, se dieron ente lo cosmopolita y lo costumbrista al recordar el estado de las artes. Del teatro dice:

“... el teatro estacionado aún en el costumbrismo, entendido como una variante de nacionalismo. Así que los primeros grandes directores de teatro en Colombia en las principales ciudades, sobre todo en Cali, Bogotá y Medellín, fueron directores que tuvieron que buscar puntos de referencia para responder al costumbrismo dominante en la dramaturgia colombiana. Lo hicieron buscando en los grandes autores contemporáneos, autores de vanguardia. Un ejemplo de esto es el teatro de lo absurdo, en Beckett o Ionesco, o el teatro épico de Brecht.

“La búsqueda se hacen (sic) en la gran tradición del teatro norteamericano o el teatro europeo. Esa es la respuesta al costumbrismo y la mejor manera de ir supliendo las carencias: buscando modelos distintos a los de la tradición costumbrista. Es así, como el teatro de los años sesenta, antes de la creación colectiva, se da por una recuperación de grandes autores de la vanguardia. La representación de piezas de Beckett, Ionesco, Brecht, Edward Albee, Fernando Arrabal, Harold Pinter, y la revisión de las grandes obras clásicas, contribuyeron a esa modernización de la escena. Y a ello contribuyeron dos maestros: Enrique Buenaventura y Santiago García” (Collazos et al., 2008, pp. 29–30).

El inconformismo con el teatro costumbrista por parte de las generaciones pioneras del teatro moderno colombiano fue compartido también por otros dramaturgos como Santiago García. Al ser preguntado varias décadas después sobre qué coincidencias unían a los integrantes del grupo de teatro *El Búho*, fundado en 1958; señaló: “Era una tendencia muy vanguardista, unida estrechamente a los postulados que en ese momento exponía la revista *Mito*.” fue un interés por el teatro europeo moderno el cual se oponía al teatro que en ese momento se hacía en Colombia, un teatro “de corte español, declamatorio, o de estilo costumbrista, como el de Luís Enrique Osorio, Carlos Emilio Campos ‘Campitos’. Para nosotros todo eso era terrible, entonces queríamos un teatro nuevo, un teatro mucho más revolucionario en todo el sentido de la palabra” (Duque, 2004, p. 95).

En otro apartado de la entrevista Santiago García dice que, “Campitos” hacía una comedia de carácter político relativa al gobierno de Rojas Pinilla la cual “era más una caricatura que teatro, entonces lo vi como un divertimento, pero nunca como de carácter artístico”, por otra parte, en esa

época no estaba interesado por el teatro, sino por terminar bachillerato y por seguir su carrera de arquitectura (Duque Mesa, 2004, p. 66).

Resulta interesante contrastar el recuerdo de cómo vio a “Campitos” en aquellos años, de la valoración que hace de él hoy en día, al respecto dice:

“La gente asistía al teatro municipal donde “Campitos” se alternaba con Jorge Eliécer Gaitán con lleno total, “empezó a realizar un teatro popular, que ha sido siempre muy despreciado por las clases altas, la burguesía de este país, como por la intelectualidad colombiana, debido a que justamente “Campitos” se volvió algo así como un sinónimo de cosa vulgar y ramplona, pero en realidad hay que decir que lo vulgar y lo bufonesco era algo que se necesitaba en esos tiempos en Colombia” (Duque Mesa, 2004, p. 97).

El interés por el teatro de vanguardia del que habla García debe entenderse como una búsqueda especializada y alternativa dentro del arte escénico frente a las viejas formas de hacer teatro. Los nuevos paradigmas los proporcionaba la novedad teatral que ofrecían Europa y los Estados Unidos. El mismo Santiago García nos confirma que su búsqueda no se asociaba a una postura política y mucho menos una oposición al sistema, su inconformismo era con el teatro costumbrista y en ello coincidían muchos sectores del establecimiento cultural y político de Colombia. Al preguntársele a García sobre aquellos años y los posibles ecos del Movimiento Revolucionario Liberal (MRL) -disidencia del liberalismo oficialista, cuya cabeza visible fue Alfonso López Michelsen- en el *Búho* responde de manera negativa y enfatiza el carácter primordialmente artístico de la agrupación:

“Nosotros éramos realmente un movimiento de carácter artístico, donde la característica que tenía era que ahí convergíamos muchos artistas de diferentes disciplinas, donde estaban pintores como Fernando Botero, Enrique Grau, Omar Rayo, quienes colaboraban con nosotros en especial para las escenografías; músicos como Luís Antonio Escobar, y la gente de teatro, de la cual la mayoría eran extranjeros; entonces ellos no tenían nada que ver aquí con la política colombiana para nada, y yo en esa época venía de la Universidad Nacional, y de fuera también, de Europa por los estudios adelantados de

arquitectura, y mis relaciones o mis intereses con la política eran muy pocos” (Duque Mesa, 2004, p. 98).

El desinterés por la política del momento en García debe entenderse como el rechazo a una militancia directa (que siempre tendrá como una constante) o por el debate político y social partidista. No se puede pasar por alto que lo político, entendido como el interés por lo público, estaba presente en la intelectualidad de la época, como lo testimonia la Revista *Mito*. Un ejemplo es el artículo titulado: *Historia de un matrimonio colombiano* sobre un matrimonio de una mujer de clase media que buscó en el matrimonio una escapatoria al control paterno para encontrar la frivolidad, la represión sexual y las convenciones matrimoniales como rasgo predominante. En el caso de Jorge Gaitán Duran, uno de los fundadores y directores de *Mito*, la preocupación por la política es clara. En su obra poética el tema de la violencia está presente (Galeano, 1997) y en los ensayos también. Ejemplo de ello, frecuentemente mencionado, es: *La Revolución Invisible* (Neira, 1997) donde analiza la distancia entre la sociedad civil y los partidos políticos, principalmente los que están en el poder. Además, consideró que los comentarios que escribió sobre los acontecimientos ocurridos entre mayo y diciembre de 1958 tendían a “desbordar el plano de lo teórico y a crear situaciones políticas (Gaitán Duran, 1975. Citado por Arcila Ramírez., 1983, p. 22).

En la Revista *Mito*, como en el grupo *El Búho*, confluyeron quienes cansados con el provincialismo buscaron incorporarse al universalismo que representaba Europa y los Estados Unidos. En ello residía la posibilidad de renovación de la sociedad colombiana y que parecía venir con la caída del gobierno militar de Rojas Pinilla. En ese sentido, *Mito* y el *Búho* fueron formaciones culturales especializadas y alternativas que buscaron colocar al país a tono con los productos culturales mundiales, lo que incluyó el rechazó al teatro costumbrista.

El teatro de experimentación, es decir la incorporación de la Vanguardia europea y estadounidense, se iniciará por medio del Festival Internacional de Teatro (1957) y con la formación de *El Búho*, fundado a finales de 1958 por Fausto Cabrera, Santiago García, Sergio Bischler, Marcos Tychbroger y Mónica Silva, agrupación que se opuso al teatro comercial y costumbrista de la época. Los montajes realizados por el *Búho* fueron principalmente autores extranjeros como Adamov, Ionesco, Gheldedore, Brecht, Tennessee Williams, Eugene O’Neill, García Lorca, Thornton Wilder, Jean Tardieu y William Saroyan (Duque Mesa, 2004, p. 290).

Frente a esta pléyade de autores extranjeros, los autores nacionales se contaban con los dedos de la mano. Los escasos montajes de obras locales solo confirman el interés que existía en el momento por la vanguardia foránea; entre los autores nacionales mencionamos a E. Buenaventura, con la versión de *A la diestra de Dios Padre*, la cual se presentó en el Teatro Colón en el Marco del Segundo Festival de Teatro de Bogotá (El año anterior se llamó Festival internacional de Teatro) y El *Búho* con el montaje de *Los Pasos del Indio* de Manuel Zapata Olivella (Arcila Ramirez., 1983, p. 53). También, el montaje de la obra titulada HK-11 de Gonzalo Arango escritor nadaísta, con la dirección de Fausto Cabrera y en el papel principal Santiago García. El Interés que tuvo en su momento esta última obra se debió, según Santiago García, a que “está un poco de moda, porque es interesante, porque tiene mucho que ver con el ambiente político y social que se vive en ese momento en Colombia, una sociedad muy conservadora y cerrada, contra la cual estaban los *nadarcos* y nosotros también” (Duque Mesa, 2004). Es destacable que García se refiere a que el “ambiente político” es una de las razones del montaje de la obra. El ambiente político del cincuenta y ocho es marcado por el final del gobierno del dictador Gustavo Rojas Pinilla (1953-1957) el año inmediatamente anterior.

Si bien el predominio por los autores foráneos no disminuyó en los siguientes Festivales, sí se fue haciendo más notoria la presencia de autores nacionales y aún latinoamericanos. En el VI Festival de Teatro de Colombia, realizado en 1962 (ese fue el último Festival de los que se iniciaron en 1957 con el nombre de Festival Internacional de Teatro), de un total de dieciséis obras, seis corresponden a autores nacionales; de los diez grupos inscritos nueve fueron colombianos. Entre los nombres que figuran y que continuaron jugando un papel en la formación de un teatro nacional están: Jorge Alí Triana, Enrique Buenaventura y Gustavo Andrade Rivera con *Remington 22*, pieza que ha sido considerada como precursora del Teatro Moderno, por ser una pieza que introdujo innovaciones en el montaje. Como el hecho que el escenario era preparado por las mismas actrices, quienes introducían el mobiliario, lo cual reflejaba la creatividad en medio de la escasez de recursos, más que una introducción de novedades extranjeras. Fernando González Cajiado, en su *Historia del teatro en Colombia*, dijo: “ante la escasez de recursos técnicos y económicos, el teatro colombiano reaccionaba con creatividad, transformando las carencias en virtudes, algo que llegó a distinguirlo en Hispanoamérica durante los años por venir” (González Cajiado, 1986, p. 315 - 316). Entre los autores extranjeros destaca Bertolt Brecht, con el montaje de *Los fusiles de la Madre*

*Carrar* por el teatro de Ibagué y *Madre Coraje* presentada por El Grupo Alemán de Bogotá en su idioma original (“Seis Obras Nacionales En El VI Festival de Teatro de Colombia,” 1962).

La búsqueda por llevar las artes a un plano universal está presente, incluso, en países europeos de una amplia tradición cultural como lo testimonia el apunte de (Gramsci, 2018 Pos. 457) respecto a la Italia de su tiempo: “se puede, pues, decir que un carácter es ‘nacional’ cuando es contemporáneo a un nivel mundial (o europeo) de cultura y ha alcanzado (se entiende) este nivel”.

¿Cuál fue el interés que se tuvo por el montaje de autores de la Vanguardia europea o estadounidense? Esta búsqueda se puede entender como la adecuación a nuevas formas de especialización artística que renovarían las viejas formas culturales de una sociedad patriarcal y provinciana. Las nuevas generaciones de artistas empezaron a no encajar en la vieja sociedad y buscaron colocarse a tono en el modernismo cultural, que los llevaría a situarse en oposición al establecimiento. Es así como la Casa de la Cultura (1969 – 1971) y el Teatro La Candelaria en su primera etapa (1969 -1971) (CANDELARIA, 1997) seguía siendo referencia de los montajes de autores extranjeros. Álvaro Gómez Hurtado, connotado político conservador consiguió el dinero con el que se compró la sede de la Casa de la Cultura, luego Teatro La Candelaria, además era un espectador asiduo (Duque Mesa, 2004. p. 172). El interés por los montajes teatrales terminó cuando las obras nacionales predominaron sobre las foráneas, es decir en la etapa de la creación colectiva entre 1972 y 1981.

### CAPÍTULO III: EL TEATRO DE VANGUARDIA Y LA CLASE DOMINANTE: LA TENSION DE UNA CONVIVENCIA HASTA LA RUPTURA.

El teatro de vanguardia se puede ver como una renovación de las artes escénicas que, en principio, pese a algunos resquemores, fue ganando legitimidad entre los nuevos artistas y sectores de la clase dominante. Sin embargo, cuando los artistas de la nueva escena empezaron a buscar sus propios temas y lenguajes, la relación entre unos y otros los llevaría a la ruptura.

El año de 1958 se fundó el grupo el *Búho*, el cual inició como “un club de aficionados cuyos socios ayudaban a los montajes y cuyos actores eran en realidad ya profesionales, por sus experiencias previas en lo actoral” (González Cajiado, 1986, p. 289-290). Los integrantes del grupo que se mencionan son los siguientes:

“Vinculó a gentes egresadas de instituciones tales como la Escuela del Distrito y la Escuela de Arte Dramático; nombremos a Mónica Silva (actriz), Nelly Vivas (autora de teatro), Romero Lozano y su esposa Carmen de Lugo, Santiago García, quien viajaría poco después a especializarse en Checoslovaquia, García Samper (cineasta), Paco Barrero (director), Víctor Muñoz Valencia (director), Celmira Yépez (actriz), Jaime Ibarra, que ya conocemos, Jorge Vargas, etc.” (González Cajiado, 1986).

La financiación del grupo, de acuerdo con la información disponible, se puede caracterizar como una relación de patrocinio en una modalidad similar a la suscripción, pues el apoyo financiero provenía de los “más de ciento cincuenta socios que estuvieron al principio” (González Cajiado, 1986). Lo anterior permitía a los artistas experimentar las nuevas propuestas con “un repertorio integrado por la última vanguardia mundial” (González Cajiado, 1986) que llegaba del extranjero, sin la presión que imponía producir para el mercado. “El grupo, liderado de las urgencias “taquilleras” y representando así una auténtica reacción al teatro comercial, pudo dedicarse de lleno a una actividad original de investigación y creación teatral y a la divulgación de obras que de otra manera apenas habrían resultado comerciales”(González Cajiado, 1986). Además, los integrantes del grupo inicial “contribuyeron en forma positiva a la formación de un nuevo público”(González

Cajado, 1986), por medio del montaje de obras del repertorio mundial. Por otra parte, los demás socios y el nuevo público satisfacían el interés por los nuevos productos culturales.

El carácter de pequeña élite cultural que tenía el *Búho* se puede dimensionar al compararlo con el numeroso público de clase media y popular que asistió al *Teatro Municipal* en los tiempos de Jorge Eliécer Gaitán, no solo para oír al caudillo liberal, sino para ver las obras de Luís Enrique Osorio y Carlos Emilio Campos “Campitos”. Posteriormente, debido a la demolición del *Teatro Municipal* (1952), el público continuó asistiendo al *Teatro de la Comedia*, construido por Luís Enrique Osorio a fines del cincuenta. El *Búho* funcionaba gracias al patrocinio de un pequeño grupo de personas, mientras el *Teatro de la Comedia* tenía las características de una compañía teatral. El consumo de los montajes teatrales del Festival y del *Búho*, destinado para una pequeña elite, frente al amplio consumo del teatro de Carlos Emilio Campos “Campitos” y Luís Enrique Osorio, también se confirma cuando se analiza el comité organizador del Festival y la lista de asistentes.

Una lista de los organizadores del Segundo Festival de Bogotá de 1958 confirma la presencia de destacados miembros de la política y la cultura oficial junto a destacados intelectuales renovadores. En el Comité organizador figura Eduardo Caballero Calderón (escritor), Pedro Gómez Valderrama (escritor liberal, que en 1962 fue Ministro de Educación y presidente honorario de los Festivales de Teatro); en la parte operativa estuvo Ferec Vajta, exiliado húngaro y quien tres años después será uno de los fundadores de la Escuela de Arte Dramático (ENAD). Formando parte de diversas comisiones impulsoras del Festival estaba Alfonso López Michelsen (político liberal), Gloria Zea (gestora cultural y en los años setenta, presidente de COLCULTURA), Antonio Panesso (periodista), Marta Traba (Crítica de arte nacida en Argentina) y Lucas Caballero (periodista) (Arcila Ramírez., 1983, p. 61).

A diferencia del Festival, que era unas pocas semanas de teatro, el grupo el *Búho* tenía actividad permanente a lo largo del año, lo que contribuyó a crear un nuevo público, desde su fundación a fines de 1958 hasta su disolución en el año de 1962.

Las elites dirigentes, bien fuesen liberales o conservadoras, mantenían un consenso básico en lo que a gustos teatrales se refiere. A mediados del mes de Junio de 1957, a un mes y pocos días de la caída de la dictadura de Rojas Pinilla -quien renunció el 10 de mayo por haber perdido el

beneplácito de las clases altas y el apoyo popular- se presentaron una serie de hechos que marcaron su caída y que se pueden resumir de la siguiente manera: protestas de estudiantes universitarios en Bogotá y la consiguiente represión y muerte de estudiantes a manos de soldados; el asesinato de asistentes a la plaza de toros La Santamaría cuando no quisieron dar vivas a la familia de Rojas; cierre de los periódicos liberales *El Tiempo* y *El Espectador*, y el conservador *El Siglo* por orden del dictador; el estallido de toneladas de dinamita en la ciudad de Cali, que fue asociada con la irresponsabilidad del gobierno; el resultado de estos hechos fue el descontento que finalmente confluye en un movimiento cívico que lo obligó a renunciar. Ahora bien, en dicho mes de junio, la clase alta y la intelectualidad estaban de celebración con motivo de la inauguración en el *Teatro Colón del Nuevo Palomar*, con la presentación, por parte del *Teatro Experimental de la Escuela de Arte Dramático ENAD* -escuela fundada durante el gobierno de Laureano Gómez (1950-1953)- de *Bodas de Sangre* de Federico García Lorca, a la cual asistieron los diferentes representantes de la clase alta como políticos, militares, intelectuales, directores de periódicos, funcionarios del estado, miembros de la iglesia y funcionarios extranjeros (provenientes de la Embajada de los Estados Unidos), etc.

“Con tal motivo Víctor Mallarino, director de la Escuela, y doña Cecilia de Fernández de Soto ofrecieron un elegante Cocktail en los salones de la Escuela; a las cuales fueron invitadas las siguientes personas: señor presidente y señores miembros de la Junta Militar de Gobierno; doctor Alfonso López y señora; doctor Eduardo Santos y Señora; doctor Mariano Ospina Pérez y señora; doctor Guillermo León Valencia y señora, Álvaro Gómez y señora” (“Inauguración del Nuevo Palomar”, 1957).

De esta lista resaltamos a los directores de los influyentes periódicos y revistas partidistas de la época, como *La República*, *El Siglo*, *la Revista Cromos*, etc., e intelectuales como Jorge Gaitán Duran, Jorge Zalamea, Don Ramón de Zubiría y desde luego, sus respectivas esposas (“Inauguración del Nuevo Palomar”, 1957).

Lo que resulta claro es que, para las clases altas, la Escuela de Arte Dramático y los Festivales que se realizaban en el elegante Teatro Colón representaron, no solo la oportunidad de actualizarse con las novedades universales de Europa y Norteamérica. Para la inauguración del *Palomar* se escoge *Bodas de Sangre* de García Lorca, que sin duda complació por igual tanto a los

hispanistas como a los que miraban hacia Paris, las pugnas políticas de la clase dirigente que la desunía, no era inconveniente para encontrar coincidencias culturales.

El contexto político del Primer Festival era de optimismo por la caída del general Gustavo Rojas Pinilla ocurrida un mes antes, el cual fue impulsado por un sector inconforme con el general. De acuerdo a Arcila Ramírez (1983, pp. 21–22), “la reanimación de la vida democrática que servía de marco la Festival Internacional de Teatro tenía el signo de la burguesía. El evento era impulsado por su sector más radical: la intelectualidad agrupada alrededor de la Revista Mito y que en la lucha contra la dictadura había jugado un destacado papel”. Esta afirmación de Arcila está en coincidencia con la apreciación que hace de los festivales de teatro Carlos José Reyes, destacado por ser uno de los pioneros del teatro colombiano y por sus estudios acerca del mismo:

“Un amplio sector de la clase dirigente colombiana colaboró en la promoción y realización del Festival y un público numeroso asistía a las representaciones. Este público era el mismo que asistía a conciertos, exposiciones de pintura y otros eventos semejantes, pero todavía no se podía considerar como el público nacido del movimiento teatral que comenzaba a formarse, sino el sector elitista, amante de la cultura, al que era factible movilizar al concentrar las representaciones y la publicidad en un festival, pero que no alcanzaba a nutrir una actividad permanente del teatro a lo largo del año; a este nuevo público había que crearlo tras una paciente y continua labor” (Reyes, 1989, p. 27).

En cuanto al Grupo el *Búho*, grupo de carácter experimental, el patrocinio se expresaba a través del *Club de Amigos* y los *Socios Patrocinadores* conformados por Jorge Gaitán Duran (intelectual y uno de los fundadores de la Revista Mito), Pedro Gómez Valderrama, Andrés Holguín (intelectual conservador conocido por la traducción de poetas franceses, entre los que se destaca la selección y la traducción de *Las Flores del Mal* de Charles Baudelaire), Jaime Michelsen Uribe (banquero) y Guillermo Cano (periodista), entre otros (Duque Mesa, 2004. p. 106-107).

La incorporación de espectáculos teatrales provenientes de la vanguardia europea no causó escándalo dentro del reducido público que asistía a los montajes, porque al ser injertadas en otro contexto cultural perdían parte de su acidez original y las tramas estaban lejos de cuestionar el estatus social de los asistentes; además, lo importante de la obra era el carácter de novedad más

que lo que podría decir. La afirmación anterior se puede ver corroborada por el montaje de *Los Fúsiles de la Madre Carrar*, representada por el grupo de teatro El *Búho* en 1958, con la dirección de Fausto Cabrera y la escenografía de Santiago García. La obra, escrita en 1937 en solidaridad con la República Española, no fue elaborada por Brecht con el método del teatro épico o dialéctico que venía desarrollando y que lo hará famoso (era una obra anti brechtiana), el montaje fue hecho en los términos convencionales que reconocía el público. Para Santiago García la situación se caracterizó de la siguiente manera:

“El Teatro el *Búho*: era un grupo muy pequeño, casi de sótano, que no tenía ninguna importancia dentro del plano político, sino dentro del mundo cultural, y la obra más que todo denunciaba el fascismo de Francisco Franco, era una pieza antifascista, no más, y los acontecimientos que había aquí eran de otro tipo, distintísimos.” Quienes asistían al *Búho* era “la misma gente inquieta que iba a las exposiciones de Grau, Botero, de todo el cine que empezaba, de todo este caldo de cultivo, y era gente muy liberal la gente que venía, que había salido a flote después de El bogotazo en 1948” (Duque Mesa, 2004, p. 113).

El patrocinio y complacencia que le dispensó al teatro la clase alta la podemos caracterizar como una relación ambigua de encuentros y desencuentros, que nace con el *Búho* y continua con la *Casa de la Cultura*, donde se mantendrá un frágil equilibrio entre los gustos de las elites y la experimentación teatral. Dicho equilibrio se romperá a fines de la década del sesenta y a principios de la siguiente, lo cual tuvo su expresión más clara con la creación de la Corporación Colombiana de Teatro (CCT) a fines de 1969 y con la radicalización política del Teatro Universitario que se concretiza en la Asociación Nacional de Teatro Universitario (ASONATU). En los siguientes apartados se mostrarán las diversas situaciones que sustentan la anterior aseveración. En la constante búsqueda de lo popular, tanto en el sentido de incorporar sus tradiciones y experiencias como en la búsqueda de un nuevo público, por medio de montajes que mostrara la realidad colombiana y latinoamericana, es donde se pueden encontrar las raíces de la nueva dramaturgia que condujo a la ruptura entre los artistas y la clase alta. En primer lugar, se mostrarán algunas situaciones que muestran hechos de censura y/o persecución que tuvieron los grupos de teatro en las presentaciones, para luego hacer énfasis en el caso de dos dramaturgos que ejemplifican este paso, como lo fueron Enrique Buenaventura y Santiago García.

En Buga, la presentación de *Antígona* de Sófocles, montada por el grupo de Teatro del Liceo Femenino de Buga, fue suspendida por la directora del colegio, aduciendo que la obra era “inmoral y ofensiva para las sanas costumbres de Buga”; además, impidió la conferencia que sobre la obra daría Carlos José Reyes. La obra se logró presentar en Cali, pese a intentos de sabotaje por parte de la directora y empleados de la Secretaría de Educación. En retaliación la directora decomisó la utilería y prohibió los ensayos, para luego disolver el grupo y despedir a la directora. (Gómez, 1978. p. 248).

En el caso de obras más acordes con los presupuestos culturales tradicionalistas, es decir católicos, no faltó el cuestionamiento o la censura a un montaje. En 1961 la directora del Teatro Colón, Doña Cecilia Fernández de Soto, no permitió la obra titulada: *Comprador de horas*, presentada por una compañía extranjera, el argumento se prestaba a ambigüedad porque mostraba como “un sacerdote que redime a una mujer, ésta termina confesándose y totalmente convertida y el sacerdote no cae nunca en el pecado. Pero para la directora no era diáfano, y declaró a un periódico capitalino [El Siglo] que ‘Ante todo soy católica y no me gustan las situaciones dudosas’” (Arcila Ramírez, 1983).

En 1967 *La Casa de la Cultura* de Bogotá estrenó la pieza titulada *El Matrimonio* de Witold Gombrowicz, con la Dirección de Santiago García y la asistencia de dirección de Eddy Armando. En su momento Santiago García fue calificado por Oscar Collazos como “uno de los mejores montajes más serios de su carrera de director”. En cuanto a la recepción de la obra, según una reseña de prensa de José Prat, “el público llenaba la sala de la Casa de la Cultura, aplaudió sin regateos”. (CANDELARIA, 1997, p. 23 -24). Este auditorio de mentalidad liberal no objetó la obra. Sería en la ciudad de Cali, en el Marco del Festival Nacional de Arte, donde la presentación fue vetada por la Junta del Festival, que consideró que su lenguaje “era obsceno, soez y vulgar” (Arcila Ramírez, 1983, p. 98). El conservadurismo de un sector de las clases altas de Cali se puede entrever por las explicaciones que ofreció un tal Bonar Birbiloque, aclarando su papel en el veto.

“En cuanto a la pieza (“El matrimonio”) propiamente dicha, y después de advertir que personalmente no me escandalizo por nada, pues estoy de regreso de todas las audacias literarias, manifiesto que su imposición en escena en el Teatro Municipal, escandalizará hasta el paroxismo a la burguesía mental y emocional que forma la clientela del Coliseo, en

altísimo porcentaje. Si se tratara de presentarla ante un auditorio culto de universitarios, artistas o intelectuales, la cuestión no tendría problema. Pero me temo que llevada ante los ojos convencionalmente pudibundos del habitual “público del municipal” suscite protestas que pueden llegar al histerismo (sic). La Junta ha de resolver si afronta que la califiquen como corruptora de mayores...”. “Ese fue mi concepto. Lo he traído a cuento para que no se diga que al cabo de tantos años me he convertido en una especie de doncello pío, mojigato y puritano” (CANDELARIA, 1997, p. 24).

La actitud de la clase alta frente al teatro fue marcada por la oscilación entre la aprobación y la censura. Dicha actitud se ve con claridad en el proceder de Laureano Gómez y su hijo Álvaro Gómez Hurtado. El año de 1952 el presidente conservador Laureano Gómez mandó demoler el Teatro Municipal, en el que no solo se realizaron los famosos *viernes culturales* presididos por el líder liberal Jorge Eliécer Gaitán, donde pronunciaba sus fogosos discursos contra la *oligarquía liberal-conservadora*, sino porque allí mismo se presentaron las comedias de Enrique Osorio y Carlos Emilio Campos “Campitos”; son obras cuyo contenido tenían un “tinte liberal gaitanista” y llenaban el auditorio (Duque Mesa, 2004, p. 113).

El proceder del presidente Laureano Gómez puede parecer contradictorio por el hecho que, durante su presidencia, en el año de 1954 se fundó la Escuela de Arte Dramático (ENAD) (Duque Mesa, 2004). Esta actitud se explica porque, si bien los sectores hegemónicos querían espectáculos escénicos, era a condición de que no se trataran temas de la realidad nacional que cuestionaran el *statu quo*. En 1961 en el marco de un homenaje al director de teatro Víctor Mallarino, en el cual se le entregó la Cruz de Boyacá, (Mallarino para la fecha era vicepresidente del Instituto Panamericano de Teatro, impulsado desde los EE. UU.), asistieron Laureano Gómez y sus hijos (Arcila Ramírez, 1983, p. 49).

En el caso de Álvaro Gómez, su afición por el teatro lo llevó a frecuentar los montajes realizados por La Casa de la Cultura (1966-1968) y haber sido uno de sus auspiciadores (gracias a su intermediación con el Concejal conservador de Bogotá Gabriel Melo Guevara se consiguió una ayuda de \$300.000 pesos con la que se adquirió la sede, en la que actualmente funciona el *Teatro La Candelaria*). La complacencia de Álvaro Gómez con los montajes de La Casa de la Cultura lo recrea Santiago García:

“Resulta que a Marat/Sadet iba mucho un político conservador, Álvaro Gómez Hurtado, entonces yo fui a su oficina. Me recibió muy amable, me habló mucho de su gran afición por el teatro, y decía:” ¡Cómo me gusta el teatro!”, y que tenía unos hijos entusiastas del teatro (uno de ellos era amigo mío, estudiaba en la Universidad Javeriana).

- “Usted va mucho allá a la Casa de la Cultura a ver las obras”.
- “Sí, como no, me encantan las obras de allá” (Duque Mesa, 2004, p. 172).

El montaje de *Persecución y asesinato de Jean-Paul Marat Representado por los Reclusos del asilo de Charenton* y dirigido por el Marqués de Sade de Peter Weiss, fue estrenada en octubre de 1966 y dirigida por Santiago García. Más adelante cuando la Casa de la Cultura pasó a ser el Teatro La Candelaria (1969) Álvaro Gómez asistió a entre una y tres funciones. En 1969 asistió a La Buena Alma, de Se-Chuan de Bertolt Brecht; finalmente dejó de asistir, sin duda, por no resultarle cómodo ver los cambios ideológicos que en el grupo se iban marcando hacia la izquierda. El mismo Santiago García, en otra parte de la extensa entrevista, relata este hecho:

“Él, [Álvaro Gómez] vino a las primeras obras que estuvimos aquí presentando, cuando abrimos la sala con La Buena Alma de Se-Chua de Bertolt Brecht, y así a una o dos o tres obras, pero ya después nunca volvió..., nunca más. De seguro que la tendencia ya tan marcada del grupo hacia un teatro vinculado a un pensamiento de izquierda probablemente ya no le satisfizo mucho, no creo que sería por él, sino por el ambiente político en el que él estaba inscrito..., pero no exactamente por él porque me consta que a una persona como Gómez Hurtado el teatro en sí le gustaba mucho” (Duque Mesa, 2004, p. 315).

La afición de Álvaro Gómez por el teatro no entró, en la primera etapa, en oposición con su conservadurismo social y político, como lo demostró en el año de 1962 cuando denunció en el Congreso de la República la existencia de once repúblicas independientes, “focos de subversión y violencia” (Arcila Ramírez, 1983, p.57). Dichas repúblicas en realidad eran zonas de resistencia campesina contra la violencia terrateniente, apoyada o tolerada por el mismo Estado. Las denuncias del dirigente conservador tuvieron recepción favorable por parte del Estado cuando, en 1964, las Fuerzas Armadas atacaron las zonas de autodefensa campesina de Marquetalia: El Pato, Guayabero y Río Chiquito. Como una consecuencia de estos acontecimientos, cerca de dos años después surgieron las FARC (Múnica Ruíz, 1998, p. 162).

Otro caso, unos años atrás del que se acaba de mencionar, donde se reafirma la complacencia de la clase dirigente con el teatro, es la asistencia del presidente de la República Alberto Lleras Camargo a los Festivales de Teatro. En agosto de 1959 el presidente asiste a la inauguración del III Festival; y para el V Festival, realizado entre agosto y octubre de 1961, hace presencia en la función inaugural junto a su ministro de Educación (Arcila Ramírez, 1983, p. 39 y 50). Aunque por los hechos anteriores no debe pensarse que el entusiasmo de la clase alta por el teatro se tradujo en apoyo financiero importante. En los años anteriores al Festival de Teatro de 1961, Ferenc Vajta, profesor universitario húngaro quien fue director de algunos de los Festivales de teatro, se quejaba en la revista que editó el *Búho* de la indolencia que tenía la clase alta para apoyar al teatro; a diferencia de lo que sucedió en Europa donde condes, reyes, etc. habían patrocinado las artes escénicas (Arcila Ramírez, 1983, p. 47). En la Revista el *Búho* (agosto, 1960, p. 13.) Ferenc Vajta escribió:

“En realidad, todos estamos “haciendo teatro” casi contra la voluntad de la nación, que en sus libros de Historia Patria se enorgullece de llamar a su capital la Atenas de América del Sur. El presupuesto nacional de este año ya superó a los dos mil quinientos millones de pesos y mientras los legisladores descubren cada día un nuevo “sector olvidado” en la cultura nacional nadie piensa en el triste hecho que sin teatro una nación de catorce millones de habitantes jamás podrá ser más que un gigante sin alma, sin conciencia y sin respeto” (Arcila Ramírez, 1983).

La tensión entre los nuevos hombres de teatro, el público y patrocinadores del Teatro Colón se fue acentuando, a tal punto que en el IV Festival realizado en el año de 1960 el grupo de teatro *El Búho* no participó porque, como afirmó Fausto Cabrera en el editorial de la revista *El Búho*, el “arte es un sinónimo de creación. Si deseamos levantar un teatro verdaderamente colombiano, de contenido vigoroso, no podemos dejarnos llevar por la inercia o escoger el camino fácil del aplauso de un público ‘sensiblero’. Y si en verdad existe en nosotros un sentido honesto del profesionalismo, no es posible que nos conformemos a ser simples, ‘jornalero’ del teatro”. Por ello la exigencia de la profesionalización y la búsqueda de un nuevo público (Arcila Ramírez, 1983, 46 - 47).

“No es que pretendamos dirigirnos a una “élite” (sic) social. ¡No! Sabemos de sobra que la función del teatro es llegar a todas las clases sociales y en especial al pueblo. Pero

no llegando a él explotando su falta de cultura, que, por otra parte, si no la posee, es por razones de otro orden sociológico y político, y nunca por su culpa. Crear una conciencia artística en nuestro público con bases sólidas en nuestro ideal. Sabemos de antemano que para lograr este fin se requerirá de un esfuerzo ímprobo y que no podrá conseguirse sino a través de muchos años de lucha y esfuerzo.

Ahora bien, como artistas de este continente, una de nuestras preocupaciones más imperiosas es la de ir creando un teatro nacional con expresiones propias y con sentido americanista, sin caer en lo folclórico y lo anecdótico. Creemos que el primer paso para este logro es, antes que nada, un movimiento teatral de importancia; la formación de un verdadero profesionalismo que cree los elementos necesarios del teatro, y la conciencia clara y precisa que se necesita en cualquier actividad de tipo artístico” (Arcila Ramírez, 1983).

Esta búsqueda se expresará con claridad con la Fundación de la Casa de la Cultura en 1966 (el teatro el *Búho* había desaparecido alrededor de 1962), donde confluyeron Santiago García y otros integrantes del *Búho* con el *Teatro de Arte Popular* (TAP), dirigido por Carlos José Reyes, quien desde su grupo abogó por un tipo diferente de teatro que buscara temáticas y público popular (Arcila Ramírez, 1983). En la declaración de principios afirmaban que:

“Conocemos las limitaciones y el escaso número de locales aptos para hacer teatro, así como el reducido público que asiste a las salas de siempre, por lo cual nos propondremos, hasta donde ello sea posible, ir en busca de esa gran cantidad de espectadores que jamás se han preocupado -por distintas razones- de asistir al teatro. Colegios, salas de barrio, sindicatos, plazas, ciudades de provincia, pueblos en general, etc., son marco apropiado para hablar a los hombres” (Arcila Ramírez, 1983, p. 67).

La búsqueda que se propuso el grupo *El Búho* y el *Teatro de Arte Popular*, de Carlos José Reyes, es un nuevo público. En el caso de Santiago García será el encuentro con el público universitario a su regreso de Europa, donde conoció el Teatro Francés y el Teatro Berlines, se integró al *Teatro Estudio*, de la Universidad Nacional de Colombia, en el que hará varios montajes, con el beneplácito de las directivas universitarias. El cambio de actitud llegaría por cuenta del

montaje de *Galileo Galilei* de Brecht en el años de 1965, pero no fue por la obra misma (La Universidad apoyo con cincuenta mil pesos, suma considerable para la época, pero necesaria dado los requerimientos del montaje), ni por el contenido pues Santiago García señala como Galileo Galilei “era una pieza que no tenía nada que ver con la política ni con los acontecimientos muy tremendos que en ese momento estaban teniendo lugar en el país, ni con nada directamente político y panfletario, ...” (Duque Mesa, 2004, p. 159). Si no por el programa que lo acompañó, posteriormente éste ayudó a darle un nuevo sentido a la obra.

En el programa de mano, Santiago García escribió un artículo titulado: *El caso Oppenheimer*, donde señala el dilema que tienen los científicos entre su compromiso con la verdad y el uso que de sus hallazgos hace el poder político, y de la responsabilidad del científico con su época; para lo cual Santiago García utilizó el caso de Oppenheimer, uno de los científicos que participó en la construcción de la bomba nuclear estadounidense. Además, el programa de mano se ilustró con fotografías del holocausto de Hiroshima y Nagasaki, lo que enfureció a las directivas de la universidad, quienes apoyados en la Fuerza Pública allanaron la oficina de García y recogieron el programa para quitar el artículo sobre Oppenheimer. La razón de fondo que causó esta medida desmesurada fue, según se supo tiempo después, que ello podría poner en peligro un préstamo del BIC (Banco Interamericano de Desarrollo) y se podrían dañar las excelentes relaciones de las Directivas de la Universidad con la Embajada de los Estados Unidos (Duque Mesa, 2004, pp. 155–157). Un recuerdo de Santiago García recrea lo que habló con las directivas en dicho momento:

“A los cinco días era el estreno de *Galileo Galilei* en el teatro Colón (ese era el problema), pero que por ellos no había problema, que ellos eran muy liberales, tanto el rector como el vicerrector, y que yo podía hablar todo lo que quisiera contra la iglesia católica por todo lo que le había pasado a Galileo Galilei con la Inquisición, pero meternos contra los Estados Unidos ¡ni de vainas!..., y que había que desmontar el programa, sacando el artículo de Oppenheimer, o sino no, no había función” (Duque Mesa, 2004, p. 164).

Si bien, el programa fue confiscado por la universidad con la ayuda de la fuerza pública, esto no impidió que el artículo escrito por García se diera a conocer ampliamente. El artículo fue reproducido en mimeógrafo para repartirlo a la entrada de la presentación de la obra anunciando:

“Este fue el artículo prohibido”. La labor de repartir el artículo censurado fue organizada por dirigentes estudiantiles de izquierda. “Y dentro de los 40 actores que trabajaban ahí había muchos que eran de muchos sectores políticos de la dirigencia estudiantil universitaria, de la JUCO (la Juventud Comunista) y de todos esos sectores” (Duque Mesa, 2004, p. 168). El siguiente es un fragmento del texto que originó la censura y que de todas maneras se repartió:

“El 16 de julio de 1945 se realizó la experiencia de Alamogordo. Ella demostró que los sabios se habían equivocado, pero en sentido inverso del que temían: los efectos de la explosión nuclear eran mucho más poderosos que los cálculos. Szilard dirigió al presidente Truman (que había sucedido a Roosevelt, muerto en la primavera de 1945), una nueva petición firmada por setenta y siete sabios, que demandaban que Washington no se hiciera culpable de “una matanza generalizada” (Arcila Ramírez, 1983, p. 20).(Arcila Ramírez, 1983, p. 20).(Arcila Ramírez, 1983, p. 20).

El siguiente caso de censura está relacionado, como veremos, con la censura que sufrió una obra de Enrique Buenaventura en Cali. En 1967 Santiago García dirige *La trampa*, de Enrique Buenaventura, en el TEC, mientras Enrique Buenaventura dirige en la Casa de la Cultura *Macbeth*, de Shakespeare. *La Trampa*, escrita en 1965 y estrenada en 1967 tiene por temática las dictaduras latinoamericanas (Reyes, 1997. p. prólogo) (Buenaventura, 1997, 245 -289). El personaje central era el presidente Ubico, nombre que hacía alusión tanto al dictador guatemalteco Jorge Ubico Castañeda (1931-1944), como al Ubú Rey, personaje de la obra de Alfred Jarry. La reacción del Consejo Directivo de Bellas Artes y Extensión Cultural del Valle del Cauca, y que presidía el Secretario de Educación, fue que “declaran insubsistentes los cargos de actores, personal técnico y dirección, después de doce fructíferos años de labores sistemáticas y de una dura lucha contra la censura y la indiferencia”. Las directivas argumentaron “falta de fondos”, finalizando el proceso en 1969 con la destitución de Buenaventura de la Escuela Departamental de Teatro de Cali; además, de Luís F. Pérez, Helios Hernández, Fernando González Cajiao y Germán Cobo. Las razones que se argumentaron son de orden “administrativo, docente y moral” (Gómez, 1978, p. 391).

Enrique Buenaventura con la escritura de *La Trampa* (1967) y *Los papeles del infierno* (1968), pieza de varios episodios sobre el tema de la violencia en Colombia se fue consolidando como un dramaturgo del teatro independiente, que está fuera de lo que él mismo llama un teatro

cultural; es decir, apoyado oficialmente y con obras complacientes con el gusto oficial. Refiriéndose al impacto que causó estas obras, en 1970 Buenaventura dijo: “Durante años habíamos sido, con contradicciones, con intentos ocasionales de liberación, con balbuceos de libertad, un teatro cultural” (Buenaventura, 1978, p. 285 - 286). En 1978 volverá a referirse a las dos obras y a la expulsión del TEC como entidad oficial:

“... a raíz de piezas como *La Trampa*, *Los Papeles del infierno*, nos lanzamos a un teatro inscrito en la lucha de liberación nacional y lo hicimos en un momento históricamente muy difícil; no podía ser de otra forma porque justamente, esas dificultades históricas fueron las que nos obligaron a hacerlo. Fuimos expulsados todos los profesores, todos los alumnos y suprimiendo el TEC (Teatro experimental de Cali) como entidad oficial. Esto ocurre en los años 1969 -1970 y entonces fundamos el TEC como teatro independiente” (Buenaventura, 1978b, p. 31).

El prestigio de Buenaventura se puede

ver reflejado en que *La Casa de la Cultura* publicó tres piezas de los *Papeles del Infierno*, *La Casa de la Cultura* aunque funcionó por dos años (1966 – 1968) y estuvo muy activa en la presentación de obras internacionales y una sola de un autor local, *Soldados* de Carlos José Reyes (CANDELARIA, 1997, p. 11-38) ya a su interior se estaba dando la reflexión sobre una dramaturgia propia, como lo demuestra la publicación del trabajo de Buenaventura y la publicación de una reflexión de Reyes (1968, pp. 20–25) en la que se señala que la búsqueda de un teatro popular no es una tarea sencilla, pues, también se ha caído en obras facilistas y esquemáticas destinada para pequeños círculos. Un artículo que, en grandes rasgos, caracterizará a parte del teatro que se produjo en la década de los sesenta y siguientes. Al siguiente año se dará la fundación del teatro *La Candelaria*, donde, si bien entre los años 69 y 71 predominan las obras internacionales, exceptuando el *Menú* de Buenaventura, será el paso para que en los setenta se consolide una producción nacional en la modalidad de la creación colectiva.

Entre el rompimiento de los pioneros del teatro con el Teatro Colón, lugar de encuentro exclusivo, y el surgimiento de un teatro de oposición, se daría un proceso lento en que concluyeron diversas experiencias que se fueron concretando en la aparición de nuevas obras y de experiencias organizativas, que irá dando paso a la organización de oposición como la Corporación Colombiana de Teatro (CCT) en 1969 y que, por una temprana división, daría lugar a la Asociación Nacional

de Teatro Universitario (ASONATU). Serán estas dos experiencias, que, si bien se distanciaron en la manera que concebían la relación entre lo estético y lo político, ambas contribuyeron a formar lo que genéricamente conocemos como el *teatro militante*.

## CAPÍTULO IV: EL TEATRO MILITANTE Y LA POLÍTICA

Cuando se habla de teatro militante en Colombia nos referimos al movimiento cultural en las artes escénicas que convergen en el planteamiento de hacer un teatro que establezca con el público popular una relación privilegiada, por medio de la cual se aborden temáticas históricas y actuales de las clases trabajadoras que contribuyan a la transformación social. De allí, que se puedan encontrar analogías entre el movimiento teatral y la izquierda en cuanto a la impugnación del poder (Reyes, 1977, 1985, 2014), (Pardo, 1985). Se usará *teatro militante* como concepto para que englobe a todos aquellos que hicieron un teatro que aspiraba a ser agente transformador de lo social, que incluye el teatro que en aquellos años se denominó como Nuevo Teatro.

El movimiento del teatro militante tuvo dos expresiones organizativas: como lo fue la Corporación Colombiana de Teatro (CCT) y la Asociación Nacional de Teatro Universitario (ASONATU), surgida de una división temprana de la primera. Los estudiosos de teatro colombiano como Jaramillo (1992) tienden a llamar Nuevo Teatro, sin distinguir si el autor es simpatizante de determinada corriente política. Sin embargo, autores como Claudia Montilla (2004) identifican el Nuevo Teatro con la Corporación Colombiana de Teatro (CCT), ubicada en el campo del Partido Comunista Colombiano (PCC); que se caracterizaría por la creación colectiva, temática esencialmente popular y la búsqueda de un público mayoritariamente proletario. Los grupos que mejor representan al Nuevo Teatro son: La Candelaria y Teatro Experimental de Cali, respectivamente. Por tanto, el Nuevo Teatro es sólo una entre varias tendencias o etapas que constituye ese ámbito heterogéneo que es el Teatro Moderno (Montilla V, 2004, p. 47).

En el marco de esta investigación no se entrará a reflexionar sobre esta polémica, porque interesa mayormente resaltar que los partidos políticos de izquierda proporcionaron el *leitmotiv* al teatro militante: la impugnación del poder y las temáticas populares. La mayoría de los grupos de teatro tuvieron una relación con un partido o movimiento de izquierda, hecho que señaló Carlos José Reyes en una entrevista de 1976:

“En el teatro colombiano, en general, todas las corrientes de izquierda tienen representación teatral y hasta donde conozco los grupos, no conozco ningún teatro de derecha en el país. Hay teatros de izquierda más comprometidos que otros, más radicales”

(Ritzk, 1987). Por su parte el director Jorge Alí Triana, quien estudió teatro en Praga señaló: “Se trataba de un teatro signado por la utopía revolucionaria de los 60’S, un teatro que nació en la universidad y pretendía convertirse en un instrumento más de reflexión y actividad política” (TPB 25 Años. 1968 - 1993, 1993, p. 5).

El potencial del teatro como un elemento de transformación de la sociedad fue asumido tanto por la mayoría de los grupos de teatro como por los partidos y movimientos políticos de izquierda, que veían su potencialidad propagandística. Para ratificar este hecho colocaremos un ejemplo de cada sector. Primero, desde lo artístico, en donde Santiago García, dramaturgo y actor del grupo La Candelaria señaló en un artículo de 1977:

“Lo que importa al Colectivo es transformar la realidad con base en procedimientos artísticos, para inventar una nueva (la obra de arte) que sea capaz de contribuir a la transformación y al movimiento impetuoso de la vida. De ahí la importancia para nuestro grupo de estar empapados de esa vida que es necesario transformar. La vida de la clase trabajadora. Marchar codo a codo con las luchas populares posibilita al grupo, al investigar hechos de la realidad presente o pasada, interpretar los más sentidos sueños, esperanzas y sentimientos de nuestro pueblo, y al interpretar esos sentimientos tenemos que profundizar en lo que más interesa al espíritu de los trabajadores. Como lo afirmara el gran pintor Diego Rivera refiriéndose al arte de su tiempo. “Debe ser un arte que tenga por tema la revolución; porque lo primero que hay que tocar es el principal interés de la vida del obrero. Es necesario que halle la satisfacción estética y el placer más alto emparejado con el interés esencial de su vida”.

La práctica de la creación colectiva le ha permitido a nuestro grupo comprender con más amplitud la enorme importancia de saber relacionar la praxis artística con la política, nos ha acercado cada vez más al proletariado y nos ha enseñado a vibrar al unísono con la fuerza de una clase cuya potencialidad empieza a germinar en nuestro país (Santiago, 1989, p. 48).

Segundo, desde lo político, en donde Vera Grabe dirigente del ex-grupo guerrillero M-19, recuerda que cuando fue estudiante combinaba el estudio en la Universidad Javeriana -Facultad de

Antropología- con la lectura, la bohemia y el teatro. “El Teatro era en esos años un instrumento de resistencia y de expresión crítica. Tomé un curso en *La Mama* y me acerqué al grupo de *La Candelaria*.” En otro aparte dice: “Además del grupo de estudio, tenía las clases en el barrio y la universidad, y el teatro demandaba cada vez más dedicación. [...] De manera que cuando por razones de tiempo tuve que optar, pensé que en medio de todo podía ser más fácil ser guerrillera que actriz (Grabe, 2000, p. 8).

La radicalidad política en que se configuró el Teatro Militante la situamos en la incapacidad de las clases dirigentes de incorporar a los nuevos sectores sociales y políticos dentro de un consenso cultural y de una política moderna, lo que condujo a una crisis tanto social como de deslegitimación de los partidos tradicionales, el conservador y el liberal. Ello tuvo su expresión más clara, en las sospechas de fraude en las elecciones presidenciales de 1970, donde ganó el candidato conservador Misael Pastrana por un estrecho margen frente a la Alianza Nacional Popular (ANAPO), partido político con el que el exdictador de Gustavo Rojas Pinilla buscó llegar nuevamente al poder, esta vez no mediante un golpe de estado.

La convergencia entre la política y el arte llevó a que los grupos y el público en general se plantearan siempre la pertinencia de los contenidos y de la forma en las obras que se presentaban para el proceso revolucionario. De allí, la preocupación por la definición política de la obra, por la búsqueda de un nuevo público, por el mensaje y por la claridad política de los integrantes del colectivo. Si bien todos los grupos compartían los mismos presupuestos, no todos los interpretaban de la misma manera, lo cual se debía a experiencias particulares, pero que encontraron en el discurso político, sea explícito o implícito, el sustento del quehacer artístico. Es así como los sectores maoístas tendieron a subordinar el discurso artístico a la necesidad del partido político. Mientras que otros artistas como Enrique Buenaventura, tuvieron un discurso matizado en relación al arte y la política.

Enrique Buenaventura, uno de los más connotados hombres de teatro y quien asumió compromisos políticos con su época, vio en el constante interrogar, o mejor, sobre ciertas maneras de planear la problemática entre la relación política-arte el peligro de caer en lugares comunes, a los cuales él mismo se podía acercar. Veamos como Buenaventura argumentó su posición en el coloquio titulado: *Estética y Política en el Teatro Contemporáneo*, en el marco del Tercer Festival

Latinoamérica de Teatro Universitario realizado entre el doce y el 20 de septiembre de 1970) en una ponencia titulada: *Teatro y Cultura* de 1970. A continuación, se transcriben los párrafos que resultan pertinentes para el propósito de la investigación:

“Siempre hay una serie de lugares comunes a los cuales uno se va peligrosamente acostumbrando y a los cuales uno va peligrosamente volviéndose sordo. El “mensaje”, por ejemplo. No hay casi foro en el que no se plantee “¿Cuál es el mensaje de la obra?” “¿Por qué la obra no tiene mensaje?” “¿Qué quiso usted decir con esa obra?” “¿Por qué no nos lo aclara?”

Otro purito que es interesante discutir: la salida. “Esa obra si da una salida. “Esa obra no da una salida”. “Cuál es la salida que se plantea en la obra”. Estos puntos, en general son muy oscuros. Están traduciendo una especie de urgencia tremenda de nuestro público en cuanto a la utilidad de todos los medios que existen, incluido por supuesto el teatro, para llegar a la transformación radical de la sociedad en que vivimos. Es evidente que hay una urgencia en la mayoría de la población; una urgencia de las masas, una urgencia de las clases medias, una urgencia de las capas pequeñoburguesas y de la burguesía: una transformación radical de la sociedad en que vivimos. Esto es un hecho. Pero yo subrayo bien esta palabra “URGENCIA”. Esa urgencia hace que todo deba ser utilizado inmediatamente. Es decir, que, en cierto modo, todas las actividades de la sociedad deben someterse a una especie de estrategia, y tácticas políticas, y deben estar dirigidas por ellas. Aquí es donde empiezan los problemas y a un nivel mucho más complejo y mucho más difícil. Para mí es evidente que la práctica política es una práctica concreta con un objeto concreto y la práctica artística es una práctica concreta con un objeto concreto, y que estas dos prácticas no deben confundirse, y que si se confunden eso es malo para la política y malo para la práctica artística, pues se perjudica la práctica política.

Grotowski decía con mucha claridad que se pueden hacer revoluciones artísticas, y agregaba –no sé si es exacto– que ese había sido un poco el problema de la Revolución de Mayo en París: que era más una revolución poética. Evidentemente, allí faltó una práctica política acertada. Esto a modo de ejemplo es muy importante y muy válido.

Concretamente el teatro no puede ser sometido a una estrategia y una táctica política, porque la función crítica, la función analítica del arte se ve entorpecida. Se hace solamente a niveles muy profundos. A niveles que tocan las zonas más profundas del inconsciente colectivo e individual” (Buenaventura, 1971, p. 6).

Una descripción de la diferencia que captaba Buenaventura entre política y arte nos la proporciona de manera pedagógica cuando recurre a un poema que escribió Ho Chi Min estando en la cárcel:

“Ha llegado a China un delegado de los Estados Unidos, y ha sido recibido en el palacio de los emperadores con todos los honores. ¿Yo que soy delegado del pueblo vietnamita por qué no soy recibido con los mismos honores? ¿Por qué, en cambio, estoy en la cárcel? Es evidente que es muy grande la debilidad humana y que todos los ríos corren hacia el Este.

Buenaventura comenta así este poema: “Este poema, como estrategia política, es un absurdo. ¿Cómo se va a preguntar Ho Chi Min, como político, por qué él está en la cárcel y Sumerweld es recibido en el palacio de los Emperadores? Como político esa pregunta no tiene sentido. Como artista tiene sentido. Es la diferencia entre el arte y la política” (Buenaventura, 1971).

No es que Buenaventura no creyese necesario tener claridad política e ideológica a la usanza en aquellos años, sino que no creía que fuese un prerrequisito para la creación artística, ni que fuesen equivalentes. Buenaventura afirma: “creo que hay una confusión. Yo no estoy en contra de que uno tenga claridad política y claridad ideológica. Al contrario, yo les garantizo que trato todos los días de clarificarme. Pero, si voy a tener que esperar a tenerla para escribir, pues me voy a morir sin escribir. Yo tengo que escribir, con mis errores, con mi oscuridad, con lo que yo soy, y mi conflicto por tener una claridad es ya tema de mi obra de arte” (Buenaventura, 1971).

Para Buenaventura era claro que un arte nuevo en lo teatral era mucho más complejo que hacer teatro político, teatro de masas, teatro popular; es decir, de agitación, o como dice Buenaventura: “un teatro para un público determinado y sobre una problemática específica”

(Buenaventura, 1978, p. 292). Frente a una realidad compleja se necesitaban soluciones complejas. La crítica que hace al teatro estudiantil surge precisamente de la ingenuidad con que buscan las soluciones teatrales.

“Pretender que estamos totalmente fuera del sistema cuando solamente tenemos serias divergencias con él, es engañarnos. Desprenderse de la institución cultural totalmente, requiere una solidez y unas experiencias que nosotros no poseemos. Mucha gente de teatro, en toda América Latina, tiene las mismas dudas que nosotros, se halla en una encrucijada semejante. Se han dado y se dan, en nuestro país, sobre todo en los grupos universitarios, salidas al dilema. La más común consiste en hacer teatro llamado político, es decir, en utilizar el teatro como una forma de agitación política:

Nosotros consideramos que de esa manera se patatea y se grita, se hacen rasguños al sistema, pero se sigue prisionero de él, se sigue en su poder. Dejarse colocar por el sistema en uno de esos dos extremos, el comercialismo o el teatro de agitación, sólo conduce a eliminar en el arte toda posibilidad de ser realmente subversivo, es decir, de minar en lo esencial –en la conciencia y en la conducta de las víctimas del sistema– el sistema mismo” (Buenaventura, 1978<sup>a</sup>).

El nuevo público al que quería llegar Buenaventura no solo eran las masas populares, sino a todos aquellos que veían en el teatro una forma de desmontar una realidad alienante por medio de la construcción de una realidad artística. “No hacemos teatro de masas porque no consideramos el teatro un medio adecuado de información ni queremos informar de nada”. Más adelante dice: “... nuestro lenguaje no está circunscrito a los obreros, a los campesinos, a los burgueses o a los estudiantes” (Buenaventura, 1978<sup>a</sup>).

Las reflexiones de Buenaventura centradas en mostrar que el teatro comprometido socialmente era una tarea compleja y que no bastan los esquemas, se vio expresado en que muy pocos fueron los grupos que trascendieron y que hoy se les recuerde. El esquematismo y los facilismos de los grupos que surgieron fueron mencionados en las décadas de los setenta y los ochenta. En los primeros años de la década de los setenta Oscar Collazos (1978, p. 483) señala que el teatro estudiantil construye situaciones ideales y soluciones mágicas que se resuelven en el

escenario. Carlos José Reyes en una entrevista en Documentos Políticos, revista de análisis del Partido Comunista Colombiano (PCC), hace una reflexión del teatro colombiano en que incluye su punto de vista del Festival del Nuevo Teatro realizado en el año de 1976. Dice que hay grupos con muchas limitaciones y creyendo que con “diez reglas mágicas” se hace teatro y calcando a los grupos más representativos del país (Reyes & Uris, 1976). Acá cabe recordar que los grupos y dramaturgos representativos del teatro colombiano tienen su origen en Bogotá, Cali y Medellín, ciudades referentes para las nuevas agrupaciones. Para finales de los ochenta, Reyes (1989b, p. 4) menciona los límites del teatro de las banderitas rojas para referirse al teatro militante de corte esquemático, el cual “tenía la idea de conseguir un pronunciamiento político, sin ambigüedades, para ‘concientizar’ al pueblo, [pero] desaparecieron sin dejar consecuencias mayores” Aunque, al mismo tiempo hacía referencia a propuestas novedosas, entre las que menciona las de Santiago García y el grupo La Candelaria.

Sería posible extenderse solo con las reflexiones que hacen Buenaventura y Reyes acerca de la relación entre el arte y la política de izquierda, pero en el marco de la presente investigación lo que interesa es contrastar estas reflexiones con las posiciones que expresaron quienes participaron como público o actores en las obras y discusiones sobre el teatro en la época.

Las reflexiones teóricas y la práctica teatral de Enrique Buenaventura, al igual que la de la Corporación Colombiana de Teatro (CCT), generó una reacción hostil por parte de la Asociación Nacional de Teatro Universitario (ASONATU), influenciada por la política del MOIR. En el Festival de Teatro de Manizales en 1971, se dijo que Buenaventura tenía una postura burguesa y fue caricaturizado como un *saltimbanqui*, lacayo de la oligarquía, opuesto a un teatro revolucionario; crítica que se extiende a la Corporación Colombiana de teatro (CCT), cuyos grupos de teatro son orientados por el Partido Comunista revisionista (“Batalla En El Frente Cultural,” 1971, p. 6). Tanto a Buenaventura por su militancia comunista como a la CCT se les acusaba “de deslindar la labor artística del campo revolucionario” (Díaz Guevara, 2019). Las cosas tuvieron un giro dramático cuando un grupo de estudiantes protestó contra el Partido Comunista y se quemaron algunos textos de Buenaventura, según testimonio del dramaturgo español José Monleón (Díaz Guevara, 2019).

Los argumentos de Buenaventura no solo fueron objeto de una recepción negativa. También permitieron a algunos artistas superar las visiones esquemáticas del arte, como fue el caso de quien sería un reconocido cineasta, Lisandro Duque Naranjo. A un mes de la muerte de Buenaventura, en noviembre 2003, escribió:

“A Enrique Buenaventura le escuché una vez una frase –o mejor una reflexión– que me cambió por completo la idea que tenía del arte, infestado en los años setenta por el doctrinarismo estalinista, por la demencia de la revolución cultural china y por la estética guerrillera cubana: “La vida es un cuento narrado por un idiota”, no es una frase de Shakespeare, sino de Macbeth. Desde que Enrique me rescató, con esa revelación, de la inocencia del arte “comprometido” y falsamente justiciero, dejé libres a mis personajes de ficción para que se desarrollaran y construyeran al amañó de las circunstancias en lugar de la medida de mi ideología, supuestamente libertaria. Haber entendido que el arte no se nutre de las victorias de los hombres –dizque por “buenos”–, sino de sus conflictos, páseles lo que les pase, fue lo más imborrable que aprendí de este Maestro, sin cuya existencia –que es cosa distinta a la vida– empezamos los colombianos este año de 2004” (Duque L. 2004, p. 12).

En las obras y los montajes del Nuevo Teatro resulta claro que estas no solo tenían un propósito estético, sino también político, incluso lo político se sobreponía al lenguaje estético. Por ello, no es casual que el elemento central en las obras y los montajes fuera la “desmitificación del poder y de la impugnación del orden social existente” (Pardo, 1985).

Podemos argumentar que las clases dominantes colombianas no fueron capaces de formar una “voluntad colectiva nacional-popular”, empleando la terminología de Gramsci (1985, p. 69) en su análisis de la cultura italiana. Esta incapacidad en crear consensos se manifestó en la inexistencia de un proyecto cultural dirigido a promover la incorporación de las tradiciones nacionales y populares a lo más representativo de la cultura universal. La incapacidad de asumir las nuevas manifestaciones culturales en un proyecto nacional permite entender que las clases dominantes asumieran la cultura foránea con esnobismo y rechazo; así como entender por qué los grupos sociales emergentes encuentran en el arte y el discurso de izquierda una herramienta para la renovación del arte comprometido políticamente a la vez que se cuestiona el *statu quo*. Si bien,

este hecho se puede documentar en diversas manifestaciones artísticas en Colombia, por ejemplo, en las artes gráficas (Baron Pino, 2014; Gamboa, 2011), es en las artes escénicas donde el rechazo a esta búsqueda se muestra con toda claridad, debido a que el teatro, más que cualquier otra arte se presta para lo pedagógico y lo propagandístico. Lo cual, en el caso de teatro militante de los sesenta, setenta y hasta mediados de los ochenta, convergieron en la intención explícita de acercar el teatro al pueblo o a producir obras que mostraran la realidad social del pueblo –tanto la presente como la pasada–, que era ocultada o deformada por la enseñanza oficial y que, además, sirviera de herramienta para la emancipación del pueblo cautivo. El compromiso artístico se iría radicalizando en la misma medida en que se radicalizaba la izquierda política, lo que encontró su sistematización y práctica más coherente en la Corporación Colombiana de Teatro (CCT) y en la Asociación Nacional de Teatro Universitario (ASONATU).

El compromiso del teatro ante la política de la izquierda se manifiesta por la temática de los montajes. Las obras recuperaron temas sociales e históricos que habían sido olvidados o simplemente no tratados en la historia oficial. Las temáticas fueron así resumidas por Reyes (1977, p. 164): “la matanza de las bananeras, en el año de 1928; el tema de la violencia, las migraciones del campo a la ciudad, los problemas del trabajo y los cuentos de los narradores populares, que son piedra de este repertorio, cuya función profunda es el encuentro con un público vivo, a fin de que se apropie de interrogantes útiles a su futuro”. Para lo cual existió la explícita intención de estructurar “un lenguaje que permita la comunicación con el nuevo público a quien se orienta el trabajo: el público popular” (1977, p. 164) el cual se encuentra y se anuda con el cuestionamiento al poder político y se manifiesta en su alinderamiento con los partidos políticos de la izquierda.

## **CAPÍTULO V: EL TEATRO POLÍTICO EN LA UNIVERSIDAD**

El discurso político de izquierda configuró condicionantes o anteojerías en la recepción de las obras de teatro, donde su valoración no se hacía teniendo en cuenta su calidad artística sino la presunta o real militancia política en un partido u orientación política del grupo o de sus integrantes. En estas condiciones, las colectividades de izquierda, cerradas, formadas en el discurso autosuficiente y excluyente configuraron miradas o puntos de vista que llevaron a prácticas y visiones del mundo preestablecidas por cada grupo y subgrupo en su práctica política y teatral.

La percepción de la realidad la obtenemos a través del modelo mental que vamos construyendo por medio de las experiencias acumuladas. La información recibida por el cerebro es comparada con el modelo previo que tenemos de la realidad para ver si está acorde o es transgredida. Desde la sociología cultural se explica la manera como reaccionamos ante las experiencias que se amoldan o se separan de nuestro modelo mental. Según (Bruner, 2004) desde la psicología cultural.

“Nuestro sistema nervioso central parece haber evolucionado de un modo que especializa a nuestros sentidos para que reaccionen de manera diferente ante las versiones previstas o imprevistas del mundo. Las versiones imprevistas (en el sentido de que transgreden los “modelos del mundo” neurales almacenados en el cerebro) casi siempre alertan a la corteza cerebral mediante la descarga de impulsos en el denominado sistema reticular ascendente, una madeja enredada de fibras que corre paralela a nervios sensoriales ordenados, y ambos suben hacia el cerebro. Empero, así este tema suena muy estático. Es mejor decir que el sistema nervioso almacena modelos del mundo que giran a una velocidad mayor que la del mundo real. Si lo que impresiona nuestros sentidos se ajusta a la expectativa, al estado previsto del modelo, podemos dejar que nuestra atención se debilite un poco, que se fije en cualquier otra parte, incluso que se duerma. Si el ingreso de información transgrede la expectativa, el sistema se pondrá en alerta. Todo ingreso de información, por consiguiente, debe concebirse como algo compuesto no sólo de los estímulos producidos por el ambiente sino también de indicaciones concomitantes de su conformidad o discrepancia con respecto a lo que el sistema nervioso está esperando. Si

todo concuerda, nos adaptamos e incluso podemos dejar de notar cosas, como dejamos de notar la sensación táctil que produce la ropa o la pelusa en el cristal de los anteojos” (Bruner, 2004, p. 55).

Estos modelos del mundo los interpretamos como producto de una praxis social y política entre diferentes intereses de clase y de partidos que se configuraron en discursos, contribuyendo así a construir nuevas realidades sociales. Desde la perspectiva asumida en este trabajo el discurso de izquierda asume una postura maniquea que no permite acceder a una reflexión compleja de la realidad, particularmente o sobre todo en aquellos militantes de base. Este discurso se encuentra cargado de retórica cuyo fin principal es descalificar al adversario. Para clarificar el concepto de retórica, se retoma a Van Dijk (1998):

A diferencia de otras estructuras del discurso, éstas [Las figuras retóricas] son opcionales y sirven especialmente en contextos persuasivos y, más generalmente, para atraer o manejar la atención de los receptores. En un análisis ideológico, este usualmente significa que las estructuras retóricas se estudian como medios para dar o quitar énfasis a los significados en función de opiniones ideológicas. Se pueden elegir metáforas que destacan el carácter negativo de nuestros enemigos, comparaciones con el objeto de atenuar la culpa de nuestra propia gente, e ironía para desafiar los modelos negativos de nuestros oponentes. La retórica definida en este sentido está esencialmente orientada hacia la comunicación persuasiva de modelos preferidos de acontecimientos sociales y así, maneja cómo los receptores comprenderán y, especialmente, cómo evaluarán esos acontecimientos, por ejemplo, como función de intereses de los participantes. No sorprende por lo tanto que las estructuras retóricas desempeñen un papel tan importante en la manipulación ideológica. (Van Dijk, 1998, p. 266)

Es así como en el discurso político de la izquierda encontramos diversas figuras retóricas para descalificar al adversario y al competidor político, y que tiene como fin último reforzar las identidades grupales demarcando fronteras ideológicas. En el ámbito de este discurso encontramos palabras como “pequeño burgués”, “pequeña burguesía”, “ultraizquierdistas”, “revisionistas”, “electoreros, mamertos”, entre otros. De pequeño burgués, fue calificado Víctor Jara, a fines del año de 1972 en su visita a Colombia durante tres días presentándose en universidades, sedes

teatrales y sindicales. Una de esas presentaciones fue en la Universidad Nacional de Bogotá, en donde cantó *Amanda*, tema que recuerda que los revolucionarios también se enamoran. La reacción de un líder del maoísmo fue abandonar la sala por considerar que la canción era parte del repertorio pequeño burgués. Lo acontecido en esa presentación lo narra Lisandro Duque (2003) tres décadas después. Para ese entonces era miembro de la Juventud Comunista (JUCO) y era el encargado de llevar a Víctor Jara por varias Facultades de la Universidad.

“En el auditorio de Ingeniería, repleto de estudiantes, introdujo con estas palabras su canción *Amanda*: “He compuesto esta pieza como una prueba de que los revolucionarios también se enamoran”, lo que motivó que uno de los líderes maoístas abandonara el salón refunfuñando frente a “ese repertorio pequeño-burgués” y gritando, ya afuera, consignas: “¡contra el arte reaccionario e individualista, un arte revolucionario, científico y de masas!”, que no alcanzaron a estropearle a la concurrencia el recogimiento que le suscitaba el artista al decir, con su melancolía patagónica: Te recuerdo Amanda, la calle mojada, corriendo a la fábrica donde trabajaba Manuel. La sonrisa ancha, la lluvia en el pelo, no importaba nada, ibas a encontrarte con él, con él, con él, con él. Son cinco minutos, la vida es eterna en cinco minutos, suena la sirena, de vuelta al trabajo, y tú caminando lo iluminas todo. Los cinco minutos te hacen florecer. Te recuerdo Amanda, la calle mojada, corriendo a la fábrica donde trabajaba Manuel, Manuel, Manuel, que fue a la Montaña, que nunca hizo daño, y en cinco minutos quedó destrozado. Muchos no volvieron, tampoco Manuel.

Al salir del concierto, y aunque el intento de sabotaje de los maoístas no era culpa mía. Le pedí disculpas, a lo que me respondió: En Chile hacen lo mismo. Ellos son así en todas partes” Duque (2003).

En este recuerdo de Duque se puede ver el carácter de capilla del maoísmo en su rechazo a cualquier tema que pudiese expresar emociones de amor a una mujer, porque la revolución estaba por encima de todo. Además, el hecho de que el cantautor chileno fuese presentado por un militante de la Juventud Comunista (JUCO) y, por consiguiente, por estar fuera de su línea política era más que suficiente razón para invalidar su condición de artista.

Una de las anteojeras o palabra que utilizaron varios sectores políticos de la izquierda fue la palabra *mamertos* para referirse a los militantes del Partido Comunista (PCC) y su organización juvenil (JUCO). La historia del término la narra Lisandro Duque (2004<sup>a</sup>). El remoquete se refería a que se cansaron de la revolución y participaban en procesos electorales, el cual consideraban una farsa. Igualmente, *mamerto* se aplicaba a cualquier persona que relacionaran con el Partido Comunista o una organización a la que se le atribuyera su influencia. Como lo muestra el caso, basado en la experiencia que vivió Raúl Gómez Jattin, cuando fue confundido con un *mamerto*.

En el IV Festival de Teatro Universitario de Manizales en el año 1971, Gómez Jattin presentó la obra: *Las nupcias de su excelencia* en representación de la Universidad Externado de Bogotá, una obra que, como señaló Carlos José Reyes (2004), fue un fracaso porque “al montarse en Los Fundadores, un teatro tan grande, no encajó bien”. Mientras que, cuando se presentó en la Universidad Externado “tuvo éxito”. La evaluación de la obra que hace Reyes, la hace no solo como dramaturgo, sino por haber conocido a Gómez como su alumno en la escuela de teatro de la Universidad. Por su parte, un participante de la época, al reseñar el IV Festival de Manizales, evalúa rápidamente la obra de Gómez: “Hubo otros espectáculos de escasa o cuestionable calidad. Por ejemplo, *Las nupcias del Señor presidente*, obra escrita y dirigida por Raúl Gómez Jattin y representada por la Universidad Externado de Colombia” (Luzuriaga, 1971).

Sin embargo, no fue el fracaso del montaje o por lo menos, no la principal razón por la que los estudiantes lo abuchearan y que lo terminaría alejando del teatro, aunque por fortuna lograría el reconocimiento como poeta. El motivo de fondo fue que el público estudiantil le atribuyó, de manera equivocada, una militancia política a la que ellos no eran ajenos.

“Además, los universitarios radicales llegaron furibundos y cuando había grupos que no estaban de lado de ellos, silbaban y chiflaban. Raúl estaba más cerca de los trotskistas, pero había sido escogido por la Corporación de Teatro, lo identificaban con los mamertos y armaron un sabotaje. Los estudiantes de Manizales se metieron detrás. Casi no dejan terminar la obra por la silbatina tan terrible. Se volvió una guerra ideológica por debajo del teatro, un choque de intereses políticos. Raúl no lo entendió y creyó que el fracaso era su obra” (Reyes, 2004).

Esta guerra ideológica de la que habla Reyes con ropaje de teatro en el IV Festival de Manizales, igualmente es mencionada por Luzuriaga (1971). En el primer día del Festival la Asociación de Teatro Universitario (ASONATU) presentó un comunicado denunciando el carácter burgués del evento. “El coloquio se convirtió en un centro de intervenciones destempladas, debates apasionados y agresivos, por parte de elementos radicales de la asamblea” (Reyes, 2004, p. 11).

La valoración de la obra a través de los lentes del radicalismo político de sectores de estudiantes, también la podemos identificar en la percepción de los montajes del Teatro Popular de Bogotá (TPB). El TPB, dirigido por Jorge Alí Triana, joven director con estudios teatrales en Checoslovaquia. El TPB desde su fundación inició con montajes de una línea clásica, y como lo señala González Cajiado (1986) “muy deseoso de independizarse de la moda”, lo cual fue motivo de que fuese “atacado y tildado de reaccionario, burgués o comercial”. Las palabras con las que se descalificó al TPB se convirtió en el rasero con el que los estudiantes valoraban los montajes, con independencia del contenido y de los aspectos técnicos.

Cuando el TPB se presentó en un Festival de Manizales con el montaje *Delito, condena y ejecución de una gallina*, del guatemalteco Manuel Arce, en el año de 1973. El texto de la obra fue publicado junto a un conversatorio entre el autor, Carlos José Reyes y Jorge Alí Triana en el año de 1973 por la CCT (Reyes y Triana, 1973). La obra utiliza como metáfora de la dominación imperialista un gallinero. Hoy resulta evidente la asociación al leer el libreto y en su época parecía que así sería. Sin embargo, a Manuel Arce, quien asistió al Festival se le tachó de miembro de la CIA. Los estudiantes no fueron capaces de ver en la metáfora del gallinero una profunda crítica a las sociedades sometidas a la dominación. Donde los *gordos* son los poderes comerciales internacionales, los *granjeros* las burguesías nacionales y las *gallinas* son los obreros. A continuación se reproduce el testimonio de Fanny Mikey (2000), actriz que en la obra hizo seis papeles:

“Esa obra estuvo en un Festival de Manizales, donde nos trataron de burgueses, cuando era todo lo contrario. Manuel José Arce era el autor; era un guatemalteco divino, fundamentalmente un poeta, y estuvo todo el tiempo con nosotros durante el montaje de la obra. Tenía una herida causada por la represión. Y en el foro lo acusaron de ser agente de la CIA, y no sé qué más cosas de las que acusaban irresponsablemente en ese momento a cualquiera que tuviera un punto de vista, o manera distinta de comprender y plantear

cualquier problema de la dominación. Pero creo que la obra, basada en un ritual indígena guatemalteco, sigue teniendo gran vigencia. Después de esta obra Manuel José Arce salió espantado de Colombia. Enrique Álvarez no volvió a comer gallina y yo me alejé definitivamente del TPB (Mikey y Dorado, 2000, p. 29-30).

El testimonio de Fanny Mickey, en lo que hace referencia a la intención de la obra, concuerda con la visión que expresó Manuel Arce, aunque, utilizando un lenguaje explícitamente político:

“Ahora, lo fundamental de la obra, que es el pensamiento de la lucha de clases y las contradicciones entre el capital extranjero (El imperialismo), el capital nacional y la clase trabajadora, esto permanece intacto. La dialéctica de la obra se desarrolla, pues, en una forma fiel a lo que yo había planteado originalmente. Y esto lo capta el público inmediatamente. La reacción del público aquí y la reacción del público en Guatemala es la misma” (Reyes, 1973).

Para el director de montaje, Jorge Elí Triana, el manejo de símbolos (los gordos, los granjeros y las gallinas) tiene como finalidad darle claridad frente al problema de la dominación imperialista:

“El manejo de estos símbolos hace la obra muy clara. No es un simbolismo obtuso; al contrario. Clarifica mucho más las ideas. La obra en sí es una especie de cátedra. Es una clase de economía política. Como es el proceso de contradicciones entre la burguesía nacional y los mercados internacionales, el imperialismo y las consecuencias que deben pagar las gallinas (en este caso) que son las clases proletarias ante todas estas “maniobras” económicas” (Reyes, 1973).

Una obra que hoy veríamos como pedagógica en su mensaje político, resultó incomprensible para algunos sectores estudiantiles de la izquierda en razón que no cuadraba en su retórica de lo que debería ser una obra política. Se puede afirmar que su visión se correspondía con la mistificación del llamado realismo socialista, transmitido por los ecos de la revolución China. En otras palabras, no veían en la obra de Arce y el montaje de Triana ninguna efectividad para la agitación política.

Los argumentos expuestos, apoyados en datos empíricos, acerca de la percepción de la obra de teatro por parte de la izquierda estudiantil permite concluir que esta se apoya en una retórica de la exclusión del otro. Un otro que se percibía como el enemigo de la causa partidista, lo cual era equivalente a ser enemigo de la revolución. Una ceguera que no permitía evaluar los méritos o defectos de un montaje teatral, pues de antemano cualquier reflexión estaba excluida al identificar al otro como el enemigo a excluir. Desde un punto de vista sociológico los sectarismos se pueden ver por la manera que se originaron y configuraron los nuevos grupos de izquierda a fines de los años cincuenta y la siguiente década.

Los grupos que surgieron a finales de la década de los cincuenta y en la siguiente, fueron numerosos, y por regla general son fruto de intrincados procesos, en los que predomina la descalificación sectaria para con el Partido Comunista Colombiano que les dio origen. El PCC no solo fue la organización matriz de la izquierda colombiana, sino que su práctica política sirvió como referente para la formación de las identidades excluyentes de las nuevas organizaciones de izquierda:

“...formaron su identidad dentro de la izquierda mediante el repudio de la vía electoral del PCC y de todo lo que éste representaba. Esta pugna con el partido comunista integró las otras características comunes, pues además de encerrar una valoración negativa de su historia y de sus formas de acción política, fue un importante elemento de autoafirmación” (Múnera Ruiz, 1998. p. 172.).

El Partido Comunista de Colombia fue una organización con presencia social y política en diferentes sectores sociales que utilizó los escasos márgenes que ofrecía el sistema político colombiano. Beltrán (2002, pp. 161–162) señala que la práctica política de los comunistas (JUCO – Juventud Comunista de Colombia) en la Universidad Nacional en la década de los sesenta y setenta, se inscribe en el hecho en que los partidos que tenían mayores raíces populares eran los más plurales, contrario a aquellos que tenían un carácter más universitario.

De manera que la forma de percibir la realidad no solo se puede reducir al espacio en que se ejerció la militancia política, sino que está estrechamente relacionada con las diferentes experiencias políticas y sociales que se dan desde su origen y que constituyen una memoria histórica explícita e

implícita. Una experiencia que marco el quehacer político fue el sincretismo entre la política, el teatro y la religión.

Si bien, formalmente en la izquierda reinaba el laicismo, el racionalismo y el ateísmo, lo cierto es que los testimonios tanto de los protagonistas como los estudios académicos muestran un sincretismo entre el discurso de los militantes de izquierda y su previa formación religiosa. El mimetismo de lo religioso con lo político es lo que Rodolfo (De Roux, 1988. p. 66-67) denomina un comportamiento “criptorreligioso”. El encuentro entre las prácticas políticas y religiosas es lo que le permite al investigador (Beltran, 2002) identificar analogías entre el dogmatismo católico y el dogmatismo de izquierda. “Las sectas (tanto políticas como religiosas) tienen el poder de ofrecer a sus miembros un profundo sentimiento de seguridad y protección, en especial en momentos de crisis sociales caracterizadas por la confusión y la incertidumbre” (Beltran, 2002. p.162).

El encuentro entre la religión y la política, igualmente, lo identifica (López De la Roche, 1993) en la investigación sobre la cultura política de la izquierda. En el ámbito de lo teatral fue señalado por (Buenaventura, 1978. p. 69) y (Collazos, 1978. p. 484). De tal manera que, bajo el manto de un pensamiento laico en los militantes, aparece la socialización del catolicismo colombiano. Sin embargo, esta situación no es una particularidad de Colombia, sino que también la podemos ver identificada en la izquierda latinoamericana como lo señala (Angell, 1997. p. 78). Argumenta que quizá una de las razones que impulsaron a los intelectuales a afiliarse al Partido Comunista residía en el hecho de que éste era como el reflejo en un espejo de ese otro credo que todo lo abarca que es la iglesia católica. Según Carlos Fuentes, eran hijos de rígidas sociedades eclesiásticas. Ésta era la carga de América Latina: pasar de una iglesia a otra, del catolicismo al marxismo, con todo su dogma y todo su ritual. También, Angell señala el positivismo, a pie de página, como otros posibles encuentros del comunismo latinoamericano. “Sin embargo, es igualmente posible ver el comunismo como una extensión de las creencias positivistas en el siglo XX”. (Angell. p. 78).

Las anteriores aseveraciones se sustentan en los testimonios de los protagonistas políticos y actores de teatro de aquellos años. Un militante de izquierda dice: “nos creíamos ateos, y digo ‘nos creíamos’ porque en el fondo había otro sentido de trascendencia” (Beltran, 2002). Es así como la muerte del revolucionario se prolonga en los que continúan y el sacrificio por una sociedad justa.

Esta mentalidad religiosa que permea lo político, igualmente se evidencia en los grafitis de los muros universitarios. En los *grafitis* que fueron compilados y clasificados por (De Roux, 1988) a mediados de la década de los 80 encontramos estas temáticas: Un sustituto de la salvación cristiana, “*Viva el marxismo leninismo maoísmo, la ciencia de la revolución; Mujer: tu ideal al servicio de la Revolución*”; los de protesta, *Contra el estatuto antiterrorista; No más masacres; Fuera la bota militar de las universidades; No vote*; los apocalípticos, *Esta generación está en peligro / se siente en el aire / ya se sabe que quieren liquidarla; Esta generación tiene enemigos peligrosos. Los que ya tienen salida han decidido liquidarla*; los de actitudes martiriales, *Por la vida hasta la vida misma. La esperanza de un mundo mejor, Mujer de ti nace la esperanza de ser libres*; el mesianismo, *Son tantos los que día a día no aparecen que un día no cabrán en el subsuelo y brotarán para vengar a la patria; Viva el joven e irreverente Mao Tse Tung; Avanzar por el sendero trazado por Mao Tse tung* y la idea de resurrección y triunfo final, *El Ché vive; Camilo vive, Pardo Leal: semilla de libertad* (De Roux, 1988. p. 90-91). Por su parte (Beltran, 2002) identifica los grafitis de la década de los setenta en la Universidad Nacional que hoy asociamos con el Mayo del 68. “‘Prohibido prohibir’, ‘La imaginación al poder’, ‘Seamos realistas, pidamos lo imposible’, ‘Hagamos el amor y no la guerra’”. Que formaba, junto a la canción protesta y las pedreas parte de “la cultura altamente politizaba”. Estos grafitis, si bien vienen de la tradición republicana de Francia, se estaban insertando en un contexto de dogmatismo, en que el marxismo y otros ismos proveía nuevas certezas aunque envasado en los viejos moldes mentales del catolicismo, el cual era transmitido por el partido o el grupo político. Un militante de la época señala que: “era como sentir que los padres y los partidos tradicionales me habían vendado los ojos durante toda la vida y que el marxismo me quitaba ese velo, y ahora podía ver lo que me habían ocultado siempre.” (Beltran, 2002). La asimilación del marxismo no fue siempre una herramienta para el análisis social, sino la nueva certeza que daba una seguridad psicológica. Muchos de los marxismos los sintetizó en 1972 (De Roux, 1988. p. 13-23) encontrando al Marx-Mito, a Marx-Calmante, a Marx-Moda, a Marx-escolástico y a Marx-monstruo. El contexto en que aparecieron los diversos Marx era la “lucha encarnizada entre grupúsculos por llevar en procesión revolucionaria el ‘verdadero’ estandarte del radicalismo. Tan enconadas rencillas ofrecen el espectáculo de una izquierda de la que a su vez surge una extrema izquierda que le muerde la cola a la extrema derecha” (De Roux, 1988).

La relación entre lo político y lo religioso en el militante es el resultado de la confluencia de la socialización familiar y escolar como lo es señalado por (López De la Roche, 1993). “Muchos militantes comienzan un proceso que a decir verdad no es nuevo y que vive cientos de militantes de izquierda crecidos al calor de los 60 y los 70, y que tiene que ver con un buceo explicativo de la propia historia cultural personal, en donde saltan a la superficie aspectos relacionados con la socialización religiosa que se tuvo en la familia y en el colegio y los entronques de ella con muchas actividades de la época de militancia.” (López De la Roche, 1993. p. 146).

Un exmilitante del Partido Comunista de Colombia (Marxista-Leninista), partido de tendencia maoísta, entrevistado por López de la Roche, en el marco de un seminario realizado en la Ceja – Antioquia en el año de 1991 como parte de los procesos de reinserción del EPL a la vida civil. Recuerda que en las sesiones de *crítica y autocrítica* se consultaba con el comisario político asuntos de la esfera de la vida privada (relaciones de pareja y sentimientos) tenían la atmósfera del “yo pecador me confieso” del catolicismo. (López De la Roche. p. 146-147). Otro ex miembro del mismo partido que militó a comienzos de la segunda mitad de la década de los setenta, recuerda el ambiente estalinista de su militancia que lo relaciona con su formación religiosa, dice: “caí en la religión marxista: de tener de ídolos a Dios y a Cristo en mi época juvenil, caí en el pedestal de Stalin”. El mismo entrevistado recuerda que la educación que recibió en un colegio católico de Medellín era “*muy plana*”, la cual tenía similitudes con “la forma en que trabajábamos 15 años en el PCC (M-L), planos”(López De la Roche, 1993).

Existen anécdotas que a los ojos de hoy resultan entre lo cómico y lo curioso, pero, seguramente no lo fueron para el que las vivió. Un testigo recuerda que “un amigo que tenía un libro de Lévi-Strauss, y cómo los del MOIR le hicieron casi un juicio político por leer esos autores pequeño-burgueses” (Beltran, 2002. p. 170). Otro testimonio del entronque entre la vida privada y la política la proporciona Salomón Kalmanovitz (ex miembro de la junta del Banco de la República y actualmente exponente del liberalismo económico) en una entrevista que expone sus aspiraciones electorales. “En mi juventud fui muy radical, hice parte de grupos trotskistas y después quedé muy desilusionado, pero siempre me hizo falta volver a experimentarla [la política]”. Seguidamente pasa a explicar la razón de su desilusión. “Porque era una organización muy arbitraria que exigía la profesionalización de los militantes, que exigía que se entregara la propiedad que uno tenía a la

organización, y le organizaban la vida marital. Era espantoso.” El Tiempo, Domingo 26 de Febrero de 2006. (Kalmanovitz, 2006. p. 1-5. Sección Nación). En este testimonio vemos, que el ambiente trotskista, al igual que el maoísmo, del anterior caso, imponen normas que buscan el control y subordinación del militante a la línea del partido político.

Los enfrentamientos que se daban entre los grupos políticos, más que expresión de diferencias de prácticas políticas, son más la expresión de discursos ideológicos cerrados en que solo basta en descalificar e imponer su propia verdad. Un testigo de la época señala, por allá en los años 1969 o 1970.

La JUCO (Juventud Comunista) hizo una torre como de diez metros al pie del edificio de Sociología con propaganda electoral; ese acto fue sentido como una provocación para grupos que eran anti-electoreros, más radicales. Entonces hubo una gran pedrea, donde se unieron los otros grupos de izquierda para evitar que la torre fuera derribada, recuerdo que los mamertos resistieron, y no la dejaron derribar” (Beltran, 2002. p. 171).

El anterior testimonio se entiende por la política anti electoral y de cualquier compromiso con lo que les sonara a institucional de la izquierda que surgió en los sesenta y que eran elementos centrales de la conformación de la identidad y de la diferenciación frente al Partido Comunista de Colombia. Este comportamiento lo podemos ver en las prácticas políticas, sindicales y culturales. Veamos un ejemplo de la actividad sindical antes de pasar a la teatral: En mayo de 1968 se conformaron los *Comités de Unidad de Acción* que buscaban unificar las acciones de la CSTC (influencia del Partido Comunista), la CTC (influencia del liberalismo), ASICOL y la mayor parte del *sindicalismo independiente* (Influencia de la nueva izquierda, Maoístas, etc.), sin embargo para 1969 con un poco más de un año de funcionamiento “*el sindicalismo independiente* tomó distancia arguyendo la imposibilidad de hacer alianzas con organizaciones “patronalistas”, “gobiernistas” o “reformistas” y la necesidad previa de llegar a acuerdos ideológicos y políticos alrededor de “todas las luchas del pueblo” y no sólo de las económicas y sindicales” (Múnera Ruiz, 1998. p. 348).

El sincretismo entre lo religioso y lo político también lo vio Buenaventura, aunque para el año de 1978, consideraba que ya se estaba superando. Los planteamientos teatrales se convierten en

planteamientos políticos ideológico-políticos y entonces se establece con el público una relación de complicidad, una relación ritual, a través de la política, la cual se presta enormemente al ritualismo y a la relación religiosa.

En Colombia poco a poco, todo este drama de la relación con el público ha ido evolucionando, ya estamos bastante lejos de esa relación religiosa, inclusive los grupos que más insisten en mantenerse en ella, ya no lo plantean, al menos de la misma manera en que lo hacían por ejemplo quince años atrás. (Buenaventura, 1978c. p. 69).

Por su parte Oscar Collazos al criticar al teatro universitario por mantener una actitud romántica que antepone a la misma realidad, no solo traicionando a ésta sino al mismo teatro. En el escenario quieren resolver una problemática social que previamente ha reducido la realidad humana a un asunto de buenos y malos. Para concluir diciendo que “La profunda indoctrinación de un cristianismo ecuménico, se prolonga ahora en la visión política que el sentimentalismo oponía al estudio o a la reflexión”. (Collazos, 1978. p. 484).

La formación política entre los diferentes grupos políticos varía, en el caso del Maoísmo, respecto a otros sectores de la izquierda, tendría la particularidad, según (Archila Neira, 2009. p. 107): “que se aferra a un ‘pensamiento’ y en últimas a una figura carismática, hasta caer casi en la veneración religiosa de Mao. Ya no era solamente el ‘culto a la personalidad’ practicada por el estalinismo, sino una actitud de fe en el ‘Gran Timonel’. Por ello impacta tanto en la evolución de esos grupos la trayectoria de Mao y de la China. Esto no ocurre con el resto de la izquierda colombiana, que si bien tuvo sus íconos –internacionales y nacionales–, no dependía tan ‘religiosamente’ de ellos y por eso no se muestra tan desconcertada ante su muerte o eventual ‘traición’ de principios”.

Lo que nos interesa resaltar, no es seguir el desarrollo del maoísmo y el comunismo en Colombia, sino resaltar que los grupos teatrales como el teatro libre que fue identificado con el MOIR y el teatro La Candelaria, con el partido Comunista de Colombia, no siguieron caminos paralelos; El Teatro Libre en los años 80 paso de ser un grupo crítico de los grupos con sede permanente a organizarse como una empresa cultural, Patricia Uribe afirmó “teníamos que cambiar nuestra manera de ver el teatro, pues teníamos que asumirnos como una empresa cultural, con una sala

pequeña y una grande -que, además, está en el corazón de Chapinero”.(Uribe, 2014, p. 178). Aunque hubo resistencia al interior del grupo, se terminaría consolidando la propuesta.

Por su parte el Teatro La Candelaria iniciaría en 1982 una renovación del lenguaje, lo mismo que las temáticas con la obra El Diálogo del Rebusque como veíamos en otro capítulo. Por su parte César (Badillo, 1994) un integrante del grupo nos aporta su testimonio redactado a manera de diario, en el toma distancia sobre la militancia política.

“Agosto 7 de 1983. Hoy renuncié a la arrogancia de ser militante político, me sentía yendo a un ritual de discursos de victoria y verdad. Me cualificaré en mi oficio y la militancia que tendré será con el arte; en fin, quiero como dijo Brecht ‘vivir con poca política. esto significa que no quiero ser sujeto político, pero no que quiera ser objeto de mucha política...’ (Badillo, 1994, p. 18).

Por su parte la certeza de Brecht como el ícono indiscutible del teatro, pasa a ser una propuesta de reflexión con igual peso que otros dramaturgos. Al respecto dice: “En cuanto al Brechtianismo, yo creo que no solo ha pasado con él, también se ha reducido a Constantin, a Antonín, a Barba y otros, éste que ahora te preocupa tanto -Barba-, que no querías en otro tiempo o a lo mejor lo rechazabas o rechazas por esos prejuicios ideológicos pendejos, o por esas lecturas rápidas que se hacen y que son tan fatídicas para todo” (Badillo, 1994, p. 48).

A manera de conclusión. La militancia creó la posibilidad de acercarse y expresar algunos elementos de la sociedad a través del arte, aunque, por otra parte, limitó las indagaciones artísticas y organizativas.

## CONCLUSIONES:

La relación entre la política y el arte es un universo de posibilidades temáticas y enfoques conceptuales y, no menor es el caso del teatro militante. Por consiguiente, acotamos el tema a mirar la intersección que se dio entre el partido político y el teatro militante; siendo el eje de este trabajo la impugnación del poder político y cultural de las clases dominantes, enmarcada en el sueño de la revolución política y social de la izquierda colombiana y latinoamericana. Esta confluencia se encuentra de manera programática o implícita en los participantes del teatro militante, en el que cada persona o colectivo teatral la asumía mediado por sus simpatías o militancias políticas. En el desarrollo de la investigación encontramos que las mediaciones políticas condujeron a una negación del trabajo del otro, sin que mediaran consideraciones artísticas. Solo era necesario que perteneciera, real o de manera atribuida, a otro sector político.

Si bien, ya se encuentra mención del radicalismo de aquellos años, no se había contrastado la práctica teatral marcada por el radicalismo político con los planteamientos que, dramaturgos como Enrique Buenaventura y Carlos José Reyes, habían hecho sobre lo que se entendía por el teatro político y las críticas contra posiciones ingenuas. Algunas de las cuales encaminadas a creer que los problemas sociales tenían soluciones fáciles, igual o similares a las que se encontraban en el escenario. Estas ingenuidades artísticas eran también políticas, toda vez que no se cumplió con el propósito que el teatro fuese desde el plano estético un componente de la comprensión de la sociedad que se quería cambiar y quedase como un recuerdo de agitación política. La excepción a esta afirmación son un puñado de grupos, dramaturgos y actores que lograron situarse en el pedestal de artistas reconocidos en lo local y lo foráneo.

Por otra parte, la mención al teatro moderno tiende a centrarse en el dramaturgo, sin contextualizarlo dentro de la historia cultural y política del país, siendo importantes los trabajos pioneros de Arcila Ramírez (1983) y González Cajiado (1986) para contextualizar la dramaturgia colombiana dentro de la historia del país. Esta carencia nos llevó a indagar sobre los elementos sociales, culturales y políticos que dieron origen al teatro militante desde el colocarse al día con la vanguardia mundial, pasar por la renovación hasta llegar al arte de oposición al poder establecido.

La contextualización del teatro militante nos llevó a la utilización de la sociología histórica de Raymond Williams en lo que atañe a la relación de las organizaciones culturales con el exterior, que caracteriza como de oposición, las otras dos son de especialización y alternativas. Otros autores

utilizados sirvieron para precisar los hechos que se reconstruyen, aunque siempre dentro del horizonte conceptual planteado en el trabajo.

Al terminar la redacción se observa que los resultados pueden servir como antecedente para posteriores investigaciones. Cuando se habló de teatro costumbrista, en oposición al teatro moderno, caracterizando al primero someramente, esto se podría ampliar analizando comparativamente la estructura de *Toque de queda*, una de las obras más conocidas de Luis Enrique Osorio, con *El menú* obra de referencia en el trabajo de Enrique Buenaventura. También se puede avanzar en el análisis de los programas culturales de los partidos políticos y movimientos sociales con la finalidad de contrastar desde otros ángulos la relación entre arte y política. Otro elemento fundamental para continuar este tipo de estudio sería el de analizar la estructura organizativa en que el teatro militante actuó o, qué tanto de esta experiencia artística constituye un movimiento artístico autónomo frente a directrices políticas. Al igual que la articulación gremial de la Corporación Colombiana de Teatro (CCT), con su sede central en Bogotá y las regiones. Situación similar se podría analizar con la Asociación Nacional de Teatro Universitario (ASONATU).

Es conocido que Enrique Buenaventura y Carlos José Reyes, así como otros dramaturgos, teorizaron y analizaron su experiencia, sin embargo, siguen faltando investigaciones sobre sus posturas y contrastes, siendo el trabajo más reciente sobre un dramaturgo colombiano el de Janneth Aldana (2018) referido al trabajo de Santiago García. Esta tarea pasa por identificar las fuentes de los escritos que aparecieron en revistas y periódicos que, hoy, pocos recuerdan. Claro está que estos trabajos no pueden ser hagiografías, sino una investigación para situar al personaje en el contexto cultural y político de momento.

Finalmente, desde el punto de vista conceptual solo se utilizó una parte de los recursos que ofrece Williams; el cual se podría contrastar con otras teorías sobre la comprensión del arte y la sociedad. No solo desde autores clásicos de las ciencias sociales, sino también desde aquellos autores que, en el espacio latinoamericano, están indagando sobre las nuevas relaciones entre el arte y la política. Como es, por ejemplo, el arte que se desarrolló en Chile en resistencia a la dictadura, un arte que buscaba la especificidad del arte, sin renunciar a la mirada política, aunque sin llegar a ser un arte de partido político. Un ejemplo de lo anterior es la investigadora Nelly Richard (2013).

## BIBLIOGRAFÍA:

- Aldana, Janneth. (2018). *El teatro de Santiago García: trayectoria intelectual de un artista*. Editorial Universidad Pontificia Bolivariana.
- Angell, A. (1997). Capítulo 2: La Izquierda en América Latina desde 1920. En L. Bethell (Ed.), *Historia de América Latina. Vol 12. Política Y Sociedad Desde 1930* (Primera Ed, pp. 73–131). Crítica.
- Archila Neira, M. C. R. J. D. G. Á. G. V. M. C. M. V. P. P. V. O. Humberto. (2009). *Una historia inconclusa. izquierdas políticas y sociales en Colombia*. COLCIENCIAS - CINEP-PROGRAMA POR LA PAZ.
- Arcila Ramírez, Gonzalo. (1983). *Nuevo Teatro en Colombia. Actividad creadora y política cultural*. (Centro de).
- Badillo, C. (1994). *El actor y sus otros. Viajes gésticos hacia un rostro*. . Ediciones La Tequila.
- Baron Pino, M. S. y O. R. C. (2014). *Rojo y más rojo. Taller 4 rojo; Producción gráfica y acción directa*. (M. Villa, Ed.). Gilberto Alzate Avendaño.
- Batalla en el Frente Cultural. (1971, noviembre). *Tribuna Roja*, 6–6.  
<https://view.publitas.com/comunidad/tribuna-roja-coleccion/page/18-19>
- Beltran, W. M. (2002, enero). *Del dogmatismo católico al dogmatismo de izquierda. El Ambiente Político en la Universidad Nacional en los 60s y 70s*. Revista Colombiana de Sociología, 7(2), 179–192. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/recs/article/view/11166>
- Boal, A. (2001). *Juego para actores y no actores*. (2001a ed.). ALBA Artes escénicas.
- Bruner, J. (2004). *Realidad Mental y mundos posibles. Los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia*. (2004a ed.). Gedisa.
- Buenaventura, E. (1971, febrero). Estética y política en el teatro contemporáneo. En: Textos. Año I N° 1 (Feb. 1971), p. 6. *TEXTOS*.
- Buenaventura, E. (1978a). Teatro y Cultura. En C. J. Reyes & M. Watson Espener (Eds.), *Materiales para una historia del teatro en Colombia*. Instituto colombiano de cultura.
- Buenaventura, E. (1978b). Visión histórica de la aparición y presencia de Konstantin Stanislavski . *IV Sesión mundial de teatro de Naciones. (Eventos especiales)*.
- Buenaventura, E. (1978c). Visión histórico - estética de la aparición y presencia de Brecht en América Latina. . *IV Sesión Mundial de Teatro de Naciones*. , 69.
- Buenaventura, Enrique. (1982). La dramaturgia en el Nuevo Teatro. *Estudios Marxistas*, 28(Bogotá), 83–89.
- Buenaventura, Enrique. (1997). *Teatro Inédito* (Biblioteca Familiar). Presidencia de la República.
- Caballero, A. (s/f). *Historia de Colombia y sus oligarquías (1498 - 2017)*.  
<http://bibliotecanacional.gov.co/es-co/proyectos-digitales/historia-de-colombia/libro/capitulo11.html>. Recuperado el 30 de abril de 2023, de <https://bibliotecanacional.gov.co/es-co/proyectos-digitales/historia-de-colombia/libro/index.html>
- Cadús, Eugenia. . (2020). *Danza y peronismo. Disputas entre cultura de elite y culturas populares*. (Kindle). Editorial Biblos. .
- CANDELARIA, T. LA. (1997). *TEATRO LA CANDELARIA 1966-1996*. INSTITUTO COLOMBIANO DE CULTURA.
- Carrasquilla, T. (1997). *Cuentos. Bogotá: Editorial Panamericana*. 1997, p. 49 – 84. Panamericana.
- Casanova, J. (2015). *La historia social y los historiadores*. Editorial Crítica.

- Cerroni, U. (2010). *Política. Método, teorías, procesos, sujetos, instituciones y categorías*. Siglo Veintiuno Editores.
- Collazos, O. (1978). Brecht, Weiss y otros malentendidos. Notas para una historia. . En C. J. Reyes & M. Watson Spencer (Eds.), *Materiales para una historia del teatro en Colombia*. Instituto colombiano de cultura.
- Collazos, O., Zalamea, G., & et al. (2008). *Martha Traba. El programa cultural y político*. (G. Zalamea, Ed.). Universidad Nacional de Colombia - Kindle.
- Colmenares, G. (1997). Sobre fuentes, temporalidad y estructura de la historia. En *Ensayos sobre historiografía*. TM Editores-Universidad del Valle-Banco de la República-Colciencias.
- De Roux, R. (1988). *Lo sagrado al acecho. Notas sobre algunos comportamientos criptorreligiosos de la tribu Pedagógica* (1999a ed.). Editorial Nueva América.
- Díaz Guevara, H. H. (2019). Nuestro realismo socialista, hacia un teatro popular, nacional y profesional en el seno del maoísmo colombiano, 1971-1979. En M. A. Urrego Ardila & B. Calsapeu Losfeld (Eds.), *La Década Roja: ¿Clímax o fracaso revolucionario?. De los mayos del 68 a la Revolución Cultural, 1966-1976*. Editorial Morevaladolid . [https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract\\_id=3773094](https://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=3773094)
- Dumolin, O. (1991). Hecho Histórico. En A. Burguiere (Ed.), *Diccionario Akal de Ciencias Históricas*. Akal .
- Duque, L. (2003, septiembre 14). Dos chilenos. *El Espectador*, 22 A.
- Duque, L. (2004a, abril). Mamertismo. *El Tiempo*, 18-A. Opinión.
- Duque, Lisandro. (2004b, enero 4). Enrique Buenaventura. *El Espectador*. (Ene 4 de 2004) Bogotá. p. 12A – Opinión. *El Espectador*, 12 A.
- Duque Mesa, F. y P. P. Jorge. (2004). *Santiago García: El teatro como coraje*. Investigación teatral Editores - Ministerio de Cultura.
- Entreacto. Al caer el telón. (1957, junio 7). *EL TIEMPO*.
- Galeano, J. Carlos. (1997). Jorge Gaitán Duran: Política y ser Bogotá. . *Revista de Estudios Colombianos*. , 6(17), 32–37.
- Gamboa, A. (2011). *El taller 4 rojo: Entre la práctica artística y la lucha social*. . Instituto Distrital de las Artes.
- German Colmenares. (1997). Sobre fuentes, temporalidad y estructura de la historia. En *Ensayos sobre historiografía*. TM Editores-Universidad del Valle-Banco de la República-Colciencias.
- Gómez, Eduardo. (1978). El Teatro colombiano y la censura. En: REYES, Carlos José y WATSON ESPENER, Maida. (eds.) Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978. p. 389 - 393. En C. J. Reyes (Ed.), *Materiales para una historia del teatro en Colombia*. Instituto colombiano de cultura.
- Gómez, L. (1982). *Laureano Gómez. Obra selecta. (Ricardo Ruíz Santos, selección, prólogo y notas)*. Bogotá. D.C. Imprenta Nacional. 1982. p. 248. (R. R. Ruíz Santos, Ed.; Ricardo Ruíz Santos). Imprenta Nacioanal.
- González, C. (2012). *Gente de teatro. Ocio y espectáculos en la Buenos Aires de los años veinte*. . Siglo Veintiuno Editores.
- González Cajado, F. (1986). *Historia del teatro en Colombia*. Instituto de Investigaciones Bibliotecológicas.
- González González, F. E. (2014). *Poder y violencia en Colombia*. ODECOFI - CINEP.
- Grabe Vera. (2000). Cuando el Yo se Volvió Nosotros. *Lecturas Dominicales El Tiempo*, 8.
- Gramsci, A. (1985). *La política y el estado moderno* . Planeta de Agostini.
- Gramsci, A. (2018). *Pasado y presente* (2018a ed.). Editorial Gedisa. Kindell.
- Gutiérrez, R. (1983). *Modernismo* (2004a ed.). Fondo de cultura económica .

- Gutiérrez, R. (1999). La literatura colombiana en el siglo XX. . En *Manual de Historia de Colombia: Vol. Tomo III*. Ministerio de Cultura -TM Editores.
- Gutiérrez, R. (2018). *Ensayos de literatura colombiana: Vol. I* (J. G. Gómez, Ed.; 2018a ed.). Ediciones Unaula.
- Inauguración del Nuevo Palomar. (1957). *El Tiempo* .
- Jaramillo, M. M. (1992). *El nuevo teatro colombiano: arte y política*. Editorial Universidad de Antioquia, Departamento de Publicaciones, Universidad de Antioquia.
- Jimenez, M. (1999). *¿Qué es la estética?* Idea Books.
- Jurado, F., Gaitán Jorge, & et al. (2005). *MITO 50 Años después (1955 - 2005 )* (F. Jurado, Ed.). Lumen - Universidad Nacional de Colombia.
- Kalmanovitz, S. (2006, febrero 26). S. Tít-. *El Tiempo, Domingo 26 de Febrero de 2006. Sección Nación 1-5.* , 1–5.
- León, Lyday. (1987). El teatro colombiano en la primera mitad del siglo veinte. *Revista de estudios colombianos. Bogotá. N° 3, 3.*
- Londoño Vélez, S. (2005). *Breve historia de la pintura en Colombia.* . Fondo de Cultura Económica.
- López De la Roche, F. (1993). Tradiciones de Cultura Política en el Siglo XX. . En M. E. Cardenas (Ed.), *Modernidad y sociedad política en Colombia* (pp. 146-ss). FESCOL - Ediciones Foro Nacional.
- Luzuriaga, G. (1971). El IV Festival de Manizales. *Latin American Theatre Review, FALL.*
- Mikey, Fanny y Dorado, H. (2000). *Por el placer de vivir. Fanny Mikey. Confecciones de camerino con Humberto Dorado.* PLANETA.
- Montilla, C. (2004). Del teatro experimental al nuevo teatro. 1959-1975. *Revista de Estudios Sociales, 17*, 86–97. [http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0123-885X2004000100009&lng=en&nrm=iso&tlng=es](http://www.scielo.org.co/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0123-885X2004000100009&lng=en&nrm=iso&tlng=es)
- Múnera Ruiz, L. (1998). *Rupturas y continuidades.* IEPRI - UNIVERSIDAD NACIONAL DE COLOMBIA FACULTAD DE DERECHO, CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES - CEREC.
- Neira, M. (1997). El Frente Nacional. Una historia de enemistad social. N° 24 (1997); p. 211. *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura*, 211.
- Pardo, J. M. (1985). Prólogo. En C. N. Hernández (Ed.), *Teatro colombiano contemporáneo.* (Tres cultu).
- Parra Salazar, M. Natalia. (2015). *¡A teatro camaradas! Dramaturgia militante y política de masas en Colombia (1965 - 1975)* (FCSH-Uni).
- Peñalosa, J. (1956). *El Teatro Colón, Ministerio de Educación Nacional.* Ministerio de Educación Nacional.
- Piña, J. Andrés. (2014). *Historia del teatro en Chile. (1941 - 1900).* Taurus - Kindle.
- Rama, A. (1982). *La Novela en América Latina. Panoramas 1920-1980.* Procutura.
- Ramos, B. C. (1993). *Teoría y Práctica Teatral.* Universidad del Quindío.
- Reyes, C. J. (1968). Posibilidades y Problemas del teatro popular en Colombia. *La revista casa de la cultura: Teatro, cine, música, arts plasticas y literatura*, 20–25.
- Reyes, C. J. (1977). Espacio escénico, pedagogía y repertorio. *Revista de la Universidad Nacional, 15.* <https://revistas.unal.edu.co/index.php/revistaun/issue/view/1310>
- Reyes, C. J. (1978). Presencia de Brecht en América Latina. En: IV sesión Mundial de Teatro de Naciones. (Eventos especiales) Caracas-Venezuela/ 1978. En *IV sesión Mundial de Teatro de Naciones. (Eventos especiales)* (pp. 61-sigs).
- Reyes, C. J. (1989a). Cien años de historia del teatro en Colombia. En *Nueva historia de Colombia* (Vol. 6, pp. 222-sigs). Planeta.

- Reyes, C. J. (1989b). El teatro en Colombia: Génesis, agonía y resurrección. *Revista de la Universidad Nacional.*, 21.  
<https://revistas.unal.edu.co/index.php/revistaun/article/view/12041/12657>
- Reyes, C. J. (1997). Reseña de la vida de Enrique Buenaventura. En C. J. Reyes (Ed.), *BUENAVENTURA, Enrique. Teatro inédito* (pp. XLIX–L). Presidencia de la República. .
- Reyes, C. J. (2004). Testimonio. *EL MALPENSANTE*, N° 56, 42.
- Reyes, C. J. (2014). *Teatro y violencia en dos siglos de historia de Colombia*. (Mincultura).
- Reyes, C. J. (2023, mayo 7). El teatro colombiano en el Siglo XX. *Credencial Historia*.  
<https://www.revistacredencial.com/historia/temas/el-teatro-en-colombia-en-el-siglo-xx-0>
- Reyes, C. J., & Uris, M. (1976, diciembre). El mal teatro es antipolítico. *Documentos Políticos / 122*, 117–122.
- Reyes, Carlos José. Triana, J. E. (1973). Conversaciones con Manuel José Arce. *Trabajo Teatral, Junio-Ju(3)*, 3–15.
- Richard, N. (2013). *Fracturas de la memoria. Arte y Pensamiento Crítico*. Siglo Veintiuno. Editores.
- Richard, N., & et al. (2018). *Arte y política 2005 -2015* (N. Richard, Ed.). Ediciones / Metales pesados.
- Ritzk, B. J. (1987). *El Nuevo Teatro Latinoamericano: Una Lectura Histórica*. Prisma Institute.
- Santiago, G. (1989). *Teoría y práctica del teatro*. (1983a–1989a eds.). Ediciones Teatro La Candelaria.
- Seis Obras nacionales en el VI Festival de Teatro de Colombia. (1962, agosto 24). *EL SIGLO*.
- Solorzano, C. (2001). *El teatro hispanoamericano contemporáneo. Bogotá: Fondo de Cultura Económica. 2001* (C. Solorzano, Ed.). Fondo de Cultura Económica.
- Tirado, A. (1981). *La revolución en Marcha*. Editorial Planeta.
- TPB 25 Años. 1968 - 1993*. (1993). Ediciones Teatro Popular de Bogotá.
- Uribe, P. (2014). Entrevista. En *Teatro Libre*. Mincultura.
- Van Dijk, T. (1998). *Ideología. Una aproximación multidisciplinaria*. Gedisa.
- Versényi, A. (1996). *El Teatro en América Latina* (Primera Ed). Cambridge University Press.
- Verzero, L. (2013). *Teatro militante. Radicalización artística y política en los años 70*. (Primera ed). Editorial Biblos. Artes y Medios.
- Vidales, L. (2019). *Suenan Timbres. Antología Poética 1926 - 1986* (J. L. Díaz, Ed.). Visor Libros.
- Weiss, P. (1971). *Escritos Políticos* (E. Lumen, Ed.; 1976a ed.).
- Williams, R. (2015). *Sociología de la cultura*. (1981a ed.). Paidós.
- Yepes Londoño, Mario. (1992). Prólogo. En M. M. Jaramillo (Ed.), *Nuevo Teatro colombiano. Arte y Política*. (p. 18). Universidad de Antioquia.

## ANEXO: CÉSAR BADILLO: EL TEATRO UNA PASIÓN SOÑADA

“Algunos de nosotros somos como floreros nacionales, pero nada más.” **Alberto Moravia.**

Si no entendemos mal las palabras del gran escritor italiano al referirse a la situación de la literatura en su país o aun distorsionándolas al sacarlas de su contexto original, se pueden utilizar para afirmar que en Santander, (Colombia tampoco parece ser la excepción), a los escritores y artistas consagrados la administración pública los tiene como el florero para adornar la mesa árida de las políticas culturales o sus fugases propuestas, pero omitiendo que en muchos casos su trabajo se desarrolló con la indiferencia y/o la persecución estatal, que en el caso del teatro fue sufrida por muchos de sus participantes. Por ello debemos rescatar aquellos aspectos del legado cultural y las experiencias de vida de los artistas que no figuran en las presentaciones oficiales.

Con ocasión de la venida de César Badillo, actor del teatro La Candelaria en enero del presente año, a Bucaramanga, ciudad que lo vio crecer y hacer sus primeros pines en las artes escénicas, para dictar un taller y recibir por su aporte al teatro el reconocimiento del Instituto Municipal de cultura, tuve la oportunidad de tener una extensa charla con él sobre el origen de su interés por el teatro, sus primeros maestros, las razones de su ida para Bogotá en 1976. La conversación la reproduzco a manera de crónica, esperando contribuya a contextualizar social e históricamente la tradición del teatro en Bucaramanga, para que sea un aporte, especialmente, para las nuevas generaciones.

Aquellos hechos o situaciones que en la niñez prefiguran de alguna manera nuestro futuro, los hacemos conscientes años más tarde recobrando mentalmente ese pasado del que solo se nos presentaba como un anecdótico. César Badillo nacido y criado en el barrio popular de Kennedy en 1956 no era de los que sabían desde niño lo que sería de grande, pero hoy es consciente de situaciones que en su niñez lo marcaron y que lo llevarían a convertirse en un artista profesional de las artes escénicas.

Los hechos que marcaron su quehacer artístico los resume en el juego de la burla y el remedo vividos en la infancia, que fueron los primeros entrenamientos interiores. Recuerda las representaciones de títeres que hacía con sus hermanos y amigos en su casa detrás de la puerta del baño. Otra imagen en la que se detiene, tendría unos 8 o 9 años, es sus tíos tomándose unos tragos y deleitándose oyéndolo declamar El brindis del Bohemio, Porque no Tomo Más y otras poesías populares o poesía bajo cero como también se le conoce. Para sus tíos no solo era la admiración que causaba que el muchachito recitara un larguero de memoria, sino porque los conmovía en la risa y el llanto; César a cambio de su presentación recibía algún trago, abrazos y elogios que le daban, pero sobre todo, se satisfacía de ver como lograba deleitar y estremecer el pequeño auditorio al declamar, pero del cual lograba distanciarse muy bien, observando lo que podía causar y que podía aprender a usarlo. Este primer contacto entre actor y público, y del que era medianamente consciente, es el germen que desarrollaría como profesional del teatro; porque la comunicación con el público es el elemento clave para la comprensión de la particularidad del teatro.

El recuerdo de una tía Gironesa medio loca y españolizada que hizo teatro aflora en sus palabras con cierta nostalgia, seguramente por no poder agradecerle aquellas palabras que le oyó para justificarle su gusto por declamar y por los juegos de títeres, decía que él lo lleva □el arte□ en la sangre por mí, a su tía la familia le prohibió marcharse con una compañía de comediantes de paso por la ciudad en las primeras décadas del siglo. Por el contrario el recuerdo de los juegos al aire libre es alegre, los apaches y vaqueros eran recreados con base a películas que daban en las salas de cine de la época, pero que él nunca vio. También recuerda peleándose el derecho a coger la radio para oír el programa en que se narraban los cuentos de Los Hermanos Grimm y que transmitía Radio Bucaramanga, sin dejar de escuchar Las Aventuras de Kaliman.

Cuando inicia el primero bachillerato en el Colegio José Acevedo y Gómez vuelve sobre El Brindis del Bohemio, pero esta vez en improvisadas representaciones con sus compañeros, que sentados alrededor de una mesa declamaban, presentaciones que él se imagina resultaban tremendamente aburridas; no sabemos si el público pensaría lo mismo, lo cierto es que las presentaciones continuaron. Para las fechas patrias, César y sus compañeros montaron las gestas de los héroes patrios como Bolívar y Anatasio Girardo, que incluía el uso de pólvora casera para darle más fuerza al montaje.

Al siguiente año, andaría por sus 11 años, asistió a un taller dictado por Ramón Latorre (Moncho), quien años más tarde se destacaría, tanto en el ámbito local como el nacional, con el grupo de títeres La Oruga Encantada. Para asistir al taller, que se dictaba después de las seis de la tarde César se las arregló para convencer a un vecino para que también asistiera, y tener compañía para regresar a su casa, la distancia del Kennedy al centro de la ciudad en aquellos era mayor que en la actualidad. Con Ramón fueron dos semanas aprendizaje que consistió en ejercicios e improvisaciones, se retiraron del taller por el contraste en edades que existía con los otros asistentes, que en su mayoría eran universitarios y ellos eran muy pequeños. Recuerda que Moncho les dijo que les faltaba más tranquilidad. Años más tarde, poco antes de haber salido Moncho al exilio obligatorio, estrecharon su amistad; sin embargo, César nunca le habló de su experiencia en el taller que su amigo le dictó, las ocupaciones del momento y la intolerancia oficial no les dio tiempo.

Hacia octavo grado participara con el grupo de teatro Guane, el cual fue fundado y dirigido por Leonidas Gómez, quien era uno de los más destacados dramaturgos de la ciudad junto a Joaquín Casadiego, en el montaje de Padre e Hijo. El estreno se hizo en el Colegio Santander y se hicieron giras al fragor de las luchas estudiantiles. El aprendizaje con Leonidas fue muy importante, pues él acababa de regresar a Bucaramanga de Chile, cargado de elementos teatrales y mucha información, conocimientos que por medio de muchos ejercicios sabía transmitir a sus compañeros de teatro, y que César recibía con la avidez del sediento.

El anhelo de aprender y forjarse un camino propio lo llevó a retirarse del grupo de Leonidas Gómez en el momento en que se estaba en el montaje de La Madre. César decidió junto otro compañero organizar su propio grupo de teatro en el barrio Kennedy, el grupo recibió el nombre de Teatro Obrero Estudiantil Butaregua, contando con el apoyo de Julio Avella, quien era miembro del Teatro José Antonio Galán y de la Corporación Colombiana de Teatro Regional Oriente, lo cual facilitó arrancar y asistir a talleres, además se contó con el respaldo de la Acción Comunal del Barrio prestándoles el salón comunal para los ensayos, las presentaciones se hacían en el mismo salón, la cancha o una sede sindical. El montaje más sobresaliente realizado por el grupo fue Soldados (Autoría de Carlos José Reyes con base a un episodio La Casa Grande novela de Álvaro Cepeda Samudio, la cual ha sido una de las obras más montadas del Nuevo Teatro tanto por grupos nacionales como extranjeros) bajo la dirección de César y Julio Abella quien tenía más

conocimiento y experiencia; el grupo fue seleccionado para la Segunda Muestra de Teatro Regional Oriente de 1975, en el marco del Festival Nacional del Nuevo Teatro, organizado por la Corporación Colombia de Teatro.

Los espacios donde se inició y trabajó el grupo Butaregua no solo era cuestión de compromiso social, sino porque no había más; nacimos descentralizados, pobres y en relación con un público popular. El camino fácil para César hubiese sido integrarse a otro grupo, como el José Antonio Galán, pero su búsqueda permanente lo llevó a no quedarse con lo que para él solo era una etapa y no lo establecido como meta.

La época César en Bucaramanga, al igual que en Colombia, fue la búsqueda de la revolución a la vuelta de la esquina como él mismo define aquellos años; años en que el arte y especialmente el teatro cuestionaba la sacralidad del poder, se experimentaba con nuevos lenguajes, con montajes que rompieron con la verticalidad director actores, con una nueva relación entre el producto artístico y los sectores populares, lo cual llevó a estrechar las relaciones entre política y arte. En esta efervescencia se produjo productos artísticos que siguen vigentes y universales, así como reflexiones teóricas que buscaban hacer explícito el proceso de creación colectiva principalmente y en general de la experiencia acumulada por actores y dramaturgos de la talla de Santiago García, Enrique Buenaventura, Carlos José Reyes y Jairo Aníbal Niño, por solo nombrar los más conocidos.

En Bucaramanga no sé produjo obras de talla nacional, pese a encontrarse algunos destellos en algunos grupos de aquellos años, exceptuando casos individuales, los cuales lograron el nivel de profesionalización fuera de la región. La razón de lo anterior se puede ubicar en muchas circunstancias sociales, lo cual implicaría un estudio detallado, sin embargo, resulta claro que una de las causas se puede ubicar en la relación pragmática que se dio entre arte y política. El teatro al servicio de la política, una manera de atraer militantes e ilustrar el quehacer político, por ello los personajes resultaban esquemáticos y estereotipados, los buenos y malos. Los diferentes grupos se distinguían no tanto por sus obras, sino por sus posturas políticas o ideológicas. No es que los planteamientos del Nuevo Teatro desconocieran el uso extra artístico del teatro, siempre a condición de no desconocer la especificidad de lo artístico; el arte no se podía reducir a ilustrar y traducir verdades preestablecidas, conceptos y leyes generales, etc.

La descripción de aquellos años sirvió para plantear la diferencia entre la política y el teatro, Cesar señala que la política es todo seriedad, mientras el teatro es burla y risa. Un ejemplo de este ambiente, pero a la vez del carácter independiente de César es haberse ganado varios llamados de atención y sanciones por dejar de asistir a una reunión de célula en la JUCO, en su lugar él se quedaba ensayando la obra que pronto tendrían que presentar y a la que aún le faltaba preparación. Uno que otro político trataba de entender el teatro en un sentido más amplio, pero la práctica era mire compañero necesitamos que nos hagan una presentación para tal o cual acto político, pero sin que entendieran la particularidad y la especificidad del hecho artístico.

En un ambiente cargado de buenas intenciones, pero de ingenuidades la recepción que se dio de los grandes clásicos en Bucaramanga fue pobre. Para César la recepción de Brecht en la Ciudad no fue ni de segunda mano, sino como de décima y añade que el Brecht que se conoció fue el oficial de la RDA y no el Brecht crítico que cuestionó los rumbos que tomaba la construcción del socialismo en Alemania Oriental, escritos que no se conocieron y que a un faltan por publicar muchos. Al dramaturgo alemán se le reverenció como el gran camarada y no como el gran artista, incluso capaz de contradecirse cuando el trabajo artístico lo requirió, por ejemplo, en Los Fusiles de la Madre Carrar hizo teatro aristotélico y declaró que también el teatro era diversión, para escándalo de algunos de sus seguidores.

No es que en Bucaramanga no hubiese contado con la presencia de dramaturgos de la talla de E. Buenaventura, Jorge Alí Triana, Jorge Herrera del TEC, entre otros, pero el ambiente de iglesia con su ortodoxia e ingenuidad, en que los diferentes grupos políticos y de teatro desarrollaron su quehacer no fue el ambiente adecuado para la asimilación de las enseñanzas que dictaron estos maestros; a lo anterior se suma el clima de intolerancia e incompreensión que las elites tenían del teatro y de toda innovación cultural, lo cual no permitió la creación de políticas públicas que se reflejaran en apoyo financiero a las actividades artísticas, los apoyos eran más la excepción que la regla.

La falta de decantación de la especificidad de lo teatral frente a la política no contribuyó a su profesionalización, un elemento en que se reflejó esta situación es: en los talleres se hacían muchos ejercicios, pero sin coherencia; razón por la cual quien quería buscar la profesionalización terminaba marchando. En 1974 César viajó a Bogotá para asistir a un festival de teatro de cámara,

que le sirvió para contrastar el trabajo teatral de Bucaramanga con el de colectivos de trayectoria como el Teatro Experimental de Cali, con el montaje Soldados; El Teatro Libre de Bogotá, con La Agonía del Difunto escrita por Esteban Navajas; y el Teatro la Candelaria, con Nosotros los Comunes de creación colectiva. Fue un choque que, definitivamente, lo enamoró locamente del teatro y lo impulsó a marcharse a Bogotá, incluso contra las mismas expectativas de la familia que esperaba que César se fuera a estudiar medicina a Moscú gracias a una beca, para que al regreso fuera un apoyo, finalmente la podría ayudar, pero con la pasión que más siente y que aun no le pasa: El Teatro.

Oscar Alonso Mora Villamizar.

Historiador.

2001.