

LA ESCENA IBEROAMERICANA. COLOMBIA DEL TEATRO EXPERIMENTAL AL NUEVO TEATRO, 1959-1975*

*Claudia Montilla***

RESUMO: O artigo defende uma história do teatro na Colômbia que se abstém de inclinações partidárias e disfarces ideológicos. A partir de uma revisão bibliográfica da literatura sobre o teatro colombiano entre o final da década de 50 e o momento presente critica a ênfase em aspectos que desconhecem elementos fundamentais da atividade dos grupos pioneiros da modernidade teatral colombiana, TEC e La Canderária. O artigo sugere que a verdadeira modernização do teatro colombiano se inicia com a Geração da Violência, no início dos anos 50, e não na década de 70 como sustenta a maioria dos teóricos e críticos, os quais centram a modernização na década de 1970 e no surgimento do chamado Nuevo Teatro. A profissionalização da atividade teatral, a mudança nas concepções de ator, diretor, dramaturgo e público, o renovado sentido político e a reflexão sobre os espaços cênicos, são então considerados um produto do teatro experimental que se realiza entre 1950 e 1975. Nesse sentido, estima-se que o Nuevo Teatro mais que o início de um grande momento foi o fim de uma vanguarda.

PALAVRAS-CHAVE: teatro, experimentação, modernidade, política, crítica teatral.

RESUMEN: El artículo propugna por una historia del teatro en Colombia que se abstenga de inclinaciones partidistas y encubrimientos ideológicos. A partir de una revisión bibliográfica de la literatura sobre el teatro en Colombia entre el final de la década del 50 y el presente, crítica el énfasis en aspectos que desconocen elementos fundamentales de la actividad de los grupos pioneros de la modernidad teatral colombiana, TEC y La Candelaria. El artículo sugiere que la verdadera modernización del teatro colombiano se inicia con la geración de la Violencia, hacia

* La investigación que fundamenta este trabajo fue posible gracias a la financiación del Comité para el Apoyo a la Investigación y la Creación de la Facultad de Artes y Humanidades de la Universidad de los Andes. Este artículo fue publicado anteriormente en Revista de Estudios Sociales, n. 14, febrero de 2004 de la Universidad de los Andes.

** Claudia Montilla é profesora asociada de la Universidad de los Andes. Estudió Filosofía y Letras (1987) en la Universidad de los Andes, en Bogotá – Colombia. Obtuvo los títulos de Master of Arts (1989) y Doctor of Philosophy (1994) en Literatura Comparada en la State University of New York. Sus áreas de interés son la novela histórica latinoamericana, la novela inglesa y francesa do siglo XIX y el teatro contemporáneo. E-mail: cmontill@uniandes.edu.com

los años 50, y no en la década de 70 como sostiene la mayoría de los teóricos y críticos, quienes centran la modernización en la década de 1970 y en el surgimiento del llamado Nuevo Teatro. La profesionalización de la actividad teatral, el cambio en las concepciones del actor, director, dramaturgo y público, el renovado sentido político y la reflexión sobre los espacios escénicos, son entonces considerados un producto del teatro experimental que se realiza entre 1950 y 1975. En ese sentido, se estima que el Nuevo Teatro más que el inicio de un gran momento, fue el fin de una vanguardia.

PALABRAS CLAVES: Teatro, experimentación, modernidad, política, crítica teatral

“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)

Un primer acercamiento a la bibliografía sobre la historia reciente del teatro colombiano insinúa la existencia de un fuerte movimiento teatral con muy positivos resultados, tanto en el nivel de la práctica teatral en todos sus aspectos como en el de la teoría, reconocimiento y repercusiones en el ámbito internacional. También se resalta una labor de enriquecimiento de la dramaturgia colombiana y un éxito sin precedentes - en el nivel nacional - en la formación de un público espectador. En varios autores hay la tendencia a identificar ese movimiento - que aquí llamaremos Teatro Moderno y que cubre el período entre mediados de la década de 1950 hasta 1975- con el llamado Nuevo Teatro.

El Teatro Moderno surge en Colombia gracias a una conjunción de factores diversos, entre los cuales vale la pena destacar, en el plano histórico y social, el período de La Violencia, con la paralela polarización partidista de la vida política nacional a partir de 1948 y la migración masiva a las ciudades junto con el consiguiente florecimiento de la vida urbana. En el plano intelectual y artístico es necesario mencionar toda una generación de artistas, llamados “Generación de La Violencia”, que en todos los campos del arte buscaron la revitalización de los lenguajes estéticos. Entre ellos cabe mencionar escritores como Álvaro Cepeda Samudio y Gabriel García Márquez, pintores como Alejandro Obregón y Enrique Grau y hombres de teatro como Enrique Buenaventura y Santiago García. En el ámbito de lo teatral, el trabajo de estos dos artistas comienza como reacción frente al teatro de corte costumbrista que había predominado desde la década de 1930.

Gracias a la labor de difusión de las revistas culturales, en especial Mito, el arte colombiano vivió desde 1955 una etapa de exploración experimental,

marcada en el ámbito particular del teatro por el conocimiento de las teorías de maestros europeos como Constantin Stanislavsky y Bertolt Brecht. Estos dos hombres de teatro, cuya influencia es incuestionable en todo el mundo, significaron aportes que tuvieron claras repercusiones en el desarrollo del teatro colombiano, a pesar del hecho de que sus teorías llegaron a nuestro país con varios años de retraso (mayor en el caso de Stanislavsky). A riesgo de simplificar excesivamente, se podría anotar que Stanislavsky 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. En cuanto a Brecht, cabe resaltar sobre todo la teoría del distanciamiento como manera de evitar la identificación del espectador con el personaje, y así fomentar la capacidad de reflexión del primero sobre los temas expuestos en la obra. Durante la década de 1960, el interés primordial en las ideas de Brecht se centró en el carácter político del teatro, que el dramaturgo alemán exploró de maneras diversas en sus dos últimas etapas, la didáctica y la épica.

Los jóvenes hombres de teatro de los primeros años, entonces, tuvieron acceso a los desarrollos de las vanguardias europeas, no solamente mediante las revistas culturales, sino también a través de sus viajes de estudio a Europa y a países latinoamericanos como México y Argentina. Estas vanguardias se convirtieron en “caldo de cultivo” de una intensa actividad experimental que determinó los rumbos del teatro moderno colombiano al menos durante quince años, es decir, por lo menos hasta 1975 (año del estreno de “Guadalupe años sin cuenta”, de La Candelaria, obra paradigmática del Nuevo Teatro, y del I Festival del Nuevo Teatro, organizado por la CCT con el apoyo de Colcultura).

Mi interés en plantear la necesidad de estudiar esta etapa experimental del teatro moderno en Colombia surge de la ya casi generalizada, y errada, en mi opinión, concepción de que el Nuevo Teatro fue (y sigue siendo) el teatro de vanguardia en Colombia. El término Nuevo Teatro denota un tipo específico de actividad teatral adscrito a la Corporación Colombiana de Teatro (CCT) y asociado con la Creación Colectiva como método, la estructura de grupo, la temática esencialmente popular y la vinculación de una audiencia mayoritariamente proletaria. Corresponde principalmente a la práctica de los grupos La Candelaria y TEC, de Bogotá y Cali, respectivamente. Por tanto, el Nuevo Teatro es solo una entre varias tendencias o etapas que constituyen ese ámbito heterogéneo que es el Teatro Moderno. Entre dichas etapas interesa especialmente delimitar, definir y analizar, como ya se dijo, aquella que inauguró tanto la reflexión teórica y programática como la propia praxis teatral moderna y durante la cual la actividad teatral colombiana se desarrolló en un espíritu experimental comparable con el de las vanguardias europeas de los primeros años del siglo XX.

A grandes rasgos, puede afirmarse que un espíritu experimental apunta a la renovación de los lenguajes artísticos y surge de una necesidad de reaccionar en contra del realismo y el naturalismo.

Por lo tanto, el teatro experimental fue una etapa de aprendizaje que marcó profunda e irreversiblemente el rumbo del arte escénico en Colombia y merece ser estudiado como etapa diferente a la que se inicia en 1975. Cambió concepciones como la de actor, director, dramaturgo y público, reflexionó sobre los espacios escénicos, adjudicó un profundo y renovado sentido político, y en última instancia planteó la necesidad de fomentar la profesionalización de la actividad teatral. Uno de sus aspectos más importante fue el recurso a las teorías -ya clásicas- del teatro moderno, y la realización de montajes de obras de dramaturgos contemporáneos de Europa y Norteamérica, así como de algunos textos clásicos de la tradición Occidental, en especial la tragedia griega y el Siglo de Oro español. El despertar de la vida teatral que produjo el teatro experimental incitó también a los principales grupos a canalizar el deseo de revitalizar la producción dramaturgica colombiana.

Por otra parte, de todas las tendencias que surgieron de la fase experimental, la que más atención ha recibido por parte de algunos sectores de la crítica es el Nuevo Teatro. Este se alimentó de las enseñanzas del teatro experimental, de sus éxitos y fracasos y de sus presupuestos (estéticos, políticos, técnicos), y logró convertirse, gracias a los oficios de una Corporación Colombiana de Teatro (CCT) que desde mediados de los años 70 tergiversa sus objetivos iniciales, en el “único teatro auténticamente nacional”. En este orden de ideas, para la mayoría de los teóricos, críticos y comentaristas del teatro, el teatro experimental constituyó tan sólo una especie de “trámite”, un paso más que tenía que recorrer el Nuevo Teatro hacia su consagración como único teatro verdadero. Esta postura impide apreciar la complejidad del advenimiento del teatro moderno en nuestro país, y equívocamente pretende promover la idea de que la plena madurez (teórica, teatral y política) del teatro colombiano se alcanza a partir de 1975, cuando la CCT busca imponer una homogeneidad programática que ata el desarrollo del teatro y sus proyectos artísticos a las actividades y tendencias políticas de sus practicantes. Un análisis detallado de la bibliografía al respecto, sin embargo, puede llevar a la conclusión de que el Nuevo Teatro, más que la apoteosis del teatro “auténticamente nacional”, es la decadencia del teatro verdaderamente experimental, el fin de la vanguardia, etapa en la cual el teatro se alinea políticamente, se acomoda en fórmulas y restringe la investigación y la creatividad tanto en el nivel de la teoría como de la práctica.

En la actualidad, a pesar del asentamiento que podrían haber permitido los 43 años que han transcurrido desde el montaje de 1959 de “Edipo Rey”, de Sófocles, dirigido por Enrique Buenaventura, predominan confusiones, exclusiones, silencios y vacíos que redundan en una comprensión tendenciosa y alineada del quehacer teatral en Colombia, así como en el rechazo y hasta

repudio de las mismas fuentes que originaron el espíritu de ruptura, perfeccionamiento técnico y profesionalización que caracterizó a la vanguardia. Más que sobre los propios directores teóricos, quienes en su momento asumieron a cabalidad lo que consideraron debería ser su compromiso artístico y político, esta responsabilidad recae sobre la crítica. Una crítica partidista, por una parte, que no ha trascendido los límites de su propia convicción ideológica y que no ha cumplido su labor de contextualización o evaluación equilibrada de las múltiples variables que han influido históricamente en el desarrollo del teatro colombiano, y por otra parte una crítica académica que no ha sabido denunciar los excesos de su contraparte partidista ni dar seguimiento a la actividad teatral desde un trasfondo neutral.

La crítica partidista desconoce, cuando no descarta de plano, algunos elementos cruciales de la historia cultural universal y de Colombia que en su momento ejercieron un considerable peso en el desarrollo del teatro colombiano. Así, por ejemplo, el Bogotazo y La Violencia, junto con la Revolución Cubana, ocupan un lugar prominente, mientras que hechos como la Revolución Cultural China, la Guerra de Vietnam y la Revolución estudiantil de Mayo de 1968, por ejemplo, son rápidamente descartados. En la esfera de la cultura colombiana, sobresale la omisión, por parte de la crítica partidista, de fenómenos muy importantes para la cultura nacional en general, como la revista *Mito* y su influencia en todos los campos de la vida intelectual, de los artistas de la “Generación de la Violencia” (Camacho, Entrevista), y de otros aspectos más cercanos a la esfera de lo teatral que influyeron en el desarrollo del teatro moderno. Entre estos hay que mencionar la herencia de la dramaturgia de Luis Enrique Osorio, que a pesar de su línea comercial y costumbrista, hizo énfasis en “el espíritu crítico y burlesco hacia la realidad política del país” y “logró una gran aceptación por parte de amplios sectores populares” (Plata, *Dramaturgia*, 279) y el radioteatro de la Radiodifusora Nacional, impulsado por el primer director de la emisora, Rafael Guizado (Plata, 280; Valencia, 275; Camacho, Entrevista), cuya labor, desde 1940, “puede considerarse la cuna del movimiento teatral contemporáneo en Colombia, pues cuando vino Seki Sano a enseñar a Bogotá encontró ya un terreno abonado” (Valencia, 275).

Estas carencias de ambas tendencias críticas pueden deberse al hecho de que, como ya se anotó, la mayoría de los libros y artículos sobre el teatro moderno en Colombia fueron y han sido escritos por participantes, principalmente directores, miembros de los grupos que estaban empeñados en la construcción de una vanguardia, Enrique Buenaventura y Santiago García, en especial. Con toda legitimidad, estos directores teóricos articularon en forma generosa (Antei, *Interpretación*, 171) los aspectos determinantes de su propia experiencia. Pero obviamente, también omitieron otros factores paralelos, secundarios tal vez desde el punto de vista de sus propios grupos y sus intereses políticos, pero decisivos en el escenario general de la cultura y la política colombiana. Un

acompañamiento crítico seriamente comprometido con el arte teatral (y no tanto con la actividad política de sus figuras principales) habría podido matizar, problematizar y contextualizar estos aportes teóricos, enriqueciendo a la vez la experiencia artística de los grupos y el conocimiento sistematizado sobre el teatro.

Los estudiosos ajenos al mundo teatral propiamente dicho, entre los cuales se cuentan los críticos Fernando del Toro, María Mercedes Jaramillo y Beatriz Rizk, es decir, una vertiente de la crítica académica, celebra, sobre todo en años muy recientes, la actitud social y política del teatro, pero no se ocupa críticamente de su historia teatral, su desarrollo o sus resultados. En este sentido, tampoco evalúa críticamente los planteamientos programáticos de autores como Buenaventura y García, y más bien los convierte en artículos de fe y en pilares para el desarrollo futuro del teatro. Por ejemplo, no se detiene a evaluar, desde ese ámbito privilegiado de la investigación académica, que podría contribuir no solamente a enriquecer críticamente la actividad del teatro sino además a educar un público que aún carece de tradición teatral, la manera como los pioneros de la vanguardia leyeron a los teóricos clásicos del teatro moderno universal, y sobre todo, las tergiversaciones políticas (ANTEI, 168) que pudieron influir de manera definitiva en los derroteros del teatro moderno en Colombia. Esta vertiente, la de la crítica académica, tal vez por provenir mayoritariamente del campo de los estudios literarios y de la más reciente tendencia de los estudios culturales, omite aquellos aspectos que definen el teatro como teatro, es decir, la práctica teatral misma, y aborda el mundo del teatro desde su impacto sociológico, desde sus postulados sociopolíticos y desde sus propias simpatías ideológicas, es decir, siempre desde afuera. Esta tendencia crítica se queda en una ingenua aclamación de las incuestionables “buenas intenciones” sociales y políticas del teatro moderno colombiano, pero no trasciende hacia la reflexión crítica sobre sus realizaciones. No se ocupa de aspectos fundamentales como la dirección, la actuación y la técnica, tampoco hace énfasis en la calidad dramática de sus textos, y mucho menos en la explicación de lo que poco a poco se va haciendo evidente, su languidez.

Este aspecto es, en mi opinión, crucial para la inserción del teatro moderno en la historia cultural de Colombia. Si bien es obvio que aquellos directores conocían las teorías que ponían en práctica en sus laboratorios, y que su deseo de divulgar los fundamentos de sus postulados en libros, artículos y revistas fue legítimo desde todo punto de vista, como ya se anotó, no por ello se concluye, por ejemplo, que sus interpretaciones de la teoría no sean susceptibles de crítica. Es especialmente notable que la apropiación de las teorías de Stanislavsky, Brecht y Grotowski, para mencionar solamente tres de las importantes influencias foráneas que, según todos los analistas del teatro colombiano han fundamentado los diferentes momentos de la etapa moderna, no ha sido evaluada críticamente, tal vez con la notable excepción del trabajo

del profesor Eduardo Gómez en sus “Notas sobre la iniciación del teatro moderno en Colombia”. Es más, en algunos casos se percibe que la mera mención de Brecht provee de una vez y de manera monolítica un marco teórico incuestionable para la acción teatral, asumiendo tal vez que el trabajo teórico del dramaturgo y director alemán carece de etapas, matices, contradicciones y lo que es más importante, de dimensiones claramente poéticas. El artículo de Eduardo Gómez, por ejemplo, subraya la apropiación acrítica de las teorías de la etapa didáctica de Brecht, además de anotar, también en una vena crítica, el poco interés que entre los grupos teatrales colombianos ha suscitado la etapa épica (GÓMEZ, Notas, 368-381). Con respecto a Stanislavsky, ninguno de los estudiosos entra a discutir en detalle la importancia de sus postulados específicos sobre el trabajo del actor individual, especialmente su entrenamiento, y tampoco sitúa las enseñanzas del maestro ruso como punto de contraste con el tipo de teatro que predominaba en Colombia antes del advenimiento de la vanguardia, uno de los puntos centrales para comprender el acceso a la modernidad. Por lo general, la crítica no se detiene a analizar cuidadosamente las diferencias que existen entre las posturas de Stanislavsky y Brecht, a pesar de que el mismo Enrique Buenaventura publicó, en el número 21 de la revista “Mito” -dedicado a Brecht, un artículo titulado “De Stanislavsky a Bert Brecht”. Parecería que con mencionar ambos nombres basta para identificar su influencia. Los matices y contrastes que podría implicar la referencia a Meyerhold y Artaud, por ejemplo, en una discusión teórica a partir de los aportes de Stanislavsky, permitiría entender de una manera más coherente la necesidad por parte de los pioneros del teatro moderno de explorar aspectos de la actividad teatral mediante la experimentación.

De esta manera cobra importancia la necesidad de emprender un proyecto destinado a recoger una historia del teatro colombiano reciente, más inclusiva y menos alineada, la cual podrá, entre otras cosas, dar cuenta del desvanecimiento de la vanguardia teatral paralelo a la entronización del teatro comercial a lo largo de los años 80 y 90. Ya en la introducción a su importante recopilación de 1978, “Materiales para una historia del teatro colombiano”, Carlos José Reyes y Maida Watson Espener anotaban que el propósito de su trabajo era “fundamentar un estudio posterior que logre sintetizar y condensar aquellos elementos constantes que signifiquen aportes básicos del teatro a nuestra cultura” (REYES Y WATSON, 30). Esos “Materiales...” son una antología heterogénea que incluye posiciones radicalmente opuestas -los autores mismos expresan su divergencia total hacia algunos de ellos (30)- y que clama por un estudio futuro que abra las puertas al “debate y al análisis, a la discusión en el medio teatral activo y al estudio riguroso que redunde con el tiempo en la estructuración de un panorama teatral que no reniegue de sus raíces ni postule normas o recetas sobre el camino que debe tener el movimiento teatral en el inmediato futuro” (30).

Como su título lo indica, el trabajo de Reyes y Watson no es dicho estudio,

pero sí aporta elementos de juicio escogidos (de manera nada casual), los cuales a su vez apuntan discretamente hacia un modo específico de considerar la producción teatral, hacia “una distancia y una serenidad que permita ver más allá del utilitarismo inmediato de varias de las proposiciones expuestas” (31). Ignoramos hoy en día las razones por las cuales un hombre de teatro como Carlos José Reyes se alejó de la escena, y también los detalles de su distanciamiento del movimiento teatral y de la Corporación Colombiana de Teatro, de los cuales fue promotor y en cuya actividad se destacó tanto en el papel de director como el de dramaturgo. Sin embargo, los argumentos que presenta junto con su coautora en el prólogo de los “Materiales...” son bastante sugerentes para el investigador que, tal vez con el paso del tiempo, ha ganado en efecto cierta distancia y serenidad:

La reducción del análisis de la producción teatral a argumentos sociologizantes desvirtúa sin duda la interpretación original y profunda que coloca una obra en su medio y en su época sin violentar la obra misma, a fin de esclarecer o permitir una lectura de su polisemia y variedad intensas. El sociologismo vulgar aparece cuando el análisis es sustituido por argumentos coyunturales, creados a propósito con el objeto de impulsar políticas partidarias, de ganar prosélitos o de crear la desmesura ilusoria de la cantidad, como valor representativo de tendencias dominantes, antes que profundizar en los valores intrínsecos de las obras mismas.(31)

Aunque no entra en detalles, la advertencia misma es ya germen de sospecha y, tácitamente, critica un cierto discurso sectario que, en todo caso, no corresponde al “discurso único y sintetizador que extraiga conclusiones y elabore un cuadro razonado de una actividad [teatral]” (31) que deberá ser, desde el punto de vista de los autores, la nueva historia del teatro colombiano. A la luz de los planteamientos del prólogo, los materiales propiamente dichos revelan el estado de la cuestión hacia finales de la década de 1970 e indican que un modo específico-sociologizante-de abordar la actividad teatral se ha apoderado de la escena y amenaza con dar al traste con las lecciones de los veinte años precedentes.

Las críticas de Reyes, más explícitas en su artículo “Apuntes sobre el teatro colombiano”, que también forma parte de los “Materiales...”, se dirigen contra los lineamientos de la Corporación Colombiana de Teatro, CCT, creada en 1969 y al estado de su proyecto de “espejismos” e “ilusiones” en 1978 (REYES, APUNTES, 407). Los “Apuntes...” se basan en una cuidadosa interpretación de las estadísticas del Primer Festival Nacional del Nuevo Teatro (1975), organizado por la CCT. Reyes discute “una primera lectura, un intento

de interpretación de las proyecciones del movimiento teatral” (410) por parte de la Corporación (y que recoge Pablo Azcárate en el artículo que en los “Materiales...” aparece inmediatamente después de los “Apuntes...” de Reyes), y su primera sección culmina en la afirmación de que

La realidad, entonces, del Nuevo Teatro Colombiano, con muchas de sus tesis retóricas sobre la vinculación a los sectores populares y la lucha por la liberación nacional, se presenta en un contradictorio juego entre el teatro, como actividad específica, y el uso del ceremonial teatral para satisfacer otras necesidades personales o colectivas, políticas, gremiales y que, por lo tanto, descuidan de hecho al teatro mismo en sus técnicas y estética, por cuanto su ejercicio pasa a convertirse en un pre-texto para otra cosa. (417).

Ocho años después aparece la “Historia del teatro en Colombia”, de Fernando González Cajiao, obra que mereció en 1985 el primer premio del I Concurso Nacional de Ensayo, auspiciado por la Universidad de Medellín. La obra, publicada en 1986, constituye un importante aporte en varios sentidos, entre los cuales vale la pena resaltar la demostración, en contra de los presupuestos del Nuevo Teatro, de que en Colombia sí existía actividad teatral antes de la vanguardia que se inicia en la década de 1950. Otro aporte considerable es la mención de un número sobresaliente de dramaturgos colombianos desde los tiempos de la Colonia, incluidos los más recientes, junto con un análisis cuidadoso de sus obras más importantes, labor en la cual también es notable el trabajo de Jorge Plata.

En el último capítulo de su obra, “El teatro de hoy en Colombia”, González Cajiao parece emprender ese estudio distanciado y sereno que proponían los “Materiales...”, y afirma, en sus primeros comentarios sobre la década de los 70, que ésta

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, demasiado a menudo, en el panfleto o en un drama parcializado y moralizante, con escasa calidad”. (González Cajiao, Historia, 357)

Agrega González Cajiao que “parece adecuado iniciar este recuento de los años 70 con el establecimiento de la Corporación Colombiana de Teatro, alrededor de 1970” (357), no sin aclarar que no todos los grupos teatrales se

afiliaron a ella (358). Su análisis de las actividades de la CCT -que incluye la problemática del teatro universitario, entre otros elementos- lleva a González Cajiao a la afirmación de que

lo que la Corporación Colombiana de Teatro estaba sin duda logrando rápidamente era la uniformidad del teatro a escala nacional, tanto en su temática como en su forma; ya en 1975 se sentía agudamente la falta de creación individual, que comenzaba a ahogar la imaginación. (370).

Procede González Cajiao a citar a Jaime Mejía Duque, quien concuerda con Reyes en afirmar, en 1977, que “Hay quienes todavía creen, sin saberlo explicar -las creencias son así- que en Colombia el teatro siguió creciendo después de 1975. Pero se trata de una ilusión, tal vez dotada de empecinamiento, sobre todo entre las ‘gentes de teatro’ cuya autocrítica degeneró en fórmula” (González, Historia, 370). Fernández Cajiao termina su obra con el siguiente comentario:

El teatro colombiano de hoy en día, como vemos, se muestra como un profundo *iceberg* del que sólo sobresale una pequeña parte; debajo de la superficie hay infinidad de grupos, casi imposibles de catalogar, de autores muchas veces injustamente ignorados, de montajes que pasan como un meteoro, de actuaciones nunca apreciadas, tanto en la capital como, sobre todo, en la provincia; gentes y cosas que se mueven en un mundo casi subterráneo en donde es difícil penetrar, que difícilmente llama la atención de los escasos críticos, dedicados, ante todo, a consagrar lo ya consagrado; de los periódicos, que no ven noticia en la cultura, de las revistas, que prefieren las frivolidades; y, sin embargo, ahí se mueven, allí están germinando las semillas del teatro colombiano de mañana, así no salgan a la luz frecuentemente esos pequeños retoños que tan fácilmente podrían morir; si no se recogen ahora, si al menos no se trata de hacer un inventario y una evaluación, será difícil, si no imposible, saber en el siglo XXI, que ya no está tan lejos, cómo era el teatro colombiano de nuestros días. (González Cajiao, Historia, 417).

A pesar de haber organizado su capítulo final en torno a una apreciación crítica sobre las actividades de la CCT y de haber ampliado el contexto del mundo teatral en la dirección indicada por Reyes y Watson en los “Materiales...”, en el sentido de incluir en el recuento histórico la actividad de una amplia gama de grupos y directores no alineados con el Nuevo Teatro, González Cajiao declara aún muchas carencias en relación con la recopilación de los trabajos de

otros grupos, especialmente de provincia. Más importante aún, se suma a las voces que exigen un trabajo crítico informado y consecuente que acompañe el futuro desarrollo del teatro. Su “Historia...” constituye, como ya se ha dicho, un completo panorama del teatro colombiano hasta 1985.

Media década después, en su libro “Las rutas del teatro” (1989), Giorgio Antei, otro entusiasta que abandonó el mundo del teatro colombiano, incluye un artículo de su autoría titulado “Teatro colombiano: una interpretación”, cuya tesis central es que la carencia de una cultura teatral es la variable que determina el pobre desarrollo del teatro colombiano en los años 80. Al igual que Reyes y Watson y González Cajiao, Antei se muestra claramente crítico del radio de influencia de la CCT, así como de los resultados del Nuevo Teatro:

Los éxitos del Nuevo Teatro no son separables de la acción de la Corporación Colombiana de Teatro, CCT, una entidad gremial que no sólo asumió la vocería programática, ideológica y estética del movimiento teatral en Colombia sino que llegó a ser la interlocutora exclusiva del aparato estatal encargado de fijar la política teatral oficial. Bien organizada y orgánicamente vinculada a la CSTC, el pequeño pero activo sindicato del PC colombiano, la Corporación logró desarrollar una serie de importantes eventos: muestras y festivales nacionales, talleres, simposios, etc., todo esto mediante la contribución económica del Estado, pero sin que ésta correspondiera a la ejecución de un programa de desarrollo y menos aún a la aplicación de una seria política cultural (en cambio es verosímil que se debiera precisamente al vacío de ideas y a la confusión que caracterizaban a los organismos culturales del Estado). Así la CCT, aprovechando inteligentemente los impulsos demagógicos y las contradicciones de un poder político sustancialmente desinteresado frente a los asuntos culturales, pudo consolidar su liderazgo hasta volverse la representante única del teatro nacional tanto en Colombia como en el exterior; al mismo tiempo logró establecer una amplia red de relaciones con los intelectuales y artistas de izquierda (especialmente la izquierda cercana al partido Comunista; la izquierda maóista se colocó, en cambio, en una posición antagónica): de esta manera llegó a ser, por un tiempo, el centro de un movimiento cultural de notables proporciones, el cual, a su vez, sirvió de caja de resonancia para el Nuevo Teatro”. (ANTEI, 170).

Tal vez el aporte más interesante de Antei en este artículo es el de introducir la afirmación de que el Nuevo Teatro, para 1989, había sobrevivido tan sólo gracias a la solidaridad de un público cómplice y partidista, el cual “lo empobreció, empujándolo hacia un lánguido continuismo” (170). La CCT, por

su parte, continúa Antei, “asumió una posición obstinadamente defensiva, insistiendo en rechazar un debate que, aunque desgarrador, le habría permitido revitalizar sus programas” (170), eligiendo “el camino de la marginación” (170), pero sin embargo “defendiendo orgullosamente la legitimidad de su ‘primato’ y el derecho, para el Nuevo Teatro, de ser considerado el único teatro auténticamente nacional” (171).

Las afirmaciones de Pablo Azcárate en su artículo de 1977, “El Nuevo Teatro y la CCT”, (incluido en los “Materiales...”) contrastan drásticamente con las anteriormente reseñadas. Comienza Azcárate diciendo:

Nuestro movimiento teatral ha experimentado un notable desarrollo, hasta el punto de poderse hablar hoy en Colombia de la existencia de un teatro nacional, popular y experimental, con todo lo que esto implica. Un aspecto nuevo y destacado de este movimiento está dado por su estrecha ligazón con el movimiento obrero y popular, y su consecuente conversión en un elemento vital dentro de la dinámica del proceso de liberación nacional. El proletariado y el pueblo colombiano han venido apropiándose del teatro, penetrándolo de su visión del mundo, de su sentido de organización y, al mismo tiempo, “usándolo” en su lucha. Todo esto transforma de manera profunda los diferentes niveles de la actividad teatral: las imágenes, los métodos de trabajo, la relación con el público, etc. Lo que ha venido llamándose en los últimos tiempos el Nuevo Teatro colombiano, es el resultado de esta transformación. (AZCÁRATE, 435).

Como ya se ha anotado anteriormente, en la introducción de las etapas del desarrollo del teatro en Colombia predominan los elementos políticos y sociales, ajenos al teatro mismo, y son ellos, y no el desarrollo de un quehacer, los que marcan derroteros para la historia del teatro. Analizando las mismas estadísticas que mencionamos al comentar los “Apuntes...” de Carlos José Reyes, cuyo artículo parece surgir de la necesidad de responder al que ahora nos ocupa, Azcárate presenta la CCT como expresión del Nuevo Teatro que resume lo que es [el Nuevo Teatro Colombiano], tanto por su importancia cuantitativa como por las tendencias que se desenvuelven en su interior. Reúne los grupos más avanzados y aquellos que recientemente han venido surgiendo en el panorama nacional. Por ello se ha convertido en un elemento acumulador y transmisor de una rica experiencia. Es a la vez defensora del teatro y sus trabajadores, un instrumento de lucha que permite la unidad práctica de los artistas con la clase obrera y sus aliados. (446-447).

Luego pasa al análisis de los datos estadísticos. Como se puede apreciar al cotejar los dos artículos (el de Reyes y el de Azcárate), las lecturas son

absolutamente contradictorias. Donde Azcárate aprecia la juventud y vigor del Nuevo Teatro

El Nuevo Teatro colombiano es un movimiento joven. Joven por la edad de sus integrantes, por la reciente constitución de buena parte de sus grupos y además por lo que significa en cuanto representante de las tendencias más nuevas y progresistas de la sociedad en el terreno artístico. (447).

Reyes ve carencia de formación e improvisación

El 78% de los actores tiene menos de 25 años; no pretendemos menospreciar esta apasionada participación juvenil en el movimiento teatral, pero creemos que frente a una tal emergencia sólo un compás de espera podrá demostrar la manera real como este trabajo fue asumido. (REYES, APUNTES, 411).

“El 50% de los encuestados lleva menos de un año de actividad teatral. ¿Cómo podríamos entonces considerar esta participación? ¿Podríamos llamarlos ‘trabajadores de la cultura’ o ‘profesionales del teatro’? ¡De ninguna manera!” (411)].

Las conclusiones que Reyes deriva del análisis de Azcárate se pueden resumir en una serie de preguntas, además de las ya citadas, las cuales ponen en entredicho -o al menos evidencian serias carencias- la interpretación de las “cifras que crearon el espejismo del movimiento teatral más grande de América Latina y uno de los más prestigiosos del mundo” (425):

¿Cómo podríamos hablar de un nuevo tipo de calidad o de ‘elaboración artística’ realizada sobre la base de la improvisación escolar y de una elemental falta de preparación de los actores en los niveles técnicos más elementales? ¿Cómo es posible que se sostenga que los criterios de la ‘calidad artística’ están basados sobre patrones europeos y se pongan como ejemplo producciones indígenas elaboradas durante siglos? [...] Defender ciegamente unas ideas acusando a quienes no las comparten de tener criterios ‘europeizantes’ y metropolitanos contra una producción amorfa, cuantitativa y defectuosa, es otra piadosa ilusión que no quiere ver el problema en su realidad concreta. [...] ¿Podemos decir entonces que nuestro aporte frente a la ‘cultura europea de museo’ es un teatro que aún no ha aprendido a hablar? (REYES, APUNTES, 426-427).

En un espíritu similar al propugnado por los defensores del Nuevo Teatro y de la Corporación, afirmaciones como “el teatro que surgió en la década del 60 nació del pueblo y con una perspectiva popular” (JARAMILLO, 21), cobran una asombrosa legitimidad a pesar de que es un hecho reconocido que el

origen del teatro de los años 60 se sitúa en la llegada al país de refinados maestros extranjeros, especialmente de Seki Sano, quien había sido “discípulo de Meyerhold y había estudiado en la Unión Soviética, en el teatro de arte de Moscú; otro de sus maestros había sido Vakhtangov, quien fue el que sistematizó el sistema de Stanislavski”, en palabras de Santiago García (García, Contribución, 256), y uno de cuyos objetivos fue “formar actores y desarrollar en ellos la capacidad creadora”, como lo anota la misma Jaramillo (Nuevo Teatro Colombiano, 83). No sin ironía, por cierto, hasta podría afirmarse que el teatro de vanguardia llegó a Colombia auspiciado por el régimen militar de Gustavo Rojas Pinilla: como anota Azcárate,

la necesidad de una amplia labor ideológica dentro de la población con miras a ganar apoyo y frenar el desprestigio producido por la corrupción oficial, conduce a reforzar algunos medios de información como la T.V. De ella salen las primeras figuras de nuestro teatro. A ella llega un hombre, Seki Sano, que será un verdadero pionero de todo el movimiento que hoy vivimos. (AZCÁRATE, Nuevo Teatro, 437).

De cualquier manera, la trivialidad de este tipo de afirmaciones contrasta con el recuento que hace el propio Santiago García de las fuentes de su propia actividad teatral:

...aparece también este problema y este fenómeno del teatro, que al no tener como antecedente el teatro comercial, entonces comienza con el teatro que en este momento nos llega como imagen de lo que era el teatro de Europa, pero el teatro más avanzado que había allí en ese momento. ¿Y qué era lo que más había avanzado en Europa a finales de los años 40 y comienzos de los 50? Pues Bertolt Brecht...” (GARCÍA, CONTRIBUCIONES, 255).

Y también con la evaluación que de los primeros avances del teatro moderno hace Giorgio Antei: “Así, en la práctica, las propuestas más originales se debieron a los conjuntos dirigidos por personalidades dotadas de experiencia y conocimientos madurados a través del contacto con el teatro europeo y norteamericano” (ANTEI, 167).

Por otra parte, Jaramillo también afirma que

La defensa del patrimonio cultural es una misión que ha encontrado un eco en los trabajadores del Nuevo Teatro latinoamericano, quienes sienten la necesidad de partir de lo auténtico. Para ellos la creación artística sólo puede realizarse cuando existen criterios culturales e

ideológicos propios, que les permitan comprender la realidad y transformarla artísticamente, sin estancarse en la copia de modelos extranjeros. Esta segunda independencia cultural busca mejorar las condiciones sociales y culturales del pueblo latinoamericano, adquiriendo una autonomía en la cultura que permita expresar las contradicciones ideológicas, las transformaciones históricas y los problemas políticos a los que está sometido el continente. (JARAMILLO, Nuevo Teatro Colombiano, 64).

El énfasis en lo auténtico y lo propio como lo verdadero, como aquello que permite la creación y evita el estancamiento, por oposición a los “modelos extranjeros” -que como hemos visto, fueron el principal motor de la etapa experimental, junto con la afirmación de que el verdadero teatro colombiano surgió del pueblo, y otras de similar talante parroquial, relacionadas especialmente con la crítica al recurso a textos clásicos de la dramaturgia universal por ser inapropiados para la comprensión de la realidad nacional, implica no solamente un desconocimiento de los procesos dinámicos que abundan en la historia del arte, tanto occidental como no occidental, sino además revela el riesgoso y ahistórico carácter de la empresa que pretende eliminar de plano toda la tradición experimental que sustenta los logros de la modernidad teatral colombiana. Justamente, fue esa tradición experimental iniciada por los discípulos de Seki Sano la que permitió la modernización del teatro colombiano, y con ella todo el valor de procesos de búsqueda teatral en las dos primeras décadas del Teatro Moderno.

La mención del grupo El Búho por parte de la mayoría de los comentaristas del Nuevo Teatro como su antecesor cobra una enorme pero paradójica importancia. El Búho, dirigido por el español Fausto Cabrera y otros discípulos del Maestro Seki Sano y en cuyas filas se contaban actores como Mónica Silva, Santiago García y Celmira Yepes, la cineasta Gabriela Samper, los directores Paco Barrera y Víctor Muñoz Valencia, entre otros, contribuyó en forma positiva

a la formación de un nuevo público, por medio de un repertorio integrado por la última vanguardia mundial, Adamov, Ionesco, Ghelderode, Brecht, Tennessee Williams, Eugene O’Neill, García Lorca, Jean Tardieu, William Saroyan, etc. (González Cajiao, Historia, 290)

A propósito de la trayectoria de TEC, por otra parte, George Woodyard anota que “Desde el comienzo el grupo se dedicó a la promoción y difusión del teatro mundial en una proporción asombrosa: los tempranos estrenos incluyen, por ejemplo, obras de Molière, Cervantes, Chéjov, García Lorca y otros” (WOODYARD, 165). Luego de anotar que la formación de un nuevo público es

una de las victorias que se adjudican al Nuevo Teatro, vale la pena mencionar, como recuerda Santiago García, que el público que concurría a las obras de los tiempos de la experimentación

nos apoyó mucho, además, por el hecho de que nosotros, en ese momento, teníamos como material de trabajo inmediato el mejor teatro que en ese momento se estaba haciendo en Europa. [...] Entonces, a través de esas revistas y de esos medios de difusión interoceánicos, conocimos a Brecht y empezamos a montar sus obras. (GARCÍA,259).

El comentario de Santiago García hace inevitable la mención de la revista “Mito” (1955-1962), cuyo papel preponderante en la modernización cultural del país es incuestionable y está enmarcado históricamente, según Juan Gustavo Cobo, entre el 9 de abril de 1948 y la Revolución Cubana (1959) (COBO, 148). Con el propósito de “actualizar” a Colombia en el terreno cultural, de oponerse al costumbrismo y el folklore, de combatir el provincialismo y el atraso, Mito constituyó una fuente sorprendentemente rica de información sobre lo que en el mundo ocurría en los ámbitos de la literatura, las artes, la poesía, el teatro y la filosofía. La lista de autores cuyos escritos aparecían en los números de Mito es interminable y, obviamente, entre ellos se encuentra Brecht. El comentario de Hernando Téllez, en su “Nota sobre Mito”, de 1958, parece resumir la historia de la revista e insinuar la manera como se empezó a desvanecer la aparentemente equilibrada tensión creativa instigada por la Violencia:

Una revista así, libre, inconforme, en la cual la literatura, el arte, la ciencia, o la filosofía no aparecen como pobres damas vergonzantes a quienes se les da refugio provisional por benévola condescendencia, sino como la razón de que ella exista, merece larga vida. Y merecería el respeto de la comunidad, si a la comunidad le interesaran estas cosas. Pero es obvio -y natural- que no le interesan. (Citado en Cobo, 139).

El aporte de Mito, gran ausente en las historias del teatro colombiano, significó pues un acercamiento a la vanguardia, a la ruptura (Cobo, 157). Rafael Gutiérrez Girardot hace énfasis en un carácter crítico, riguroso, de largo alcance y verdaderamente comprometido con la realidad nacional, que puede resumir al menos los ideales de los artistas e intelectuales de los últimos años de la década de 1950, entre los cuales se contaban los pioneros de la experimentación en el teatro:

La Revista Mito desmitificó la vida cultural colombiana y reveló, con publicaciones documentales, las deformaciones de la vida cotidiana

debidas al imperio señorial. No fue una revista de capillas, porque en ella colaboraron autores de tendencias y militancias políticas opuestas (Gerrado Molina y Eduardo Cote Lamus, por ejemplo). Su principio y su medida fueron el rigor en el trabajo intelectual, una sinceridad robespierrana, una voluntad insobornable de claridad, en suma, crítica y conciencia de la función del intelectual. Demostró que en Colombia era posible romper el cerco de la mediocridad y que, consiguientemente, ésta no es fatalmente constitutiva del país. (GUTIÉRREZ GIRARDOT, 409).

Y en efecto, ya en 1958 existía una clara conciencia, entre los directores de teatro, de que el alejamiento del teatro costumbrista que había predominado en la escena colombiana desde los años 30 estaba ligado a la ruptura, a la innovación y a la experimentación. Además, como lo anota Carlos José Reyes en su artículo

Cien años de teatro en Colombia”, ya desde el medio siglo Bernardo Romero Lozano había procurado “actualizar los métodos de enseñanza y divulgar los escritos y teorías de los grandes creadores de la puesta en escena del siglo XX, Constantin Stanislavsky y Bertolt Brecht” (REYES, Cien años, 224).

Fausto Cabrera, quien dirigiría el primer montaje de Brecht en Colombia, “Los fusiles de la madre Carrar” (Antei, 164), anotó que “sólo un teatro experimental estaría en capacidad de generar las condiciones para la transformación de una conciencia teatral” (ANTEI, 164). Cabrera expresó su programa en 1958, en sus “Comentarios sobre el teatro en Colombia”, en los siguientes términos:

Consecuente a esto los Teatros Experimentales tienen un doble compromiso. Primero orientar su repertorio en una línea que signifique efectivo aporte a la cultura y sistematizar su trabajo interno en la fórmula del trabajo de equipo, libre de divismo (sic) y de carteles individuales, mancomunados desde el director de la obra al tramoyista. La esperanza de un teatro permanente en Colombia está en los teatros experimentales... (ANTEI, 164).

Es necesario anotar que, además de hacer patente la necesidad de aportar a la cultura, sin entrar el director a precisar qué entiende, o qué entendía en 1958 por cultura, paralelamente menciona la propuesta del trabajo de grupo y la cooperación mutua en oposición a la estructura jerárquica de la compañía, predominante en etapas anteriores y sobre todo en el teatro comercial. Este factor estructural, la disolución de la compañía de actores y la preeminencia del

grupo, que la crítica partidista reivindica como conquista del Nuevo Teatro, será crucial para el desarrollo del arte escénico durante las décadas de 1960 y 1970, e interesa situarlo justamente en el período experimental de finales de los años 50, ligándolo a otra de las determinantes fundamentales del teatro colombiano, la profesionalización. Antei (165) trae a colación un comentario de Enrique Buenaventura, que en 1958 invita a “desenmascarar y alejar del teatro a los impostores” (165):

Tal vez en ningún arte abunda más el “aventurerismo” y la irresponsabilidad que en el teatro. No son pocas las personas que amanecen actores o directores un buen día de su apacible vida. No se les ocurriría pintar un cuadro (por lo menos un cuadro figurativo) o tocar el piano sin estudio previo, pero sí se lanzan a la actuación o a la dirección en teatro como quien se mete en la ducha. Como no los conocen, niegan cualquier método y se dedican a “montar” y a “interpretar”. (ANTEI, 165).

Antei insiste en que tanto la actitud de Buenaventura como la de Cabrera apuntaban hacia “el ‘experimentalismo’, o sea un teatro generador de cultura y conciencia teatral” (165). Es por esta razón, añade Antei, que su interés

vierte sobre los actores, los métodos de trabajo escénico, la confrontación de una nueva dramaturgia, la actualización de los clásicos, la búsqueda de una expresión popular... De esta forma, ‘teatro experimental’ llega a significar, en la perspectiva de los teatristas de avanzada, teatro de ruptura e innovación, teatro nuevo. (ANTEI, 165).

El teatro experimental, entonces, como se puede apreciar, había planteado y desarrollado ya desde finales de los años 50, todas las ideas que predominarían en el desarrollo y gloria del teatro colombiano a partir de finales de la década de 1960 y los comienzos de la del 70, y que el Nuevo Teatro reivindicó como suyas. Son estas ideas el trabajo en grupo, la importancia del actor, la búsqueda de la expresión popular y la formación de un nuevo público. Y estas ideas estuvieron estrechamente relacionadas con las influencias llegadas desde Europa y Norteamérica, principalmente a través de Stanislavski, Brecht, Grotowski, y fueron promovidas por maestros extranjeros como Seki Sano y Cayetano Luca de Tena -aunque en menor grado- y sus discípulos, jóvenes colombianos que buscaron continuar su formación en el exterior y adquirir experiencia teatral a través de viajes por América Latina y Europa. Estos mismos jóvenes, además, como bien anota Giorgio Antei, estaban “en capacidad de ‘pensar’ el teatro”, de incursionar en el ámbito de la teoría y de promover la existencia de una “cultura

teatral” que podría dotar al teatro de “sentido histórico” y de “perspectivas” (ANTEI, 161), y por tanto de canalizar la conciencia que los intelectuales y artistas habían adquirido desde los inicios de la Violencia.

Como se ha podido apreciar, desde 1977, y en boca de hombres de teatro interesados en la reflexión crítica sobre el quehacer teatral en Colombia (Carlos José Reyes, Fernando González Cajiao y Giorgio Antei, principalmente), se empezó a gestar una dura reacción en contra de la evidente hegemonía de los planteamientos de la Corporación Colombiana de Teatro y de los supuestos avances del Nuevo Teatro. Los tres autores, cada uno a su manera, plantean la necesidad de una revitalización de la crítica teatral orientada a frenar la burocratización del oficio, por una parte, y a desenmascarar los postulados que pretenden regirlo desde el surgimiento de la Corporación (1969) y la desaparición de los Festivales de Teatro Universitario (1973). Como afirma González Cajiao, por otra parte, estos dos eventos marcan el final de la etapa experimental y universitaria del teatro colombiano moderno (GONZÁLEZ CAJIAO, Historia, 372) y la entronización del Nuevo Teatro.

Para estos críticos, dicha entronización implica el fin del teatro de vanguardia, deducción que contrasta vivamente con los planteamientos mesiánicos de la tendencia partidista y de los académicos que la acompañan. La nueva historia deberá entonces retomar el análisis de la vanguardia experimental, indagando por las complejas redes de influencias, procesos históricos nacionales y universales, contextos culturales nacionales y extranjeros, tendencias académicas, filiaciones políticas y antecedentes culturales. Deberá también desentrañar los secretos de la Corporación Colombiana de Teatro y los ejes de su relación con el Partido Comunista, para descubrir el núcleo que originó su facilismo y las razones por las cuales, como lo sugieren los tres críticos mencionados, ella se apoderó, domesticó y paralizó el dinámico y crítico movimiento teatral que crearon hombres de teatro como Enrique Buenaventura y Santiago García, buscando imponer control y uniformidad sobre toda la actividad teatral en Colombia.

Por otra parte, el estudio detallado de la etapa experimental obligará necesariamente la mención de su público predominantemente universitario, el cual, con el tiempo, condujo a la creación de grupos de teatro en las universidades y a la creación de los Festivales de Teatro Universitario. En muchos sentidos teatrales, el teatro universitario formó parte integral de la etapa experimental, pero la crítica ha diluido el reconocimiento de sus aportes con comentarios sobre la inmadurez política de sus participantes, el carácter efímero de su compromiso artístico, el desmedido entusiasmo político juvenil y la identificación de su actividad artística con el agit-prop. La mayoría de estas premisas se verán devaluadas en un seguimiento equilibrado de la actividad que realizaron los actores y directores estudiantes que dedicaron su vida al teatro.

Al interpretar los conflictos internos, deserciones y rompimientos que se iniciaron desde comienzos de la década de 1970, entre los cuales es necesario mencionar el de ASONATU (Asociación Nacional de Teatro Universitario), y que se extienden por lo menos hasta 1978, la nueva historia podrá apreciar de manera informada y crítica la contribución de grupos independientes que, como el TPB, el Local y el Teatro Libre, intentaron continuar una labor de experimentación, estudio y actualización, a pesar de la marginalidad a la que quiso someterlos la Corporación. Algunos de ellos, que reiniciaron el estudio de los clásicos del teatro desde apropiaciones ponderadas de las teorías contemporáneas, abriendo una nueva posibilidad de perfeccionamiento, como el TPB, sucumbieron ante los embates de los grandes vencedores de la escena de los 80 y los 90, la televisión y el teatro comercial. Otros, como el Teatro Libre, persisten en su empeño y contribuyen de manera decisiva a través de la creación de sus propias escuelas de formación de actores. El trabajo de los egresados de las escuelas, que han ido formando sus grupos independientes, también ha enriquecido en los últimos años el panorama teatral colombiano. La nueva crítica podrá también perfilar el alejamiento de Santiago García y La Candelaria del método de la Creación Colectiva como única posibilidad creadora, y su recurso a textos, en los años recientes, de la gran tradición occidental, como la poesía de Quevedo, la novelística de autores como Lewis Carroll, y el “Quijote” de Cervantes.

Referências

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

ARCILA RAMÍREZ, Gonzalo. La imagen teatral en La Candelaria. Lógica y génesis de su proceso de trabajo. Bogotá: Ediciones Teatro La Candelaria, 1992.

AZCÁRATE, Pablo. “El Nuevo Teatro y la CCT”. En: REYES Y WATSON, 435-459.

BUENAVENTURA, Enrique. “De Stanislavski a Bert Brecht”. Mito 21: (177-182).

_____. Teatro. Bogotá: Ediciones Tercer Mundo, 1963.

_____. Teatro. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1977.

_____. “Acercamiento al teatro latinoamericano”. En: ANTEI, 183-190.

- CAMACHO, Ricardo. Entrevista con la autora, junio de 1996 (sin publicar).
- COBO, Juan Gustavo. "Mito". En: Manual de literatura colombiana. Bogotá: Planeta, 1988. (129-192).
- DUQUE MESA, Fernando. Antología del teatro experimental en Bogotá. Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo, 1995.
- GARCÍA, Santiago. Teoría y práctica del teatro. Bogotá: Ediciones Teatro La Candelaria, 1994.
- GÓMEZ, Eduardo. "Notas sobre la iniciación del teatro moderno en Colombia". En: REYES Y WATSON, 356-388.
- GONZÁLEZ CAJIAO, Fernando. Historia del teatro en Colombia. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1986.
- _____. "El proceso del teatro en Colombia". En: Manual de literatura colombiana. Bogotá: Planeta, 1988 (665-730).
- GUTIÉRREZ GIRARDOT, Rafael. Hispanoamérica: imágenes y perspectivas. Bogotá: Temis, 1989.
- JARAMILLO AGUDELO, Darío. Director académico. Enciclopedia Círculo de Colombia. Bogotá: Círculo de Lectores, 1996.
- JARAMILLO, María Mercedes. Nuevo Teatro colombiano: arte y política. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 1992.
- ORJUELA, Héctor H. Bibliografía del teatro colombiano. Bogotá: Instituto Caro y Cuervo, 1974.
- PLATA ZARAY, Jorge. "La dramaturgia en el siglo XX". En: JARAMILLO AGUDELO, Darío, Tomo 5, 275-292.
- REYES, Carlos José y Maida Watson Espener, editores. Materiales para una historia del teatro en Colombia. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978.
- REYES, Carlos José. "Apuntes sobre el teatro colombiano I y II". En: REYES Y WATSON, 407-434.
- _____. "Cien años de teatro en Colombia". En: MEJÍA, Álvaro Tirado. Tomo VI, 213-236.

TIRADO MEJÍA, Álvaro. Director científico y académico. Nueva Historia de Colombia. Bogotá: Planeta Editorial, 1989.

TITTLER, Jonathan. Violencia y literatura en Colombia. Madrid: Orígenes, 1989.

TRABA, Marta. La pintura nueva en Latinoamérica. Bogotá: Ediciones de la Librería Central, 1961.

WOODYARD, George. “Enrique Buenaventura y el teatro colombiano”. En: Tittler, 163-169.