

**LA DRAMATURGIA DEL NUEVO TEATRO EN COLOMBIA, GUADALUPE
AÑOS SIN CUENTA**

YESSICA SIERRA VALENCIA

**Trabajo de Grado Presentado como Requisito para optar al Grado en
Licenciatura en Educación Básica con énfasis en Humanidades y Lengua
Castellana**

**DIRECTOR
MYRIAM RUTH POSADA**

**UNIVERSIDAD SURCOLOMBIANA
FACULTAD DE EDUCACIÓN
LICENCIATURA EN EDUCACIÓN BÁSICA CON ÉNFASIS EN HUMANIDADES
Y LENGUA CASTELLANA
NEIVA
2009**

**LA DRAMATURGIA DEL NUEVO TEATRO EN COLOMBIA, GUADALUPE
AÑOS SIN CUENTA**

YESSICA SIERRA VALENCIA

**UNIVERSIDAD SURCOLOMBIANA
FACULTAD DE EDUCACIÓN
LICENCIATURA EN EDUCACIÓN BÁSICA CON ÉNFASIS EN HUMANIDADES
Y LENGUA CASTELLANA
NEIVA
2009**

Nota de aceptación

Primer lector: Myriam Ruth Posada

Firma: _____

Segundo lector: Alberto Suaza

Firma: _____

Neiva, 9 de Diciembre de 2009

TABLA DE CONTENIDO

	Pág
PRESENTACIÓN	7
1. JUSTIFICACIÓN	8
2. PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN	9
3. PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN	12
4. OBJETIVOS	13
4.1. OBJETIVO GENERAL	13
4.2. OBJETIVOS ESPECÍFICOS	13
5. ESTADO DEL ARTE	14
6. MARCO TEÓRICO	16
6.1. REFERENTE CONCEPTUAL	16
6.2. ESTÉTICA DE LA NUEVA DRAMATURGIA EN COLOMBIA	16
6.3. EL NUEVO TEATRO NACIONAL DE LAS DÉCADAS DEL CINCUENTA Y SESENTA	23
7. GUADALUPE AÑOS SIN CUENTA	29
7.1. CONTEXTO	29
7.2. ARGUMENTO	30
7.3. PERSONAJES	30
7.4. ESTRUCTURA	31
7.5. ANÁLISIS	33

8	CONCLUSIONES	49
	BIBLIOGRAFÍA	51

PRESENTACIÓN

Desde los griegos el género teatral tomó como base el conflicto. Desde entonces la humanidad analiza, critica, satiriza y propone conceptos nuevos acerca de la antropología y epistemología de la sociedad. Desde los tres grandes representantes de la tragedia, Sófocles, Eurípides y Esquilo, pasando luego por el teatro Isabelino, y posterior a ello un teatro de corte real en el siglo XIX, donde el empeño por un realidad total permitió cambios estéticos y formales en la acción dramática; pero el conflicto siempre esta presente.

Por esta razón, el teatro en su conjunto, permite alcanzar una cierta analogía con la sociología; como ejemplo, encontramos el teatro Isabelino de Shakespeare y el Neoclásico de Moliere, los cuales dejaron en su legado artístico la esencia de fundir el discurso científico (social) y el discurso estético (arte); de ahí que ante los ojos del artista que se formaba en el nuevo mundo primó la representación de un teatro ligado a las convenciones sociales. Sin embargo, tales convenciones, no fueron un “círculo cerrado” para dar origen a la creación dramática, puesto que fue necesario recurrir a la fábula para hacer de una obra un elemento artístico que perdurará en el tiempo y el espacio.

De esta manera el teatro europeo logró captar la atención del artista latinoamericano; no obstante, éste, en su afán de encontrar su “yo interior” en la escena teatral, recurre a la introspección para reconocer en la cultura amerindia aspectos claves para crear una imagen propia de carácter poético-social. En esta medida el tipo de teatro que se formó, se caracterizó por la reivindicación de la conciencia social latinoamericana.

Para tal fin, las técnicas de los dramaturgos Stanislavsky y Bertolt Brecht llegadas a Colombia, a finales de los cincuenta y comienzos de los sesenta jugaron un papel importante para el desenvolvimiento del Nuevo Teatro. Este concepto encierra un proceso de carácter cultural desarrollado por casi toda Latinoamérica en las décadas siguientes.

En Colombia, este género significó una simbiosis entre los problemas políticos acontecidos en el país, con los hechos que marcaron el tiempo de la conformación del conflicto armado y la nueva estética teatral.

De acuerdo con lo anterior, el teatro buscaba enfrentar al público con el contexto social del cual hacía parte; por ello, el inconformismo que generaba la ideología gubernamental de los partidos políticos de tradición, liberal y conservador, en la década del cincuenta, fue el elemento crucial para hacer de la realidad una fábula.

A partir de este último aspecto, el proyecto ofrece una mirada crítica frente al conflicto armado que se ha desarrollado en Colombia durante las décadas del cincuenta y sesenta cuando surge el Nuevo Teatro; para tal punto, *Guadalupe años sin cuenta* es la obra emblemática que unifica coherentemente un paralelismo de dos mundos. Por esta razón, se establece un estudio semiológico a partir del espejo poético que representa el teatro de Santiago García.

1. JUSTIFICACIÓN

Este estudio tiene relevancia porque reconoce poéticamente la visión del mundo de las masas populares que se vieron afectadas durante la dictadura en los tiempos de la llamada “violencia” en el país. Se toma una obra teatral emblemática que representa la emancipación de los pueblos, la ética ideológica, y el surgimiento de nuevas técnicas estéticas, entre otros ámbitos que priman para el desarrollo del trabajo que lleva por nombre *La Dramaturgia del Nuevo Teatro en Colombia, Guadalupe años sin cuenta*.

En consecuencia la obra teatral encierra todo un enigma acerca de los acontecimientos del los Llanos Orientales en los años cincuenta, tiempo en el cual se desarrollan los hechos de la obra, por esta razón la memoria del hombre llanero fue el objetivo por la cual se pensó en la realización de este proyecto puesto que la manera didáctica que maneja el grupo La Candelaria con respecto a su modo de trabajo teatral ofrece la capacidad de sustentar en sus líneas argumentativas toda la problemática social que tuvo origen con las ansias de poder de los partidos políticos.

De acuerdo con lo anterior, el proyecto asimila en cada una de sus partes la importancia del ser social en el arte como fuente de transformación, lo cual genera un proceso histórico en Colombia que rompe con los paradigmas tradicionales del teatro colombiano, creando la posibilidad de la búsqueda interior del hombre en las nuevas generaciones de lectores.

2. PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

La Dramaturgia del Nuevo Teatro en Colombia, se destacó por la reivindicación social del hombre como ente figurado de una esfera que le era excluyente por el sistema burocrático; como consecuencia, el teatro experimental, se convierte en un proceso transitorio para llegar al teatro moderno en Colombia, hasta convertirse en un captador de la realidad, sin dejar de lado el sentido artístico, llegando así a entenderse como un espejo, de carácter referencial, que está marcado por la violencia entre liberales y conservadores en la década del '50s.

Es de tal manera que, la nueva dramaturgia nacional se sustenta en aspectos como: *política y sociedad, teatro y nuevas estéticas, emancipación, y trabajo colectivo*, hechos que desde una perspectiva socio-crítica establecen la unión entre *teatro y pueblo*, como medio de conciencia ciudadana, donde la participación del público juega un papel destacable, para este nuevo tipo de teatro que se organizó en el país. Tuvo como participantes intelectuales de la revista Mito fundada por Gaitán Durán, y de la Radiodifusora Nacional con el radioteatro que fue impulsado por Rafael Guizado, como medio de manifestación. Por esta razón, el nuevo teatro en Colombia adquiere un compromiso con la clase proletaria del país.

El dramaturgo Enrique Buenaventura en su texto *Teatro y Cultura* publicado en la *Revista de la Escuela de Teatro*, sostiene que:

“nuestros pueblos no consumen, son consumidos y hasta donde llega nuestra experiencia, están ávidos, necesitados de algo para consumir. Claro esta que, planteadas las cosas de una manera tan simplista, parece muy fácil nuestro trabajo. Los que no consumen son apáticos porque las necesidades inmediatas y primarias no les dan tregua, les dejan a penas campo para tener otras necesidades. Por otra parte, están marginados de la sociedad, son usados por el sistema, pero el sistema los mantiene separados, son “un ejercito de reserva” por esos son los únicos que pueden o mejor necesitan destruir el sistema para vivir”¹.

Debido a ello, el Nuevo Teatro es una luz en medio de las tinieblas, donde el personaje principal es el pueblo colombiano.

¹ N-3. Medellín. 1970. p. 26

Algunos estudiosos del auge de la dramaturgia nacional, como José Ramón Fernández, en su artículo *Un acercamiento a la creación colectiva* afirman que el público se destaca en dos planos: “el primero, es el que interviene como un actor principal en el proceso de la investigación del colectivo teatral, constituyendo la fuente viva. El segundo, lo constituye el grupo de espectadores que discuten, analizan y dan su opinión acerca de la autenticidad de los hechos acaecidos”. Para argumentar lo mencionado, dos grandes intelectuales, maestros europeos, aportaron nuevos conceptos a la dramaturgia en Colombia; Stanislavsky y Bertolt Brecht, el primero hace énfasis en el actor, el cual tiene una estrecha correlación entre sus vivencias y la puesta en escena. Debido a esta postura, el actor es un personaje que se identifica con su realidad, pero rompe, con el efecto que producen los personajes, es por ello que la técnica del distanciamiento del dramaturgo alemán Bertolt Brecht se introduce en la obra centrando su atención en la psiquis del receptor, generando un proceso cognoscitivo en el público, que produce una reflexión de carácter político-social, con el fin de evitar la identificación del espectador con el personaje; de esta manera se resuelve así la teoría del distanciamiento en el Nuevo Teatro.

En concordancia con lo anterior, Enrique Buenaventura y Santiago García, personajes destacados de este teatro, adoptan tales teorías creando una nueva concepción dramática, que escrito por el director del Teatro Escuela de Cali (TEC) en su texto *Teatro y Cultura*² “es un teatro de carácter “subversivo” y no un teatro político, no es un teatro de agitación política”. Fundamentados en esos ideales, obras como *A la diestra de Dios padre* cuento de Tomas Carraquilla adaptado al teatro, *los Papeles del Infierno* de Enrique Buenaventura, estrenada en 1968, *soldados* novela de Cepeda Samudio puesta en escena por Carlos José Reyes en las tablas, *La orgia*, *El menú*³, *Guadalupe años sin cuenta* de Santiago García y *La Agonía del Difunto*⁴ de Esteban Navajas entre otras grandes obras, colocan de manifiesto un compromiso nacional, cultural y artístico que marcan derroteros para un teatro de carácter social.

Pedro Gómez Valderrama sostiene que: “cuando un país empieza a tener teatro, está entrando en una etapa nueva e importante de su evolución cultural, está cambiando el tono de su vida”⁵ a raíz de lo anterior, los dramaturgos de la década del ‘50s, hacen hincapié en un género nuevo, para dejar atrás el costumbrismo y las vanguardias europeas (Sainete costumbrista y del teatro literario), que evadían la realidad sin forjar ninguna ética para el hombre moderno; en esta medida, el teatro que surgió en los cincuenta toma hechos históricos, como la confrontación

² *Ibíd.* p. 27

³ BUENAVENTURA, Enrique. Teatro Bogotá. Colección Popular. Instituto Colombiano de Cultura. 1977,

⁴ REYES Carlos, HERNÁNDEZ Nicolás y PARDO, Jorge M. Teatro Colombiano Contemporáneo, Bogotá ,1985.

⁵, MARTÍN BARBERO, Jesús. Mapas nocturnos diálogos. Siglo de hombres editores. p. 143.

de ideologías por parte de los liberales y conservadores, que originó la guerra en el centro del país y se extendió a zonas rurales dando origen a las guerrillas.

A partir de esta óptica la nueva dramaturgia sustenta su creación, sin dejar de lado el sentido socio-crítico ya que toma elementos de la ficción para contar una verdad, además, con un elemento clave, mostrar una representación de lo que es el hombre en medio de la sociedad colombiana, como ser artístico y creador de un ritmo vital.

Darío Gómez Sánchez en su texto *El teatro de la historia en Colombia apuntes finales*⁶ argumenta que, el teatro de la historia, como el teatro histórico en sentido restringido, reconoce su inspiración en un suceso histórico concreto, pero a diferencia de este último, ese suceso no ha de ser una “camisa de fuerza” para la creación dramática y, muy al contrario, puede transformarse en otra cosa diferente al suceso de la historia [...] Siguiendo los puntos plateados por el investigador Gómez Sánchez, el director de La Candelaria, Santiago García afirma que la obra teatral “es un documento artístico que le ayuda a la historia” entendido como: “el teatro toma la historia no como un documento histórico sino que toma la historia como un punto de partida para realizar una ficción y generalmente esa historia se traiciona; no se hace igual, se tiene que ficcionar”⁷. De acuerdo a ello, la perspectiva entre arte-historia forma un marco referencial para la dramaturgia del Nuevo Teatro colectivo del país en la década del cincuenta, teniendo en cuenta este aspecto para la formación de la obra, el método *actor/autor/dramaturgo*, se convierte en un conjunto, que hace un estudio del contexto histórico-social de una manera empírica, este hecho, demuestra que no existe dramaturgo, sino que por el contrario existe un orientador en el grupo de trabajo teatral; siguiendo las premisas mencionadas la creación se transforma en un hecho conciente sobre el entorno social del individuo, que afecta al colectivo. Este nuevo método teatral pone de manifiesto un diseño diferente del montaje del texto, donde todos hacen aportes con referencia al hecho, objeto de trabajo, y luego pasa por un análisis detallado de los aportes del grupo ya que “el objetivo es que todos y cada uno tenga una visión del conjunto de la trama”⁸ en esta medida la fábula comienza su devenir, buscando, según Enrique Buenaventura, no el resultado de un discurso científico sino, el discurso artístico, porque el discurso del montaje no está hecho de conceptos sino de imágenes⁹.

En virtud de lo anterior surge el siguiente interrogante:

⁶ FUNDACIÓN UNIVERSITARIA AUTÓNOMA DE COLOMBIA. Estudio de investigación. Bogotá enero, 2005, p. 2. Teatro histórico vs. Teatro de la historia.

⁷ CAÑÓN, Isabel. Entrevista Revista *Erística*, *viviendo una ficción contando una verdad*, p.3 a Santiago García.

⁸ CORPORACIÓN COLOMBIANA DE TEATRO. Esquema general del método de trabajo colectivo del TEC, cuadernos de teatro, N.8, p. 321.

⁹ *Ibíd.* p 318

3. PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

- ¿Por qué la Dramaturgia del Nuevo Teatro en Colombia de las décadas del cincuenta y sesenta, se identifican como un drama de carácter social y emancipador?

4. OBJETIVOS

4.1 OBJETIVO GENERAL:

Analizar las causas de la Dramaturgia Nacional en Colombia desde la perspectiva sociológica y estética en las décadas de los cincuenta y sesenta.

4.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

- ✓ Establecer la función sociológica bipartidista que maneja el Nuevo Teatro, con la obra del director de la Candelaria Santiago García *Guadalupe años Sin cuenta*.

- ✓ Analizar el discurso estético del lenguaje desde los diferentes ritmos musicales dentro de la obra teatral *Guadalupe años Sin cuenta*.

- ✓ Identificar la relación entre lo histórico, lo teatral y lo poético en la década del cincuenta con los hechos y personajes de la obra *Guadalupe años sin cuenta*.

5. ESTADO DEL ARTE

Se presentan las siguientes reseñas de los trabajos que han aportado al resultado de la investigación sobre La Dramaturgia Nacional en Colombia, encontrados en la Facultad de Educación. Los dos primeros de ellos, en el programa de Artes, el tercero en el programa de Lengua Castellana, y el último en la biblioteca de la Universidad Surcolombiana:

1. María Mercedes de Velasco, *“El nuevo teatro colombiano y la colonización cultural”* este texto es el estudio de la tesis doctoral de María Mercedes de Velasco realizado en la Universidad Syracuse, el cual cuenta con una gran gama de conceptos como: colonización y cultura teatral, crítica teatral, concepto de Creación Colectiva y análisis teatral de las obras, Guadalupe años sin cuenta y El diálogo del rebusque. Además, este estudio profundiza en los trabajos de Jairo Aníbal Niño y Carlos José Reyes como representantes del teatro vanguardista.

2. Fernando González Cajiao, *“Historia del teatro en Colombia”* contiene el devenir de la historia de los diferentes grupos que hicieron parte del desarrollo teatral del Nuevo Teatro. Como ejemplo de lo mencionado el auge de la Corporación Colombiana de teatro CCT, el crecimiento de TEC del Teatro Experimental de Cali y la fundación de la Casa de la Cultura hoy conocida como La Candelaria entre otros aspectos que tienen que ver con.

3. Sandra Milena, Luis Felipe Moreno, y María del Pilar Quintero, estudiantes ya egresados del programa de Lengua Castellana de la Universidad Surcolombiana son los autores del trabajo de grado *“Gustavo Andrade Rivera, Transformador del Teatro en el Huila en la década de ‘60s”* que describe la importancia del teatro en el Huila como proceso de transición artística en el periodo de la violencia colombiana, además el proyecto se destaca por presentar en el teatro de *Gustavo Andrade Rivera* las técnicas teatrales de Occidente del dramaturgo Noruego Ibsen, máximo representante del teatro del absurdo, así como del alemán Bertolt Brecht, exponente del teatro épico.

4. Maida Watson y Carlos José Reyes son los creadores del libro *“Materiales para una historia del teatro”* que reúne un estudio completo sobre el teatro colombiano, puesto que su importancia radica en que establece en cada una de sus partes la relevancia que ha tenido el teatro durante el transcurrir del tiempo. De esta manera hace un recorrido desde el teatro colombiano antes de 1800,

pasando por la primera mitad del siglo XX, explicando la actividad teatral en los años de 1940 a 1950, la importancia de la interpretación de los sueños y la improvisación teatral en la creación colectiva, el nuevo teatro en Colombia de Jaime Mejía Duque y la crisis de autores en el teatro nacional, El teatro colombiano y la censura, El nuevo teatro y la CCT, entre otros artículos que proporcionan datos sobre el Nuevo Teatro en las décadas del cincuenta y sesenta.

6. MARCO TEÓRICO

6.1 REFERENTE CONCEPTUAL

Los conceptos que sustentan el Marco teórico para el desarrollo de la monografía “La Dramaturgia del Nuevo Teatro en Colombia, *Guadalupe años sin cuenta*”, son los siguientes:

- ✓ *Estética de la Nueva Dramaturgia en Colombia.*
- ✓ *El Nuevo Teatro Nacional de las Décadas del Cincuenta y sesenta.*

Los conceptos están definidos desde la perspectiva que plantean los maestros Maida Watson y Carlos José Reyes con su obra “*Materiales para una historia del teatro*”, María Mercedes de Velasco con su texto “*el nuevo teatro colombiano y la colonización cultural*” Santiago García y su libro “*Teoría y Práctica del teatro*” y por último Fernando González Cajio con la obra “*Historia del teatro en Colombia*”

6.2 ESTÉTICA DE LA NUEVA DRAMATURGIA EN COLOMBIA

"El arte es el juego de la exploración. Siempre que uno encuentre algo, deséchelo. El arte, según Picasso, no es una suma de hallazgos, sino un cementerio de invenciones"¹⁰

El Nuevo Teatro en Colombia encontró en el lenguaje realista, el médium para reestructurar la forma, el contenido, y el estilo dentro del arte dramático, utilizando la imagen teatral como medio de reconstrucción de la memoria popular. Santiago García en su libro *Teoría y práctica del teatro* sostiene que “la memoria individual tiene que ver también con los procesos sociales y estos procesos con el teatro y la creación, en continua interacción”¹¹ esto surge por la necesidad de consolidar la unión popular, en los tiempos donde la violencia bipartidista de los años cincuenta, aturdió al país.

Así mismo, surge el arte teatral como medio de independencia cultural, puesto que develó parámetros diferentes, acerca de la concepción del actor, director,

¹⁰ REVISTA ALMA MATER. Universidad de Antioquia No. 54B, octubre de 2006.

¹¹ GARCÍA, Santiago. *Teoría y práctica del teatro*, Bogotá, Ediciones La Candelaria, 2002

dramaturgo, autor, y el espectador; además, el término de Nuevo Teatro, se dio por tratar de deslindar todo concepto que surgió en el periodo de transición durante el mismo; el profesor de la Universidad de Bologna, Marcos de Marinis, sustenta que “la etiqueta de “nuevo teatro” no constituye como tal un juicio de valor artístico y la inclusión en ese ámbito de un nombre en lugar de otro no responde a criterios *estéticos* de calidad, sino más bien a criterios históricos relevantes pertinentes. Incluso para el teatro de la segunda mitad del siglo XX, no todo lo viejo debe ser malo, ni mucho menos, y la inversa, no todo lo nuevo debe ser bueno o mejor (que lo viejo) [...]”¹²

Por tal razón, al referirse en los términos de Nuevo Teatro, se habla de una revolución artística, que dio paso a la renovación de la dramaturgia colombiana, donde el protagonista indirectamente se encontraba en la atmósfera social, produciendo así, un giro de carácter social, e imprimiendo dinamismo en la imagen teatral; A partir de ello, el teatro colombiano en la década del cincuenta, se basó en la búsqueda de la “*vida auténtica*” y una “*verdad artística*”¹³ que tomó como guía nuevas técnicas, hasta convertir el teatro en un teatro sin fronteras; donde los entes activos (contexto, público, dramaturgo, actor, y autor) formaron un conjunto de signos estéticos para la renovación teatral.

De esta manera, el teatro moderno conjugó la realidad, y la modificó en símbolos, con el fin de producir el lenguaje artístico dentro del teatro. Si bien Santiago García, asegura que el teatro tiene su propio lenguaje este “es un lenguaje múltiple; no podemos decir que el lenguaje esencial y propio del teatro sea exclusivamente la palabra, sino que es uno de los más importantes” es por ello que el dramaturgo concibe el teatro como “una imitación artística de acciones y acontecimientos; el “centro neurálgico de la dramaturgia, “es la cadena de acciones” es la “residencia natural del tema, o del contenido”¹⁴ en esta perspectiva, la consustancialidad que existe entre el conjunto escénico y la comunicación impartida, permite establecer correlación entre la realidad y lo plenamente actoral.

El dramaturgo Enrique Buenaventura se encargó de establecer el concepto de realismo como aquel que difiere del tradicional “éste, está más interesado en el análisis de la realidad y su representación estilística, y no tan sólo en la exacta reproducción del contenido de la realidad”¹⁵ así, que la realidad se toma como elemento de transición, hacia la dimensión de la forma estilística; ya que, según el

¹² DE MARINIS, Marco, El Nuevo Teatro 1947-1970, Bogotá, ediciones Paidós, p. 14

¹³ GOMEZ, Eduardo. Artículo “Notas sobre la iniciación del teatro moderno en Colombia”.en el libro “Materiales para una historia del teatro” de Maida Watson y Carlos José Reyes p. 361

¹⁴ GARCÍA, Santiago. Op. cit., p. 10

¹⁵ WATSON ESPENER, Maida y REYES, Carlos José “Materiales para una historia del teatro”, Bogotá, editorial Instituto colombiano de cultura, 1978 ,p. 351

director del Teatro la Candelaria “el arte también entraña la abstracción, claro está que no en la obra, o en el hecho artístico en sí, pero si en su proceso creativo, si en su teoría; además, la ciencia sin la práctica, sin sus relaciones concretas, sin sus juegos y fantasías, se vuelve inhumana y estéril”¹⁶ de ahí que, desde las realidades concretas, se tomó como base ó sustento creativo, para ambientar la cultura artística que subyace en la década de los cincuenta en Colombia.

Para establecer un ejemplo de lo mencionado, la literatura en este período se caracterizó por el reflejo de las masas populares y su conflicto, en las obras literarias; Álvaro Cepeda Samudio, con su novela *La Casa Grande* representa un grupo de intelectuales que se comprometió con el país. Gabriel García Márquez dijo de su novela que:

*Está basada en la matanza de los peones bananeros en huelga, realmente efectuada por un comando del ejército en 1928, La Casa Grande no exhibe muertos, y el único soldado que recuerda haber matado a alguien 'no tiene el uniforme empapado en sangre sino de mierda. Esta manera de escribir la historia, por arbitraria que pueda parecer a los historiadores, es una espléndida lección de transmutación poética. Sin escamotear la realidad... nos ha entregado su esencia mítica, lo que quedó para siempre más allá de la moral y la justicia y la memoria efímera de los hombre*¹⁷

En esta medida, se consideró el discurso escrito como herramienta de liberación y transformación de los pueblos oprimidos, con el tinte mágico realista, de ahí que, el centro neurálgico del Teatro Experimental de Cali, Enrique Buenaventura, argumente que “la literatura es la forma de entender la realidad.”¹⁸

Al mismo tiempo, el Nuevo Teatro en su contexto, utilizó la narrativa como sustento; para ello, Santiago García declara que “el teatro no es una narración del relato, el argumento o el mito que sustentó el hecho teatral, es sencillamente un elemento, pero jamás es la esencia del lenguaje teatral”¹⁹

Es decir que la imagen como símbolo y signo, adquiere gran importancia para el dramaturgo desde el sólido argumento narrativo, puesto que la credibilidad en el teatro moderno fue el pilar, manejando la relación estrecha entre la obra artística y el público.

¹⁶ GARCÍA, Santiago, Op. cit., p. 19

¹⁷ www.geocities.com/Athens/Agora/.../Aceda.html, Artículo del Centro de Cultura Álvaro Cepeda Samudio.

¹⁸ BUENAVENTURA, Enrique “realism in Ubu” en Ubu, Ensayo escrito en Cali, en 1966 Programa de teatro inédito para la producción Ubu, por Alfred Marry, traducido por Michael Bawtree p. 1

¹⁹ GARCÍA, Santiago. Op. cit., p. 51

Esta relación, según Buenaventura, debe ocurrir con las experiencias realizadas por parte del dramaturgo como primer ente activo de la creación; subscribe que “el dramaturgo debería él mismo haber vivido las experiencia personal (del dramaturgo) confluye con aquella de la masa de la sociedad, allí en aquel punto de interacción tenemos un arte de síntesis”²⁰ el cual apunta al análisis de la puesta en escena, tal interpretación se genera por parte del espectador, a partir de las acciones realizadas por el actor; si bien, en la imagen teatral, el “*juego*”²¹ permite identificar los personajes dentro de hechos sociales que el actor asimila, esto, como herramienta de trabajo, puesto que “en determinadas fases del ensayo es conveniente la identificación del actor con el personaje creado”²² es por tanto, que se trazan límites más allá del teatro como espectáculo meramente comercial.

Constantin Stanislavski, mayor exponente del teatro moderno de Moscú y gran influencia para el Nuevo Teatro en Colombia, expresa con referencia a lo anterior que,

*(...) el teatro, en cuanto a la publicidad y a su aspecto espectacular, atrae a mucha gente que no quiere, precisamente, sino capitalizar su belleza o hacer carrera, aprovechando la ignorancia del público, sus gustos viciados, favoritismos, intrigas, falso éxito y muchos otros medios que nada tienen que ver con el arte de la creación. Estos exploradores son los peores, los enemigos mortales del arte (...)*²³.

De ahí que el dramaturgo piense que, “un arte como el teatro puede absorber por completo al espectador, y hacerlo comprender y experimentar internamente los sucesos que se desarrollan en la escena, enriqueciendo su vida íntima y dejándole impresiones que no se borren con el tiempo”²⁴; por esta razón, un grupo de intelectuales, comprometidos con el arte colombiano como Santiago García, Carlos José Reyes, Enrique Buenaventura, Víctor Muñoz Valencia, Fausto Cabrera, y Paco Barreros entre otros; se apropiaron del pensamiento del ruso (Stanislavski) acerca de una nueva concepción teatrales, generando en la estética de la dramaturgia, el cambio de la técnica actoral, esta, que en la etapa de la experimentación del teatro manejó el concepto del actor “*pasivo*”, donde la actuación se sustenta en la base de la representación, más no, en la identificación completa del personaje; contrario a esto, el personaje creado en el Nuevo Teatro, según la tendencia de Constantin, vincula el *subconsciente* dentro del proceso creativo como búsqueda de la acción teatral.

²⁰ BUENAVENTURA, Enrique. “the teatre experimental of Cali, today”. Despacho de prensa inédito, 1968, traducido por Michael Bawtree, p. 2

²¹ GARCIA, Santiago. Libro Op. cit., para referirse a la acción actoral, p. 27

²² GOMEZ, Eduardo. Op. cit. 373

²³ STANISLAVKI, Constantin. Un actor se prepara, México, editorial Diana enero, 1953. p. 26

²⁴ STANISLAVKI, Constantin Op. cit. p. 14

Eduardo Gómez sustenta acerca de lo mencionado que “Stanislavski descubre analizando su experiencia y la de los actores geniales como Tommaso Salvini que es posible provocar

*(...) estados de ánimos creadores” que, aunque determinados por el “subconsciente creador” del actor, permitan, mediante un culto de sus facultades concientes y de “verdad artística” de la actuación un desarrollo máximo de las potencialidades creadoras y su renovación más o menos voluntaria en cada nueva actuación*²⁵

Por lo anterior, el actor tiene licencia para evocar todo tipo de actitud dentro del símbolo teatral, de tal manera que Claudia Montilla, argumenta que “Stanislavski significó el énfasis en el actor como vehículo central de la expresión teatral, mediante los procesos de interiorización, entrenamiento y creación del personaje. Esta idea se opone tajantemente a la existencia de “divismo” en el teatro, e implica al menos una revisión del rol del director”²⁶ en síntesis el actor es un testigo de su propia historia según la teoría Stanislavskiana, donde “el objetivo fundamental del arte, es la creación de esta vida interna de un espíritu humano, y expresión en forma artística.”²⁷

Sin embargo, la relación dialéctica que existe entre el autor como creador y el actor como personaje, establece dicotomía entre los mismos; esto, en cierta medida, según Santiago “enfrenta el sistema de Stanislavski de la vivencia con los postulados de Brecht del distanciamiento; pero, lo importante de esta confrontación no era radicalizar el antagonismo sino enriquecer, con el aporte de Brecht, las profundas enseñanzas de Stanislavski”²⁸; no obstante el público, elemento fundamental, ha de plantearse lo siguiente:

*(...) el espectador debe alcanzar la relación directa y polémica con el espectáculo; ya que no se pretende una comunicación con el público homogéneo, a través de la diversión y del goce el espectáculo se polemiza con el público y terminado este, se abre la polémica. Las opiniones del público, analizadas con serenidad, producen a menudo cambios en el espectador*²⁹

Por este motivo, la dialéctica de Brecht, ayuda a la lógica en el lenguaje del personaje, quien produce en el público los procesos cognitivos que van encaminados hacia la transformación social, fin último de la teoría.

²⁵ GOMEZ, Eduardo, Op. cit. p. 360

²⁶ MONTILLA, Claudia. La escena iberoamericana. Colombia del teatro experimental al nuevo teatro 1959-1975 p. 109

²⁷ STANISLAVKI, Constantin. Op. cit. p. 13

²⁸ GARCIA, Santiago. Op. cit. p. 143

²⁹ BUENAVENTURA, Enrique. “Acercamiento al Teatro latinoamericano” ponencia presentada en el encuentro organizado por el ITI (International Theatre Institute) en Seúl, Corea, 1988, p. 187

Es así, que la técnica del distanciamiento convierte a Bertolt Brecht en escuela, su pensamiento influyó de manera tal, que los directores en Colombia reformaron los contenidos en la puesta escenográfica; que, desde la perspectiva de las masas populares, generó la experimentación en procesos diferentes del teatro tradicional.

En representación del teatro Brechtiano se encuentran obras como: *Un Hombre es un Hombre (1962)*, *La tragedia del Rey Christopher (1963)*, *Nosotros los Comunes (1971)*, *Guadalupe años sin cuenta (1975)*, entre otras, que tomaron sustento del teatro épico del alemán, con el objetivo de despertar la conciencia crítica entre el populismo. Si bien, “El teatro de Brecht se propone como meta aplicar a nuestra sociedad las nuevas verdades de las ciencias naturales, que demuestran la mutabilidad del mundo y que de hecho han causado ya mutaciones.”³⁰

El distanciamiento como factor predominante en la imagen teatral, devela, en palabras del director alemán contemporáneo y amigo de Brecht, Piscator, “la nueva objetividad”³¹ este concepto, se enfoca en “exponer sobre la escena los hechos desprovistos del “peligroso” sentimentalismo y de mostrar los personajes separados, *distantes* del actor que los encarna [...] el actor no se distanciará totalmente del personaje; sino que, deberá conservar una relación dialéctica en la contracción yo-otro yo. El “yo”, de la persona no debe apabullar totalmente el del actor, ni viceversa, Brecht mismo lo aclararía repetidas veces ante la confusión y malentendidos que provocaban sus teorías [...]”³² en concordancia con lo anterior, este planteamiento explica la influencia del discernimiento, dentro de las obras teatrales, que a su vez marcaron derroteros para el Nuevo Teatro del país.

Gilberto Martínez puntualiza la técnica del *distanciamiento*, declarando que “Brecht se propone con su teatro y su poesía llegar tanto al intelecto como al sentimiento del espectador”³³ por este motivo, la comunicación en la siquis del espectador debe cumplir en el interior de la atmósfera teatral, procesos como “la función referencial o analítica”³⁴, de Román Jakobson, la cual Enrique Buenaventura, toma como elemento fundamental para que el receptor pueda descifrar los códigos del sistema lingüístico y se genere el discernimiento de la sociedad en la cual se encuentra el espectador.

³⁰ MARTINEZ, Gilberto. “Mi experiencia directa con la obra de Bertolt Brecht”, revista concurso de Casa de las Américas, N20, abril-junio de 1974, p. 507

³¹ Magazín Dominical de El Espectador, No. 177 de Agosto de 1986. p. 4 a 6. Edición sobre el treinta aniversario de la muerte de Bertolt Brecht. Aparecen igualmente diversos textos del dramaturgo de Ausburgo.

³² GARCIA, Santiago. Ensayo del Magazín Dominical de El Espectador “SOBRE BERTOLT BRECHT”, citado en la segunda edición del texto de Op. cit., 1971. p. 5

³³ MARTINEZ, Gilberto. Op. cit. p. 506

³⁴ JACOBSON, Román. “Las funciones del lenguaje”. <http://lalengua.info/funciones-del-lenguaje/>

Para establecer la comunicación entre el espectador y el autor, algunos dramaturgos colombianos desarrollaron nuevas formas estéticas como fuente de trabajo artístico, María Mercedes Jaramillo y Betty Osorio declaran que “dramaturgos y directores más influyentes del siglo XX, entre los que se destacan: Alfred Jarry, Antonin Artaud, Constantin Stanislavski, Bertolt Brecht y Peter Weiss, hacen que los dramaturgos colombianos adquieran elementos de cada uno de ellos para ir armando su metodología de trabajo colectivo.”³⁵ De igual manera, este proceso de organización produjo la Interdisciplinariedad en el teatro, formando nuevos concepto en los dramaturgos del teatro moderno.

Como ejemplo, Enrique Buenaventura declara que “si hay un dramaturgo en el grupo deberá cambiar sus hábitos de trabajo, deberá a estar dispuesto a trabajar con una comisión de texto que analiza la propuesta del dramaturgo desde el punto de vista de las preocupaciones del grupo, de sus experiencias y su relación con el público al cual el grupo necesita dirigirse primordialmente y cuyas aspiraciones y objetivos procura tener en cuenta”³⁶ es pues que, la creación colectivo, permite establecer dentro del grupo teatral la forma y el contenido en el trabajo artístico.

De acuerdo con esta concepción, para el desarrollo del método de la creación colectiva, el grupo del Teatro la Candelaria dirigido por Santiago García establece tres fases.

En la primera se destacan cuatro partes, ya que la tarea más difícil es saber encontrara los espacios de análisis y no escamotear jamás el poner en duda cualquier hallazgo y cómo saberlo aprovechar o descartar. Estos son en primera medida, las líneas argumentales, este se trata de encontrar dos o más planos donde las cadenas de acciones o fábulas, como las denomina Bertolt Brecht. La segunda parte se le atribuye a las líneas temáticas, la tercera parte es el método de las acciones físicas que se le atribuye a las propuestas de los actores (improvisaciones) y por último el montaje.³⁷

Teniendo en cuenta este esquema, el teatro La Candelaria, toma un rumbo diferente se encamina hacia la transformación interna del trabajo grupal. Sin embargo este grupo no fue el único en Colombia, que tomó las nuevas propuestas teatrales, Enrique Buenaventura asegura que:

³⁵ JARAMILLO, María Mercedes y OSORIO, Betty. “EL LEGADO DE ENRIQUE BUENAVENTURA”, de la Revista de Estudios Sociales, no. 17, febrero de 2004, p. 109.

³⁶ BUENAVENTURA, Enrique y VIDAL, Jacqueline. “Esquema general del método de trabajo colectivo del teatro experimental de Cali y otros ensayos”, La Habana, Cuba Universidad del Zulia, colección YANAMA, p. 316

³⁷ GARCÍA, Santiago. Op. cit. p. 34

(...) el método es la condición necesaria del trabajo colectivo, como quien dice su herramienta, en este momento del desarrollo de nuestro trabajo teatral. Es una herramienta que estamos haciendo en grupo cuya historia es la de las obras que montamos. Se fue forjando en el mismo trabajo. Durante mucho tiempo aparecía como una herramienta propia del director. Hoy en día es conciente, en cada actor, la necesidad de conocer el método, de hacerlo suyo. Sólo si el método es conocido y manejado por todos los integrantes del grupo y aplicado de modo colectivo, se garantiza una verdadera creación colectiva³⁸

En otros términos, el director del Teatro la Candelaria, en sus reflexiones a cerca de la metodología expresa que “nuestro trabajo teatral, y los resultados buenos o malos que logramos, son el fruto de una real cooperación de intenciones, imaginaciones y experimento de un grupo de personas, artistas, que se ha denominado Creación Colectiva.”³⁹

En síntesis, la organización que se manejó en el teatro moderno significó el análisis y el debate sobre el eje temático, donde se replanteaban aspectos como los hechos históricos a tratar dentro de cada modelo teatral; teniendo en cuenta el manejo de la estética, y las actividades dentro del proceso creativo de la obra artística, que manejó en correlación la forma y el contenido.

De tal manera, la simbiosis que se generó en el Nuevo Teatro de Colombia intentó formar un teatro de vanguardia, desde la estructura organizacional del grupo hasta el espectador.

6.3 EL NUEVO TEATRO NACIONAL DE LAS DÉCADAS DEL CINCUENTA Y SESENTA.

*“La única cosa que no puede hacer el artista es detenerse en fórmulas caducas, porque este lastre pesa de manera intolerable y paraliza el arte en determinado lugar.”
(MARTA TRABA, 1961)*

El arte del las Dramaturgias Nacionales en Latinoamérica surgió a raíz de las transformaciones económicas, políticas, y culturales que repercutieron en la

³⁸ BUENAVENTURA, Enrique y VIDAL, Jacqueline Op. cit. p. 3

³⁹ GARCÍA, Santiago. Op., p. 111

sociedad, de ahí que los pueblos reprimidos fijaron la búsqueda de la identidad como medio de liberación teniendo como ejemplo, el triunfo de la revolución cubana que marcó derroteros en toda América generando procesos de transición social que tomó como punto de partida la conciencia crítica en “*nuestra Grecia*”⁴⁰; puesto que el ser latinoamericano se dirigió hacia una perspectiva de hombres libres que pensarán por sí mismos y no desde las doctrinas de Occidente. Como argumentó, José Martí, lo advertía en la primera independencia cubana hace cien años con la siguiente frase “injértese en nuestras repúblicas el mundo; pero el tronco ha de ser el nuestro”⁴¹

Desde esta orbita el Nuevo Teatro del cincuenta y sesenta, se transformó en un teatro simbólico que permitió la analogía con la realidad y la imagen poética de la raza amerindia; la cual sustenta ese realismo maravilloso del que Alejo Carpentier describe en sus páginas con el libro del *Reino de este mundo*. En esta medida la pluralidad de los pueblos latinoamericanos proporcionó al ojo artístico elementos para buscar la emancipación tan anhelada.

De acuerdo a lo anterior Enrique Buenaventura afirma que “el teatro debe cumplir una función descolonizadora [...]”⁴², a partir de esta premisa, los dramaturgos del continente abren caminos hacia las preocupaciones universales utilizando la reivindicación social como foco humanístico, fuente de justicia y ética; según Magaly Muguercia “los teatristas latinoamericanos, estaban conduciendo su búsqueda hacia el interior del individuo, una necesidad de emprender un viaje a la subjetividad, que pudiera contrastarse con la concepción épica [...]”⁴³. Por esta razón el teatro de este periodo se caracterizó por adentrarse en “las diferencias raciales y culturales, no como obstáculo para el proceso, sino como un enriquecimiento cultural y humano”⁴⁴ de ahí que, el Nuevo Teatro fue visto como una amenaza para las élites gubernamentales de Latinoamérica, según las declaraciones de María Mercedes de Velasco que sostiene que “los problemas sociales se fueron agudizando en el continente y las respuestas fueron los golpes militares que instauraron una nueva política latinoamericana. Los militares ven en el movimiento teatral un peligro para el sistema [...]”⁴⁵; debido a tal represión, hombres como Oswaldo Dragún denuncia este fenómeno argumentando que:

(...) El teatro independiente como movimiento aglutinador casi ha desaparecido. Alguna vez pretendió erigirse en sociedad a contramano de la sociedad oficial, creando su propia política cultural. Pero nuestra sociedad oficial ha llegado a un estado tal de

⁴⁰ MARTÍ, José. “Nuestra América”, revista Ilustrada de Nueva York 10 de enero de 1891.p. 3

⁴¹ MARTÍ, José. Op. cit., p. 3

⁴² DE VELASCO, María Mercedes. “El nuevo teatro colombiano”, Bogotá, editorial Memoria, 1987, p. 32

⁴³ MUGUERCIA, Magaly. ¿Nuevos caminos en el teatro latinoamericano?, www.teatroenmiami.com marzo de 1987, p 2

⁴⁴ DE VELASCO, María Mercedes. Op. cit., p. 4

⁴⁵ DE VELASCO, María Mercedes. Op. cit., p. 31

*agresividad para defender su propia incoherencia que ya no puede aceptar sociedades a contramano.*⁴⁶

Es entonces que el arte de la dramaturgia en Latinoamérica enfrenta un conflicto de carácter político, que llevó a los diferentes intelectuales de la época al exilio. Este hecho no apagó la luz que sembró el Nuevo Teatro, sino que, por el contrario, produjo un efecto importante en el trabajo artístico de los grupos lo que permitió que:

*(...) el teatro latinoamericano fuera conocido en otras latitudes y, a que sus miembros compartieran con otros dramaturgos sus experiencias [...] así como los festivales internacionales han colaborado para el desarrollo de la comunicación y divulgación del movimiento teatral entre los países de Latinoamérica y Europa*⁴⁷

De acuerdo con lo anterior, el movimiento teatral forjó una corriente cultural, política, e ideológica que en palabras de Juan Carlos Gene, “en el fondo lo que se quiere es transmitir una manifestación incubada en otros medios, y a partir de ciertos proyectos políticos que en lo profundo marcaron todo”⁴⁸. Para tal fin, el público desempeñó un papel destacable ya que “las clases populares comienzan a tener conciencia de su posición en la sociedad y de su destino histórico”⁴⁹. García Lorca había reconocido el valor didáctico del teatro afirmando que:

*(...) el teatro es uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la edificación de un país y el barómetro que marca su grandeza o su descenso. Un teatro sensible y bien orientado en todas sus ramas. Desde la tragedia al vodevil, puede cambiar en pocos años la sensibilidad del pueblo: y un teatro destrozado, donde las pesuñas sustituyen a las alas, puede achabacinar y adormecer una nación entera.*⁵⁰

En otras palabras, en Latinoamérica el teatro permitió la coexistencia del ser humano como ente pensante y participativo de la Nación; tomando partido de el contexto social y artístico.

Al mismo tiempo que se originó el auge teatral en el continente, Colombia, no estuvo exenta de las nuevas tendencias dramáticas, despertando todo tipo de revolución a través de la humanización del teatro; sin embargo, este nuevo

⁴⁶ DRAGÚN, Oswaldo. “Nuevos rumbos del teatro latinoamericano”, LATR Summer, Bogotá, 1978, p 15

⁴⁷ DE VELASCO, María Mercedes. Op. cit., p. 32

⁴⁸ GENE, Juan Carlos. “El público es el único creador auténtico y fundamental de la cultura”, Revista iberoamericana, 1974, p. 79

⁴⁹ LEAL, Eutiquio. “Principios de política cultural” El Espectador, 1983, p. 22

⁵⁰ GARCÍA LORCA, Federico. “Charla sobre teatro” en el Espectador, 1983, p. 16-17

movimiento no fue bien visto por la oligarquía del país, puesto que uno de los periódicos de la burguesía, *El siglo*, cuando se anunció el estreno de una obra de Jean Paul Sartre en 1961, sostuvo que: “es apenas concebible que un país de tradición cristiana que, al unísono con el mundo occidental, se esfuerza en repudiar la revolución filosófica que aspira a desembocar como río siniestro en el mar insondable del materialismo[...]”⁵¹. Sucesos como éste, demostraron el carácter colonizador de la cultura en el país; no obstante, “el teatro colombiano estuvo al servicio de los que no han escrito su historia, porque la historia, como afirma Eduardo Galeano, ha sido escrita por los que han triunfado.”⁵².

De esta manera, los dramaturgos colombianos se comprometen ante la urgente necesidad de cuestionar los hechos por los que atraviesa el país. Para tal fin, con la llegada del japonés Seki Sano, se inicia una nueva etapa en el teatro colombiano puesto que desarrolló en su escuela “una conciencia crítica sobre lo que había sido hasta entonces *el teatro colombiano* un teatro declamatorio y comercial”⁵³, para argumentar lo mencionado, la historia del Nuevo teatro se puede agrupar en tres etapas, según María Mercedes de Velasco:

*(...) En el primer periodo se destaca un teatro escolar y universitario que era indiscutiblemente académico. El público estaba formado por la minoría que tenía acceso a la universidad y a la cultura. El segundo período corresponde a la etapa popular que busca al público de los barrios pobres y de las áreas rurales. Fue la etapa de expansión del movimiento y de creación de un nuevo público. El tercer período corresponde a la etapa de organización gremial los trabajadores del teatro se vinculan con los otros sindicatos. El trabajo es planificado y su esfera de acción es nacional. Esta última etapa, es el momento de la expresión popular (...)*⁵⁴

Así, el teatro moderno se adviene como sustento de la realidad donde diferentes grupos sociales marcados por las políticas gubernamentales arman su protesta desde las “*tablas*”; González Cajiao se pronuncia ante este hecho declarando que:

(...) la década de los setenta viene precedida por un acentuado interés de los grupos teatrales, casi todos, por expresar los ideales y las luchas de las clases trabajadoras, interés que va en aumento en el transcurso de los años y que produce un teatro de tipo esencialmente político, que desea comprometerse con la realidad nacional del obrero, a veces en forma sincera, pero que acaba,

⁵¹ ARCILLA, Gonzalo. “Nuevo teatro en Colombia” actividad creadora y política cultural, CEIS Bogotá, 1938, p. 50

⁵² DE VELASCO, María Mercedes. Op. cit., p. 51

⁵³ GOMEZ, Eduardo. “Notas sobre la iniciación del teatro moderno en Colombia”, en el libro “Materiales para una historia del teatro” de Maida Watson y Carlos José Reyes p. 361-362

⁵⁴ DE VELASCO, María Mercedes. Op. cit., p. 53

*demasiado a menudo, en el panfleto o en un drama parcializado y moralizante, con escasa calidad (...)*⁵⁵

A diferencia de ello, la nueva tendencia dramática en Latinoamérica alcanzó gran trascendencia; por ejemplo, el movimiento argentino y mejicano, “donde sí existieron grupos independientes, que crearon público, crítica, y autores.”⁵⁶

En Colombia una de las posibles causas para obviar aspectos claves como los que desarrollaron los diferentes países latinos, se atribuye a:

*(...) El fenómeno nacional del Nuevo Teatro que ha servido hasta el momento antes que nada para que surjan innumerables grupos sin sede, sin estabilidad, sin condiciones adecuada para vivir y, sobre todo, sin los rudimentos adecuados del oficio, un conocimiento mínimo de las técnicas, la estética o la historia del teatro (...)*⁵⁷

Esto ocurre, por que los grupos que se organizaron se encuentran entre los “estudiantes, empleados, obreros, campesinos, trabajadores independientes, desempleados, actores “profesionales”, (el entrecomillado es del autor) u otros.”⁵⁸

Carlos José Reyes caracteriza el movimiento teatral en dos sectores de acuerdo con la composición de las clases: “uno minoritario que corresponde a la actividad teatral como su actividad primordial. Y el otro, a la abrumadora mayoría que corresponde a lo que en otros países se llamó teatro aficionado; que se caracteriza por tener una vida efímera”⁵⁹ por lo tanto, se puede destacar en el planteamiento de Reyes la importancia de la emancipación por parte de los grupos en Colombia; además, el fin de no repetir la historia que ha pesado durante varias décadas, tomando como medio inmediato el recurso artístico.

No obstante, la radicalización del Nuevo Teatro provocó reacciones fuertes contra él mismo por parte de la élites del país, dejando de ser un teatro “mimado” y “consentido”⁶⁰ para pasar al cierre de los festivales, si bien, el último de ellos fue el V festival de Manizales realizado en 1972. Frente a este atropello, los dramaturgos nacionales ven la necesidad de crear la CCT (Corporación Colombiana de Teatro) en defensa al respeto por el arte y la libre expresión; algunos de sus propósitos manifiestos, los resume Reyes de la siguiente manera: “el primero hace referencia a la defensa del trabajo teatral contra la represión del sistema, dos, la divulgación

⁵⁵ CAJIAO, González. “El teatro de hoy en Colombia”, Colcultura, Bogotá, 1986, p. 357

⁵⁶ DE VELASCO, María Mercedes. Op. cit., p. 26

⁵⁷ REYES, Carlos José. “Apuntes sobre el teatro colombiano” Cinemateca, Revista de la Cinemateca Distrital, Bogotá, Colombia, N. 2, Vol. I, octubre 1977. p. 3

⁵⁸ REYES, Carlos José. Op. cit., p. 15

⁵⁹ REYES, Carlos José. Op. cit., p. 25

⁶⁰ BUENAVENTURA, Enrique. “Teatro y Cultura”, Revista de la Escuela de Teatro, N-3, Medellín, 1970, p. 25

del que hacer teatral en los sectores populares, tres, la autoafirmación de los grupos a través de seminarios internos, investigaciones metodológicas y el intercambio de métodos entre los grupos”⁶¹. Es a partir de este hecho que se consolida la dramaturgia nacional en Colombia; como argumento de ello, cuando se estableció la Corporación se afiliaron a ella más de 36 grupos (ya en 1985 son más de ochenta) de todo el país; donde se integraron hombres como “Carlos Duplat, Silvia Castrillón, Ricardo Camacho, Jaime Santos, Jaime Barbini, Genaro Torres entre otros intelectuales.”⁶²

En conclusión, el Nuevo Teatro permitió regenerar la estructura social en busca de nuevas condiciones culturales, psicológica, y antropológicas, a partir del deseo de las masas populares por la independización de la cultura dominante; de allí que, el arte de la nueva dramaturgia surja como factor comunicante con el fin establecer una cultura nacional capaz de concientizar al individuo de su realidad. Por este motivo se habla de un teatro desacralizador lleno de símbolos e irreverente, que rechaza todo tipo de convencionalismo, para adentrarse en la revolución de ideas; porque:

*(...) el arte es un modelo de la realidad y una forma de conocimiento cuyo lenguaje es ambiguo y por lo tanto polisémico; lo que lo hace inagotable, y cuyo momento cognoscitivo no se agota en el placer del consumo. Es una forma de conocimiento complementaria de la ciencia. El arte como modelo de la realidad se relaciona con la ideología y con la política al proponer un “estado de las cosas” al plantear las relaciones del hombre consigo mismo y con su entorno. (...)*⁶³

Por tal, el teatro que se desarrolló, durante las décadas del cincuenta y sesenta, permitió crear propuestas diferentes en un clímax desfavorable, no obstante a partir de la creación de nuevas corrientes artísticas se emprendió la tarea de la reestructuración social.

⁶¹ DE VELASCO, María Mercedes. Op. cit., p. 58

⁶² GONZÁLEZ CAJIAO, Fernando. “Historia del teatro en Colombia”, Instituto Colombiano de Cultura, 1986, p. 359

⁶³ DE VELASCO, María Mercedes, Op. cit., p. 60

7. GUADALUPE AÑOS SIN CUENTA

*“Que más puede recibir un artista de su pueblo que el regalo de vivir en paz
y de sellar las controversias en el acto sencillo de entender al otro”*
(SANTIAGO GARCIA, 2002)

La vida del hombre es un teatro que transcurre entre imágenes visuales y auditivas; de ahí que, el buen arte es análogo a la memoria de los pueblos oprimidos, poniendo como protagonista al devenir de la historia. Desde esta perspectiva, el grupo teatral *La Candelaria* dirigido por el maestro Santiago García recupera el alma del pueblo colombiano con la obra teatral *Guadalupe años sin cuenta* publicada en 1975 y premiada por la Casa de las Américas en 1976.

7.1 CONTEXTO

El desarrollo de *Guadalupe años sin cuenta*, se ve marcado por diferentes hechos que sobresalieron en el periodo de los siguientes candidatos presidenciales: el primero de ellos, corresponde a Mariano Ospina Pérez, el cual se caracterizó por tratar de conciliar con su propuesta de la Unión Nacional entre los partidos en un momento crítico, después de la muerte del caudillo Jorge Eliécer Gaitán; posterior a este momento de la historia se pasó a un régimen civil con Laureano Gómez que según Jonathan Hartlyn, “el país experimentó un crecimiento económico saludable durante la mayor parte del periodo, puesto que los productos de exportación pudieron llegar hasta los puertos, y las zonas industriales no se vieron muy afectadas. Esto puede ayudar a explicar por qué la reacción contra la violencia continuada creció tan lentamente durante la presidencia de Gómez”⁶⁴. Pese a tal crecimiento económico, Laureano Gómez no termina su mandato presidencial puesto que el día veintiocho de octubre de 1951 después de cumplir un año en su cargo presidencial cayó enfermo. Debido a este suceso, el Congreso se reúne y elige nuevo presidente conservador, Roberto Urdaneta Arbeláez, el cinco de noviembre de 1951, este periodo se caracterizó por la transición del poder de algunos conservadores, liberales, y la Iglesia, para elegir al General Gustavo Rojas Pinilla.

⁶⁴ HARTLYN Jonathan. La política del régimen de coalición, LA EXPERIENCIA DEL FRENTE NACIONAL EN COLOMBIA, Tercer mundo editores, enero 1993, p. 66

A partir de estos sucesos y con la incidencia de estos gobernantes, la historia toma un rumbo trascendental en Colombia puesto que diferentes posturas ideológicas entre liberales y conservadores generaron una lucha constante por el poder ejecutivo y legislativo, donde la proclama de conservar los derechos humanos y la dignidad del hombre fueron aspectos efímeros dentro de la pirámide social del país.

7.2 ARGUMENTO

Guadalupe Salcedo Unda hijo de Antonio Salcedo y de Tomasa Unda es el personaje de mayor importancia dentro de la obra teatral más emblemática de Santiago García, puesto que fue el comandante de los guerrilleros liberales en durante 1949 a 1953; con él combatieron caudillos como Dúmar Aljure, Eduardo Franco Isaza, José Alvear Restrepo, los hermanos Fonseca, y los hermanos Bautista.

Este grupo de guerrilleros, con pensamiento liberal, se conformó ante la necesidad de crear un frente popular para combatir el inconformismo que generaba la ideología represora de los conservadores durante el tiempo de la “violencia”. Además, cabe anotar que algunos miembros de La Dirección Nacional Liberal ubicada en Bogotá, generó espacios diplomáticos para menguar los ánimos e implantar la paz, puesto que la situación de guerra en varias zonas rurales del país se agudizó por el fanatismo político dejando a su paso varios asesinatos de líderes revolucionarios en cada región.

Sin embargo el partido de la banda roja dividió sus intereses y abandonó a los grupos guerrilleros que luchaban en nombre de la Dirección Liberal, de esta manera la historia de Colombia cambió radicalmente puesto que bajo el complot que se realizó por los dos partidos políticos nacionales (Liberal y Conservador) dio como resultado el golpe militar que puso como presidente al General Gustavo Rojas Pinilla caracterizado por establecer la amnistía en la primera etapa de la violencia colombiana. De ahí que este argumento enfatiza en la problemática que encierra *Guadalupe años sin cuenta* trasformada en leyenda por el grupo teatral de La Candelaria.

7.3 PERSONAJES

Altavoz, Locutor, Juez, Abogado Acusador, Teniente Acusado, Secretaria, Periodista Medidor, Teniente Defensor, Primer Testigo, Segundo Testigo, Tercer

Testigo (una mujer) Fotógrafo, Sargento Velandia, Coro de Soldados, Zamuro, Policía, Jerónimo, Don Floro, Robledo, Mujer de Armando, Agitador 2, Soldado 2, Barrendera, Mujer, Hombre 1, Madre, Cura, Coro, Monaguillos, Marido de Margarita, Hombre 2, Mujer 2, Hombre 3, Hombre 4, Mujer 3, Hombre 5, Mujer 4, Hombre 6, Armando, Margarita, Voz, Doña Eloisa, Guerrillero 1, Guerrillero 2, Niña, Soldados, Ministro de Gobierno, Esposa del Ministro, Coronel Smiller, Obispo, Agitador 1, Periodista del Cosmopolitan Internacional, Periodista Argentino, Periodista Español, Periodista Brasileña, Periodista Francesa, Hombre de Jerónimo, Hombre de Don Floro, Monseñor, Señor Monserrate, Dueña de la Cantina, Duetto, India Guahiba, Prostituta, Interprete, Coronel, Periodista Gringa, Periodista Italiana, Presidente, Oliva, Lavandera 2, Lavandera 3, Lavandera 4, Lavandera 5, General, Guadalupe Salcedo Unda.

7.4 ESTRUCTURA

La obra teatral se presenta en dos partes, la primera tiene ocho cuadros y la segunda cinco cuadros, lo que divide la estructura de la obra en un ritmo de kirpa el cual cumple la función del intermedio. Los actores que hicieron parte de la obra fueron los siguientes: Patricia Ariza, Luz Marina Botero, Graciela Méndez, Fernando Cruz, Inés Prieto, Hernando Forero, Oberth Gálvez, Manuel Gil, Santiago García, Carlos Parada, Fernando Mendoza, María Elena Sández, Francisco Martínez, Fernando Peñuela, Alfonso Ortiz y Álvaro Rodríguez. Además se contó con la colaboración del escritor Arturo Alape.

✓ **LA RECONSTRUCCION**

El escenario vacío. Se escuchan sirenas y radiopatrullas. Por medio de un altavoz se exige rendición a Guadalupe y a sus hombres.

✓ **EL RETEN**

Un grupo de soldados trota en su sitio siguiendo el sonsonete rítmico que, mediante consignas, dirige el sargento Velandia. Los soldados repiten en coro las consignas. El sargento trota en su sitio con los soldados.

✓ **LAS PUERTAS**

En el escenario hay cinco puertas. Los actores, embozados con capas negras, corren de una puerta a otra dando las noticias. Un redoble de tambores acompaña las carreras de los personajes y transmite el terror y la inseguridad en que viven los burgueses liberales.

✓ **LA VACA**

Don Floro Rojas entrena a varios de sus peones. Doña Eloisa arregla a su hija, una muchacha de unos quince años. La peina y termina de arreglarle el vestido. Una mujer acurrucada en un rincón mira ensimismada al vacío.

✓ **LA ENTREVISTA**

Jerónimo llega al hall de la casa de Armando. Espera un tiempo, que aprovecha para observar la magnificencia de la casa. Armando sale y lo recibe consternado.

✓ **EL ATAQUE**

Un grupo de guerrilleros atraviesa sigilosamente el escenario buscando posiciones. Van zigzagueando, haciéndose señas. Jerónimo queda emboscado en la mitad del escenario.

✓ **LA CAMPAÑA DE PAZ**

Del fondo de la escena salen dos monaguillos que inician la procesión. En la mitad, marchando con paso de ganso, Joaquín Robledo con su pecho reluciente de medallas. En Corea fue condecorado con la medalla del valor por acciones libradas contra el enemigo. Detrás viene el cura entonando las letanías. Los siguen dos monjes encapuchados, que llevan enormes cirios, el Ministro de Gobierno con su esposa, con su estandarte del Sagrado Corazón de Jesús, y Armando y su esposa. Todos contestan las letanías del cura. Robledo queda en primer plano, reflejando en su rostro todas las emociones que le produce la escena.

✓ **LA CANTINA**

Robledo, borracho, habla solo, en medio de la concurrencia de la cantina, que duerme: soldados, prostitutas, Zamuro, la dueña del establecimiento única persona que está despierta y un dueto de músicos de cantina.

INTERMEDIO

✓ **RUEDA DE PRENSA**

El gobierno nacional ha convocado una rueda de prensa con corresponsales extranjeros, con el objeto de informar sobre la situación de orden público que vive el país. Los periodistas esperan al Ministro de Gobierno. Mientras tanto, hablan en la sala. Entra el Ministro de Gobierno, un coronel del ejército y un intérprete. El Ministro se sienta en una mesa, el coronel se coloca junto a un gran mapa del país y el intérprete al otro extremo del escenario. Varios camarógrafos filman la escena.

✓ **LA CARTA**

Un grupo de guerrilleros del comando de Guadalupe, encabezado por Jerónimo, se prepara para dar un golpe esa noche. Esperan a don Floro y a sus hombres para realizar la acción conjunta. Don Floro con sus hombres preparan una mesa. Hay alegría en los dos grupos.

✓ **EL COMLOT**

Sale al escenario un grupo de burgueses. Se mueven lentamente y miran fijamente al público. Siempre sonríen y saludan con elegantes movimientos de cabeza a determinadas personas del público. Entre ellos jamás se miran ni conversan. A los dos extremos del escenario hay unos paneles, que significan dos recámaras privadas. Entre los burgueses están Armando, su esposa, Margarita, su esposo, el Ministro de Gobernación, su esposa y Monseñor. De pronto, muy disimuladamente, Armando y Margarita entran a la recámara de la derecha.

✓ **LAS LAVANDERAS**

Una patrulla del ejército cruza el escenario. Al fondo, en primer plano, dos lavanderas arrodilladas lavan ropa al borde de un río. Vuelve a pasar la misma patrulla y se detiene mirando a las lavanderas. Joaquín Robledo, con el cuello enyesado, da voces de mando y designa a un soldado para que se dirija hacia ellas. Durante esta acción se escucha un altavoz.

✓ **LA ENTREGA**

Desde el fondo del escenario salen parejas de burgueses liberales. Armando y su esposa, Margarita y su marido. También conservadores: el ministro de Gobierno y su esposa, un cura. Van vestidos de blanco, dando la cara al público. Entre ellos hay oficiales del ejército gubernamental y, en medio, un general de la república. El grupo gira sobre sus talones y da la espalda al público. Quedan al frente de la guerrilla, que se supone está al fondo del escenario. Se escucha un altavoz.

7.5 ANÁLISIS

El emblema que lleva por nombre la obra teatral del director de La Candelaria, *Guadalupe años sin cuenta*, encierra una gran problemática social que se abrió paso en el periodo que llamamos La Violencia. Si bien, el texto teatral se caracteriza por la “circularidad entre el prólogo y el epílogo.”⁶⁵ Para tal fin se toma como ícono la imagen del guerrillero Guadalupe Salcedo Unda para dar explicación a todo un contexto político. Es importante aclarar que el héroe llanero

⁶⁵ ANTEI, Giorgio. Las rutas del teatro. Bogotá: Centro Editorial de la Universidad Nacional de Colombia, 1989.p. 3

cumple la función de “epónimo”⁶⁶ puesto que nunca aparece su rostro de manera visible en escena sino un personaje enmascarado, poniendo a pensar al espectador sobre el personaje que están observando; de esta manera se descubre el papel didáctico de la imagen teatral estableciendo un equilibrio entre lo real y poético, cantando la historia a partir de ritmos llaneros que funcionan como el argumentos de la trama teatral.

El primero de ellos hace alusión al corrido de los años que no se tuvieron en cuenta en la memoria del pueblo, para trovar el cantar de los guerreros llaneros con los fusiles en mano por una sociedad justa y equitativa. Callaron a un hombre como Guadalupe Salcedo Unda pero no sus ideales, porque como dice el canto del ritmo de pajarillo del Corrido de los años sin cuenta “si Guadalupe Salcedo no aparece en mi cantar su sombra nombra mi canto”⁶⁷ con esta afirmación el teatro de Santiago García, con la obra de 1975, hace que la historia recuerde y analice los hechos a partir del cuestionamiento de una serie de espejos teatrales de una guerra que fue provocada por las élites del país enfrentando a ganaderos y baquianos; caporales y encargados; indios y copleros; entre otros, que hicieron parte de la gran revuelta.

Para dar explicación de lo anterior, en el primer cuadro de la obra que corresponde a la *Reconstrucción* se relatan los hechos tan cuestionados y enigmáticos de la muerte del guerrillero Salcedo Unda, para aclarar los acontecimientos aparecen tres testigos con diferentes versiones que alteran la información. Uno de ellos corresponde a un suboficial de bomberos que con un discurso falto de argumentos declara que: “sí, mi teniente. Y el tipo ese no hizo caso, y a mi me parece que salió disparando con dos pistolas en las manos.”⁶⁸ El segundo testigo, más convencido de lo que esta declarando pero sin concordancia con los actos, sostiene que:

(...) “Bueno mi teniente. Esa madrugada cuando iba para mi casa, me sorprendió el ruido de las sirenas y entonces me escondí aquí, cuando de pronto vi el carro negro detenerse. Bajaron varios hombres del taxi y se atrincheraron en esa cuenta que se ve allí. (La señal). Fue entonces cuando llegaron las radiopatrullas y los rodearon. Por los parlantes llamaban a Guadalupe para que se rindiera. Le dieron cinco minutos para que saliera y el tipo no salía, mi Teniente. Pasados dos minutos... (El testigo va hasta el lugar donde estaba Guadalupe y de pronto sale haciendo la misma acción de disparar con las dos manos). ¡Pam, pam, pam! Sale el tipo disparando desafortunadamente contra el ejército. Al ver esto y al

⁶⁶ ANTEI, Giorgio. Op. cit., p. 6

⁶⁷ ALAPE, Arturo y GARCIA, Santiago. Guadalupe años sin cuenta, Bogotá, editorial Colombia y Teatro la Candelaria, 1986, p. 8

⁶⁸ *Ibíd.*, p. 3

*no escuchar las voces de rendición, las Fuerzas Militares obraron en legítima defensa. Igualito a como lo representaron ahora. Igualito, mi Teniente. Igualito, señor juez, igualito*⁶⁹

Por último, aparece una mujer llamada Estela de Espitia como tercera testigo nacida en Tunja, Boyacá, y viuda. Es al único personaje que le preguntan sus referencias personales; la intencionalidad de este hecho permite que los datos escondidos que encierran la información de la mujer, establezcan líneas paralelas entre lo real y dramático; porque si bien es cierto la ciudad que ella nombra sobresalió por ser una población fanática a las ideas conservadoras ya que en ese lugar se concentraban la mayor urbe; que luego llegaron hacer parte de la (POPOL) policía política después de los hechos del 9 de abril. Tal empresa para los liberales significó la muerte y el terror; por eso dentro de la obra teatral se puede entender el estado civil de la mujer, aspecto clave y didáctico del teatro Brechtiano que funciona como mecanismo de análisis dentro de lo que el espectador observa.

Otro hecho importante son las declaraciones de la viuda frente a los gestos amenazantes de los tenientes; sosteniendo una actitud parcial y digna se pronunciando lo siguiente: "bueno, lo que vi fue que lo mataron cuando él salió con las manos en alto...eso fue lo que yo vi."⁷⁰ Estas palabras ratifican aún más el carácter crítico y conciente ante una sociedad falsa que quiere callar las voces y dejarlas en la indiferencia.

Después de estas tres elocuciones por parte de los testigos se puede entender que el lenguaje como medio de expresión devela dentro de la comunicación lo dialéctico que puede resultar la verdad; ya que al cerrar la posibilidad de la explicación de un hecho tan polémico como lo fue la amnistía con el caso de Guadalupe hace que el agnosticismo se convierta en parte de la psiquis de toda una sociedad.

Si bien, la guerra en Colombia se ha caracterizado durante el transcurrir de la historia, por la pérdida de valores, de los derechos humanos, y el cinismo que hacen gala en algunos sectores políticos. Estos aspectos, Santiago García los pone en evidencia en el segundo cuadro, de la obra teatral, el cual lleva por nombre *El Reten*; allí el conflicto es más visible porque la guerra es vista como una cacería de personas; a tal punto de convertir en un negocio el tráfico de liberales para el tiempo que tomaba auge el conflicto armado.

⁶⁹ *Ibíd.*, p. 4

⁷⁰ *Ibíd.* p. 4

Para lograr lo mencionado, con la imagen artística se manejan conceptos como “chulavitas” y “chusmeros”. El primero tiene mucha relación con la información de la mujer que hace parte de los testigos del primer cuadro, puesto que al norte de Boyacá en el municipio de Boavita estos esbirros del régimen conservador se expandieron por todo el territorio nacional con el objetivo de matar liberales y comunistas, ateos y masones; bajo estas diversas denominaciones nombraba a todo el que no fuera conservador. De esta manera este grupo de contra guerrilla fue usado como reacción frente a las guerrillas que provenían de los Llanos Orientales tildados como “chusmeros.” Para dar sustento la siguiente escena ejemplifica el terror de la violencia vivida en el país y más exactamente en el Llano:

JERONIMO

¡Soldado! Oiga, soldado, ¿me permite hablarle una palabra? ¿Me escucha? (El soldado no responde. Apenas se dibuja un pequeño cambio en su rostro). Dígame, soldado, ¿qué me van a hacer? ¿Me lo puede decir? (El soldado, aún sin responder, con el rabo del ojo mira al prisionero). ¿Soldado, me van a matar? ¿Qué hacen con los prisioneros?

ROBLEDO

(Confuso). Yo no sé. Me parece que los matan, los desaparecen.

JERONIMO

¿Que me van a matar?... ¿Por qué? (Robledo lo mira). Si yo no he hecho nada. Sólo que me trajeron por la política, por liberal!

ROBLEDO

Pero mi sargento dice que por chusmeros. Eso dice. Que ustedes tienen alborotado el Llano.

JERONIMO

¿Por chusmeros? Por liberales!

ROBLEDO

(Su rostro se ha normalizado. Desaparece su actitud hierática. Su cuerpo se hace flexible). Por chusmeros...⁷¹

⁷¹ Ibíd. p. 11

De acuerdo con lo anterior, el país tuvo la matanza y desaparición más grande de la historia colombiana, esto en común acuerdo con la iglesia. Además las declaraciones de Monseñor Miguel Ángel Builes confirman el sectarismo: “no se puede ser liberal y católico al mismo tiempo”⁷²; de este modo el desprecio hacia el partido liberal hacen que la guerra alcance un clímax desfavorable.

En esta contienda, el ocho de septiembre de 1949, en la Cámara de Representantes, se desarrolló un hecho lamentable “el liberal Gustavo Jiménez, se trezó en una discusión con el representante conservador Castillo Izaza; este último quien estaba armado, inicio un abaleo donde dio, muerte a Gustavo Jiménez y resulto herido gravemente Jorge Soto del Corral, exministro liberal.⁷³ El país se desangraba bajo el imperio de la violencia por tratar de homogenizar ideológicamente la conciencia de algunos pocos. Estos acontecimientos se relatan claramente en el tercer cuadro llamado *Las Puertas* donde el contexto escénico es el Bogotazo que se produjo después del asesinato del líder liberal Jorge Eliécer Gaitán:

HOMBRE 3

(Golpea a la puerta 3 y sale el hombre 4 vestido de frac). ¡Bogotá se encuentra bañada en sangre! Acribillaron al hermano del doctor Echandía! Mataron a mi hermano Luis Eduardo! Los asesinos no respetaron el sagrado recinto del parlamento. doctor!

HOMBRE 4

¿Cómo? Asesinado un senador de la república? ¡Imposible! Las hordas conservadoras no respetan nada. ¡Hay que hacer algo, doctor! Redoble de tambores.

MUJER 3

(Golpea a la puerta 2. Aparece el hombre 5, con gorro de dormir y levantadora). ¡Doctor, doctor cerraron a la fuerza el Congreso Nacional! Decretaron el estado de sitio. Y lo más grave: ¡Impusieron la censura de prensa!⁷⁴

Para este caso la estrecha relación con la historia se hace notar de manera visible, ya que el grupo de La Candelaria denuncia de una forma estética elementos claves como la muerte del hermano de Darío Echandía, el cual murió tras un

⁷² TIRADO MEJÍA, Álvaro. (1989). El gobierno de Laureano Gómez, de la dictadura civil a la dictadura militar. En Nueva Historia de Colombia. Bogotá: Planeta, Volumen II, Capítulo IV p. 84

⁷³ TIRADO MEJÍA, Álvaro. Op. cit.;p 29

⁷⁴ Ibíd. p. 14

atentado. Por esta razón los actos violentos que en la realidad quedaron en la impunidad entran a hacer manejados en la temática de la obra para que por medio del espejo poético se cumpla la denuncia de manera sutil sobre la imagen teatral.

Otro aspecto que argumenta el diálogo anterior entre los hombres de las puertas es el cierre del congreso; si bien es claro, en el periodo presidencial de Mariano Ospina Pérez este acontecimiento se produjo en 1949; esto se originó porque Ospina fue objeto de duras críticas por parte del liberalismo, cuya representación parlamentaria intentó adelantarle un juicio político en el Congreso. Al enterarse el político conservador de lo ocurrido decidió cerrar el Congreso y tomar medidas autoritarias.

Pese a las dificultades que acarreaba el país durante ésta época, surge un conflicto externo entre Corea y EEUU; para lo cual Colombia fue el único participante latinoamericano, puesto que Las Naciones Unidas tramitaron una solicitud al gobierno de Mariano Ospina Pérez para que hicieran parte del combate que se manejaba en Occidente. EEUU buscaba que por toda Latinoamérica se combatiera el comunismo; sin embargo, el ministro de Guerra, Evaristo Sourdís, respondió que Colombia sólo contaba con fuerzas para atender sus propias necesidades. No obstante el 7 de agosto de 1950 día de la posesión de Laureano Gómez para la Presidencia, hace que la propuesta tome un rumbo favorable con las siguientes declaraciones:

(...) “Alabó a Estados Unidos como “defensor de la soberanía e independencia de los pueblos”, “de la libertad y de la dignidad que el comunismo quiere destruir”, y resaltó su lucha en Corea con un párrafo plagado de ditirambos: Los Estados Unidos están enviando la vanguardia de su juventud a una lucha sangrienta en defensa de esos principios, y mi espíritu no quedaría satisfecho si en estos momentos mis labios dejaran de pronunciar las palabras de admiración y reconocimiento por el heroico esfuerzo que se hace para salvar la civilización”⁷⁵

Con estas palabras elitistas el mensaje en la obra *Guadalupe años sin cuenta* se transforma en el discurso del Sargento Velandia, que inspira a los subalternos con “una guerra moderna con armas modernas”⁷⁶ y por su puesto a “la guerra de verdad” porque dentro de lo que compete Colombia después de la guerra con el Perú poco tenía avances con la doctrina militar. Así que según el periódico *El Tiempo*, lo mejor sería “enviar a diez mil fieras chulavitas para luchar contra las fieras comunistas” y, al mismo tiempo, “pacificar al país”⁷⁷. Del mismo modo las

⁷⁵ TIRADO MEJÍA, Álvaro. Op. cit., p. 90

⁷⁶ *Ibid.* p. 20

⁷⁷ *El Tiempo*, 22 de agosto y 28 de septiembre de 1950.

declaraciones de Laureano Gómez son similares a las del Ministro de Gobierno que hace parte de la obra:

(...) “(Al coronel Smiler). Coronel Smiler: Colombia no podía estar ausente en la batalla que se libra por la democracia mundial en Corea. Nuestro país entiende el significado del compromiso internacional: pertenecer como nación al mundo libre. Por lo tanto, no escatima sacrificios en responder al llamado de las Naciones Unidas. Nos sentimos orgullosos, porque de antemano conocemos el valor y el arrojo del soldado colombiano. Enviamos este batallón a Corea con nuestros mejores hombres. Lamentablemente, coronel Smiler, no podemos enviar un batallón más numeroso debido a la situación interna que vive el país.”⁷⁸

Frente a la escena que el público observa surge un elemento emancipador que funciona como la voz de la conciencia ante la enajenación que se está viviendo; para tal punto se toma un agitador que sube los ánimos dentro de la atmósfera gritando que: “¡Soldados colombianos! Ustedes no van a defender a Colombia en Corea. No estamos en guerra contra el pueblo coreano. Esta es una guerra provocada por el imperialismo yanqui!”⁷⁹ Ante la advertencia del personaje los soldados se hacen a la guerra y las consecuencias fueron devastadoras, puesto que dentro del contexto social “El Batallón Colombia sufrió treinta y tres muertos, noventa y siete heridos y noventa y dos desaparecidos. De los cuales veintisiete fueron tomados prisioneros, y canjeados después del armisticio siendo entregados por la Cruz Roja Internacional. Aun así días después se envían numerosas patrullas en busca de heridos extraviados y muertos en el área de lo que fue la posición, rescatándose un teniente y varios soldados heridos.”⁸⁰

Al mismo tiempo que se desarrolló esta contienda el presidente Laureano Gómez conseguía armamento con los Estados Unidos para las fuerzas militares colombianas, con el objetivo de librar la batalla interna. Sin embargo ciertas contradicciones se hacen visibles dentro de la doctrina política del mandatario; no obstante las prácticas católicas fueron los estamentos para gobernar del susodicho; porqué entonces utilizar el régimen del terror.

Esto según María Teresa Cifuentes lo explica de la siguiente manera:

(...) “El pensamiento político y religioso de Laureano Gómez, dirigente conservador colombiano de la primera mitad del siglo XX, tuvo como componente esencial el catolicismo intransigente, corriente surgida en el siglo XIX como respuesta de la Iglesia

⁷⁸ Ibíd. p. 22

⁷⁹ Ibíd. p. 22

⁸⁰ Historia de las Fuerzas Militares de Colombia. Tomo III, El ejército. p. 214

*católica a los cambios que la modernidad fue plasmando. El rechazo al racionalismo, a la secularización, la descalificación de los principios liberales y de las nuevas expresiones de la lucha de los trabajadores y por ende del socialismo, se constituyeron en el fundamento de la lucha de los católicos intransigentes.*⁸¹

De ahí el discurso maniqueísta manejado en toda la carrera política del gobernante hacia la defensa de la “civilización cristiana” y de una sociedad estratificada. Este punto logra situarlo Santiago García en un discurso clave dentro de la obra en el cuadro número siete, *La campaña de paz*, para ello toma la figura de un cura para proclamar el mensaje del Sumo Pontífice el Papa pío XII y correlacionar los aspectos históricos con el teatro:

“Hermanos míos, la patria está de luto. Lloramos con inmenso dolor la pérdida de noventa y seis heroicos soldados que ofrendaron sus vidas en aras de una Colombia cristiana. Sus jóvenes vidas fueron segadas por asesinos a sueldo de una potencia extranjera, que ha convertido los Llanos Orientales en un río de sangre y de horror. Es el monstruo rojo, culebra venenosa que quiere invadir con sus ideas las mentes sanas de nuestro pueblo, telaraña de patrañas y traiciones. Oigo el galopar de los cuatro jinetes del apocalipsis en su trajinar de odio y violencia. Los veo galopar con sus capas negras al aire, y sus espadas sangrientas. Escucho sus risotadas siniestras. Vivimos en el dolor milenar de las almas del purgatorio que deambulan como fantasmas en oscuras tinieblas. Su mar de lágrimas es premonición de los días crueles que vendrán, si permitimos afianzarse sobre Colombia cristiana la férula de un Estado totalitario, que disfrazado de ideas liberales... (Señala a Armando. La esposa de éste da un sollozo y se abraza a él)... No es más que la tiranía de las estepas rusas. ¡Se ha abierto la boca hambrienta del infierno! Maldición para los incrédulos, para los ateos! Hijos míos: Dios omnipotente nos ha señalado el camino. (Señala a Joaquín Robledo). Hoy recibimos a valientes jóvenes que regresan de Corea, donde vivieron horas de horror, y están como siempre dispuestos a ofrendar sus vidas, su sangre, en la batalla definitiva que enfrentan los ejércitos de Cristo en la defensa de los derechos de Dios y de la Iglesia. Hijos míos, no todo es tiniebla. Su Santidad el Papa, el Sumo Pontífice, nos ha escrito desde Roma el siguiente mensaje: (Saca un pergamino y lee mientras un monaguillo agita la campanilla y todos se arrodillan). "Colombia symbolum sensum et vividum religiositatis et catolicitatis est. Religiosus animus sanctum at Quesada, Ojeda, Joane Rei et

⁸¹ CIFUENTES, María Teresa. El catolicismo intransigente, elemento esencial del pensamiento conservador de Laureano Gómez, Bogotá. Instituto Caro y Cuervo, 1989 p. 75

Belarcazare qui impulsioni at períuntur portas novo mundo. Filii carísimi: rogo ad vos reconciliare vestras questiones et difficultates ín oratione et penitentie, in vice cristiane vite. In nomine patrii et filii et spiritu sancti. Amen".⁸²

De acuerdo con lo anterior, el grupo de La Candelaria propone con diferentes recursos la identificación de un drama de carácter sociológico que atenta contra la dignidad de las masas populares; por lo tanto utiliza la mirada crítica del espejo teatral para permitir que la historia entre al escenario y hagamos parte de él; de ahí que, la técnica brechtiana tome forma dentro del mismo cuadro cuando la imagen que representa el saludo fascista de la ideología alemana consientice a la concurrencia que lo que se esta observando es un régimen dictatorial.

Siguiendo con el postulado brechtiano los personajes de la imagen teatral del cuadro número siete se trasforman de tal manera que convierten la iglesia en un ambiente de cantina, para dar paso a el cuadro número ocho, sugiriendo analogías entre cada aspecto que se trasmuta en pleno escenario. Como argumento de ello la siguiente escena: (...) el Cristo saca el estandarte; los monaguillos retiran los elementos decorativos; las mujeres de los políticos se van transformando, se quitan la ropa de burguesas hasta quedar de prostitutas de cantina; el cura se transforma en Zamuro; los dos políticos en cantantes de cantina (...)⁸³ Con esta representación la ironía hace parte de la concatenación literaria y extratextual. Posterior a este cuadro la obra se divide en dos partes; para lo cual toma el medio creativo y artístico del ritmo de la kirpa e invita al análisis de la primera parte.

INTERMEDIO

*Nosotros los comediantes
Por unos breves minutos
Nos vamos a descansar
Los invitamos a ustedes
Mientras que reinicia la pieza
Que salgan a meditar,
Y después les contaremos
Por qué acaba como acaba
Aunque sepan ya el final (bis)⁸⁴*

⁸² Ibíd. p. 28

⁸³ Ibíd. p. 29

⁸⁴ Ibíd. p. 32

Para la segunda parte de la obra la simbología que sugiere el cuadro de la *Rueda de Prensa* permite destacar el “arte de la desinformación” En este contexto se plantea la situación crítica que vive el país, estas son algunas de las intervenciones de algunos de los periodistas:

PERIODISTA GRINGA:

*Mister Minister, Mister Coronel, I'm from "The New York Times" and I would like to know if the situation in Colombia is due to political uprising, or if it is a simply question of individual action of groups of bandits. In either case I would like to know if the Colombian army controls the situation or if you would need military and economic help from the United States government. Thank you.*⁸⁵

PERIODISTA ARGENTINO:

*De la revista Crisis, de Córdoba, Argentina. Señor ministro: como el coronel acaba de afirmar, la situación dentro del país es una situación de crisis, por lo cual el ejército debería estar aquí, dentro del país y no fuera. Ahora, yo no me explico, no me cabe en la cabeza, ¿por qué el envío de tropas a Corea?*⁸⁶

PERIODISTA ESPAÑOL:

*De la revista Cantaclaro, de España. Es muy claro que la política internacional colombiana está cambiando. O sea, qué tiene que ver esto con la guerra de Corea? Vosotros antes negociábais con Alemania y España; ahora comerciáis con los Estados Unidos. Ahora, si vosotros lo requerís, de España os podemos enviar una legión que os pacifique esto. Vosotros bien sabéis que mi generalísimo Franco...*⁸⁷

PERIODISTA BRASILEÑA:

*Bom dia! O Estado de Sao Paulo. Senhor ministro, senhor Coronel, a opinião pública mundial sabe perfeitamente bem que a situacao na Colombia ñao e política, mais uma situacao de miséria, de fame, de desocupacao. Eu quero saber qual é a solucao que oferece a governo, exército, pra este problema.*⁸⁸

PERIODISTA FRANCES:

Pierre Jourdain, journaliste de Le Monde á París. Monsieur le ministre, monsieur le colonel: étant donnée d'une parte la situation militaire dont on vient d'entendre la description, état donnée d'une autre part l'existence en Amérique Latine de

⁸⁵ Ibíd. p. 32

⁸⁶ Ibíd. p. 34

⁸⁷ Ibíd. p. 34

⁸⁸ Ibíd. p. 34

*plusieurs gouvernements militaires —l'Argentine, Venezuela, Guatemala, etc. —, alors... est-ce qu'on peut écarter l'éventualité, de la part de l'armée, d'un coup d'état?*⁸⁹

Al observar los discursos de los periodistas se sugiere que, cada uno de ellos asimila una postura política por ejemplo los periodistas de Argentina y Brasil, interpretan el conflicto de manera crítica esto se comprende porque durante la década de los sesenta, tiempo en que la obra teatral de Santiago García salio a la luz pública, se desató una serie de inconformidades tales como reformas agrarias, censura de prensa, entre otros aspectos que conllevó a la toma de las armas para oponerse a las nuevas políticas gubernamentales. A diferencia de los periodistas latinos la periodista de la revista española Cantacalero toma partido de la situación incitando a un golpe militar como el que se desarrolló en España con el General Franco.

De igual manera, ocurre con la periodista norteamericana que ofrece ayuda económica y militar al gobierno colombiano para combatir la problemática del país. En consecuencia con las elocuciones presentadas, el periodista francés de manera muy inteligente interviene poniendo entredicho la soberanía del gobierno colombiano con la analogía que hace de los gobiernos latinoamericanos los cuales son de carácter militar. Alguno de los casos que explican este fenómeno fueron los siguientes. Augusto Alejandro Pinochet Vera contra Salvador Allende en Chile y Francisco Morales Bermúdez contra Juan Velasco Alvarado en el Perú.

Al mismo tiempo de lo ocurrido en Latinoamérica, Colombia actuó de manera rápida con la unión entre liberales y conservadores para dar origen al golpe militar de 1953. En esta medida la representación de la obra teatral pone en evidencia la participación de algunos sectores que cumplen un papel importante dentro del cuadro número once. Como ejemplo aparece la figura de Monseñor caracterizado por un espíritu sin ética y al servicio del “mejor postor”; de acuerdo con ello la analogía con la cantina y la Iglesia antes mencionada, evidencia el carácter burlesco de la paradoja de los ideales religiosos.

Por otra parte, este es el cuadro más representativo dentro del marco teatral, literario y social, ya que un juego define la situación del país, en medio de la ironía que manejan los personajes:

⁸⁹ Ibíd. p. 34

TODOS

¡Excelencia! (Se sientan).

PRESIDENTE

¿A qué se debe el honor de visita de grupos tan selectos?

LIBERALES

(En Coro). Vinimos así. Excelencia, de golpe.

En el plano teatral y literario las palabras de los liberales explican la intencionalidad de la visita de los participantes, tomando el humor negro como recurso semántico dentro de un contexto picaresco.

CONSERVADORES

(En Coro). Preocupados por el estado... (Los dos grupos siempre van a hablar en coro.)

LIBERALES

... de su salud, Excelencia.

PRESIDENTE

¿Mi estado? Mejor que nunca, señores. Las últimas prescripciones han sido muy eficaces.

CONSERVADORES

Pero Su Excelencia necesita distracciones.

LIBERALES

Se le ve agotado.

CONSERVADORES

Por eso vinimos a proponerle...

LIBERALES

...que hagamos...

CONSERVADORES

... un juego. Que le quite de encima...

LIBERALES

... los problemas del Estado...

MARGARITA

(Se para y mira a los lados). ... de su salud, Excelencia. (Risas)

PRESIDENTE

¡Qué amables! ¿Y después de tantos años de separación entre ustedes, se han unido así... de golpe, sólo para eso? (Risas). Está bien... juguemos... Pero recuerden que en esto de los jueguitos soy muy afortunado. ¡Siempre gano!⁹⁰

En esta escena se destacan dos comentarios importantes que marcan la coexistencia del texto y la realidad. El primero de ellos trata la salud del presidente Laureano Gómez Castro el cual no termina su mandato presidencial porque sufre un derrame cerebral mientras asiste a una revista aérea en la Base de Palanquero el día veintiocho de octubre de 1951 después de cumplir un año en su cargo presidencial; por tal motivo el congreso se reúne y elige nuevo presidente conservador, Roberto Urdaneta Arbeláez el cinco de noviembre de 1951, actuando de manera temporal. Y por último el segundo caso hace alusión a la extraña unión de los partidos políticos ya que la hegemonía conservadora se perpetuó en el poder durante 30 años después de la guerra de los mil días. No obstante el golpe militar se cumple de la siguiente manera dentro del plano teatral:

MARGARITA

Lo que pasa...

ARMANDO

... Excelencia...

MARIDO DE MARGARITA

... es que...

⁹⁰ Ibíd. p. 50

MUJER DE ARMANDO

... ahora...

MONSEÑOR

... así de golpe...

ESPOSA DEL MINISTRO

... entre todos...

MINISTRO

... Excelencia...

MARGARITA

... tenemos...

ARMANDO

...Ex-Excelencia...

TODOS

(En Coro)... una sola carta! (Sacan un quepis y lo colocan sobre la mesa).

Redoble de tambores y gritos de mandos militares mientras se cambia la escena⁹¹

Indudablemente la carta de la suerte está representada en el quepis que permite comprender la realización del golpe militar que se originó el día 13 de junio 1953 poniendo como Presidente al General Gustavo Rojas Pinilla caracterizado por tener como lema “no más sangre, no más depredaciones en nombre de ningún partido político, paz, justicia y libertad.”⁹² Su mandato estuvo marcado por traer la televisión al país, por el reconocimiento del derecho al voto en 1954 a las mujeres y por último porque se puso término a la primera etapa de la época conocida como La Violencia con la amnistía.

Este último acto lo toma Santiago García para dar apertura y cierre sobre la obra teatral *Guadalupe años sin cuenta* cumpliendo así con la circularidad que encierran los hechos de la muerte del guerrillero Guadalupe Salcedo Unda,

⁹¹ *Ibíd.* p. 51

⁹² LÓPEZ OCAMPO, Javier. Gran enciclopedia de Colombia, Bogotá, Circulo de lectores, 2004, p.36

atravesando por un lapso de tiempo de tres mandatos presidenciales, de ahí que se justifican las palabras dentro de la obra del supuesto General:

(Con saludo militar). Comandante Guadalupe Salcedo, jefe de las guerrillas de los Llanos Orientales: yo, como general de la república, me siento profundamente emocionado al traerle a usted y a sus hombres en este día glorioso el mensaje del gobierno de paz, justicia y libertad. Y ante el país y ante la historia me comprometo a dar cumplimiento a todas nuestras promesas de paz, trabajo, crédito, ganado y tierras que propone el gobierno. ¡No más odios partidistas! Por este momento histórico, con su actitud gallarda y noble, impulsado por sus ideas liberales, la patria sabrá agradecerle, Guadalupe Salcedo. Comandante José Guadalupe Salcedo Unda: (Saluda militarmente) en nombre del gobierno de las Fuerzas Armadas le garantizamos la vida a usted y a sus hombres... le garantizamos la vida... (La voz del general se va enrareciendo a medida que repite la frase "le garantizamos la vida").⁹³

Contrario a los ofrecimientos de la nueva administración política, el grupo de La Candelaria denuncia el asesinato del guerrillero Guadalupe Salcedo Unda por eso es importante tener en cuenta la voz del personaje que se va enrareciendo tomando un sentido oscuro sobre el respeto por la vida del guerrillero. De ahí que de la misma manera como fue abatido Guadalupe en términos reales el teatro cumple su misión de representarlo a partir de las palabras pronunciadas por el altavoz: "Aparece Guadalupe Salcedo con el rostro enmascarado en blanco y con las manos en alto. Se dirige lentamente al centro del escenario. Se detiene. Se escucha un tiroteo cerrado. Cae Guadalupe Salcedo."⁹⁴.

Con esta imagen termina la presentación actoral del grupo de La Candelaria, anunciando que más que contar una historia, es pensar en las generaciones venideras porque esta obra de teatro es la historia contada desde la mirada crítica de algunos pocos que buscan la reivindicación de la conciencia frente al destino de toda una colectividad. Por esta razón el último corrido se justifica afirmando que "los tiempos del pasado se parecen al presente."⁹⁵. Entonces es allí donde el mensaje brechtiano se vuelve didáctico; dentro de la órbita antropológica, sin embargo el texto no deja de ser una fábula bien cantada tal como el siguiente corrido.

⁹³ Ibíd. p 55 y 56

⁹⁴ Ibíd. p 56

⁹⁵ Ibíd. p 56

CORRIDO FINAL

*Con respeto y con su venia
les pedimos su permiso
y aunque dejen esta sala
mediten bien lo que han visto.
Esta historia que contamos
los invita para que piensen
que los tiempos del pasado
se parecen al presente.*

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

*Hay quienes viven y olvidan
tan fácil como ellos sueñan.
No debe entregarse el hombre
sin pensar en lo que entrega.*

*Con respeto y con su venia
les pedimos su permiso
y aunque dejen esta sala
mediten bien lo que han visto.*

FIN

En síntesis, la creación colectiva de La Candelaria con la obra artística de *Guadalupe años sin cuenta* representa la resistencia hecha poesía la cual parte de una causa como fue el comienzo de la guerra en el país y deja secuelas como efecto en la atmósfera de la sociedad colombiana. No obstante la esperanza no se ha perdido, puesto que glorificar la memoria de los oprimidos es la función del arte.

8. CONCLUSIONES

En este proyecto se interpretan, identifican y establecen aspectos fundamentales del Nuevo Teatro colombiano, considerado como un movimiento vanguardista en las décadas del cincuenta y sesenta del siglo XX; para tal punto el trabajo artístico y teórico de los diferentes intelectuales colombianos como Enrique Buenaventura, Santiago García, Maida Watson, Carlos José Reyes, María Mercedes de Velasco entre otros estudiosos del tema, orientaron el desarrollo del trabajo llamado *La Dramaturgia del Nuevo Teatro en Colombia, Guadalupe años sin cuenta*.

Éste consistió en exponer una serie de aspectos como el devenir de nuevas alternativas estéticas, las cuales se explicaron desde el texto dramático, *Guadalupe años sin cuenta*, para ello el grupo de La Candelaria con las líneas argumentativas que maneja en su creación colectiva, me permitió resaltar la técnica del distanciamiento del alemán Bertolt Brecht en la obra teatral, publicada en 1975.

En ella se acentúa cierta ambigüedad con referencia al discurso semántico, de ahí que el nombre, que lleva por título, proporcione sustancialmente en el contenido de la obra toda una serie de información de la región Llanera oriental en la década del cincuenta y sesenta; además, se puede considerar que de ahí sobre sale el juego sintáctico que se denota en cada una de sus partes.

Por esta razón se puede justificar que, Santiago García con el grupo investigativo, de la que antiguamente se denominó La Casa de Cultura, tomó como referente la historiografía colombiana para dar un giro poético a la memoria del pueblo llanero; así que, se puede considerar que el resultado de aquel trabajo artístico fue la creación de una fábula bien contada, a partir de los diferentes ritmos llaneros para dar cuenta de una problemática social que tuvo relación en todo el país.

De acuerdo con lo anterior, el Nuevo Teatro en Colombia fue un factor cultural de expresión realizado por cada uno de “los que jugaban en las tablas” con un pensamiento libre. Sin embargo, cabe anotar que las agrupaciones de este nuevo movimiento no tenían la técnica suficiente para considerarse un teatro estéticamente elaborado, sino un teatro alternativo; aunque se puede considerar que los trabajos de los dramaturgos, Enrique Buenaventura y Santiago García, inician y señalan un camino predeterminante para el movimiento teatral.

En conclusión, considero que este trabajo es un incentivo para que generaciones venideras en la Universidad Surcolombia y sobretodo estudiantes del programa de Lengua Castellana, perciban la importancia de tomar nuevos discursos literarios, como lo es teatro en su conjunto, para conocer y comprender críticamente el contexto social colombiano, puesto que la conciencia del hombre es la generadora de nuevos proyectos vitales.

Por tal razón las puertas quedan abiertas para que se siga investigando acerca del teatro comprometido con los grandes cambios sociales y sus efectos en la órbita humana.

BIBLIOGRAFIA

WATSON. Maida y REYES. Carlos José. Materiales para una historia del teatro. Bogotá, Editorial Instituto Colombiano de Cultura. 1978.

GARCIA. Santiago. Teoría y práctica del teatro. Bogotá. Ediciones La Candelaria, 2002.

STANISLAVKI. Constantin. Un actor se prepara, México. Diana enero, 1953.

MARINIS, Marco. El Nuevo Teatro 1947-1970. Barcelona. Paidós, 1987.

GONZALO C. Fernando, Historia del teatro en Colombia, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1985.

VELASCO, María Mercedes. El Nuevo Teatro Colombiano y la Colonización Cultural, Bogotá, Edit Memoria, 1987.