

**“EL PASO”
COMO PROCESO DE EXPRESIÓN POLÍTICA TEATRAL DE LA CANDELARIA
EN LA DÉCADA DE LOS OCHENTA.**

ALEJANDRA MARÍA HENAO SOLÍS



**UNIVERSIDAD DEL CAUCA
FACULTAD DE DERECHO, CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES
PROGRAMA DE CIENCIA POLÍTICA
POPAYÁN AGOSTO 2011**

**“EL PASO”
COMO PROCESO DE EXPRESIÓN POLÍTICA TEATRAL DE LA CANDELARIA
EN LA DÉCADA DE LOS OCHENTA.**

ALEJANDRA MARÍA HENAO SOLÍS
Informe parcial escrito como requisito para optar al título de politóloga

**Director de Trabajo de Grado:
LANGEN LOZADA**

**UNIVERSIDAD DEL CAUCA
FACULTAD DE DERECHO, CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES
PROGRAMA DE CIENCIA POLÍTICA
POPAYÁN AGOSTO 2011**

DEDICATORIA

A mis amores. Amalia y Gilberto, por ser un motivo para transitar
en los momentos difíciles.

A Langen, Carlitos y demás candelarios que me acompañaron de
paso en paso.

Y si del paso a la memoria se trata mi agradecimiento especial es
para Miryam -mi Mae-, la cómplice, la que seguramente
sobreviviría hasta las guerras nucleares.

ALEJANDRA MARÍA HENAO SOLÍS

TABLA DE CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN	7
1 DE PASO EN PASO POR EL PASO	18
1.1 DEL MUNDO MICRO ESCÉNICO HACIA UN UNIVERSO DE COMUNICACIÓN POLÍTICA	18
1.2 MOMENTO ABÚLICO.....	19
1.3 NUDO	20
1.4 DESENLACE	21
1.5 RECURSOS ESCÉNICOS.....	21
1.6 LA COMUNICACIÓN NO-VERBAL, COMO ESTRATEGIA NARRATIVA DE SITUACIONES POLÍTICAS.....	25
1.7 LA CORPORACIÓN DE TEATRO Y EL PERÍODO DE BELISARIO BETANCOURT.....	26
1.8 EL PASO. NÚCLEO ARGUMENTAL	28
1.9 ENTRE LA DRAMATURGIA NACIONAL Y LA PRODUCCIÓN COLECTIVA.....	29
1.10 FORMAS ORGANIZATIVAS PARA LA CREACIÓN DE PUESTAS EN ESCENA	31
1.11 LA DÉCADA QUE INSPIRÓ LA OBRA.....	32
2 LOS PASOS RECORRIDOS POR LA CANDELARIA	36
2.1 EL TEATRO CRÍTICO EN COLOMBIA.....	36
2.2 PROCESO DE FORMACIÓN DEL GRUPO DE TEATRO LA CANDELARIA	37
2.3 CREACIÓN DE LA ESCUELA NACIONAL DE ARTE DRAMÁTICO	38
2.4 DEL MÉTODO STANISLASKY AL TRABAJO COLECTIVO	39
2.5 LA DRAMATURGIA NACIONAL Y EL TEATRO EXPERIMENTAL	42

2.6	EL TELETEATRO.....	43
2.7	DEL TEATRO POLÍTICO AL NUEVO TEATRO COLOMBIANO	44
2.8	MOVIMIENTO CRÍTICO TEATRAL	49
3	LA HUELLA DE LA OBRA “EL PASO” Y SU IMPACTO CONTINENTAL....	53
3.1	TEATRO POLÍTICO QUE ANTECEDIÓ AL	
	NUEVO TEATRO EN COLOMBIA	53
3.2	EL NUEVO TEATRO, SU IMPACTO SOCIO POLÍTICO	
	Y ESTÉTICO EN EL CONTINENTE	55
3.3	EL PAPEL DEL “ACTOR DE NUEVO TIPO” Y LA FORMACION	
	QUE DEBE RECIBIR EN ADELANTE.	56
3.4	EL MOVIMIENTO NUEVO TEATRO	57
3.5	MEDIDAS CONTRA LA VIOLENCIA	59
3.6	LA INTRIGA, LA TRAMA, LOS OBJETOS EN LA OBRA	
	Y EL LENGUAJE	61
3.7	LA CONCIENCIA SOCIAL, ACTOR, PERSONAJE Y PÚBLICO	64
3.8	LA PERFORMANCE Y LA REALIDAD SOCIAL	66
	CONCLUSIONES	71
	BIBLIOGRAFÍA.....	76
	ANEXOS.....	79

LISTA DE ANEXO

	Pág.
ANEXO A EL TEATRO DE LA CANDELARIA	81
ANEXO B EL PASO O PARÁBOLA DEL CAMINO	93
ANEXO C NOTICIA DE LA OBRA TEATRAL “EL PASO” EN LOS DIFERENTES PAÍSES	96

INTRODUCCIÓN

Este trabajo de investigación presentado para optar al título en pregrado de Ciencia Política, busca narrar los resultados alcanzados en torno al estudio de una puesta en escena como expresión socio política del colectivo teatral La candelaria. El sujeto - objeto de análisis es la obra de teatro **“El paso”**, que se estrena en Bogotá en 1988.

El primer objetivo que me propuse, fue establecer cuándo se constituye la obra y qué desea mostrarnos desde las escenas de la vida cotidiana. Esto me llevó a comprender, que en el marco de lo que realizamos en el día a día, hay una práctica política, no enunciada en las palabras, pero que dejan ver nuestro comportamiento, nuestros miedos, esperanzas e ilusiones. Al ver la obra, en su desenlace solo queda el recuerdo del señor asesinado y el asombro de quienes por determinadas circunstancias se encontraron en ese lugar, la taberna, la que está situada en el cruce de caminos, a la que se llega porque llueve, porque no hay transporte debido a los derrumbes invernales que tapan la carretera y porque, el puente que permite salir del lugar ha sido dinamitado. Estas circunstancias ¿qué nos quieren decir?.

Qué sucede en el lugar, en la sociedad, para que esta sucesión de hechos, desaten decisiones de vida, de colectivos que no logran comunicarse, ni en lo físico a través de carreteras, ni en lo verbal porque no hay teléfono, ni energía eléctrica y estamos en la década de los años 80, finalizando el siglo XX. Qué nos quiere decir la obra desde lo cotidiano, en torno a la situación que se vive, en ese pequeño mundo de lo micro, ¿cómo y por qué es política? ¿qué tipo de relaciones genera en el espectador y cómo, y por qué se llegó a producir la obra?, son algunas de las preguntas que intento despejar, en los tres capítulos.

El primer capítulo “De paso en paso por El paso”, narra la obra de arte como un mundo micro escénico, que va generando un universo de comunicación política en crescendo; inicia con mucha calma, casi terca, se produce una entrada de lo que es la cotidianidad de la taberna, luego el nudo, la trama y su posterior desenlace.

En el segundo capítulo, titulado “Los pasos recorridos por el grupo La candelaria”, me dirigí hacia el camino socio político de la obra en el marco del teatro crítico en Colombia que se realiza en la década de los 80s y hunde sus raíces en la década del cincuenta. ¿quiénes producen la obra, cuál fue su experiencia de conformación como grupo y qué relación tiene su estética con la política y la vida social en la que se gesta?.

Para visualizar el proceso como un fenómeno social, desde la teoría y práctica tanto de la política como del hacer teatro, ambas bien imbricadas; se hizo necesario ver cómo el grupo La candelaria se fue apropiando paulatinamente de terrenos como actor-autor-director y público. No existe en la obra El paso una historia narrada, su argumento no es atravesando acontecimientos históricos, es a través de las acciones ejecutadas como práctica de vida cotidiana que adelantan algunos determinados personajes.

La dificultad estuvo en precisar el sentido de la obra, para darle un piso, una estructura contextual y lograr mantener la tensión casi cursi, fresca, natural, abúlica de los personajes y al mismo tiempo tratar el conflicto de la situación política. Llegar a este momento del proceso exigió comprender primero: El actor de nuevo tipo, el nuevo teatro y donde se establece. ¿Cómo lograron establecerse de manera estable, con los complejos problemas internos o endógenos de la administración, la sede, sueldos, entre otras? Entonces el segundo capítulo lo ordené desde un evento que marca la vida de los colombianos y con ello, la vida teatral artística y cultural del país. El evento es la llegada de la televisión a Colombia. En la investigación encontré que la obra es también una constelación

de vías de comunicación, no verbal, asociada a medios de comunicación, que van emergiendo, con lo que se llamó la modernización del país. Entonces ¿cómo narrarla?. Esto lo desarrollo en la parte metodológica mas adelante, por ahora vamos al tercer objetivo, o el ordenamiento de el tercer capítulo “La huella de la obra El paso y su impacto continental”.

El nuevo teatro es un atajo hacia otro sentido de compromiso; en lo interno, exige un nuevo actor, con múltiples funciones, en lo externo, se inspira y vive con la convulsiva situación social y política en Colombia y en América. La investigación acaba con la polémica producida desde distintos movimientos literarios, artísticos, culturales e interdisciplinarios en torno a La performance y sus múltiples relaciones con la realidad social. En este aparte se considera el papel de la ciencia política como una práctica que desborda su disciplina formal y acude a medios de comunicación, a diferentes formas de lenguaje, a imágenes, lo que le exige una mayor articulación hacia múltiples relaciones.

El nuevo teatro, su impacto socio político y estético en el continente, reflexiona sobre la conformación organizativa, en el país y sus relaciones con otros grupos. Defino analíticamente lo estético, su relación con la épica, el encuentro con Brecht, sus relaciones con la ciencia y un sentido político de compromiso, e incluyo las conclusiones generales alcanzadas y algunas inquietudes para próximas investigaciones.

Metodología, conceptualización y lo transdisciplinar

El análisis está de manera colaborada, es decir; desde charlas y entrevistas directas con los fundadores del grupo y con los actores de la obra, nos propusimos, en diálogo constante ubicar hilos conductores de su proceso productivo. Para encontrar las palabras como conceptos ordenadores de la investigación se tuvo en cuenta las formas diferenciales del manejo del tiempo;

uno es el que se encuentra en la entrada del primer capítulo relacionado con la vida cotidiana que nos muestra la obra, otro es el tiempo histórico de la década en que se realiza y otro es el tiempo biográfico de la vida de Santiago García (el director del grupo), pero se narran asociados, e interrelacionados al proceso de conformación del grupo teatral La candelaria e inscritos en el movimiento social teatral. Pocos han sido los trabajos que han analizado los procesos sociales y políticos que desencadenan una obra de teatro, inscrita en un movimiento social artístico, los significados que dejó en quienes la realizan, en el público que asiste, en los estudiosos que la analizan, en las ciudades y demás lugares donde se presentan.

La investigación se interesó en registrar los acontecimientos que marcaron la historia de la obra, en el proceso de producción de la misma, sustentada en la etnografía histórica, es decir, en la inclusión de los actores en la construcción de historicidades y las fuentes de investigación que incluyeron libros, revistas, artículos de prensa, así como las entrevistas, historias de vida y las observaciones realizadas en el trabajo práctico. Fue un período que comenzó en la década del setenta y transformó el estilo de vida de la gente. Las personas que vivieron esa época aún recuerdan las balaceras y los muertos que dejaron los enfrentamientos entre las familias. Los traficantes comenzaron a comprar casas, hoteles, invirtieron en la construcción de edificios y compraron camionetas Ford, las famosas Ranger. En esa época el fenómeno social y político del narcotráfico en un comienzo no se comprendió, por el fetiche del dinero fácil, poco a poco fue visto como algo aceptable. Cuentan que algunos políticos e, incluso, jueces eran vistos en las grandes fiestas o reuniones organizadas por los "mafiosos".

Algunos relatos sobre esa época mencionan a personajes de la clase alta, a quienes estos negocios les generaron nuevos recursos que les permitieron comprar sus propias flotillas de aviones DC-3. También cuentan que todas las noches se quedaban sin energía y por las calles de las ciudades transitaban

colecciones de carros Ferrari. “La impunidad imperó en las áreas rural y urbana”¹. En el área urbana se vivían las extravagancias y la lucha entre los "combos", aumentaba el caos por culpa de los enfrentamientos entre mafiosos. Por su parte, en el área rural los efectos se expresaban de otra forma, por ejemplo, los cultivos de coca y marihuana cambiaron los paisajes pues miles de hectáreas fueron taladas para sembrar la yerba y la hoja. Además del paisaje, el entorno sociocultural también se vio afectado, colonos e indígenas comenzaron a tumbar y quemar el bosque para sembrar. Hay quienes aún recuerdan el alto crecimiento demográfico que se produjo en corregimientos y veredas a raíz de la migración de personas del interior del país, quienes llegaban con la ilusión de hacerse millonarios gracias a la cantidad de dinero que podían obtener. Los colonos de esa época cuentan que con la siembra de cuatro o cinco hectáreas, se podían dar el lujo de comprar carros, armas, whisky y hacer grandes fiestas.

El café se perdía en las fincas porque no llegaban trabajadores para hacer la recolección, pues estos eran contratados por los cultivadores de marihuana para raspar la hoja. La gente evoca lo vivido, dándole un sentido al pasado y reinterpretándolo en función de su presente, es así que la exploración de los recuerdos y olvidos de hombres y mujeres vivieron de forma manifiesta o implícita este periodo y sus efectos sociales.

En ese sentido, se hizo un ejercicio consciente de reflexión en torno a la memoria al registrar las interpretaciones de lo vivido y lo recordado, considerando la obra *El paso* como un conjunto de relatos que contienen elementos constitutivos de las necesidades e intereses del presente y del futuro. De ahí se deriva su importancia, en explorar el pasado a través de lo que son los actores y la ciudad en la actualidad, haciendo énfasis en el diálogo de las diferentes fuentes orales y escritas; desde una perspectiva estética política. La investigación se orientó desde

¹ MOLANO, Alfredo. Siguiendo el corte: *relatos de guerras y de tierras*. Editorial General. Bogotá. 1989, p 72.

la memoria colectiva del grupo La candelaria, acorde a lo que plantea el escritor Figueroa:

Un conjunto de conceptos articulados al estudio de la memoria colectiva, este concepto ha sido utilizado en estudios sociales e interdisciplinarios en los que lo relacionan con el lenguaje, el poder, el inconsciente, la oralidad, la escritura, la comunicación, la identidad, entre otros temas².

La memoria colectiva hace referencia al proceso por medio del cual se reconstruye el pasado vivido por un grupo humano particular, para el presente trabajo de investigación ha sido fundamental la voz de los actores creadores de la obra El paso. Al respecto Halbawchs, en fragmentos de memoria colectiva expone:

Lo importante son las experiencias vividas que permiten recrear el pasado cuantas veces sea necesario, pues la reconstrucción permanente de los recuerdos a través de conversaciones, usos, costumbres, contactos, conservación de objetos y pertenencias, así como la permanencia en los lugares donde ha transcurrido la vida se convierten en la garantía de que el grupo siga siendo el mismo en medio de un mundo en continuo movimiento³.

Los fragmentos de recuerdos personales parecen pertenecer sólo a los individuos, no obstante, en la medida en que estos son miembros de un grupo, dichos recuerdos pueden conservarse en ambientes sociales específicos, es decir, los recuerdos se enmarcan socialmente, estos marcos son portadores de la representación general de la sociedad. De hecho, los recuerdos se apoyan unos a otros, y, como soporte es apropiado traer a referencia lo expuesto por Jelín:

² FIGUEROA, Santiago de Mora. *El guirigay nacional: ensayos sobre el habla de hoy*. Editorial Altera. 2006. p. 93.

³ HALBAWCHS, Maurice. *La Memoria Colectiva (fragmentos)*. Athenea Digital, número 2. México: Universidad Autónoma Metropolitana. 2002, p 39.

Lo colectivo de las memorias es el entretreído de tradiciones y memorias individuales, en diálogo con otros, en estado de flujo constante, con alguna organización social; algunas voces son más potentes que otras porque cuentan con mayor acceso a recursos y escenarios- y con alguna estructura, dada por códigos culturales compartidos⁴.

La irrupción de la violencia dada por los paramilitares es recordada a partir de múltiples acontecimientos que son narrados o expresados en relatos, es esto lo que se llama memorias narrativas, definidas como medios sociales comunicables a otro. Esto suele oponerse o, más bien, apartarse de la historia o memoria histórica que suele entenderse y ser asumida como lo que podríamos llamar la memoria 'oficial' de las sociedades, aquella que se pone por escrito, que unifica y logra en muchos casos convertirse en la manera 'correcta' de contar el pasado. Ahora bien, hacer el ejercicio consciente de recordar eventos que recoge la oralidad y el sentir estético político, puede representar una práctica de resistencia en tanto se logra develar lo que la historia oficial ha desdeñado, olvidado o ignorado: La memoria colectiva ha constituido un hito importante en la lucha por el poder conducida por las fuerzas sociales, al respecto Le Goff plantea:

“Apoderarse de la memoria y el olvido es una de las máximas preocupaciones de las clases, de los grupos, de los individuos que han dominado y dominan las sociedades históricas. Los olvidos, los silencios de la historia son reveladores de esos mecanismos de manipulación de la memoria colectiva”⁵.

Por otra parte, para reconstruir la memoria colectiva es necesario centrar el estudio en la oralidad, el gesto, la escenificación, en lo que dice la gente y en cómo lo dice, pues es allí donde podemos explorar la historia de las vivencias, de

⁴ CATELA, Ludmila da Silva, JELIN, Elizabeth. *Los archivos de la represión: documentos memoria y verdad*. Editorial siglo veintiuno. Argentina. 2002. p 5.

⁵ LE GOFF, Jacques. *Pensar la historia: modernidad, presente, progreso*. Editorial Paidós. Ibérica. 1991.

los miedos y derroches que provocó la época que nos ocupa. De tal manera, las fuentes orales y las historias de vida, de un grupo artístico, nos aportan una lectura de un proceso personal y social, como expone Pujadas:

Una lectura que tiene, sin duda, una buena dosis de autojustificación o de búsqueda de sentido a la concatenación, más o menos circunstancial e imprevisible, entre las diferentes etapas de una existencia individual o colectiva⁶.

Se incluyen reflexiones antropológicas, dirigidas hacia la etnografía crítica; donde el diálogo, el distanciamiento, la militancia jugaron un papel. El distanciamiento se ubica en el diálogo donde se establecen las voces de los sujetos que elaboraron la obra, de su director, de sus consecuencias y de las opiniones del público en diferentes lugares del país y fuera de él⁷.

El análisis en torno a la formación sobre las relaciones espacio temporales, se asociaron a fines concretos; es decir uno es el espacio temporal de la obra, otro el del proceso de formación del grupo y otros son las escalas de localidad como lo nacional y transnacional. Tanto para el análisis de novelas, de teatro, como de las formas narrativas etnográficas, es común acudir al manejo del tiempo condensado y concreto de una manera artística visible, el espacio en cambio se intensifica, se asocia al movimiento del tiempo, del argumento de la historia. Esta propuesta se trabaja desde Mijaíl Bajtin⁸ desde los años 30. Son los tropos⁹ y manejo del tiempo, es un tejido que cruza tiempo y espacio, para dar una fusión, de dos conceptos que en realidad nunca están separados. Un ejemplo es mostrar el tiempo en un espacio camino lineal, como son los apartes de los sucesos nacionales de la década para dar el contexto, en que se inspira la obra. Mientras

⁶ PUJADAS, Joan. *El método biográfico y los géneros de la memoria*. Revista de antropología social. Vol 9. pp 130.

⁷ Ver anexo 2 Dossier.

⁸ BAJTIN, Mijaíl. *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento*. Editorial Alianza. Madrid, 1988, pp 64.

⁹ Tropos como lenguaje figurado con múltiples sentidos; por ejemplo El paso (parábola del camino).

que la obra de arte *El paso*, se sitúa en un lenguaje más mímico gestual es porque, además de pasar en la década de los 80 a 90 anuncia lo que viene y se dio posteriormente.

La obra usa este recurso en las primeras escenas, donde representa a la provincia, allí no hay sucesos, sino hechos frecuentes de la vida cotidiana que se repiten. El tiempo cotidiano carece de un transcurso histórico progresivo, se mueve en el círculo de la vida, del día, pero, nunca es día, ni año, es la rutina que se viviría en cualquier lugar. La taberna es la figura de la ironía que inunda la geografía, dando volumen a la narración. En el tercer capítulo se concreta el movimiento Nuevo teatro y se amplían los elementos conceptuales que acompañan la producción de la investigación. Los tres capítulos, hacen referencia a la obra, con el fin de mantener lo transdisciplinar ya que acudo a la etnografía como la descripción social de un pueblo. En este caso se hace el análisis etnográfico desde la obra, y en las distintas formas de comunicar, el lenguaje del cuerpo, el lenguaje de los objetos del escenario y va transitando hacia la política, la historia, la percepción de los creadores de la obra a través de entrevistas. Además hago diálogo con teóricos que se hicieron la misma pregunta, recojo las opiniones de los periódicos en torno a la obra, los lugares donde se presentó y las percepciones de quienes la vieron. No obstante, es en el primer capítulo donde se desarrolla su nacimiento con mayor énfasis, en los otros capítulos, va entremezclada según, se necesite para narrar la historia del grupo, los eventos políticos que la inspiran y su impacto continental, en el debate conceptual.

La estética, la performans y la realidad social.

La obra se acerca más a un teatro épico en la forma de narrar generando una posición estética política situada en una crítica social que desde su representación busca no sólo informar al público sobre el conflicto sino, que sitúa el tema de la violencia, desde la realidad nacional. Acude a la memoria colectiva y a la

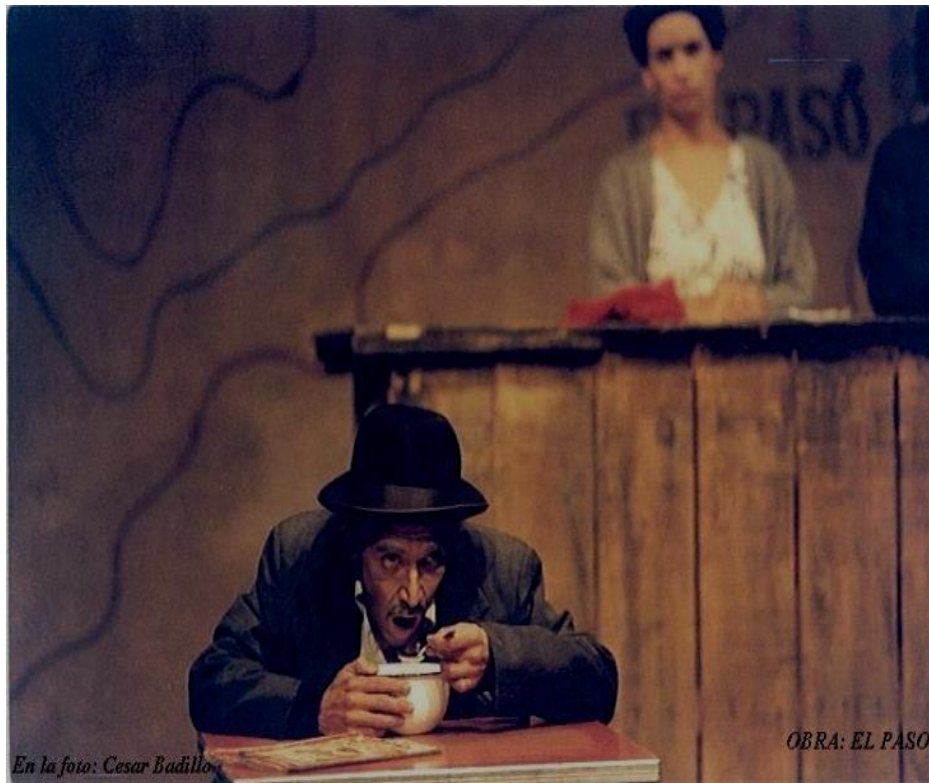
historicidad¹⁰ de la oralidad, incluyendo otros lenguajes; cuenta de una trama, de un lenguaje codificado, de un uso de los objetos y de un lugar cual locus de enunciación como lo es la taberna. La búsqueda de lo trasdisciplinar. En este punto la polémica en torno a lo que es la performance parece permitir el diálogo en diferentes disciplinas, además da cuenta de la discusión que se adelanta para la producción de un conocimiento propio continental, desarrollado en el tercer capítulo. En este sentido articular las múltiples relaciones que expresa la obra desde una perspectiva política me ha llevado a transitar caminos disciplinares antes no pensados. Al ver la obra, al recoger las entrevistas con los autores, al leer los comentarios que sobre ella hicieron en distintos países donde fue presentada.

En la actualidad estamos frente a un nuevo vigor. Luego de mi retiro de la actuación en las tablas, los últimos años he venido actuando como una espectadora obsesionada, como observadora atenta de una realidad cultural y como investigadora en la esfera de la política y el teatro. Hasta hoy en día lograr compensar la práctica del teatro impulsada en grupos de jóvenes universitarios y mantener reflexiones en torno a nuevas y diferentes obras de teatro.

Sin mas preámbulos la invitación es a continuar con la lectura de los siguientes tres apartes, que aunque cada uno tiene su objetivo y tema, solo la totalidad del texto expresa los resultados de lo alcanzado.

¹⁰ *“Historicidad, antes que concepto es un problema de la Historia, mientras historia es evidencia sin concepto, la historicidad, pone en duda la evidencia, se asocia al tiempo y a su transformación”.*

DE PASO EN PASO POR EL PASO



Cesar Badillo (Emiro). Al fondo Nora Ayala (Chela).

“Un pueblo que no cuida su teatro o está muerto o está moribundo”.

Federico García Lorca

1 DE PASO EN PASO POR EL PASO

1.1 DEL MUNDO MICRO ESCÉNICO HACIA UN UNIVERSO DE COMUNICACIÓN POLÍTICA

Un micromundo escénico cual universo de comunicación política, es un eje transversal, situado en torno a la obra. De allí se derivan la práctica de creación colectiva en torno a hechos políticos que impulsan la necesidad de una estética teatral, la comunicación no verbal, como estrategia narrativa de situaciones políticas del periodo comprendido entre 1982-1986 en Colombia y sus propuestas de paz, como momentos e hitos históricos que repercuten, en la realización de la obra. El objetivo es entrecruzar, la obra artística *El paso*, tejiendo el cómo logra desde un espacio micro nacional dar cuenta de situaciones propias vividas por el grupo y las relaciones con los eventos nacionales mas sobresalientes que la marcaron en la década de los 80. De otro lado hay una interrelación entre el trabajo colectivo, la dramaturgia del arte colombiano y su impacto histórico trasnacional.

El artista y su obra están condicionados por el carácter social de su época y el mundo en que vive. “A través de las distintas épocas los artistas han utilizado el arte para expresar los valores que le resultaban más apreciados y para ofrecer agudas afirmaciones sobre la condición del hombre, de la nación o del mundo¹¹ . Empecemos con la obra, analizaremos hilo, a hilo, sus tres momentos, el primero casi abúlico, luego el nudo y su desenlace.

¹¹ EISNER W. Elliot. *Capítulo 1: ¿Por qué enseñar arte?* Editorial Paidós Educador Barcelona, España. 1995.

1.2 MOMENTO ABÚLICO

Sentir desde la obra, no solo el ambiente propio de un invierno, la lluvia constante, de fondo, el vapor, que producen los cuerpos, al quitar impermeables y sentarse a solicitar una bebida. Son prácticas cotidianas, escenas de fácil reconocimiento. El escenario dentro de la taberna es una barra, al fondo como pared unos papeles, cual cortinas con el dibujo del mapa del lugar.

Tres mesas con sus asientos, un lugarcito para los músicos, viejos, como evocando, sus tonos musicales de boleros, aunque se tornan alegres, no apaga el sonido de la lluvia. Esta escena es familiar, casi íntima, en cualquier lugar. La pieza se desarrolla en la taberna de corte popular, situada en un cruce de caminos, un lugar de lo habitual, monótono y solitario.

En la actuación el camarero –Álvaro Rodríguez- ambiguo, finge “elegancia” infla a un personaje trivial. La señora que trata de fugarse con su amante – Patricia Ariza -, todavía pretenciosa de “finura” maniaca y risible en sus circunstancias.

La relación Actor - público, actor - personaje, muestra conciencia no subordinada, el tiempo carece de un transcurso histórico progresivo, revela un espacio tiempo de un país, la vida turbulenta de sus personajes está al acecho permanente de la calma, la taberna se detuvo hace muchos años en términos de construcciones de carreteras, carece de elementos electrodomésticos, carros de último modelo. No marca el reloj, nunca el día es día, el año no es año y la vida no es vida. Hay una analogía de la vida agraria del pasado del país, hay una añoranza de los días de gloria que se vivieron.

Es un cruce de caminos, un lugar de paso donde además se viven realidades fugaces, temporales, definidas por los variados personajes que se dan cita en “El paso”, un día lluvioso. Una pareja de amantes ricos, un conductor de taxi, una

prostituta, la dueña de la taberna (Chela), el concubino de ésta última (Emiro) y la hija de una primera unión (Doris), un mozo (Obdulio) y dos músicos, ponen la nota nostálgica a tan improvisada sala de espera.

Este momento abúlico es trabajo minimalista¹² en un lenguaje que plantea códigos más allá del simbolismo verbal tradicional. Murmullos, silencios, secretos, miradas y mensajes escritos en clave, constituyen toda una gramática escénica sobre las tensiones del presente, mostradas desde el interior del ambiente y de sus personajes. En la pieza se enfrentan dos mundos, el de un pasado de origen campesino, casi bucólico, con sus canciones nostálgicas y un presente gobernado por el terror y la violencia.

1.3 NUDO

Los personajes, son nítidamente diferenciados, se van poniendo en contacto, casualmente, a medida en que van llegando al bar, se va estableciendo entre ellos alguna relación en la que la comunicación verbal, es secundaria, sobretodo al comienzo, en cambio las miradas, el gesto, el traje, el tono con que se mascullan algunas palabras que se cruzan, van constituyendo un lenguaje tácito que, de manera progresiva, pone al descubierto, con mucha sobriedad y economía expresiva, una serie de dramas personales. Esos dramas terminan interrelacionándose, en torno a la aparición de dos hombres de la “clase emergente” que dominan y atemorizan con su dinero y sus armas y están en contacto con alguna operación militar o paramilitar secreta.

¹² “Minimalista, en su ámbito mas general, se refiere a cualquier cosa que se haya reducida a lo esencial, despojada de elementos sobrantes”.

1.4 DESENLACE

De repente cambia la atmósfera, con la llegada de nuevos personajes: aparecen dos hombres que debido al poder que manejan gracias al dinero y las armas, generan un ambiente de violencia y temor. Se da énfasis en el desarrollo a los tiempos de la obra, el monótono, la desarticulación y la expresión del poder. Ahora la taberna se convierte en un lugar inhóspito, espejo de la propia sociedad. A este lugar llegan dos traficantes de armas. Con ellos la corrupción, la violencia y el miedo. Así, a la lluvia, el silencio, a las canciones sentimentales, a los mismos problemas que marcan la vida de un bar perdido en un rincón de América, se contraponen inesperadamente el drama de la muerte. Los hechos de esta escenificación se van hilvanando paulatinamente.

Los diálogos ininteligibles destacan el dramatismo de la actuación y la propuesta visual de “El paso”¹³. El desenlace se da por lo que se denomina en la obra “el encontrón” que se produce por la llegada de los dos extraños, ellos traen el tiempo moderno¹⁴ con su poderoso jeep, el dinero, la carga de armamento de contrabando, el helicóptero, las armas, estos son elementos de modernidad y van de paso junto con sus propietarios. Ellos se van y queda la gente a la expectativa de lo que vendrá.

1.5 RECURSOS ESCÉNICOS

La obra El paso usa este recurso en las primeras escenas, donde representa a la provincia, allí no hay sucesos, sino hechos frecuentes de la vida cotidiana que se

¹³“Obra dirigida por Santiago García, originario de Bogotá, Colombia, y fundador del teatro “El búho” y “La candelaria” en su ciudad natal, ha sido recibida favorablemente en Bélgica, Holanda, España, Alemania y Estados Unidos”.

¹⁴ “Moderno, es un concepto filosófico y sociológico, que puede definirse como el proyecto de imponer la razón como norma trascendental a la sociedad”.

repiten. En la taberna parece que se ha suspendido el tiempo, permite representar un “aquí no pasa nada”, cuya violencia irónica se vuelca en toda la geografía nacional. A este tiempo al final aparece otro tiempo ágil, efectivo, moderno, que saca al pueblerino de su rutina, le ofrece el cambio y les muestra posibles caminos en el marco de relaciones de fuerza y de poder galopantes.

Esta representación lleva una intención diferente a por ejemplo querer representar un golpe de Estado y una manifestación social que se le resiste. Para este segundo caso, el recurso es diferente. Es producción colectiva y dirigida por Santiago García, interpretada por trece actores del teatro La candelaria. Con esta obra, el grupo realiza avances en sus tentativas experimentales por descubrir formas de expresión propia. La idea de la obra surge por el deseo de hacer una semblanza de la revolución Nicaragüense, pero poco a poco y después de muchas reflexiones del grupo se hace un episodio a la colombiana, con modificaciones y aportes constantes desde el trabajo colectivo.

Aquí la acción de la intervención observada desde una geopolítica regional, sobre todo desde la experiencia invasora de los marineros norteamericanos a Nicaragua, se decanta en un lugar pequeño donde irrumpe unos extraños poderosos en un ambiente micro local. El mérito del montaje de la obra, esta en el tratamiento mímico y moderadamente expresionista de la imagen, la palabra es solo complemento, en la mayoría de los episodios.

Es una forma adecuada, se trata de dramas aislados, la casualidad, los reúne, de manera que no importa su descripción como proceso, sino su integración a través de lo excéntrico cotidiano e individualista, lo importante aquí no es tanto describir esos dramas, bosquejarlos - el del taxista, los músicos, la dueña del lugar, los amantes, la prostituta o el homosexual-; mas bien interesa mostrar que todos ellos; espontánea y secretamente, hunden sus raíces en un contexto antisocial, donde el individuo esta avasallado por la incomunicación, el fetichismo del dinero,

la neurosis y el terror. En un mismo tiempo, se muestra la alienación colectiva vivida como inconciencia, frívola, ridícula, hasta grotesca, donde surge la compasión, porque los personajes no logran interrelacionarse sino desde sus frustraciones, no para superarlas, sino, para sobrevivir en un presente sin perspectivas.

La obra termina cuando llega el helicóptero y los extraños sacan las cajas de armamento, dejan el dinero sobre la mesa, como pago al servicio. –Aquí no ha pasado nada- Tanto en la obra, como en el público, queda una sensación de expectativa. –Salen y se van-.

La obra esta inscrita en la práctica de la creación colectiva¹⁵; hasta 1971, el grupo había presentado obras, de repertorio universal, pero tanto el acercamiento con sectores populares, su compenetración con Enrique Buenaventura y la creación colectiva que hacía Francia con Ariane Mouskine y su Teatro del Sol en Inglaterra con Margaret Little, los llevaron a incursionar en la creación colectiva, que hasta hoy es su sello que marca, una dramaturgia nacional. **Nosotros los Comunes**, inspirada en el levantamiento de los Comuneros a finales del siglo XVIII, y montada en 1981, fue la primera pieza de creación colectiva. En este tipo de montaje todos los actores son protagonistas y trabajan sobre un libreto abierto con la libertad de improvisar y perfilar su propio rol.

En esa etapa sobresalió como obra maestra **Guadalupe años sin cuenta**¹⁶, estrenada en 1975 y con 1.500 representaciones en el país y el exterior. Coincidió con la vigencia del Estatuto de Seguridad, y La candelaria fue allanada por las fuerzas del orden que buscaban armas. Decomisaron fusiles y escopetas de palo, los que en escena utilizaron los bandoleros de los Llanos Orientales en

¹⁵GARCÍA, Santiago. *Teoría y Práctica del teatro*. Tomo I. Es un proceso de construcción en el marco de las cuatro obras que pertenecen a esta experiencia: *Nosotros los comunes*, *La ciudad dorada*, *Guadalupe años cincuenta* y *Los diez días que estremecieron al Mundo*. Ediciones la candelaria Bogotá, 1989. pp 73.

¹⁶ En: Revista Diners No. 436, 2006, p 17.

Guadalupe.

Es inolvidable también el experimento músico literario de **La historia del soldado** de Stravinsky, dirigida por Santiago García y con la Orquesta de Cámara de la Filarmónica de Bogotá bajo la dirección de Carlos Villa. En ella se encontraron armónicamente teatro, danza, pantomima, música y narración. Con la experiencia del colectivo surgieron dramaturgos y directores como Fernando Peñuela, Patricia Ariza y Nora Ayala. En esas etapas el Teatro siguió acompañado por gente de las artes como Gloria Zea, Jorge Pinto, Juan Antonio Roda, Ana Mercedes Hoyos, María de la Paz Jaramillo y Carlos Duque¹⁷.

En el trabajo colectivo las acciones mínimas, los ruidos, los gestos, los murmullos, son básicos. Este trabajo sobre el detalle — dice García— no es nuevo, lo plantearon Stanislavsky y Chéjov, pero lo importante es recuperarlo en beneficio de la situación compleja que es difícil de mostrar tal cual, pero que al utilizar estos lenguajes ambiguos aporta una lectura amplia y variada.

Se quiere transmitir en esta obra de arte el sentimiento difícil que se encuentra en el aire pero que no tiene salida y que entró con una mancha de sangre. Por su parte, Santiago García afirmó que en Colombia, a pesar de la sangrienta situación que se vive, existe una rica cultura teatral. Recordó que el nuevo movimiento teatral iniciado hace 30 o 40 años por el japonés Seki Sano dejó la semilla para el desarrollo de la escuela que hizo cobrar al movimiento teatral una velocidad inusitada hasta llegar a la creación del Festival de Manizales, para el que se integraron 120 grupos en la Confederación Colombiana de Teatro. Los teatristas cuentan con las ventajas que ofrece la democracia, pero también sufren las consecuencias de una extrema derecha que avanza a grandes pasos. García recuerda el allanamiento de que fue objeto la sede del grupo por parte del ejército, hecho por el que tiempo después recibieron mil disculpas de parte de otro sector

¹⁷ En: revista Diners No. 436, 2006. p 20.

gubernamental, lo cual, según dijo, evidencia la confusión en la que se encuentra inmerso el país.

1.6 LA COMUNICACIÓN NO-VERBAL, COMO ESTRATEGIA NARRATIVA DE SITUACIONES POLÍTICAS

La obra cuenta con una técnica donde la palabra es subsidiada y el gesto se encuentra en primer plano, el grupo elabora una metáfora escénica, en la que la taberna puede ser la Centro América olvidada, ostenta como tema clave el miedo y la violencia. En “El paso” se intenta prevenir a su público sobre el fascismo ordinario, que revestido de terror y fuerza, se cuela en la sociedad a través de los sectores mas débiles, incapaces de decir un no al tiempo. El trabajo presentado por el grupo en el festival Latino de Nueva York en Méjico¹⁸ tenía como proyecto hacer un teatro que aglutinara un público nuevo de los sectores populares y su objetivo es ir hacia una dramaturgia nacional que muestre su identidad. La obra, pretende mostrar la realidad que vive Colombia hoy, pero no de manera directa, sino a través de la analogía inventada por los autores, en la que se habla del terror y la violencia de manera poética.

Reunidos en conferencia de prensa, el grupo y su director, comentan la difícil situación política de su país, cuya problemática no puede reducirse, a los conflictos causados por el narcotráfico. Consideran que la desigualdad social es un “caldo de cultivo” para abrir paso a un estado de confusión, en donde existen alianzas de un sector del militarismo con el narcotráfico. “Y los asesinatos que comenzaron hace dos años selectivamente con líderes de izquierda, se han extendido a dirigentes de derecha del partido liberal tradicional”¹⁹.

¹⁸ Teatro San Luis de Alarcón del Centro Cultural Universitario. México, 1989.

¹⁹ MARTÍNEZ, Alegría. *El paso o parábola del camino será puesta en escena por el grupo La candelaria, de Colombia*. En: Uno mas Uno, México, 1989.

1.7 LA CORPORACIÓN DE TEATRO Y EL PERÍODO DE BELISARIO BETANCOURT

En el período comprendido entre 1982-1986 durante el gobierno de Belisario Betancur, se generaron posibles salidas a la violencia, a través de propuestas de diálogos de paz, con diversas organizaciones guerrilleras, ello arrojó como resultado el surgimiento del partido Unión Patriótica. Esto tuvo repercusiones en el trabajo artístico de La candelaria, porque cuando se creó se fue volviendo un bumerang y eso le dio armas al Estado para eliminar toda dirigencia, que se había destapado y se hizo pública y se convirtió en víctima inmediata del tiro al blanco, perecieron más de 5000 miembros de la Unión Patriótica en todo el país.

Algunos integrantes del grupo La candelaria eran miembros, al punto que Patricia Ariza y Francisco Martínez hacían parte del Comité Central, fueron amenazados de muerte dentro de la lista negra de toda la dirigencia, aunque de casualidad se salvaron, ella, tuvo que andar con guarda espaldas, chaleco antibalas, y salir del país por un determinado tiempo. Esto repercutió muy poco, porque en un comienzo el grupo le creía a Belisario Betancur. Él llamó a su despacho, presidencial a Patricia Ariza, a Enrique Buenaventura y a Santiago García.

En la charla se pidió que se reanudara el Festival Nacional de teatro y el festival de teatro de Manizales, que también se había clausurado a propósito de las políticas culturales que incrementó Gloria Zea. -Prometió cielo y tierra, nos condujo hasta el ascensor, nos despidió con abrazos, salimos pensando que iba a empezar una época distinta.

Pero al cabo de dos semanas llamó a Fanny Mickey a Colcultura y otros sectores a que reiniciaran el festival de Manizales-. Fue algo desconcertante, el grupo hizo todos los documentos, la programación y demás trámites y como jefe de estado entregó el trabajo a quien más le convenía y dejó por fuera a la corporación de

teatro, se volvió contra ellos y ahí terminó toda posibilidad del grupo La candelaria de participar en el festival nacional o de mantener alguna relación coherente con la institucionanlidad, despues de eso la persecución fue mayor. “En ese tiempo también se habia trabajado en la propuesta del festival Iberoamericano, él tomó también ese proyecto y se lo proporcionó a colcultura”²⁰.

Otro punto es el manejo de la vida política en la vida cotidiana o **infrapolítica**²¹, en contraste con lo que se define como **política** de movimiento amplio de protesta. La protesta en la calle de varias organizaciones hecha movimiento, es una forma política frente a un poder mayor, pero también hay formas menos explicitas de protesta, sutiles en lo cotidiano que se puede ubicar en una obra de arte, a propósito Santiago García comenta sobre (Jaime Bateman Cayón 1940- 1983), fundador y quien fuera el máximo lider del movimiento 19 de abril (M -19), publicado en el libro, “Bateman”, compilación Patricia Ariza y Clara Romero, editada en Bogotá.1992. Titulado: “Le gustaba mucho el teatro: cosa rara en los dirigentes políticos”. Santiago dice: el primer recuerdo que yo tengo del flaco Bateman fue en la casa de la cultura, en la carrera 13. Era una época de debate, agetreo e investigación.

Para ese momento montábamos Marat – Sade. Hicimos una fiesta en mi apartamento, estaba el flaco e Ivan Marín, venían emocionados a ver la obra. Tambien llegó monseñor Germán Guzmán, coautor de la violencia en Colombia y confesor de Camilo Torres. El flaco e Ivan “aparecían” como muchachos universitarios de la juventud comunista. En esa fiesta hubo altercado violento. Se puso el tema de Marquetalia, de la guerrilla y quien llevaba la voz cantante era monseñor Guzmán. Al respecto Santiago García comenta:

²⁰ DUQUE MESA, Fernando, PRADA PRADA Jorge. *Santiago García: El teatro como Coraje*. Investigación Teatral Editores. Ministerio de cultura. Bogotá, 2004. p. 415.

²¹ “SSCOTT (2000), define el concepto de infrapolítica; el cual hace parte del arte de la resistencia se interpreta como algo, implícito, discreto y se vive en lo cotidiano. Esta relación se hace después del aparte donde se da el resumen de la obra *El paso*”.

El flaco e Ivan se declararon guerrilleros y hubo una discusión muy fuerte. Monseñor se acaloró y no conocía la identidad de ellos aunque la nuestra si como artistas, fue muy cómico tanta excitación y empezó a regañar. Les dio una reprimenda, les dijo al flaco y a Ivan que ellos no tenían ni idea de lo que era una lucha armada que eran guerrilleros de café. Lo que bien recuerdo es que el flaco nos dio datos para hacer la investigación y su personalidad tenía aidez por saberlo todo, la experimentación del teatro siempre le interesó aunque su pasión era la política²².

1.8 EL PASO. NÚCLEO ARGUMENTAL

El núcleo argumental de la obra como lo expresa el director de la misma:

Una taberna en medio de un camino a donde arriban unas personas extrañas y someten a unos hombres pequeños. Esto -permite ir configurando el argumento, encontrar el tema, el tránsito del campo a la ciudad- aunque las líneas temáticas no están claramente definidas con respecto a las líneas argumentales estas líneas más bien salen de manera intuitiva, adquieren un carácter estructural pero no fue así planeada. Desde el comienzo se desarrollan líneas temáticas: ambiente bucólico en la taberna, - se escuchan canciones de carácter pastoril..., poco a poco se van transformando en el mundo de la ciudad, con la llegada de los narcotraficantes o traficantes de armas, y la ciudad se va imponiendo sobre el campo hasta que los aplasta²³.

Al final de la obra queda el sabor de que ese terreno sagrado del sonido del riachuelo y del rumor del agua, es invadido por otros sonidos más fuertes que es el de los motores de un vehículo alta potencia, en el que arriban los personajes de los extraños. Las líneas argumentales se trabajan desde los personajes; los

²² *Ibidem*. 1989.

²³ Entrevista a Santiago García. Bogotá. 2006.

dueños de la tienda, que es la familia de Emiro, la viuda Chela con su hija, los músicos (que empiezan con temas de Olimpo Cardenas hasta que se transforma con el ruido de los motores), una mujer que huye con el amante, el chofer del taxi y la prostituta.

La parte sonora tiene mucha fuerza en la obra: el ruido de la lluvia que no cesa nunca pero que de pronto se ve amenazado por el ruido del motor del carro; la música operática que termina imponiéndose es agobiante, tapa los parlamentos, tapa las canciones de los lúgubres músicos. Cada personaje tiene una línea argumental con su desarrollo de comienzo hasta final. Estas líneas argumentales tienen continuidad, un eje sintagmático, que corresponde al de la destrucción del mundo campesino de la taberna con la aparición de los extraños - ²⁴.

1.9 ENTRE LA DRAMATURGIA NACIONAL Y LA PRODUCCIÓN COLECTIVA

Los grupos de teatro en Colombia, para la década del 80 se establecen por tres razones: Para el caso del grupo La Candelaria por la búsqueda de una dramaturgia propia, es decir, en cierto sentido la metodología es la que cohesiona al grupo. La metodología del trabajo colectivo es la que busca el Teatro Experimental de Cali TEC. La segunda razón es de carácter práctico logístico. Tener un grupo es tener una sede, a esto se le agrega factores de tipo económico, como la consecución de recursos, para la financiación haciendo empresa. La tercera es mantener el grupo por cuestiones de represión, ya desde la década del 60 y 70 el estado adquiere formas soterradas de terrorismo, esto sobretodo a los grupos que trabajan por un teatro vinculado a la realidad social nacional y a los problemas socio políticos del país.

²⁴ *“Apartes de la entrevista a Santiago García en torno a la obra El paso”.*

Esto hace que los grupos se unan como sucedió con La Corporación Colombiana de Teatro, esta surgió por la agresión que tuvo el TEUAN –Teatro Estudio de la Universidad de los Andes, hoy Teatro Libre de Bogotá-, cuando su director Ricardo Camacho fue expulsado de los Andes, por obstáculos que hubo en el Teatro Colón, donde nace el teatro espectáculo, a esto se sumó el Teatro Experimental La Mama, como un medio de conservación. El Gobierno de Turbay Ayala allanó no solo la sede del grupo la Candelaria durante su periodo, sino las de otros grupos.

El grupo La candelaria para la década del 80 también hacía trabajo de Creación Colectiva, aunque este énfasis es más propio del TEC (Teatro Experimental de Cali). En 1981 el proceso de creación individual tomó impulso en el grupo, en este se inscribe la obra el **Diálogo del Rebusque**, pero esta creación era centrada en la producción del texto, no desconocía la puesta en escena de un discurso de producción colectivo. En esta producción se crean las obras de **Corre, Corre Carigueta** de Santiago García, **El Viento y la Ceniza** de Patricia Ariza y **La Trascena** de Fernando Piñuela. Más adelante se retoma el trabajo de creación colectiva con la obra El paso o la parábola del camino.

Las características de los actores del grupo, son variadas, se renueva permanentemente y entra y sale gente, aun hay grandes problemas económicos pero nos seguimos manteniendo²⁵

La permanencia en el tiempo de un grupo de teatro está en el método, en el compromiso de producción estético; permanecer es una forma de concebir el trabajo, pero mas que eso está la invención e intención de alcanzar una dramaturgia, que es una estructura creativa. Una historia a citar es la del grupo El Galpón de Uruguay el cual se mantuvo unido porque estaban en el exilio, no por la intención de mantener una estructura, porque era necesario tener una especie de

²⁵ Ibidem 2004

clan para defenderse, cuando en Montevideo las condiciones de producción lo exigieron. En la década del 80, las dificultades para mantener el grupo La candelaria fueron construir con solidez una estética, para ello se requiere regularidad, ejercicio creativo en conjunto e ir cambiando elásticamente. Las transformaciones se deben a la necesidad de variar los procesos colectivos, abriendo espacios para la producción individual, que no es un procedimiento de fácil alcance. La supervivencia económica que en un grupo como La Candelaria, dónde se combina el trabajo de teatro con el de la televisión, porque es difícil plantearse únicamente como artista de teatro independiente y las condiciones políticas que conlleva en ocasiones a ser agredidos.

1.10 FORMAS ORGANIZATIVAS PARA LA CREACIÓN DE PUESTAS EN ESCENA

Dentro de las formas de corrientes teatrales éstas manifestaciones son de tipo unipersonal como la cuentería, los monólogos, la pantomima, la danza teatro, el teatro callejero. El movimiento teatral desde estas corrientes muchas veces logra solucionar problemas particulares de las personas que no pueden organizarse en grupo. El teatro callejero en la década del 80, logra desarrollarse tomando como sede el parque Nacional y el parque Santander en Bogotá, luego vinieron aportes de otros teatros callejeros como el Odín Teatret de Dinamarca tan antiguo como el de La candelaria, el Acto Latino y el Teatro Estudio Calarcá, TECAL y generaron herramientas importantes desde el punto de vista estético. Es interesante porque con el tiempo la ruptura de las fronteras en los géneros se ve más invadida por la autonomía entre teatro, literatura, danza y música.

Por ejemplo en los años 60 hubo una ola de trabajo experimental, la estética la produce la necesidad, no un capricho. El grupo La candelaria para su momento aportó con la obra *Los Mágicos 68*. Para ese momento los debates se dan en

torno a la performance como una mixtura entre artes plásticas y el teatro. Esta mixtura se alimenta de la experiencia diaria y de las situaciones socio políticas del momento.

1.11 LA DÉCADA QUE INSPIRÓ LA OBRA

En medio de las convulsiones políticas del siglo XX, la vida cotidiana, en ciudades y pueblos colombianos eran rutinarias. Esa monotonía se rompe con fiestas religiosas, con el teatro, o con eventos desgarradores, como los bombardeos, las fumigaciones.

En Colombia, para la década de los 80 el 20% de los habitantes son indigentes y el 30% pobres; es decir el 50% de la población no tiene capacidad para satisfacer sus necesidades básicas²⁶. La participación local y regional de sectores populares en el orden nacional es restringida, de ahí, que entre las décadas del 70 al 90, se vive en el sur occidente colombiano, el impacto de varios movimientos sociales, todos con estrategias diferenciales, que se conjugan y se complementan.

A esta situación se suma, la migración del campo a la ciudad, el auge de las guerrillas con diferentes tendencias; Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia FARC; Ricardo Franco disidentes de la misma Organización, Movimiento 19 de abril M 19, Ejército de Liberación Nacional ELN. Además avanzan en las regiones el Ejército Colombiano, la policía, los paramilitares y hombres en armas del narcotráfico. Los procesos organizativos que vienen de la década del 70, se reúnen en sindicatos, organizaciones indígenas, de negritudes y campesinos. El país vive hechos contundentes, como la toma de la embajada de la Republica Dominicana, por el grupo insurgente M19 – acción de resonancia internacional al ser tomados como rehenes embajadores de diferentes países por

²⁶ BARCO, Virgilio. *La lucha contra la pobreza*. Carlos valencia Editores. 1986.

este grupo- y el robo de las armas del cantón norte del ejército de Bogotá por el mismo grupo. Mas adelante, entre 1982 y 1986, el cambio de presidente produce un modelo alterno y acepta la negociación directa con algunos movimientos insurgentes. Por esta situación se constituye la comisión de paz encargada de impulsar los diálogos. “Anteriormente se había decretado el Estatuto de seguridad, que deja sin valor la legislación indígena anterior, para contrarrestar el creciente movimiento insurgente organizado”²⁷

En la década de los ochentas Ronald Reagan irrumpe como presidente de Estados Unidos y sus políticas hacia el exterior anuncian tormentas. Su enfoque y prioridad es fortalecer la política militar estadounidense, frente a la Unión Soviética, a la que hace responsable del terrorismo y expansión comunista en el continente a través de Cuba y Nicaragua. “En su periodo se produce el escándalo de la historia política el Irán- contra, es como un regreso al pasado de la guerra fría”²⁸.

Paralelo a estos eventos de la década; en marzo de 1.983, se da comienzo al taller permanente de investigación teatral que funcionó hasta 1.998, era único en su concepción y mecánica interna en América Latina y su experiencia se adelanta en Bogotá; dentro de sus actividades establece relaciones con la Casa Aztlán, casa de la cultura mexicana. El proceso histórico de Colombia en las últimas décadas deja ver de manera explícita, la disyuntiva en torno a la guerra y el conflicto social, el proceso artístico estético es una vía que nos permite ver las transformaciones en la vida cotidiana a propósito de la separación de estas dos realidades.

²⁷ ESPINOSA, Myriam Amparo. *Surgimiento y Andar Territorial Del Quintín Lame*. Ediciones Abya-Yala. Popayán. 1996. p 41.

²⁸ NIETO, Clara. *Los Amos de La Guerra. Intervencionismo de EEUU en América Latina*. De: Eisenhower a G.W Bush. Debate. Bogotá. 2005. p 68.

El solo hecho de cambiar un punto de vista es un logro político, de ahí que en la elaboración de “**El paso**” es importante desde donde y como se escribe; allí, se muestra desde donde se ve el mundo, sin importar si es héroe, díscolo o sumiso por necesidad, es decir; es una obra política, pensada y realizada para generar en quienes la ven, una reflexión, un cambio de mirada y una comprensión de personajes reales, eventos sociales en tensión y decisiones sociales de poder. El teatro descubre formas no pensadas de las relaciones humanas, produce objetos, música, poemas, obras de teatro que son producto de una transformación de la realidad, impulsa el deseo de indagar por ella. “El arte no revela la verdad, ello es tarea quizás de la ciencia, pero busca en todo el riesgo, por ello crea caminos y nuevas realidades”²⁹.

Finalmente, la ciencia política está enmarcada dentro de las ciencias sociales y dentro de sus áreas de estudio se encuentran los diferentes comportamientos políticos de la sociedad con el estado; en cada momento de nuestra existencia participamos en la toma de decisiones en especial en aquellos lugares en los que nos desenvolvemos socialmente, inclusive hasta en los más personales, asumiendo decisiones que pueden cambiar el curso de nuestras vidas.

²⁹ GARCÍA, Santiago. *Teoría y Práctica del teatro*. Tomo II. Sobre las Fuentes del teatro, reflexiones del taller permanente de la corporación. Ediciones la Candelaria. Bogotá, 2002. p 205.

LOS PASOS RECORRIDOS POR LA CANDELARIA



Fernando Peñuela (músico 2). Luis Hernando Forero (músico 1)

*...El teatro es bastante más que el teatro.
Es un arte... pero es un arte enraizado,
El más comprometido de todos con la
Trama viviente de la experiencia colectiva,
El más sensible a las convulsiones que
desgarran una vida social en permanente estado de revolución...
El teatro es una manifestación social*

Jean Duvignaud

2 LOS PASOS RECORRIDOS POR LA CANDELARIA

2.1 EL TEATRO CRÍTICO EN COLOMBIA

El camino sociopolítico de la obra **El paso**, se inscribe en el proceso artístico realizado en la década del 80, hunde sus raíces en la conformación del moderno teatro crítico en Colombia, durante la década de 1950-1960, la creación del grupo El Búho y la vida de su director Santiago García. En este segundo capítulo busco presentar al lector una condensación de la historia sobre el proceso de conformación y creación del grupo La candelaria, -productor de la obra - su íntima relación entre sus formas estéticas productivas y sus vínculos sociales, hasta la conformación del Nuevo Teatro en Colombia. La estrategia narrativa de este capítulo se ordena así: en El proceso de formación del grupo, presento algunas generalidades en torno a sus puntos de referencia para su fundación. Con la creación de la Escuela Nacional de Arte Dramático (E.N.A.D) veremos las redes de articulación en el orden nacional, atravesada por las políticas gubernamentales para la época desde donde se desprenden los métodos de trabajo, que dan coherencia a la formación de la dramaturgia nacional. Recorriendo el teleteatro, la experiencia de formación del Búho, hasta el teatro moderno y crítico en Colombia.

Las obras nacionales del repertorio, la búsqueda de nuevos lenguajes expresivos y la producción de imágenes de nuestro entorno, reconocibles por el público han trascendido hacia adentro del país y hacia fuera. El ambiente nacional externo ha desempeñado un papel importante; eventos como la llegada de la televisión a Colombia y con ello las políticas institucionales, impulsadas a propósito de situaciones sociales específicas son momentos que marcan la experiencia de La candelaria y da cuenta de sus múltiples relaciones con Latinoamérica y demás escuelas continentales que los influyen.

2.2 PROCESO DE FORMACIÓN DEL GRUPO DE TEATRO LA CANDELARIA

Medios de producción, público y organizaciones populares, son tres ejes ordenadores de su práctica, desde 1.966 hasta la actualidad. De ahí que en el desarrollo histórico particular del grupo, su momento fundacional, sus transformaciones y trabajo dan cuenta de las múltiples relaciones políticas.

La candelaria se fundó en 1966 por un grupo de artistas e intelectuales independientes provenientes del naciente teatro experimental y del movimiento cultural. Inició labores en un galpón en Bogotá, con el nombre Casa de la Cultura, allí funcionó por dos años alternando el teatro con la música y las artes plásticas. Su primera etapa fue calificada como el acceso a la modernidad del Teatro Colombiano³⁰ Desde sus inicios como grupo se preocupó por trabajar paralelamente por el acceso del público popular al teatro y por la apropiación de la dramaturgia nacional. Entre 1966 y 1970 varios teatreros, algunos surgidos de La candelaria y otros provenientes de escuelas de teatro de Europa y América Latina, iniciaron la construcción y adaptación de nuevas sedes en Bogotá y Cali. En 1968 **LA CASA DE LA CULTURA** se instala en una sede colonial propia en el barrio La candelaria del centro de Bogotá en donde se adaptó una sala para 250 espectadores. A partir de allí toma el nombre de **TEATRO LA CANDELARIA**. Al finalizar la década de los 60's, emprende sistemáticamente la creación de obras originales de dramaturgia nacional con el método de creación colectiva y participación en la formación de la Corporación Colombiana de Teatro.

La incursión en temas míticos y la aprobación consciente de situaciones y personajes nacionales produjeron un fenómeno masivo de movilización de público

³⁰ "Obras como: *MARAT-SADE* de Peter Weiss, *LA MANZANA* de Jack Gelber, *LA COCINA* de Arnold Wesker, *LA HISTORIA DEL ZOOLOGICO* de Eduard Albee y el *TRICICLO* de Fernando Arrabal, constituyeron parte del repertorio de los 60's y movilizaron decenas de estudiantes e intelectuales".

que permitió, en muy poco tiempo, despertar el interés por La candelaria y por el movimiento teatral nacional a lo largo y ancho del país y por parte de numerosos festivales y eventos Internacionales.

2.3 CREACIÓN DE LA ESCUELA NACIONAL DE ARTE DRAMÁTICO

“...La candelaria ha sido un verdadero paradigma de lo que es un Centro Cultural Independiente, un espacio de creatividad y de acceso de la gente a la cultura, también muy vinculado a la vida política y social de Colombia”³¹.

Desde su producción nos representa, realidades, imágenes y escenas que emiten las características de eventos que anuncian nuestros cambios sociales en la región. Para ello vamos a entretrejer algunos hechos políticos, que los van delineando, al conjugarlos con su práctica de trabajo.

La primera paradoja es la creación de la Escuela Nacional de Arte Dramático (E.N.A.D) fundada en 1950, quien lo creyera, por el otrora presidente conservador Laureano Gómez. Otro espacio era el Teatro Municipal, donde no solo tenía lugar los celebres discursos escénicos del asesinado líder liberal Jorge Eliécer Gaitán, sino representantes teatrales de la sátira como Enrique Osorio y para que no quedara duda, el 9 de abril, el presidente manda a tumbar el teatro. Luego su hijo Álvaro Gómez como para resarcir el hecho funda la Casa de la Cultura y ayuda a la consecución de lo que hoy es el teatro La candelaria. La casa de la cultura es dirigida por García, hasta que en la década de los 80, por discrepancias por la formación, la invención e investigación artística, que se va a cambiar hace que renuncie, aparece ahora una nueva orientación que crea el Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura).

³¹ Entrevista a Patricia Ariza, cofundadora del grupo de teatro La candelaria. Bogotá, 3 de marzo de 2006.

2.4 DEL MÉTODO STANISLASKY AL TRABAJO COLECTIVO

En la primera mitad de la década del 80 surge una crisis en el grupo de trabajo La candelaria, se produce por la salida de alguno de sus participantes, los actores discuten en torno al método, la teoría, la práctica, la dramaturgia propia, y sobre como llegar a mantener una sede, para continuar sus labores; se trataba de cohesionar al grupo con una metodología de trabajo colectivo, como estaba sucediendo en el “Teatro experimental de Cali” de ahora en adelante T.E.C.

Dentro del trabajo productivo y logístico, la sede era necesaria y a esto se le agregaban problemas económicos, conseguir recursos financieros haciendo empresa. El mantener el grupo cohesionado, ya desde los años 60 y 70, el estado impulsaba terror. Al respecto el director del grupo la candelaria expresa: “el trabajo que realizábamos, se mantenía vinculado a la situación propia de la realidad nacional. Para este momento nuestra sede del teatro había sido allanada, corría el periodo presidencial de Turbay (1978 -1982) quien había establecido el decreto de Seguridad Nacional. Este hecho mantenía unido al grupo, pero por otro lado pensábamos que si éramos más pocos seria fácil mantenernos. Pero de igual manera pensaba el gobierno del momento y ya había desmantelado otros grupos en el país ³².

En la década del 80 el grupo de teatro La candelaria tenía como reto impulsar la producción colectiva, esta tiene puntos de referencia articulados con la historia de la formación de actores en Colombia. En la dictadura de Rojas Pinilla en 1955, Jorge Luis Arango asesora al general e impulsan la creación de la Televisión Nacional, en esa época se vive la violencia en el país y aunque su gobierno ofrecía ser populista, lo cierto es que su servicio de inteligencia SIC, que le

³² DUQUE MESA, Fernando, PRADA PRADA Jorge. *Santiago García: El teatro como Coraje*. Investigación Teatral Editores. Ministerio de cultura. Bogotá, 2004. p. 430.

antecede al Departamento Administrativo de Seguridad, DAS, adelantó prácticas de tortura, persecución y represión.

Este evento marca la llegada de las ideas estético teatral de Constantin Stanislavski, porque para ese momento en el país existía ya la radio y los actores que fueron a trabajar en la televisión contaban con buenas voces, pero no tenían preparación actoral para la televisión. La escuela de Seki, el director japonés de teatro, era seria y producía mas actores de teatro que de Televisión, pero después de que se descubrió que era marxista, empezó a ser traicionado. El había estado en La Unión Soviética, al lado de los grandes del teatro como Constantine Stanislaski, por el escándalo quien lo trajo desapareció y el maestro, tuvo que salir de Colombia, lo llevaron al aeropuerto y lo pusieron rumbo a México. Quienes estuvimos trabajando con él tratamos de mantener su escuela, desde el material que pudimos recuperar. Con Fausto Cabrera en 1957 formamos el teatro el Búho y nos vinculamos a la escuela de Teatro del Distrito y ahí practicábamos lo que podíamos y habíamos aprendido en los tres meses que estuvimos con él³³.

Seki Sano muere en septiembre de 1996, de un infarto. Además de Colombia Y México, estuvo en otros países de América Latina, como Cuba, Guatemala, Brasil, Honduras, nosotros tratábamos de seguirle los pasos.

Para el T:E:C la experiencia de esta escuela es recordada por el director Enrique Buenaventura así; fue en los tiempos en que empezaba la escuela departamental de teatro en Cali,

Yo venia de un recorrido por América Latina, había estudiado en Argentina y en Chile participaba de charlas en torno a rituales Africanos, con el Ballet de la Universidad de Chile, ellos como la escuela de Buenos Aires y Brasil, donde me inicié con el candombe, impulsaban el teatro independiente. Había estudiado a

³³ Entrevista a Santiago García, Director grupo de teatro La candelaria. Bogotá, 3 de marzo de 2006.

Stanislaski. Desde expresiones corporales, situadas en el empirismo de la práctica teatral³⁴.

En Bogotá una de las formas de entrevista para ser aceptado por esta escuela, tenían que ver no solo con preguntas de por qué quería ingresar a la Escuela ya que para la época Santiago García llegaba de Italia y estudiaba arquitectura sino, que había que realizar ejercicio de concentración, como observar una aguja, descubrir cualidades histriónicas, era un sistema de pensar de creer y estaba pegado a la creación de la imagen como en el cine y en la televisión, con producción directa porque para esa época no habían aun documentales, era algo mágico tanto para actores y público.

“En la mañana hacíamos ensayos de cámara y en la noche sin cámara pero con productor. Después salíamos al aire, vestidos y maquillados de manera directa, tratábamos de no cometer errores. Eran ejercicios agudos hasta llegar al dominio del pensamiento, sobre objetos en la escena y posteriormente, se observaba el problema del personaje. Era algo práctico, aterrizado, sin habla, se buscaba dar por entendidas las cosas, era compromiso y vivencia con el personaje, con el teatro en su totalidad, como práctica, como oficio, como vida”³⁵.

Era un método donde la enseñanza, la creación del estado de ánimo adecuada al estado escénico, pisa terrenos psicológicos, en el sentido de que cualquier manifestación es regida por el inconsciente, para crear hay que abrir estas puertas. Lo interesante es que sin querer se acude a las emociones.

³⁴ BUENAVENTURA, enrique. Cultura y Política. *En crisis de valores y políticas culturales*. Fondo editorial cooperativo. Cali 1987.

³⁵ *Ibidem*. 2006.

Un ejemplo es querer hacer la escena de la muerte de mi madre, esa escena no se repite como sucedió, la hago a medias. Quien me asegura que en ese momento de la escena más bien recuerdo la muerte de mi perro cuando yo tenía 5 años y lo quería mucho³⁶.

¿Cómo hacer teatro sin forma? En el fondo se busca la forma de la conducta humana, no basta con analizar las circunstancias que rodean al ser. Rasguñar la conducta es ir al resultado de las circunstancias dentro del individuo.

2.5 LA DRAMATURGIA NACIONAL Y EL TEATRO EXPERIMENTAL

Con la llegada de la televisión, y el evento ya narrado en torno al método de Stanislavsky, también se da origen a las circunstancias que van a dar paso a la dramaturgia nacional desde una práctica concreta del actor, productor y hechos sociales. Aquí con los teleteatros empieza la búsqueda de narraciones de cuentos nacionales para llevar al teatro. Aunque existían buenas voces narrativas, no había aún, manejo de imagen escénica, ni productores de guiones, se buscaba el lenguaje televisivo, el que posteriormente adoptan las actuales telenovelas. Es la revolución que hace Bernardo Romero Lozano (quien se hace conocido más tarde en televisión), es una mixtura de lenguajes, la exploración de estos trabajos se acaban porque el gobierno desde sus instituciones no los patrocina más. Entre el lenguaje de radio y el lenguaje escénico hay diferencia, en el primero se presenta una rigidez en el cuerpo, aunque haya buena voz no hay formación corporal de presencia escénica, entonces pasar sin esa experiencia es diferente.

Lo físico es incompatible con la imagen muda, la mayor parte de nuestra comunicación se da por el gesto, no concuerda la voz con la figura. Un ejemplo de teleteatro, es el “Asesinato del Expreso de Oriente”, en 1962 dirigida por Santiago

³⁶ Ibidem. 2006.

García a partir de la novela de Aghata Cristi. Otra fue “El proceso” de Franz Kafka. Mientras el telecuento se adelantaba desde la literatura latinoamericana y colombiana. La producción del telecuento se produce en medio de tensiones institucionales, crítica de parte de la escuela distrital y de la censura en torno al teatro crítico, por impulsar la sátira, e introducir situaciones sociales nacionales. Un ejemplo es la creación del telecuento en torno a La Cantante Calva de Ionesco. Básicamente el teleteatro se hacía desde teatros como el BUHO y posteriormente la Buhardilla, en el primero estaba Santiago García y algunos otros ex actores expulsados del Teatro Municipal.

El búho fue fundado en 1957, en el sótano del edificio Arturo García en la Avenida Jiménez con décima en Bogotá, fue la primera vez que hubo teatro permanente, funcionaba cuatro días a la semana. Empezó a funcionar con actores como Bernardo Romero Lozano, Carmen de Lugo, Rebeca López, Nelly Vivas, Raquel Ercole, Mónica Silva entre otros, contaba con directores de televisión casi todos extranjeros; Sergio Bishler, Frances, Marcos Tychbrojcher colombiano de origen alemán y profesor de la Universidad Nacional. Fausto Cabrera fue el primero que escenificó, La Cantante Calva de Ionesco en Colombia. Fausto de origen español también hizo parte de este teatro experimental crítico. Cada obra duraba dos o tres semanas, inmediatamente después entraba otro director que preparaba su obra y cada uno ya lograba su grupito de autores, Santiago contaba con 6 o 7 actores.

2.6 EL TELETEATRO.

Santiago García elabora, para la década del 60, muchas obras de teleteatro no obstante aquí hablaremos básicamente de dos, con el fin de dar cuenta de algunas obras de Brecht que logró llevar a escena; La Cruz de Tiza y una selección de cuadros de Terror y Miseria del tercer Reich. Con muy poco tiempo

porque en televisión se cuenta con un máximo de 10 días para ensayar la obra, por esto las obras son cortas y no pueden pasar de una hora.

Antes de la desaparición de los teleteatros, estos contaban con cuatro directores en el país, Dina Moscovicci, Fausto Cabrera, Bernardo Romero Lozano y Santiago García. En la elaboración de estas obras se tenía en cuenta que pocos contaban con televisores y los que lo tenían era gente de clase media. Las salas de las casas se convierten en pequeñas salas de cine para ver los teleteatros, vecinos de menores recursos se iban acercando, para este momento no había aún mucha competencia entre el cine y la televisión. Los mejores programas para la gente eran los noticieros, entrevistas a personajes, los musicales y los partidos de fútbol. Pero la televisión se trajo básicamente para que Rojas Pinilla pudiera hablarle al “pueblo colombiano”, dar discursos y elaborar obras públicas.

Salir de la escuela de teatro del distrito e iniciar con el teatro el Búho permitió también impulsar jornadas de teatro en los barrios, se trataba de llevar caravanas culturales, que ofrecieran formación cívica a los habitantes de cada sector; estas caravanas no solo llevaban información sobre higiene, medicina infantil, orientaciones de intelectuales sobre vida cívica, e historia patria sino que se acompañaban de obras de teatro.

2.7 DEL TEATRO POLÍTICO AL NUEVO TEATRO COLOMBIANO

El movimiento del teatro en Latinoamérica se puede apreciar como una de las caídas en picada y subidas de la montaña rusa, toda vez que su expresión y su visión van de un extremo a otro bajando a la cuenca en su oscilar. Por cierto que su pendulación es consecuente con la condición que demuestran los centros de educación superior que, necesariamente, terminan adaptándose al son de los tiempos.

En los años 60s, por ejemplo, las universidades trascendieron su misión formativa convirtiéndose en epicentros de idearios y sentires generacionales; desde ellas los jóvenes manifestaban sus inconformidades sociales, sus aficiones políticas y sus intereses culturales; así el hipismo y el izquierdismo, entre otras corrientes de la época, encontraron en la universidad oportuno fogón donde acrisolar sus ideales. Desde allí se deploró la guerra de Vietnam, al imperialismo norteamericano, a las dictaduras simiescas que proliferan silvestres en esta parte del continente, se reivindicó el papel cultural de las clases trabajadoras, se idealizó al Che Guevara, a Fidel Castro, a la revolución cubana y etcétera de temas relevantes en la cosmogonía universitaria.

Aunque a decir verdad, el estudiantado no estaba para conformarse con la pasividad de la reflexión, requería la expresión, la proyección de las ideas más allá de las aulas en pos de hacer eco en la médula misma de la sociedad; entonces se recurrió a las pedreas, a los mítines, a los panfletos, a los grafitis y al apoyo irrestricto a cuanta huelga o manifestación se diera afín a los preceptos alternativos; pero entre todas las manifestaciones de lo que se denominó “El movimiento estudiantil” fue, sin duda, el arte y especialmente en el teatro donde se dieron sublimadas las expresiones espirituales e ideológicas de la época; acaso porque la naturaleza ritual del teatro lo hacía propicio para suscitar la comunión de ideas y pasiones; de hecho, las universidades más importantes de casi todos los países latinoamericanos contaban con grupos de teatro, muchos de los cuales alcanzaron gran nivel artístico, gracias a la continuidad y sobre todo a la participación de creadores idóneos que una vez distinguieron las repercusiones de la voz universitaria en la sociedad; y como las condiciones para crear teatros profesionales independientes no eran las mejores, volcaron su ingenio sobre la potencialidad estudiantil y realizaron obras desde la condición como estudiantes y, a veces, con el apoyo de las instituciones educativas, a tal punto que en Venezuela, Colombia, México, Perú y Chile, la vanguardia teatral se dio en los grupos universitarios, como se corroboró en las primeras versiones del Festival de

Manizales, donde las universidades latinoamericanas expusieron teatralmente su visión del mundo y su voluntad de construir espíritu proyectándose desde la escena.

Así, el público aplaudió en 1986: “Arena conta Zumbi ” de la Universidad Federal de Santa María (Brasil), “La querida familia” de la Universidad de Córdoba (Argentina), “Las bodas de lata” de la Universidad Nacional de Medellín y especialmente la obra “Guárdese bien cerrado en lugar seco y fresco” de la Universidad Santiago de Cali, ganadora de la máscara Quimbaya. En 1969 la ganaría el grupo de la Universidad de los Andes con la obra “Cantos del fantoche lusitano”, y en el 70 la Universidad de Córdoba con “las criadas”.

Tal vez la importancia del movimiento teatral universitario se evidencia con la participación en los primeros festivales de Manizales de figuras cimeras para el pensamiento como Miguel Ángel Asturias a quien el presidente Carlos Lleras le impuso la orden de San Carlos, también asistieron Pablo Neruda, Ernesto Sábato. Alfonso Sastre, entre otros intelectuales que distinguieron la fuerza, la importancia y el porvenir del teatro universitario, como de hecho sucedió, puesto que muchos de estos grupos de origen estudiantil, ganaron independencia y profesionalismo hasta convertirse en varias de las compañías y grupos estables de más prestigio en el presente.

Por supuesto, el teatro estudiantil de esa época demostraba en su estética y en su temática características consecuentes con el papel social de las universidades, ergo las obras obedecían a posturas políticas izquierdistas, asumían la protesta explícita, así mismo, Brecht y Grotowski fueron los guías estéticos y conceptuales de la creación teatral.

En la década de los 80s la universidad transforma su papel social, acaso porque los gobiernos consideraron los centros educativos como “focos de subversión”, acaso porque la proyección social fue relegada por el academicismo, acaso porque los comerciantes de la educación optaron abiertamente por el negocio, total que proliferaron las universidades productoras de titulados. Por lo mismo el teatro universitario dejó de ser una instancia para la proyección del pensamiento y, en cambio, pasó a convertirse en una vocacional complementaria al pensum, o un servicio anodino de las oficinas de Bienestar Universitario. En ese mismo sentido en el teatro independiente empezó a caducar el concepto “Grupo” y la tendencia era a la “compañía”.

Muchos actores y directores profesionales también prefirieron el camino seguro de la rentabilidad oficiando su arte en el teatro comercial o en la televisión. Con esto, el teatro universitario llegó a la cuenca de la montaña rusa y se sumió en un letargo del cual se despertaban los más obstinados o de mayor tradición, como es el caso de Enrique Vargas con su grupo de títeres en la Universidad Nacional (Bogotá), Gilberto Martínez en Medellín, los actores del TEC que porfiaron en mantener la facultad de teatro en la universidad del Valle; en diferentes países Oscar Liera de la Universidad de Sinaloa, José Luis Cruz en la Autónoma de México, entre otros que aprovechando su luz propia rutilaron sobre el letargo de la cultura estudiantil y de la escena pues, coincidentalmente, en este período se cierran varias escuelas de teatro, se suspende el Festival de Manizales (durante diez años) y los montajes que resultan de las universidades en su mayoría son sainetes y divertimentos de medio pelo que tanto en su forma como en su temática reflejan la crisis de aquellos tiempos.

Pero, a decir verdad, la semilla polémica y expresiva que sembró el movimiento estudiantil de los 60s y 70s ya había germinado en la cultura universitaria, y, no obstante, la mordaza represiva y frívola impuesta por la mentalidad de mercado, los artistas vinculados como docentes a los centros educativos debieron valerse

de las potencialidades de una generación ávida de expresión, de suerte que entre los grupos de teatro independientes también se generó un movimiento renovador, que en lo temático abdicaba del contenido social y optaba por los dramas existenciales del hombre moderno, que en lo estético valoró las imágenes gestuales y plásticas contra lo discursivo.

Podría decirse que esta nueva actitud, algo intelectual, algo formalista, resultaba congruente para la nueva actitud de las universidades, así como académicos y teatreros comulgaban en una misma consigna: “No teatro agitador, no teatro panfletario, queremos el teatro arte, el teatro rito”. Con esto, en varias universidades del país se volvieron a consolidar grupos de teatro, más exactamente de artes escénicas ya que involucraban además del lenguaje teatral, el dancístico y el titiritesco; la proyección de estos grupos perdió la popularidad del pasado, sus presentaciones eran internas, íntimas para el claustro educativo, en cambio su estética ganó identidad, sus obras demostraron una valoración de lo poético, y pese al empirismo natural de los estudiantes – actores, se empezó a reconocer una calificación de los elencos. Verbigracia, en la Universidad nacional el grupo de teatro dirigido por Carlos Araque y el de títeres dirigido por Mary Olarte edificaron una identidad artística y cultural que trascendió los predios de la ciudad universitaria.

Lo propio hicieron Fernando Peñuela y Jorge Prada en la Libre, también en Medellín, en Cali, en Cúcuta, en Bucaramanga, en Barranquilla, diversos creadores se apersonaron de rescatar y/o reivindicar la expresión teatral de los estudiantes. Entonces el teatro universitario empezó a despertar de su letargo y emprendió el ascenso. Mas como dijo Spinoza, “en la oscilación el péndulo se hace nuevo y distinto”, así que el teatro universitario en el otro extremo de la montaña rusa expresó otro espíritu y otro ideario consecuente con el espíritu y el ideario de las generaciones presentes.

2.8 MOVIMIENTO CRÍTICO TEATRAL

La creación del Búho, durante el tiempo en que Santiago García viaja a Praga, queda en la dirección de Fausto Cabrera.

Para este momento el movimiento artístico, era la convergencia de muchos artistas de diferentes disciplinas; pintores como Fernando Botero, Enrique Grau, Omar rayo. Músicos como Luis Antonio Escobar, ellos colaboraban, para la escenografía y los fondos musicales. La gente de teatro, en la dirección, en el comienzo eran extranjeros, el colombiano era Yo, ellos no tenían nada que ver con la política, además mis relaciones con la arquitectura y la Universidad Nacional, hacia que se acercara con intereses artísticos³⁷.

Esta relación con los extranjeros influye para impulsar la línea del teatro absurdo, Omar Rayo trae a los dadaístas, fue HK-11, la obra de Gonzalo Arango, Los pasos del Indio de Manuel Zapata Olivella.

En lo administrativo el Búho, era como un club, pertenecía a una serie de personas que apoyaban económicamente, los artistas no cobraban nada, los seis directores esperaban turno para montar las obras, la taquilla se sacaba para pagar agua, luz, teléfono, para los gastos de montaje de la obra cada uno hacia el rebusque, por ello quebraron porque no tenían, para gastos de montaje era solo apoyo de amigos. Esa sede el Búho después fue para el Teatro Popular de Bogotá (TPB), en el teatro Odeón durante el período 1968 a 1995. Fausto Cabrera posteriormente entró en crisis con los patrocinadores del club, no hubo apoyo económico, que subsidiara el funcionamiento.

³⁷ *Ibidem*. 2006.

No habían funciones administrativas, era como una familia pequeña y funcionó aparte, el trabajo de secretaria gratuita lo adelantaron con Mónica Silva y Celmira Yepes, además todos impulsaban el trabajo organizativo. En lo intelectual cada uno hacía su trabajo como pudiera, no había junta directiva, eran todos amigos, mas bien escogían turnos de quien iba primero, quien después, cuadraban las semanas de ensayo y la obra iba por dos semanas o tres. Nunca hubo más de 20 o 30 espectadores, era un mundillo de gente de arte. El público pequeño no entendía en ocasiones la metáfora y salía enojado, al igual que con la pintura y la música que existía en ese momento en el país.

“La experiencia del Búho fue salir en contra de la tradición española retórica, ladrillado, pesado. También salimos del teatro costumbrista, fue un teatro popular para su momento, pero a nosotros no nos interesaba realmente”.³⁸ El reto era entrar al teatro moderno con compañía o no del público, eso se logró por parte de actores, directores operarios, con dificultades especialmente económicas, en ocasiones hacíamos traducciones de obras, poetas y literatos ayudaban pasando los textos que traían del exterior. De allí salen actores, directores, y autores que van dejando una semilla importante, vinieron otros procesos y otra gente.

Hasta aquí he querido presentar la diversidad de labores a los que se vieron abocados los miembros del grupo y de otros similares que nacieron al mismo tiempo como un reto no solo político sino en la propuesta autogestionaria económica. Por otro lado el proceso de conformación del grupo no solo se enfrentaba a una presión institucional que lo obligaba a producir trabajos críticos sino que además debía irse cualificando internamente en vivencias cotidianas extra teatrales. Si bien el momento de su nacimiento estaba marcado por ciertas condiciones sociopolíticas nacionales, algunas de ellas permanecen pero otras se transforman. Esto exige al grupo igualmente un proceso de transformación

³⁸ DUQUE MESA, Fernando, PRADA PRADA Jorge. Santiago García: *El teatro como Coraje*. Investigación Teatral Editores. Ministerio de cultura. Bogotá, 2004. p.365.

constante de obras posteriores como *El paso*, decantar el proceso político en que se escenifica con particularidades propias de ese momento. Como vimos en el primer capítulo, *El paso* igualmente va a expresar al mismo tiempo el proceso de transformación del grupo.

Para adelantar este análisis desde una obra teatral o incluso en escenas de la vida cotidiana, es importante considerar las relaciones sociales siempre inscritas en unos tiempos y en unos espacios específicos. Hay maneras de hacer teatro político. En *Hamlet* de William Shakespeare se resaltan como protagonistas a los cortesanos, el punto de vista de los reyes carece de importancia, se escribe desde una posición secundaria. El centro del drama son los cortesanos y los demás personajes giran en su entorno. *Hamlet* era una obra política. Una obra también es política en tanto que da cuenta de una experiencia colectiva que se comparte como contemporánea y global.

¿Cómo podríamos comprender el proceso político del movimiento del nuevo teatro colombiano, sin entender algunos aspectos políticos de la gente del común que son los personajes que hacen la obra *El paso*?

Lo representado además lleva la experiencia que el grupo vive, no solo en sanciones por parte de las instituciones gubernamentales, sino, que los mismos actores del grupo *La candelaria* son perseguidos directamente y sancionados económicamente.

LA HUELLA DE LA OBRA “EL PASO” Y SU IMPACTO CONTINENTAL



“El mundo entero es un escenario”
William Shakespeare”

3 LA HUELLA DE LA OBRA “EL PASO” Y SU IMPACTO CONTINENTAL

3.1 TEATRO POLÍTICO QUE ANTECEDIÓ AL NUEVO TEATRO EN COLOMBIA

En los años setenta, en el contexto del movimiento estudiantil mundial más significativo del siglo, adobado por el auge de la revolución, la figura del Ché, los Beatles, la guerra del Vietnam, el movimiento antibelicista, los hippies, el viaje a la luna, los psicotrópicos, la liberación sexual y de la mujer, el mayo francés del 68, la masacre de Tlatelolco en México, el movimiento japonés, Marcuse, San Francisco, California, el surgimiento de las guerrillas marxistas colombianas (64,65,67), un conjunto de sedimentos y desarrollos de los sesenta; en esas condiciones peculiares y en medio de la tormenta política del movimiento estudiantil, en medio de los intensos debates entre mamertos, maoístas, trotskistas y demás presentación revolucionaria, nace un teatro estudiantil que no sólo encarna este proceso, sino que lo nuclea y expresa de la manera más rotunda. Los grupos de teatro universitario eran los centros vitales de la dinámica revolucionaria y cuando el entonces coronel Landazábal aseguraba que detrás de cada grupo de teatro había una guerrilla, no estaba lejos de una verdad o al menos de un deseo.

Piscator, Brecht, Boal, Weiss encontraron la horma de su zapato y pasaban de mano en mano junto con los escritos sobre arte y literatura de Marx y Engels, el Foro de Yenán de Mao y todas las cartillas que acudieran a reforzar el concepto de un teatro político directo, devastador del poder dominante y agitador de las consignas revolucionarias de todo pelambre. La revuelta en el escenario y los más encarnizados debates en los foros. Las presentaciones de las obras de teatro eran el prelude de la masacre ideológica.

Es innegable el aporte de este movimiento la rebelión generalizada de entonces y al movimiento teatral, pese a las limitaciones que incluía y que llevaron su posterior y necesaria crisis, la crisis del teatro político que va de la mano con la crisis de los esquemas políticos que lo produjeron.

Esta referencia al movimiento teatral universitario de los años setenta es interesante para valorar el actual movimiento en curso.

Con otros referentes históricos y culturales (aunque sobrevivan como una realidad de peso los postulados revolucionarios tradicionales), relacionados con la disolución del Bloque Soviético, el desarrollo inusitado de la cibernética y la informática, el auge del concepto ecológico y los pensamientos postmodernos, el desarrollo de la problemática de género, el surgiendo del concepto de sociedad plural, el principio de incertidumbre y la diversidad de inquietudes espirituales y culturales, así como con los misterios que anidan en las nuevas generaciones, el actual teatro representa un nuevo vigor caracterizado por la diversidad de propuestas y estilos, en contraste con los años setenta, pero con la misma posibilidad de encarnar la dinámica contestataria y creativa del movimiento estudiantil.

Ya no serán las formas cerradas y dogmáticas, los postulados ingenuos de las diferentes formas del populismo, sin que se excluyan elementos de la experiencia marxista y la necesidad de procesar las legítimas y vigentes inquietudes sociales frente al poder político. El espectro es hoy, sin exclusiones, más amplio y profundo, más complejo e interesante.

La guerra y la violencia en sus múltiples formas, las distintas formas de predominio del espíritu del modo de producción generalizado de mercancías, los vericuetos de la angustia y sus sombras, la pulsión de la vida y la muerte, el amor y sus esgarces sexuales, el placer y el dolor, la sensualidad y los misterios de la

carne, los huesos de la existencia, la persistente y magnífica incertidumbre, son los síntomas del debate espiritual y cultural primordial, la materia del arte y en este caso del teatro.

3.2 EL NUEVO TEATRO, SU IMPACTO SOCIO POLÍTICO Y ESTÉTICO EN EL CONTINENTE

El nuevo teatro es un paso hacia otro sentido de compromiso; en lo interno, exige un nuevo actor, con múltiples funciones, en lo externo, se inspira y vive con la convulsiva situación social y política, en Colombia y en América. El nuevo teatro, aporta a la dramaturgia propia nacional e impulsa formas organizativas regionales, en torno a estas redes se hacen seminarios, discusiones y prácticas, fuentes básicas para la investigación y la búsqueda de estilos estético político. Lo estético es uno de los momentos entre la capacidad de transformación, la distancia entre la obra de arte y la realidad. Así, mientras la ciencia conoce desde la lógica, buscando un lenguaje de leyes, el conocimiento estético es polisémico, como lo hemos visto en el primer capítulo, en torno a la obra *El paso*, pero comparte con la ciencia, el descubrir, crear e inventar e incluso prevee desde realidades concretas.

Una compañía teatral, previa a la constitución del Nuevo Teatro, tenía “personal administrativo”, un director y diferenciaba las funciones. Ahora esa actividad la adelanta el mismo grupo. Se es actor, administrador, esto repercute en el proceso creativo de la obra y en su factura final. Por el hecho de que la mayoría de los grupos están vinculados al proceso de liberación de los pueblos. Es decir, por su mayor grado de compromiso con una convulsiva situación social y política. El grupo asume estas responsabilidades no como individuos sino, como organización y redes de grupos de carácter artístico, además en varios países del continente. Pero esta situación impone a los actores una toma de conciencia de cada uno de los individuos que conforman el grupo y los grupos entre sí.

3.3 EL PAPEL DEL “ACTOR DE NUEVO TIPO” Y LA FORMACION QUE DEBE RECIBIR EN ADELANTE.

El actor no solo en Colombia sino en Latinoamérica ha venido adquiriendo su formación en el propio grupo de teatro, pero el grupo encara a medias sus problemas, casi nunca tienen el tiempo para la información requerida, ni los medios técnicos, ni teóricos. De otro lado, aunque el actor reciba formación, en una escuela o academia teatral, no son estos conocimientos los que le permiten ser actor de nuevo tipo; es decir que le permita resolver tareas de actor, creador, promotor. Entonces ¿cuáles son los elementos que dan las herramientas necesarias para desarrollar un arte propio y construir un movimiento teatral?

El acontecer de la producción de una obra de arte, es su proceso de creación y está determinado por tres momentos, que guardan entre sí “relaciones de oposición y de complementariedad”³⁹. Pero estas tres consideraciones no se limitan solo a la obra de arte, se extienden también al autor, al creador. Los tres momentos en oposición y complementariedad son: El momento del conocer, el momento ideológico y el momento estético, estos momentos se relacionan, son indisolubles.

El momento de conocer se dirige a la relación del arte y la ciencia y esta relación tiene que ver con la manera en cómo cada una de ellas conoce. El momento ideológico deja ver la relación de la obra con conceptos e ideas y la apreciación que el artista tiene del mundo y de la realidad. Además da cuenta de las relaciones entre hombres - mujeres y de estos con la naturaleza. Tiene que ver con concepciones políticas y apreciaciones que van siendo puestas en tela de juicio, criticadas e interpretadas. Es un momento generalmente contradictorio entre

³⁹ “Según la propuesta de L.N. Stolovicht; en su ensayo sobre valoración estética. 1959. Este autor influye a Santiago García quien lo cita en el libro teoría y práctica del teatro. Ediciones La candelaria. 1989. Bogotá. p. 19”.

la obra y el artista. El momento estético es la capacidad de transformación, es la distancia entre arte y realidad. Es el espesor de un espacio, su contradicción, la tensión existente entre los polos obra de arte – realidad. Estos tres momentos se relacionan en dependencia y oposición a la manera de un triángulo. La base del mismo sería la relación entre el momento cognitivo arte – ciencia, ideológico arte – política y como vértice superior la relación de doble contradicción: el momento estético arte – realidad.

Es una trilogía que determina una obra de arte, se aplica a la formación del artista y al actor creador promotor. Es el elemento que da cuenta de la complejidad para entender la posición en la sociedad y desde donde se diseñan las bases sobre las que podríamos sustentar la complejidad latinoamericana⁴⁰.

3.4 EL MOVIMIENTO NUEVO TEATRO

La obra de teatro *El paso*, hace parte del movimiento Nuevo Teatro en Colombia. “A este movimiento pertenecen grupos como el TEC”⁴¹ (Teatro Experimental de Cali), Teatro Libre de Bogotá, entre otros. Es el momento en que el trabajo en el teatro que venía desde los años 50, – desarrollado en el primer capítulo- se transforma hacia obras que ya no tiene un personaje central ni un carácter panfletario. El nuevo movimiento de teatro se establece a través de la organización gremial agrupada en la CORPORACIÓN COLOMBIANA DE TEATRO; recogen cerca de 140 grupos teatrales, previas evaluaciones, hacen presentaciones regionales por el país, para finalmente escoger 20 grupos y concluir en un festival en Bogotá.

⁴⁰ GARCIA, Santiago. *Teoría y Práctica del teatro*. tomo I. Ediciones La candelaria. Bogotá. 1994. p 46.

⁴¹ GARCÍA, Santiago. *Contribuciones para una historia del teatro contemporáneo en Colombia*. En: *Teoría y práctica del teatro* tomo II. Ediciones La candelaria. Bogotá. 2002. p 58.

Como agremiación para 1981 cuenta con una experiencia de trabajo de 12 años, y se divide en cinco regionales así: la regional del centro son 75 grupos que están distribuidos en Bogotá, Tunja, Villavicencio, Ibagué y Neiva. Otra regional está en Cali que abarca los grupos del occidente colombiano.

En Medellín está otra; al igual que en la Costa Atlántica; cubre los alrededores de Barranquilla y demás ciudades que quieren irse sumando como subregional y establecen su sede en Ocaña. El nuevo movimiento de teatro para la década del ochenta en Colombia, impulsa reflexiones de orden analítico, político, organizativo en redes regionales y de colaboración mutua, aunque no coincidan en sus intereses; es decir es un momento de madurez y diversidad creativa. Vista así la distribución y el impacto del nuevo movimiento podemos deducir el porque se reconoce como un proceso “organizativo popular”⁴² no obstante, hay que aclarar que su proceso productivo y creativo incluye actividades organizativas, administrativas de gestión local y nacional y de reflexión histórica sobre si mismo para continuar y para dar cuenta de su proceso.

El grupo La candelaria, es en sí mismo un movimiento de Bogotá, en torno a su compromiso social, conoce el movimiento de mayo del 68 europeo y comparte la teoría crítica, pero busca desde su propia práctica, como expresa Santiago García “la obra El paso y sus alcances impulsan una dramaturgia nacional con identidad”⁴³. Como movimiento teatral político, paralelamente, impulsa otros grupos en el país, todos articulados en torno a la estética de los trabajadores de diferentes sectores agrupados en organizaciones sindicales. El arte produce objetos, música, poemas, obras de teatro que son producto de una transformación de la realidad, impulsa el deseo de indagar por ella. “El arte no revela la verdad,

⁴² Lo popular como procedente de gentes menos favorecidas.

⁴³ *Ibidem*. 2002.

ello es tarea quizás de la ciencia, pero busca en todo el riesgo, por ello crea caminos y nuevas realidades”⁴⁴.

En la teoría sobre la estética, existe un desplazamiento entre el teatro aristotélico interpretado como mimesis o empatía hacia una nueva forma de relación entre saber- conocer, esta nueva forma es el teatro épico, que se discute en Brecht, visto así el teatro épico significa teatro no aristotélico y “se diferencian en la forma de representar la realidad, incorpora ahora procesos sociales, sus contradicciones y en el tipo de placer que se entrega”⁴⁵. Otro elemento de concordancia que tiene el teatro épico y Brecht, es la forma de narrar que es subversiva, por ser crítica social y puede o no llamar a la revolución.

En este sentido la obra *El paso* se acerca más a un teatro épico en la forma de narrar y como crítica social generando una posición estética política situada en una crítica social que desde su representación busca no sólo informar al público sobre el conflicto sino, que sitúa el tema de la violencia, desde la realidad nacional con una ética universal, dando cuenta de una trama, de un lenguaje codificado, de un uso de los objetos y de un lugar cual locus de enunciación como lo es la taberna.

3.5 MEDIDAS CONTRA LA VIOLENCIA

Este es uno de los muchos relatos de Bertolt Brecht, pero narraré el cuento que inspira la obra *El paso* y se encuentra en el libro *Historias del señor Keuner*.

⁴⁴ GARCÍA, Santiago. *Sobre las fuentes del teatro, reflexiones del taller permanente de la corporación*. “Teoría y práctica del teatro” Tomo II. Ediciones La candelaria. 2002. p 36.

⁴⁵ DE TORO, Fernando. *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo*. Editorial Galerna. Chile. 1987. p 97.

El señor Keuner, el pensador, se pronunciaba contra la violencia en una sala pública cuando se percató de que su auditorio se apartaba de él y se alejaba. Miró en torno suyo y vio que, de pie, a sus espaldas, se hallaba... la violencia.

¿Qué estabas diciendo? Le preguntó la violencia.

- Me estaba pronunciando en favor de la violencia – respondió el señor Keuner.

Cuando el señor Keuner se hubo marchado sus discípulos le preguntaron donde había quedado su valor.

- No tengo valor para romper a porrazos – dijo el señor Keuner- precisamente porque quiero vivir más tiempo que la violencia.

Y el señor Keuner relató la siguiente historia:

Eran los tiempos de la ilegalidad cuando un día llegó a la casa del señor Egge, el que había aprendido a decir No, un agente exhibiendo un certificado expedido en nombre de aquellos que dominaban la ciudad; en él se decía que el agente le pertenecía toda la casa en la que pusiera sus pies; también debía pertenecerle toda la comida que pidiese y así mismo tenía que servirle fielmente toda la persona que se cruzara en su camino.

El agente tomó asiento en una silla, pidió de comer, se lavó, se acostó y, antes de dormirse, con la cara apoyada contra la pared, preguntó:

- ¿Quieres servirme de criado?

El señor Egge le cubrió con una manta, espantó las moscas y veló su sueño, y como ese día le siguió obedeciendo durante siete años. Mucho sería lo que hizo por él, pero de una cosa se abstuvo: de pronunciar una sola palabra. Pasados los siete años, el agente, que había engordado de tanto comer, dormir y mandar, murió. El señor Egge lo enrolló con la deteriorada manta, lo arrastró fuera de la casa, limpió la estancia, blanqueó las paredes, respiró y dijo:

- ¡No!⁴⁶

⁴⁶ DUQUE MESA, Fernando, PRADA PRADA Jorge. *Santiago García: El teatro como Coraje*. Investigación Teatral Editores. Ministerio de cultura. Bogotá, 2004. p.405.

Este relato según narra Santiago García, aunque las líneas temáticas no son tan fuertes como las que se hicieron en **Los diez días que estremecieron al mundo**, donde sí quedó clara las tres líneas temáticas: tierra, pan y paz. Desde un principio la obra tiene medios expresivos fuera del lenguaje verbal y a través de ellos se busca la comunicación con el público. La historia de los personajes nunca es explicada verbalmente, se revelan por gestos no por frases, para que los espectadores lo comprendan, se hace a partir de códigos que se van construyendo en la escena. Aunque se puede correr el riesgo de que el público no siguiera la corriente o se aburriera porque para llevar su atención había que llevarlos de un extremo a otro de la sala, va y vuelve, como jugando ping – pong. Pero se buscaba que miraran para otro lado y esto podría extraviar la lectura. Después del estreno de la obra se vió que funcionó.

3.6 LA INTRIGA, LA TRAMA, LOS OBJETOS EN LA OBRA Y EL LENGUAJE

El cuento permite ver la obra de El paso desde fuera, es como una referencia del espectador, pero la obra antes que una venta de cantina es un parador donde se pueden albergar carros y cabalgaduras, es fonda vieja que tubo un esplendor cuando Rivalta fue un pueblo próspero antes de que lo cogiera la violencia y los hoteles de lujo, allí está la intriga de la obra. Un elemento detrás, al fondo es la finca de “Don Blanco”, dueño de la única agua y de muchas tierras en la región. Un campesino venido a más, que aunque hizo la hacienda con sus manos se siente un señor más feudal que cualquier otro. Por eso en la trama está el nudo, algo que siempre intriga y hay que desenredarlo si se quiere participar en la obra.

La aparente “falta de lógica” en algunos momentos de la obra es una invención artística, es un elemento que acosa y persigue al grupo (autor), que se extiende a perseguir también a los espectadores, es un tono, un color peculiar para luego

representar “los extraños” quienes entran al cuadro sin poder evitarlo, rompiendo el ritmo de la composición. “Es la vida y al mismo tiempo no, no es la vida es el arte como lo diría Chejón”⁴⁷.

En *El paso* como toda obra de teatro hay objetos vivos, su papel es ser como herramientas del trabajo lúdico, por ejemplo el balde de Obdulio tiene un rol mejor cuidado que la biblia del taxista ya que el primero es conducido por el personaje en medio de todos en la escena con mucha ceremonia es ubicado debajo de una gotera quedándose durante la mayor parte del tiempo en escena hasta que uno de los extraños termina vertiendo el licor de una botella de aguardiente que amablemente le ofreció don Blanco el gamonal del pueblo. En el balde se puede apreciar más el trajín mientras que la biblia del taxista cuando es utilizada por éste para leer el apartado de Job a la prostituta, por su estilo de vida pareciera que no hace resaltar mucho la batalla del evangelio, los billetes que el extraño reparte y las balas que de pronto recorren el escenario, son billetes nuevos no manoseados por la producción y el trabajo, no es un dinero tradicional, no es el medio inefable del cambio, es más bien otra economía que cambia las reglas del juego en la posada o es el mundo que simboliza y la significa.

Aunque la obra usa estos objetos escénicos y en muchas ocasiones deja los cabos sueltos a propósito, por ejemplo el maletín de uno de los extraños que se queda luego de entrar y salir varias veces del baño, hasta cuando lo olvida y es Obdulio quien se lo regresa; otro elemento quizá suelto son los extraños, no sólo dan la señal de la otra economía con el dinero que dejan bien sea por el hecho de pagar para que les dejen guardar unas “cajitas”, son aquellas que el Extraño 1 le pide a la dueña de la Taberna Chela que le deje ingresar y que al final resultan llenas de munición o para compensar el hecho de que le dispararan al perro que “a falta de celular” de tanto ladrar anuncia la llegada de los extraños. Por cada uno

⁴⁷ DUQUE MESA, Fernando, PRADA PRADA Jorge. Santiago García: *El teatro como Coraje*. Investigación Teatral Editores. Ministerio de cultura. Bogotá, 2004. p. 390.

de estos eventos el dinero va y viene lo que podría inferir que estos últimos o son contrabandistas o mafiosos de cualquier índole.

De una u otra forma los objetos son polos complementarios y ganan espacio y vida en la escena, ellos también buscan tipificar un conflicto reiterado de la violencia en Colombia. Otros también han asociado el análisis a una sociología de la violentología, pero unos y otros consideran que en un medio como el nuestro el arte tiene más capacidad para apropiarse de la realidad que el trabajo científico. Esto porque desde el teatro se alcanza a enviar el mensaje más allá de lo letrado, llega a un público con una historia colectiva común, en este caso la obra de arte El Paso. Cuando el público la termina de ver sale tocado bien sea por que evoca un recuerdo, o porque alguien por defender una determinada causa murió y esto no es ajeno a muchas de las circunstancias de vida que rodea a los colombianos.

El lenguaje de la obra es más interesante cuando lo pensamos como la incomunicación de los pueblos que viven “la violencia”, esto sucede porque la situación social, el miedo impulsa a aprender a deshablear y a producir nuevos códigos, hablar por señales, si no ha pasado nada, para que las palabras, incluso estas pueden ser un riesgo pronunciarlas. La obra se apropia de un lenguaje del silencio, sobreentendido.

La obra tiene también un lenguaje ritual, quiere dar cuenta de un responso por los difuntos, para el público es como un altar que se mantiene casi igual desde el inicio. Cada cual está en su nicho, la música sólo le da color de fondo pero constantemente el panel se desintegra, se desborda y se arma. Otro elemento es el fetichismo de la palabra escrita como salida a la frustración de la palabra hablada; todo el texto escrito como la carta que dicta Chela a su hija Doris, esta va dirigida a la hermana: “Lo único que le digo es que mejor no venga por acá, desde que volaron el puente y mataron a mi marido.....” y así en el transcurso de la obra sigue lanzando los textos al aire mientras los demás en medio del silencio y de sus

pensamientos quedan congelados, quietos; se vuelve sagrada durante el transcurso de la obra pero se lee en voz alta, como Moisés le leyó a los hebreos la tabla de la ley. También el periódico se lee en público para todos como se lee el evangelio en el pulpito, es la tradición popular de la lectura realizada en voz alta, sentido de un lenguaje silente, de lo sagrado de la obra.

Diversos críticos y teóricos marxistas-incluyendo a Brecht- se han referido a la función del artista en la sociedad. Marx y Engels percibían al artista como un pensador, como revelador de procesos sociales e ideológicos que dan cuenta y desenmascaran la falsa justicia. En Karl Marx se encuentra implícito; el artista debe tener plena conciencia de la función social de su arte, como cualquier otro miembro de la sociedad a de contribuir a mejorarla.

3.7 LA CONCIENCIA SOCIAL, ACTOR, PERSONAJE Y PÚBLICO

En Brecht, se manifiesta por su actitud en la producción dramática, es una actitud comprometida, consecuente e incorporada en todos los niveles sociales donde el artista puede ser útil y necesario, Brecht era un escritor socialista y por lo tanto consiente de su función práctica en la sociedad. En este caso se es realista, es decir, representa hechos verídicos de la realidad, para desnudar y reproducir los mecanismos que mueven al mundo y ha de tener en cuenta el grado de cultura para el público a quien se presenta y llevar en su producción el momento histórico que se vive⁴⁸.

El efecto de distanciamiento actor personaje; por una parte impide la identificación del actor con el personaje a través de distintos métodos diseñados por Brecht y por otra la identificación de la audiencia con el personaje. La forma de distanciar la audiencia del actor, reside en el éxito de este en exhibir su papel demostrador, es

⁴⁸ GARCÍA, Santiago. *Teoría y práctica del teatro* Tomo II. Ediciones La candelaria. 2002. p 48.

decir, poder representar el personaje, independiente de los sentimientos del espectador. El actor ha de intentar mostrar que presenta un informe sobre el acontecimiento, que ha sido practicado de antemano, destruye la empatía, es libre de efectos narcotizantes, logra una cierta objetividad que permite la crítica de lo que representa.

El actor no ha de caer en trance si no desea que su audiencia caiga también, esto es básico, porque si el público se identifica con el personaje, siempre aceptará ese punto de vista, esté o no equivocado. La identificación actor-personaje- transforma a la audiencia, en masa hipnotizada; según Brecht tienen los ojos abiertos clavan la vista, pero no ven, tampoco oyen aunque escuchen. Así quedan eximidas de toda actitud, a la manera en que se hacia en la edad media.

Otros elementos del distanciamiento en la audiencia, propios del teatro épico se pueden lograr con: la música, la lateralización y efectos escenográficos directos. En este sentido la representación tiene varios elementos, esto es importante para generar una función no subordinada.

Por todo lo anterior nosotros los artistas, hacemos un examen de las condiciones políticas del país, del grado de sus conflictos, de las tensiones entre las organizaciones populares y las instituciones del *estado porque de este estado se desprende la política que nuestra organización asume*⁴⁹.

Lo político no consiste en la guerra, ni en el conflicto armado como tal, sino en las relaciones de enfrentamiento y confrontación, por tanto no esta sujeto a la ley, es previo a la ley. En la obra *El paso*, en el primer momento el extraño, es un aliado, su poder ofrece la posibilidad de cambio anhelado. Poco, a poco van sometiendo, a través del fetiche del dinero, de la fuerza impuesta por los extraños quienes

⁴⁹ GARCÍA, Santiago. *Sobre las fuentes del teatro, Teoría y práctica del teatro*. Tomo I. Ediciones La candelaria. 1989. Bogotá p 61.

representan la violencia; pero la puesta en escena busca que el espectador a través de la vida cotidiana de la obra ubique el impacto del miedo en el lenguaje y en el comportamiento.

Otro elemento en el análisis político en torno a la obra, es la búsqueda de lo trasdisciplinar. En este punto la polémica en torno a lo que es la performance parece permitir el diálogo en diferentes disciplinas, además da cuenta de la discusión que se adelanta para la producción de un conocimiento propio continental.

3.8 LA PERFORMANCE Y LA REALIDAD SOCIAL

Si bien es común pensar la ciencia política como más dedicada a los análisis de instituciones gubernamentales o acciones prácticas como las elecciones por ejemplo, lo cierto es que cada día la práctica política acude también no sólo a los medios de comunicación, a diferentes formas de lenguaje, a las imágenes, a la propaganda que le exige al analista un mayor acercamiento a lo interdisciplinar. En este sentido articular las múltiples relaciones que expresa la obra *El paso* desde una perspectiva política me ha llevado a transitar caminos disciplinares antes no pensados. Al ver la obra, al recoger las entrevistas con los autores, al leer los comentarios que sobre ella hicieron en distintos países donde fue presentada⁵⁰ tuve que acercarme a lo que es el análisis semiótico en términos de los juegos del sentido y la condensación del espacio tiempo como lo propuso Bajtín, también pensarla como un espacio ritual expresado de manera lenta, reiterativa, cargada de elementos como han sido los objetos puestos en escena y su significado.

⁵⁰ Ver dossier. Anexo 1.

Además considerar un sistema de lenguaje más allá del hablado, el gestual, el codificado, las señales y el silencio me llevaron a ver la polémica entre memoria corporal y colectiva. Todos estos elementos, unos de la antropología, otros de la sociología, otros de la literatura en pro de uno central, la política. Entonces ahora ¿Qué papel juega la performance si la interpreto como representación teatral de una realidad social?

Para unos autores una performance es una muestra escénica, muchas veces con un importante factor de improvisación, en que la provocación o el asombro, así como el sentido de la estética juegan un rol principal. También se asocia su significado al arte vivo o está ligado al arte conceptual, a los happenings, al movimiento artístico a finales de los años sesenta. Se les asocia a un movimiento artístico vanguardista que crean ligados al futurismo⁵¹, al constructivismo⁵², al dadaísmo⁵³, al surrealismo⁵⁴.

Se distingue en principio dos grandes vertientes: la primera es aquella que desde los Estudios de Performance y la academia estadounidense, fundamentalmente liderada por Richard Schechner desde Tisch School, en la universidad de Nueva York, su enfoque teórico se centra en el análisis histórico en torno a una práctica de representación que incluye tanto los procesos como los resultados, también lo define como un acto efímero, en este sentido la huella de memoria queda en el cuerpo del espectador. Entonces es un acto activo que trasmite saber social, memoria y sentido de identidad a través de las acciones reiteradas a la manera en

⁵¹ *“Movimiento artístico, literario y político; rechaza el pasado, abraza la velocidad, la tecnología y el cambio rápido. Hoy en día se asocia a organizaciones con líderes interdisciplinarios, buscan escenarios placibles y hacen gestión del riesgo”.*

⁵² *“Corriente que afirma que todo conocimiento es mental e individual y que se desarrolla según la interacción que el individuo tenga con el entorno”.*

⁵³ *“Movimiento cultural Suizo, impulsado en 1916, desde los texto de Dada, se opone al concepto de razón instaurado por el positivismo. Dada se revela contra las convenciones del arte burgués, es un modo de vida que hace presente al otro, desde el gesto, es provocación abierta al orden establecido”.*

⁵⁴ *“Movimiento artístico Francés, dadaísta, utiliza las imágenes para expresar emociones. Su mayor representante El Andre Breton”.*

que lo hace el mito. De ahí que la obra *El paso*, exprese el rito de la violencia, buscando reflexionar y hacer conciencia sobre la necesidad de la no violencia. En la medida en que la memoria social, hace consiente el efecto de la violencia puede enfrentarla, de ahí que la obra acuda a diversas maneras de comunicar con su lenguaje no verbal situando el silencio, el gesto y la señal. A esta forma desde el orden analítico artístico se le llama comportamiento dos veces actuado.

La otra vertiente situada en América Latina define la performance como arte – acción o arte conceptual, más usado en las artes visuales para generar prácticas que superen los marcos tradicionales de interrelación con el público. Estas dos tendencias se complementan y generan contradicción pero es allí donde la polémica entre los artistas avanza. Es interesante esta discusión en el marco del análisis político de la obra porque da cuenta de posiciones conceptuales ya situadas en una producción de conocimiento continental.

Una definición más intuitiva y lúdica en torno a la concepción de lo preformativo, se dirige a considerarlo como “experiencia sensual que frecuenta el absurdo, usualmente asociado a una noción volátil del concepto tiempo”⁵⁵. El arte acción se realiza en una estructura previa, sin ser guión, guía al trabajo es repetible en su esencia, pero no necesariamente en su forma. Se da en un espacio escénico pues requiere de un espacio tiempo, por ejemplo en el recinto de un teatro, en un cruce de caminos, en una taberna, en cualquier lugar cual locus de enunciación o espacio escénico.

La acción es tan efímera como la de una obra teatral o musical, y exige que al término de la entrega el espectador recurra a su memoria para seguir dirigiéndola. A diferencia del teatro o la música; sin embargo el arte acción no depende de actores o de músicos, ambas profesiones altamente especializadas y complejas, sino de "habilidades parecidas pero distintas". En otras palabras, la intención de

⁵⁵ Felipe Ehrenberg. (neólogo, artista multifacético mexicano)

un espectáculo accionista o una performa no es interpretativa y por lo tanto admite intermediarios, es decir, directores que dirijan a terceros para traducir a un cuarto, el autor. “El perforador puede recurrir a asistentes -el público, por ejemplo- para ser todo a la vez. Es esto, precisamente, lo que le imprime la inmediatez de que carece el teatro o la pintura”⁵⁶.

Nació como una mezcla que nutría el arte tradicional – como el teatro, las artes plásticas, la música, la danza de arte popular – como la carpa, el cabaret, el circo – y nuevas formas de arte como – el cine experimental, el video arte, la instalación y el arte digital. También se nutre de fuentes extra – artísticas como la antropología, el periodismo, la sociología, la semiótica, la lingüística y tradiciones populares vernáculas. “Es un arte interdisciplinario”⁵⁷.

Lowell Fiet (1998), crítico teatral estadounidense-puertorriqueño, considera el performance como “un espacio que necesitaba crear validez de la voz y ese espacio no lo da las instituciones y esta voz no se iba a validar en los espacios formales”⁵⁸. Aunque tuvo un adiestramiento básico en música y artes visuales, las piezas que creaba no se podían relacionar a algo conocido: no eran canto lírico, ni popular, ni teatro, ni un monólogo, ni poesía, aunque tenían elementos de todas estas cosas. Más bien, son piezas que cualquier persona puede hacer y el texto autobiográfico es algo con lo que muchas personas se pueden relacionar. La única diferencia es que no a todo el mundo se le ocurre hacer estas cosas, se necesita un poco de valentía. Especialmente, se necesita retar el miedo a elegir ser vulnerable frente a un grupo de personas.

⁵⁶ ALCÁZAR, Josefina. Investigadora teatral mexicana. 1998. Anexo 1 Dossier.

⁵⁷ ROMÁN, Ivette. (experimentalista vocal puertorriqueña)

⁵⁸ FIET LOWELL. Acercamientos a lo exótico no-exótico. (Puerto Rico).1998.

Te expones a cualquier reacción, a cualquier comentario, a ser juzgada, a la burla -porque no todo el mundo puede aceptar la vulnerabilidad como algo socialmente correcto. Despierta y reta esa parte de depredadores que todos tenemos dentro y no todos nos queremos sentir culpables por nuestra sombra. Es mejor ver lo negativo en los otros. Es esta vulnerabilidad la que le permite al performance esa facilidad para expresar situaciones de conflictos de poder. Este es precisamente el valor del performance, cuando le dices a otros, "no estoy haciendo esto para que envidies mis talentos, ni porque puedo lucrar, simplemente porque es importante que alguien lo haga y, aunque es incómodo, hoy estoy eligiendo ser yo esa persona que lo hace -me doy el espacio para hacerlo. ¿Por qué los performers hacemos esto? Porque nos gusta, nos urge, nos da placer y porque es lo mejor que sabemos hacer. Porque es altamente político y los performers, y creo que no me equivoco al decirlo, si no hubiéramos sido artistas, estuviéramos en un puesto político o al revés, porque no estamos en un puesto político (ni lo soportamos), somos artistas⁵⁹.

Finalmente, el performance es un medio de emergencia, de urgencia, de opinión y de necesidad de hacer llegar un mensaje. Es una manera de poner a quienes lo presencian en alerta y por lo tanto más abiertos a buscar ese mensaje. Como todo medio de expresión, el performance se ha ido institucionalizando y las expectativas del público se han ido educando. La parte más interesante del performance es aquella que no representa sino que presenta, la que trabaja con la conducta como un elemento de valor y como su herramienta de trabajo. Uno de los aspectos más audaces es la conciencia de que es ésta la manera en la cual la sociedad nos "define y modela", sabiendo que es posible transformar esos recursos sociales en formas de expresión artísticas que aspiran a cambiar la manera en la cual la sociedad piensa y actúa.

⁵⁹ BRUGUERA, Tania. artista interdisciplinaria cubana 1998.

CONCLUSIONES

Quizá ninguno de nosotros, y siempre diré quizá, estuvo en ese momento y en ese lugar en donde nuestros antepasados movidos por un quién sabe qué y en un feliz acuerdo a lo mejor no planeado, se dieron a la tarea de perder la cordura. (Los antropólogos hablan de la necesidad de fortalecer los lazos de cohesión tribal, racial, religiosa, familiar, en fin).

Pero, en definitiva, ¿Qué es eso de perder la cordura? ¿Por qué los hombres y mujeres apenas en la niñez de su historia, dejan de contar, contarse, contarnos, y pasan a representar, representarse, representarnos?

Creo que la explicación a semejante cuestión sería cosa de eternidades. Lo evidente siempre ha sido ese resultado maravilloso que aún hoy, en estos tiempos de ciberespacios y perendengues virtuales, se resiste a cederle terreno a una tecnología que hasta hace mucho nos prometía la solución a todos los males heredados e inventados.

Durante todos estos siglos de andar por ahí, el teatro, el arte de la representación o como quiera llamársele, sólo nos prometió que dejaríamos de ser lo que somos para transformarnos sin mayor vergüenza en animales, reyes, esclavos, dioses, fuerzas de la naturaleza, y hasta en aberraciones salidas del delirio humano. Sólo nos prometió que por obra y magia de una máscara, un cuero animal, un trajecito, un gorrito, nos atribuiría el derecho de enaltecer a los vencidos, de morir y resucitar, de hasta amar a los enemigos.

En definitiva, el teatro sólo nos prometió que los lugares, objetos y personas de nuestra cotidianidad se transformarían en los protagonistas del mito, en los juguetes necesarios para el rito. Que perderíamos el control, que nos

embriagaríamos, que la pasaríamos bien y que, como en toda fiesta, la única norma sería aceptar la invitación.

La candelaria como fundadora del teatro colombiano en general desde una perspectiva crítica en lucha constante desde su nacimiento. Nace primero el teatro crítico político y estudiantil, que el nacional llamado nuevo teatro colombiano. Impacta a América Latina y tiene un lugar en el mundo.

El proceso de creación de una obra de teatro, esta atravesada por la cosmovisión de los artistas sobre el mundo, sobre su realidad, lo que genera sobre ellos identidad, un reconocimiento dentro del grupo en el que imprimen su pensamiento, su práctica creativa, e inventiva y a la vez lo socializan, para situar el espacio único frente al espectador, crítico básico de su trabajo.

Otro aspecto a resaltar como conclusión en este trabajo, es la preparación constante de los actores y su actualización. Para ello acuden a talleres donde se discute por ejemplo las bases del comportamiento no verbal; en torno a este, proponen varios aspectos, entre ellos: El comportamiento espacial; que es todas aquellas relaciones que determinan la comunicación interpersonal, en las cuales el espacio juega un papel muy importante. Aquí incluyen todos los aspectos de la comunicación, es decir, “la utilización del espacio personal y social y la percepción del mismo por parte del hombre”, tal como lo desarrolla Hall⁶⁰, en sus estudios sobre relaciones espaciales en la sociedad.

Después de retomar este autor tomaron en cuenta, tres factores del comportamiento no – verbal: el cultural, el socioemocional y factores de la estructura física del ambiente. El análisis de estos enriquece la comprensión de la investigación política teatral. En este sentido las señales que intente comprender sobre la interacción social que ellos iban aprendiendo y de paso compartiendo,

⁶⁰ HALL, Edwar. *La Dimensión Oculta*. Editores Siglo XX. México. 1981. p. 43.

eran: el contacto físico, la proximidad, la orientación, la postura y la configuración espacial. Estas todas relacionadas van produciendo la comunicación entre individuos. Esto se relacionaba con la propuesta de Hall, - que también es trabajada por la antropología histórica y la etnografía crítica, que exprese en la introducción –la propuesta establece cuatro distancias de la interacción humana; íntima, personal, social y pública. El teatro le otorga e esta propuesta una gran importancia a la puesta en escena del actor y del grupo. Los movimientos del cuerpo, los emblemas, los gestos ilustradores, complementan la comunicación verbal y es ahí, donde juega la memoria colectiva y su relación con el público. Estos lenguajes complementados derivan variedad de combinaciones: felicidad, sorpresa, temor, ira, asco, desprecio e interés.

El cuerpo doblado, con las manos en la cabeza, o sentado anuncia estados, por todos conocidos, dando la experiencia colectiva de comunicación no verbal. Son como adaptadores, en su mayoría de manera inconsciente, tenues, donde la intención es adaptar la situación. Estos ejercicios dejan ver la gran importancia de la observación por parte del actor, en los aspectos del comportamiento. Lo mímico, la expresión de la cara, la mirada, son zonas especializadas de la comunicación.

En este aspecto hay mucho todavía por investigar para futuros trabajos, la función poética por ejemplo. El debate entorno al escrito de Roland Anrup (2009) en su obra *Una Tragedia a La colombiana*, inspirado en *Antígona* de Sófocles, para dar luces sobre el conflicto colombiano, es una reflexión creativa sobre la violencia contemporánea. El autor es historiador Sueco y contextualiza como ha ido evolucionando el poder y la democracia en el mundo y en el contorno específico de nuestro país. Así, se renueva lo académico, lo testimonial, lo periodístico, generando una nueva mirada de la historia, en la que somos testigos y protagonistas.

Otro tema que se puede ver en las entrevistas y que no fue un objetivo central en esta investigación, es el de género y sus transformaciones, al respecto por ejemplo; ante la pregunta a Nora Ayala, sobre su trabajo en el teatro con mujeres que le queda y le aporta al país. Ella responde:

...a mi me parece muy, pero muy importante este trabajo porque es una voz callada, en la dramaturgia de La candelaria los grandes acontecimientos están ejecutados por hombres, y esta es una voz muy importante, es la voz de esa mujer que ha estado ahí sosteniendo, que se ha mantenido pero que no ha podido expresarse pero ahora ante la ausencia de los hombres en pueblos enteros donde viven única y exclusivamente mujeres, los hombres están ocupados haciendo la guerra, se han ido a las FARC, se han ido a los paracos o se han ido a los helenos o al ejército, están participando en unas cosas tan importantes, ahora ha comenzado a cambiar mucho, pero con unas posiciones diferentes, mujeres que están ocupando los cargos de los hombres, son formas de moverse, pero hay ese saber y ese sentimiento guardado en nuestros corazones y esa tristeza tan grande de pérdidas que hemos tenido en este país, es todo un sentimiento que esta ahí almacenado y guardado y a veces reprimido en el corazón en la piel de nosotras las mujeres que tenemos que expresar lo que es necesario y que me parece que es una cosa diferente no mejor ni peor ni mal, ni buena sino diferente entonces necesitamos tener también posibilidades de expresión, que me parece que es una forma de trabajo ó que a mi me interesa, a mi no me interesa temas de los grandes acontecimientos de la historia, me interesa más la historia de una mujer que tiene sus afectos enredados o que tiene un problema en la cocina, mi trabajo fluye hacia esa intención, que además yo soy como un caso en donde mi familia somos puras mujeres, a nosotras nos toco unas relaciones que no sabemos como manejarlas, que tenemos que reinventarlas de nuevo en la pareja; las familias de hoy ya no son lo tradicional, la familia de hoy es la separación de la mujer que trae un hijo del hombre que trae un hijo, del hijo que nace de los dos, entonces son pedacitos de retazos, eso son, entonces todo eso hay que verlo, todo es

interesante en el panorama. Yo ya no creo en esos arquetipos o en esos discursos de aquellos compañeros sindicatos con esas palabras tan bonitas y todo a la final del discurso le pedían a las compañeras que ayudaran a levantar los pupitres, por eso yo creo que hay mucho material, hay que sacarlo; este mundo en el que estamos es un mundo que necesita un cambio necesariamente mas cortés, mas amable, mas noble⁶¹.

Definitivamente el teatro y las artes escénicas universitarias en general, representan un aire provocador en los tiempos que corren por el país y por el mundo. Nos advierten, como algunos otros signos, que son el arte y la práctica cultural los que representan los caminos ciertos frente a la guerra y la violencia, frente al encarnizado embrutecimiento general, frente a las distintas formas de antropofagia y envilecimiento de la existencia.

⁶¹ ENTREVISTA a Nora Ayala, integrante activa del grupo de teatro La candelaria. Bogotá, 4 de marzo de 2006.

BIBLIOGRAFÍA

BAJTIN, Mijael M. *La cultura popular en la edad media y en el renacimiento*. El contexto de Francois Rabelais. Editorial Alianza. Madrid, 1988.

BARCO, Virgilio. *La lucha contra la pobreza*. Carlos valencia Editores. 1986.

BENJAMÍN, Walter. *Tentativas sobre Brecht*, iluminaciones III. Editoriales Taurus. Madrid, 1975.

BRECHT, Bertold. *Escritos sobre teatro*. Selección y traducción de JargeHacker. Tomo I. Ediciones Nueva Luz. Buenos Aires. 1.970.

BRECHT, Bertolt. *La política en el teatro*. Editorial Alfa. Buenos aires. 1972.

BUENAVENTURA, Enrique. *Cultura y Política. En crisis de valores y políticas culturales*. Fondo Editorial Cooperativo. Cali. 1987.

CHEJOV, Antón. *Obras completas*. Editorial Progreso. Moscú. 1980.

DINERS No. 436, julio de 2006

DAVIS, Flora. *La comunicación no verbal*. Editorial Alianza. España. 1976.

DE TORO, Fernando. *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo*. Editorial Galerna. Chile. 1987.

DUQUE MESA, Fernando, PRADA PRADA Jorge. *Santiago García. El teatro como Coraje*. Investigación Teatral Editores. Ministerio de cultura. Bogotá. 2004.

DUVIGNAUD, Jean. *Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas*. Fondo de cultura Económica. México. 1965.

ESPINOSA, Myriam Amparo. *La estética del quehacer etnográfico. Del sí mismo y del otro*. Revista de la Facultad de Ciencias Humanas y Sociales. Universidad del Cauca. Popayán. 1988.

ESPINOSA, Myriam Amparo. *Surgimiento y Andar Territorial Del Quintín Lame*. Ediciones Abya-Yala. Popayán. 1996.

GARCÍA, José Luis. *Informar y narrar: el análisis de los discursos en las investigaciones de campo*. En: Revista de Antropología Social. Vol. 9. Popayán 2000.

GARCÍA, Santiago. *Teatro y Público*. Seminario Taller. Grupo CELADEC. Lima. 1982.

GARCÍA, Santiago. *Teoría y práctica del teatro*. Ediciones La candelaria. Bogotá 1989.

Grupo de Teatro "La candelaria". Obra: *El Paso*. Ediciones La Candelaria. Bogotá. 1988.

HALBAWCHS, Maurice. *La Memoria Colectiva (fragmentos)*. En: Athenea Digital, número 2. México: Universidad Autónoma Metropolitana. 2002.

HALL, Edwar. *La dimensión oculta*. Siglo XXI Editores. Méjico. 1981.

LE GOFF, Jacques. *El orden de la memoria. El tiempo como imaginario. II parte*. Editorial Paidós. Barcelona. 1991.

MOLANO, Alfredo. *Siguiendo el corte: relatos de guerras y de tierras*. Editorial general. Bogotá. 1989.

NIETO, Clara. *Los amos de la Guerra. Intervencionismo de EEUU en América Latina*. De Eisenhower a G.W Bush. Debate. Bogotá. 2005.

PIEDRAHITA, Guillermo. *La producción teatral en el movimiento del Nuevo Teatro Colombiano*. Corporación Colombiana de teatro. Cali. 1996.

PLATA ZARAY, Jorge. *La dramaturgia en el siglo XX*. En: Gran Enciclopedia de Colombia. Temática 5 Cultura. Circulo de lectores. Bogotá. 1996.

PUJADAS, Joan. *El método biográfico y los géneros de la memoria*. En: Revista de Antropología Social, Vol. 9. 2000.

REYES, Carlos José. *Prólogo*. En: materiales para una historia del teatro en Colombia. Instituto Colombiano de Cultura. Bogotá. 1978.

SCOTT, James. *Los dominados y el arte de la resistencia*. Editorial siglo XXI. España 2000.

ANEXOS

ANEXO A

EL TEATRO DE LA CANDELARIA

La Candelaria se fundó en 1966 por un grupo de artistas e intelectuales independientes provenientes del naciente teatro experimental y del movimiento cultural.

Este grupo inició labores en un galpón de la calle 20 con el nombre de CASA DE LA CULTURA. Allí funcionó durante dos años alternando el teatro con la música y las artes plásticas.

Durante los primeros cuatro años se montaron obras de vanguardia. Los críticos del momento calificaron esta etapa como: “El acceso a la modernidad del Teatro Colombiano” Obras como: MARAT-SADE de Peter Weiss, LA MANZANA de Jack Gelber, LA COCINA de Arnold Wesker, LA HISTORIA DEL ZOOLOGICO de Eduard Albee y el TRICICLO de Fernando Arrabal, constituyeron parte del repertorio de los 60’s y movilizaron decenas de estudiantes e intelectuales a la CASA DE LA CULTURA.

Por supuesto, desde los inicios del grupo se tuvo como preocupación fundamental trabajar paralelamente por el acceso del público popular al teatro y por la apropiación de la dramaturgia nacional. Se hicieron adaptaciones de obras nacionales como SOLDADOS y el PADRE de Álvaro Cepeda Samudio, dirigidas por Carlos José Reyes y algunos experimentos que se denominaron MÁGICOS, que eran experiencias libres de crear conjuntamente entre teatreros y artistas de la plástica.

Entre 1966 y 1970 varios teatreros, algunos surgidos de LA CANDELARIA y otros provenientes de escuelas de teatro de Europa y América Latina, iniciaron la construcción y adaptación de nuevas sedes en Bogotá y Cali.

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

Al finalizar la década de los 60's LA CANDELARIA emprende sistemáticamente la creación de obras originales de dramaturgia nacional con el método de creación colectiva y participación en la formación de la Corporación Colombiana de Teatro. La incursión en temas míticos y la aprobación consciente de situaciones y personajes nacionales produjeron un fenómeno masivo de movilización de público que permitió, en muy poco tiempo, despertar el interés por LA CANDELARIA y por el movimiento teatral nacional a lo largo y ancho del país y por parte de numerosos Festivales y eventos Internacionales.

El trabajo de creación colectiva y la producción de materiales teóricos por parte de La Candelaria y del movimiento teatral constituyeron una verdadera escuela de formación y creación teatral en América Latina.

A partir de 1982 algunos de los integrantes del grupo escriben y montan sus propios textos. De allí surgen, por ejemplo: EL DIALOGO DEL REBUSQUE, escrita y dirigida por Santiago García, LA TRAS - ESCENA escrita y dirigida por Fernando Peñuela. EL VIENTO Y LA CENIZA, escrita y dirigida por Patricia Ariza y la TRIFULCA, de Santiago García, entre muchos otros.

También se hacen algunas experiencias en Danza - Teatro como la HISTORIA DEL SOLDADO de Stravinski – Ramus en coproducción con la Orquesta Filarmónica de Bogotá.

Las obras nacionales del repertorio, la búsqueda de nuevos lenguajes expresivos y la producción de imágenes de nuestro entorno, reconocibles por el público han trascendido hacia adentro y hacia fuera. Numerosos festivales del mundo se interesan por LA CANDELARIA y decenas de investigadores visitan al país y al grupo para estudiar los procesos de montaje, las metodologías de trabajo y las obras.

Paralelamente, tanto en el grupo como en el movimiento teatral se desarrollan de manera sistemática investigaciones sobre la práctica teatral a través de talleres, seminarios y encuentros. LA CANDELARIA, mantiene el repertorio, la experimentación y el debate como hechos constitutivos de la creación artística.

GIRAS INTERNACIONALES

AÑO	PAÍS	CIUDAD	OBRA	EVENTO
1967	Venezuela	Caracas	Metamorfosis	Inauguración nuevo Teatro
1971	Francia	Nancy	La Orestiada	Festival de Nancy
	Dinamarca	Hallstebrö Halborg, Copenhague	El Menú	Festival de Nancy
1972	Chile	Santiago, Serena, Salvador Calama, Antofagasta Limache, Copiapó	Nosotros los comunes	Central Trabajadores
	Perú	Lima, Tacna	Nosotros los comunes	Instituto Peruano de Cultura
	Ecuador	Quito	Nosotros los comunes	Central de Trabajadores
1973	Francia	Nancy	La ciudad dorada	Festival de Nancy
	Dinamarca	Ámsterdam, Róterdam	Nosotros los comunes	Festival de Nancy
1974	México	Oaxaca, Ciudad de México	La ciudad dorada	CLETA
	Salvador	San Salvador	La ciudad dorada	Teatro II al sur Manuel
	Guatemala	Guatemala	Nosotros los comunes	Arce Escuela de teatro
1976	Venezuela	Mérida, Caracas Barquisimeto, Valencia	Guadalupe años sin cuenta	Muestra Mundial de Teatro
	EE.UU.	New York	Guadalupe años sin cuenta	Primer Festival de Teatro Latino
1977	Francia	Nancy, París, Lune, Vill, Aix Province	Guadalupe años sin cuenta	Festival de Nancy
	Italia	Roma, Nola	Guadalupe años sin cuenta	Festival de Nancy
1978	Cuba	La Habana Santa Clara	Guadalupe años sin cuenta Los 10 días que...	Muestra Mundial de Teatro Muestra Mundial de Teatro

AÑO	PAÍS	CIUDAD	OBRA	EVENTO
1980	Nicaragua	Managua, León Masaya, Esteli Juigalpa, Matagalpa Rivas	Guadalupe años sin cuenta	Central Sandinista de los trabajadores
1981	Panamá Costa Rica EE.UU	Ciudad de Panamá San José New York	Vida y Muerte Severina Vida y Muerte Severina Golpe de suerte	Instituto Nacional de Cultura Compañía Nacional de Teatro II Festival de Teatro
1982	Zurich Berlín F. Dinamarca RDA. Inglaterra	Rotte Fabrick (Fabrica Roja) Grippts Theatre Teltet Faelled-Parken Berlín (Bat) Leipzig Londres	Guadalupe años sin cuenta Guadalupe años sin cuenta Guadalupe años sin cuenta Guadalupe años sin cuenta Guadalupe años sin cuenta	Festival Horizonte 82 Festival Horizonte 82 Festival Horizonte 82 Festival Horizonte 82 Festival Horizonte 82
1983	Venezuela México	Caracas Guanajuato, Aguas Calientes Torreón, Piedras Negras, Sabinas Monterrey Nuevo Laredo Reynosa, Ciudad Victoria Irapuato, Teatro del Bosque	Diálogo del Rebusque Diálogo del Rebusque	Festival Internacional de Teatro Festival Internacional de Teatro
1984	EE.UU. Perú	New York Lima Lima	Diálogo del Rebusque Guadalupe años sin cuenta Diálogo del Rebusque	IV Festival de New York Festival de Teatro Festival de Teatro
1985	España	Almagro Madrid	Diálogo del Rebusque Diálogo del Rebusque	Festival de Teatro Reinauguración del Teatro Lara
1986	Uruguay	Montevideo	La Tras-escena	Asociación de críticos y periodistas
1987	EE.UU. Cuba	New York La Habana	Diálogo del Rebusque El viento y las cenizas	Festival Latino de Teatro Festival Teatro.

AÑO	PAÍS	CIUDAD	OBRA	EVENTO
1988	Alemania	14 Ciudades	El Paso	Invitación Partido Verde
	Bélgica	Brúcelas	El Paso	Invitación Partido Verde
	Holanda	Ámsterdam	El Paso	Invitación Partido Verde
	España	Cádiz	El Paso	Festival Iberoamericano
1989	EE.UU.	New York	El Paso	Festival Latino
	México	Ciudad de México	El Paso	Festival Latino
1990	Venezuela	Caracas	El Paso	Festival Iberoamericano
1992	Alemania	Hamburgo, Colonia,	El viento y la ceniza	Festival de Hamburgo
	Darmstadt			
	Dinamarca	Copenhague	El viento y la ceniza	Encuentro con el ODIN Theater
1994	España	Cádiz	En la Raya	Festival Iberoamericano
	Holanda	Ámsterdam	En la Raya	Gira organizada por el Grupo Pachanga
	Alemania	Berlín, Dusseldorf y 7 mas	En la Raya	Gira organizada por el Grupo Pachanga
1995	Finlandia	Tampere	En la Raya	Festival Internacional de Tampere
	Suecia	Estocolmo	En la Raya	Institución Sueca de Teatro
1996	Ecuador	Manta, Quito	Fémima Ludens	Festival Internacional de Teatro de Manta.
1997	Cuba	La Habana	En la Raya	Festival de Teatro de la Habana
	Venezuela	Caracas	Manda Patibularia	Festival Internacional de Teatro de Caracas.
1999	Perú	Lima	El Paso	Festival Latino de Perú
	Ecuador	Quito	El Quijote	Festival Internacional de Teatro Experimental
	Rep. Dominic	Santo Domingo	El Quijote	Festival Iberoamericano
	España	Cádiz	El Quijote de Cádiz	FIT XIV Festival Iberoamericano
	México	Jalapa, Veracruz	El Quijote	Invitación Rodolfo Reyes

AÑO	PAÍS	CIUDAD	OBRA	EVENTO
2000	Brasil	Bel Horizonte	El Paso	Festival Iberoamericano de Bel Horizonte
2001	México	San Cristóbal, Tuzla, Amatenango del Valle, Comidan, Tapachula	El Quijote	Invitación Rodolfo Reyes
	Portugal	Porto	El Quijote	FITEI Festival Internacional de Teatro Expresao Ibérica
	Bolivia	Santa Cruz de la Sierra	El Quijote	III Festival Internacional de Teatro Santa Cruz de la Sierra
2002	Salvador	San Salvador	En la Raya	Festival Centroamericano de Teatro
2003	Ecuador	Quito	El Paso	Festival Internacional de Teatro Experimental
2004	España	Barcelona	Nayra	Invitación instituto de Barcelona
		Madrid	Nayra	
		Cádiz	Nayra	Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz
	Costa Rica	San José	Nayra	IX Festival Internacional de las artes, San José 2004
	Ecuador	Quito	Nayra	Festival Internacional de Teatro Experimental
	México	Chiapa del corzo, Tapachula	Nayra	III Festival Internacional cultura y las artes de Chiapas
		San Cristóbal de las casas, Tuzla, Campeche. ciudad de México		
2005	Guatemala	Guatemala antigua	El Quijote	
	EE.UU	Los Ángeles	El Quijote	IV Festival Internacional de Teatro Latino de los Ángeles Fitla 2005
	España	Madrid, Alcalá de Enarez Islas Canarias, El Escorial.		Muestra Iberoamericana de Quijotes
	Portugal	Almada	El Quijote	Invitación de Celcit producciones S.L.
	Perú	Lima	El Quijote	Celebración de los 33 años del Yuyas Kanni
	Rep. Dominic	Santo Domingo	Nayra	

OBRAS MONTADAS

AÑO	OBRA	AUTOR	DIRECCIÓN
1966	Soldados	Carlos José Reyes	Carlos José Reyes
	La Manzana	Jack Gelber	Santiago García
	Marat-Sade	Meter Weiss	Santiago García
1967	Macbeth	Shakespeare	Enrique Buenaventura
	El Matrimonio	Gombrowicz	Santiago García
	La Patente	Pirandelo	Carlos José Reyes
	La gaviota	Chejov	Santiago García
	La farsa de la Cabeza del Dragón	Valle Inclan	Carlos Parada
	La niña del viento	María Clara Machado	Celmira Yépez
1968	Los nuevos trajes del emperador	Cristian Andersen	Carlos Parada
	La piedra y la felicidad	Carlos José Reyes	Jaime Chaparro
	Teatro de títeres	Carlos Parada	Carlos Parada
	Metamorfosis	Carlos José Reyes	Carlos José Reyes
	Mágico 68	El grupo	Grupo de Teatro
	La historia del Zoológico	Edgard Albee	Santiago García
	La cocina	Arnold Wesker	Santiago García
1969	El manantial de los Santos	J.M. Singe	Santiago García
	Dúo	Jorge Blanco	Santiago García
	Fando y Lis	Fernando Arrabal	Miguel Torres
	El baño	Maiakosvki	Santiago García
	Yo- Bertolt B.	Grupo recital de poemas	Santiago García
	La buen alma de Sechuan	Bertolh Brecht	Santiago García
	El triciclo	Fernando Arrabal	Santiago García
	Ubu encadenado	Alfred Jarri	Carlos Parada
	El cadáver cercado	Kateb Yacine	Santiago García
1970	El Parlamento de Rauzante...	Angelo Beolco	Carlos Parada
	La más fuerte	Augustu Strinberg	Santiago García
1971	Extraña tarde del señor Burke	Ladislav Smocek	Felipe González
	La orestiada	Esquilo	Santiago García
	Divinas palabras	Valle Incian	Carlos José Reyes
1972	Nosotros los comunes	Creación colectiva	Santiago García
1973	La ciudad dorada	Creación colectiva	Santiago García
1974	Vida y muestra Severina	Joao Cabral Do	Santiago García

AÑO	OBRA	AUTOR	DIRECCIÓN
1975	Guadalupe años sin cuenta	Creación colectiva	Santiago García
1976	Los 10 días que estremecieron al mundo	Creación colectiva	Santiago García
1977	La historia del soldado	Ramuz	Santiago García
1980	Golpe de suerte	Creación colectiva	Santiago García
1981	Diálogo del rebusque	Santiago García	Santiago García
1984	La tras escena	Fernando Peñuela	Fernando Peñuela
1986	El viento y las cenizas	Patricia Ariza	Patricia Ariza
1987	El paso	Creación colectiva	Santiago García
1989	Maravilla Estar	Santiago García	Santiago García
1991	La trifulca	Santiago García	Santiago García
1992	En la raya	Santiago García	Santiago García
1994	Tráfico pesado	Fernando Peñuela	Fernando Peñuela
1995	Fémima ludens	Creación colectiva	Nora Ayala
1994	Manda patibularia	Santiago García	Santiago García
1997	A fuego lento	Patricia Ariza	Cecar Baldillo
1999	El Quijote	Santiago García	Santiago García
2002	De caos & de cacaos	Creación colectiva	Santiago García

PUBLICACIONES
EDICIONES TEATRO LA CANDELARIA

PUBLICACIONES DE LAS OBRAS

CINCO OBRAS	Editorial Colombia y Teatro la Candelaria-1986.	AGOTADO
	Nosotros los Comunes	
	La Ciudad Dorada.	
	Guadalupe años sin cuenta.	
	Los diez días que estremecieron al mundo.	
	Golpe de Suerte.	
Cuatro Obras:	Edición Teatro la Candelaria-1987.	AGOTADO
	Dialogo del Rebusque	
	La tras Escena.	
	Corre Corre Carigueta.	
	El Viento y las Cenizas.	
Tres Obras:	Edición Teatro la Candelaria-1991.	
	El Paso.	
	Maravilla Estar.	
	La Trifulca.	
Seis Obras:	Edición Teatro la Candelaria-1998.	
	En la Raya.	
	Luna Menguante.	
	Trafico Pesado.	
	Fémina Ludens.	
	Manda Patibularia.	
El Quijote:	Edición Teatro la Candelaria-2002.	
El Quijote:	Edición Príncipe Teatro la Candelaria-2002.	

PUBLICACIONES TEÓRICAS

Teoría y Práctica I: Santiago García. Primera Edición-Ediciones Ceis-1983, Segunda Edición- Edición Teatro la Candelaria-1989, Tercera Edición –Edición Teatro la Candelaria-1994.

Teoría y Práctica II: Autor Santiago García. Ediciones Teatro la Candelaria-2002.

Imagen Teatral: Gonzalo Arcila. Edición Teatro la Candelaria- 1992.

Teatro la Candelaria 30 años: Edición Instituto Colombiano de Cultura y Teatro la Candelaria-1997. **AGOTADO**

REVISTA PROGRAMA

El Viento y las Cenizas: Edición Teatro la Candelaria-1987. **AGOTADA**

Teatro La Candelaria: Edición Teatro la Candelaria 1966-1986- 1966.

AGOTADA

Lenguaje No-Verbales: Edición Teatro la Candelaria-1990

Sobre la Creación Colectiva hoy: Edición Teatro la Candelaria-1988.

AGOTADA

Trafico Pesado: Edición Teatro la Candelaria-1995.

En la raya: Teatro la Candelaria.: Edición Teatro la Candelaria-

Autor y Personaje: Edición Teatro la Candelaria y Planeta-1990

El Quijote: Edición Teatro la Candelaria-1999. AGOTADA

CD. Guadalupe Años sin cuenta. Teatro la Candelaria-1999.

PORTAFOLIO

Grandes Pintores en homenaje al Teatro la Candelaria.

Pedro Alcántara-Gonzalo Ariza-Luis Caballero-Humberto Giangrandi-
LeonelGóngora-Ana Mercedes Hoyos-Juan Manuel Lugo-Alfonso Quijano Acero-
Eduardo Ramírez Villamizar-Omar Rayo-Antonio Samudio-Juan Antonio Roda-
Jorge Elías Triana

INTEGRANTES GRUPO LA CANDELARIA

Patricia Elia Ariza Florez.

Nora Ayala Anzola.

Cesar Augusto Badillo Pérez.

Fanny Haydee Baena Moreno.

Alexandra Escobar Aillón.

Luis Libardo Florez Medina.

Luis Hernando Forero Pineda.

Santiago García Pinzon.

Rafael Eduardo Giraldo Galvis.

Nora González.

Francisco Martínez Alvarado.

Carmiña Martínez Valdeblanquez.

Shirley Martínez Pacheco.

Fernando Emeterio Mendoza López.

Fernando Gonzalo Peñuela Ortiz.

Adelaida Otalora.

Fabio Velasco Lomas.

TÉCNICO:

- Carlos Julio Robledo.

ANEXO B

EL PASO O PARÁBOLA DEL CAMINO

Diez años de edad, más de 500 representaciones en escenarios de Colombia y el mundo, vista por críticos e intelectuales como una obra maestra de la dramaturgia y el arte nacional, calificada como una de las grandes metáforas del país, como elemento de reflexión, de símbolo, El Paso tiene antecedentes que brillan con luz propia.

Este es El Paso, escrita y dirigida por Santiago García, interpretada por los trece actores del Teatro La Candelaria (ver reparto y ficha técnica). Justo en 1998 se cumplieron los diez años de esta obra, que sirve de condimento en estos tiempos de búsqueda de ingredientes para reevaluar, tolerar y formar.

El Ministerio de Cultura condecoró a Santiago García con motivo de este aniversario. En columna de Cambio 16 dedicada por entero a El Paso, a Santiago García y al Teatro La Candelaria, escribió en agosto de 1998 el poeta William Ospina que “alguien me preguntaba cómo imagino yo una obra de La Candelaria dentro de diez años. Le respondo con sinceridad que nuestra realidad cambia vertiginosamente y que por ello es imposible saber qué pasará en Colombia por entonces; pero que estoy seguro de que Santiago García y Patricia Ariza, y cada uno de los admirables creadores y actores de este grupo, estarán interrogando entonces esas nuevas realidades, extrayendo de ellas su carga de belleza y de verdad, y permitiendo que ese rigor estético y ese alto compromiso, a la vez sensorial e intelectual, nos sigan ayudando a percibir lo que somos, nuestra intensa y conmovedora humanidad”.

LA TRAMA

La obra se desarrolla en una especie de cantina situada en un cruce de caminos, un lugar donde nunca sucede nada fuera de lo habitual, y lo habitual es bastante monótono y solitario; de repente cambia la atmósfera totalmente con la llegada de nuevos personajes, aparecen dos hombres que debido al poder que manejan gracias al dinero y las armas, generan un ambiente de violencia y temor.

El Paso es trabajado sobre minimalistas y un lenguaje que plantea códigos más allá del simbolismo verbal tradicional. Murmullos, silencios, secretos, miradas y mensajes escritos en clave, constituyen toda una gramática escénica sobre las tensiones del presente, mostradas desde el interior del ambiente y de sus personajes.

En la pieza se enfrentan dos mundos, el de un pasado de origen campesino, casi bucólico, con sus canciones nostálgicas y un presente gobernado por el terror y la violencia.

REPARTO

Músicos:	Hernando Forero y Fernando Peñuela
Emiro:	César Badillo
Don Blanco:	Francisco Martínez
Chela:	Nora Ayala
Doris:	Fanny Baena
Obdulio:	Fabio Velasco
La pareja:	Patricia Ariza y Rafael Giraldo
El taxista:	Fernando Mendoza
Prostituta:	Carmiña Martínez
Los extraños:	Santiago García y Nora González
El Piloto:	Shirley Martínez

FICHA TÉCNICA

Director: Santiago García
Música: Ignacio Rodríguez
Luces: Carlos Robledo
Escenografía: Jorge Ardila
Autor: Creación Colectiva

LUCES

18 elipsos de 1.000 Wts
15 freneles de 1.000 Wts
1 consola mínimo 24 canales
3 bancos de dimers de 12 salidas de 2.4 Kwts

ESCENOGRAFÍA

4 Sillas de cafetería
12 listones o durmientes de 4X4 y 6 metros de largo
(1) una puerta de 1.80 mtrs X 90 cms
(1) una tarima de 220 X 1.20 mtrs
(1) un tarimita de 1.50 X 50 X 10 cms

ESPACIO ESCÉNICO

10 mtrs de ancho X 8 mtrs de Fondo COMO MÍNIMO

ANEXO C
NOTICIA DE LA OBRA TEATRAL “EL PASO” EN LOS DIFERENTES PAÍSES

EL TIEMPO

BOGOTÁ COLOMBIA – 22 DE JULIO DE 1988

De Teatro

Un montaje colectivo: “El Paso”

Por EDUARDO GÓMEZ

Especial para EL TIEMPO

Con esta obra, “El Paso” (que significa, en este caso, tienda o restaurante en un cruce de carreteras y caminos) el grupo La Candelaria realiza un notable avance en sus tentativas experimentales por descubrir formas de expresión propia. La idea de esta obra surgió de un



ambicioso proyecto que pretendía una semblanza de la revolución nicaragüense y que fue desechado cuando el conjunto resolvió concentrarse en este episodio pero trasladándolo a Colombia y haciéndole las modificaciones adecuadas por medio de un trabajo colectivo, dirigido por Santiago García.

Una serie de personajes, fuertemente caracterizados y nítidamente diferenciados, se pone en contacto, casualmente, en una especie de restaurante popular situado en el campo y a la orilla de una carretera, y a medida que van llegando se va

estableciendo entre ellos alguna relación, en la que la comunicación verbal es secundaria, sobre todo al comienzo, y en cambio las miradas, el gesto, el traje, el tono con que se mascullan algunas palabras que se cruzan, constituyen paulatinamente un lenguaje más bien tácito que, de manera progresiva, pone al descubierto, con mucha sobriedad y economía expresiva, una serie de dramas personales. Esos dramas terminan por interrelacionarse en torno a la aparición de dos hombres de la “clase emergente” que dominan y atemorizan con su dinero y sus armas y que están en contacto con alguna operación militar o paramilitar secreta.

El mérito del montaje se encuentra en el tratamiento mímico y moderadamente expresionista de la imagen, en donde la palabra es apenas un complemento en la mayoría de los episodios. Esa forma es especialmente adecuada en este caso, puesto que se trata de dramas que aparecen aislados y la casualidad reúne, de manera que no importa su explicación o descripción como procesos sino su integración inmanente, a través de una cotidianidad excéntrica e individualista. Lo que importa aquí no es tanto interpretar y describir esos dramas como bosquejarlos y mostrar que todos ellos; espontánea y secretamente, hunden sus raíces en un contexto antisocial, en donde el individuo está avasallado por la incomunicación, el fetichismo del dinero, la neurosis y el terror. Pero mostrando, al mismo tiempo, que esa alienación colectiva es vivida con tal inconciencia no logran interrelacionarse sino mediante sus frustraciones y no para intentar alguna superación, sino para sobrevivir en un presente sin perspectivas.

Aunque es preciso destacar, ante todo, la estupenda actuación de Álvaro Rodríguez como un camarero, cuya ambigua y casquivana “elegancia” pretende inflar un personaje trivial, y luego la de Patricia Ariza, como la señora que trata de fugarse con su amante (todavía pretenciosa de una “finura” maniaca que aparece risible en sus circunstancias) es indispensable elogiar la interpretación de César

Badillo, Francisco Martínez e Ignacio Rodríguez y de los demás integrantes del elenco, por la calidad de conjunto que logran con su trabajo.

UNO MÁS UNO

MÉXICO, D.F. FECHA 24 DE AGOSTO DE 1989

EL PASO O PARÁBOLA DEL CAMINO SERÁ PUESTA EN ESCENA POR EL
GRUPO LA CANDELARIA, DE COLOMBIA

ALEGRÍA MARTÍNEZ

Con una técnica en donde la palabra es subsidiaria y el gesto se encuentra en primer plano, el grupo La Candelaria de Colombia elabora una metáfora escénica en la que una taberna puede ser la Centroamérica olvidada, que ostenta como temas clave el miedo y la violencia. El montaje de El paso o Parábola del camino intenta prevenir a su público y al pueblo sobre el fascismo ordinario que, revestido de terror y fuerza, se cuela a la sociedad a través de los sectores más débiles, incapaces de decir un no a tiempo. El presente trabajo enmarcado en el Festival Latino de Nueva York en México, se podrá ver a partir de mañana y hasta el 28 de agosto en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón del Centro Cultural Universitario.

El grupo, creado en 1966, tiene como proyecto hacer un teatro que aglutine a un público nuevo de los sectores populares y su objetivo es crear una dramaturgia nacional que muestre su identidad. El paso pretende mostrar la realidad que vive Colombia hoy, pero no de manera directa, sino a través de una analogía inventada por los actores en la que se habla del terror que vive ese país, pero de una manera poética.

Reunidos en conferencia de prensa los actores y el director Santiago García, se refirieron a la difícil situación política de su país, cuya problemática — externaron — no puede reducirse, a los conflictos causados por el narcotráfico.

El grupo coincidió en que la desigualdad social es un “caldo de cultivo” para abrir paso a un estado de confusión, en donde existen alianzas de un sector del militarismo con el narcotráfico. Y los asesinatos, que comenzaron hace dos años selectivamente contra líderes de izquierda, se han extendido hacia dirigentes del partido de derecha liberal tradicional.

“A esta taberna que asociamos con nuestra Centroamérica perdida en algún lugar del camino, olvidada por el hombre, por la historia y hasta por Dios que está en todas partes, llega el dinero y el poder a través de los extranjeros, que la toman como lugar de paso para llegar a los grandes yacimientos de oro y este problema se vuelve foco de las tensiones del mundo que hoy en día sufrimos todos los latinoamericanos”, dice García.



Nora Ayala, Cesar Badillo y Fernando Penuela

El montaje de *La Candelaria* se basa en una técnica que le da un halo de importancia a las Acciones mínimas, los ruidos, los gestos, los murmullos. “Este trabajo sobre el detalle — dice García— no es nuevo, lo plantearon Stanislavsky y Chéjov, pero lo importante es recuperarlo en beneficio de la situación compleja que es difícil de mostrar tal cual es, pero que al utilizar estos lenguajes ambiguos aporta una lectura amplia y variada”.

“Queremos transmitir esta sentimiento difícil que se encuentra en el aire pero que no tiene salida y que entró con una mancha de sangre”, dice una de las actrices.

Por su parte, Santiago García afirmó que en Colombia, a pesar de la sangrienta situación que se vive, existe una rica cultura teatral. Recordó que el nuevo movimiento teatral iniciado hace 30 o 40 años por Seki Sano dejó la semilla para el desarrollo de la escuela que hizo cobrar al movimiento teatral una velocidad inusitada hasta llegar a la creación del Festival de Manizales, para el que se integraron 120 grupos en la Confederación Colombiana de Teatro.

Tras comentar que los teatristas cuentan con las ventajas que ofrece la democracia, pero también sufren las consecuencias de una extrema derecha que avanza a grandes pasos, García relató el allanamiento de que fue objeto la sede del grupo por parte del ejército, hecho por el que tiempo después recibieron mil disculpas de parte de otro sector gubernamental, lo cual, según dijo, evidencia la confusión en la que se encuentra inmerso el país.

THE NEW YORK TIMES
On the web

THE NEW YORK TIMES **ARTS/REVIEW** SUNDAY AUGUST 20, 1989

Review/Theater

Life at the Crossroads, in "Parábola del Camino"

BY D J.R. BRUCKNEER



sans.

The world intrudes on the habitués of the Colombian crossroads tavern in "El Paso o Parábola del Camino" (The Parable of the Path), and they learn in brutal moment that they might be fortunate, after all, to live where "news come from other places," as the innkeeper

It is a sign of the sheer sense of theater, the energy and the acting ability of the members of the Colombian theater company, La Candelaria, that they keep their audience at the Public Theater laughing right up to the final violent scene of this play and that the violence does not seem out of place.

There is a pun in the title. In the theater, "el Paso" refers not to walking but a skit or improvisation, and this play is a collective creation of La Candelaria and its director Santiago García. It is performed in Spanish as part of the Festival Latino, with English translation through earphones supplied Sunday afternoon and evening.

There is something of everything here-comedy, tragedy, melodrama, music, farce. Magically, it all fits together. A giggling prostitute, a rich woman with her gigolo and a taxi driver whose cab broke down in a rainstorm take refuge in the tavern and get into uproarious confrontations with the innkeeper, her employees, a dipsomaniacal This circus is interrupted by two silent men who arrive in a truck loaded with wooden cases, later found to be filled with guns. While the pair are a little sinister, their solemn silence is ridiculed by the others and they become part of the fun, up to a point. At the end, one of them is wounded offstage in a mysterious confrontation, a helicopter descends to collect the guns and one of the gun runners leaves a pile of money on the bar, saying: "Nothing happened here."

Who were they? Guerrillas? Government agents? Cocaine suppliers? It doesn't matter. They are from the world of power, where the news comes from, all or it bad. The realities this ingenious company examines in "Parabola del Camino" don't need names.

The members of the cast love these characters, and the warmth of their feelings reaches the audience. Everyone in the play is slightly mad in his or her own special way, but their lunacies become first familiar and then lovable. Even the gunrunners have a peculiar attractiveness.

Sodden musicians find excuses to perform popular songs that obliquely and comically comment on the action.

Obdulio. Throughout, a pair of somewhat old man and a hilarious gay waiter named

CINE MUNDIAL

MÉXICO, D.F. FECHA 27 VIII 1989

“El Paso” Obra Colombiana. Espejo de la Propia Sociedad



Fanny Baena, Nora Ayala, Cesar Badillo y Hernando Forero.

A través de una creación colectiva del grupo “La Candelaria” de Colombia, se escenifica, hasta el próximo día 28, la obra “El Paso”, bajo la dirección de Santiago García, en el teatro Juan Ruiz Alarcón, del Centro Cultural Universitario.

Dentro del Festival Latino de Nueva York en México, la puesta en escena del grupo colombiano se lleva a cabo en una taberna que se convierte en un lugar inhóspito, espejo de la propia sociedad.

Es también un cruce de caminos, un lugar de paso donde además se viven realidades fugaces, temporales, definidas por los variados personajes que se dan cita en “El Paso”, un día lluvioso.

Una pareja de amantes ricos, un conductor de taxis, una prostituta, la dueña de la taberna y su hija, un mozo y dos músicos, ponen la nota nostálgica a tan improvisada sala de espera. A este lugar llegan dos traficantes de armas. Con ellos la corrupción, la violencia y el miedo. Así, a la lluvia, el silencio, a las canciones sentimentales, a los mismos problemas que marcan la vida de un bar perdido en un rincón de América Latina, se contraponen inesperadamente el drama de la muerte. Los hechos de esta escenificación se van hilvanando

paulatinamente. Los diálogos ininteligibles destacan el dramatismo de la actuación y la propuesta visual de “El Paso”.

Esta obra de Santiago García, originario de Bogotá, Colombia, y fundador del teatro “El Búho” en su ciudad natal, ha sido recibida favorablemente en Bélgica, Holanda, España, Alemania y Estados Unidos. (NOTIMEX).