

Consolidación del campo teatral bogotano. Del Movimiento Nuevo Teatro al teatro contemporáneo

Consolidation of the theatrical field in Bogota.
From the New Theater Movement to the
contemporary theater

Janeth Aldana*

Universidad Nacional de Colombia, Sede Bogotá

Resumen

En este artículo se recogen varias de las conclusiones finales a las que se llegó con un trabajo de investigación sobre la consolidación y emergencia del campo teatral bogotano. Aquí se explora particularmente la incidencia del denominado Movimiento Nuevo Teatro, el cual se desarrolló en América Latina desde los años cincuenta hasta los años setenta del siglo pasado. En Colombia, éste va a cobrar singular importancia generando, aun hoy, álgidos debates sobre el verdadero papel de la creación colectiva y la organización en grupos en cuanto a la transformación de la dramaturgia, y la actividad teatral en el país. Tales debates se toman aquí como otro dato más, junto con el discurso de los demás agentes pertenecientes al campo a través de los libros de historia sobre el teatro colombiano y los textos teóricos de varios de sus protagonistas. La información se complementa con la suministrada por revistas especializadas y por las instituciones oficiales encargadas del área de cultura. Al final, una de las conclusiones centrales es que se puede hablar de un campo teatral en Bogotá gracias a la autonomía suficiente que se obtuvo por tres búsquedas puntuales: la adquisición de una sala propia, la formación del público y la creación de una dramaturgia nacional.

Palabras clave: sociología del arte, campo teatral, autonomía relativa, mercado artístico.

Abstract

This article presents several of the final conclusions reached by a research work on the consolidation and emergence of the theatrical field of Bogotá. It explores the incidence of what has been called The New Theatre Movement (which took place in Latin America since the fifties to the seventies during the last century). Furthermore, this movement will reach a singular importance in Colombia by discussing, even today, strongly about the real role of collective creation and organization in the transformation of drama and theatrical activity in the country. Such debates are taken here just as additional data, together with the speech of other agents belonging to this field found in history books of the Colombian theater and theoretical texts of several of its main characters. The information is completed

Recibido: marzo de 2008. Aprobado: abril de 2008.

* jannethaldana@hotmail.com

with specialized magazines and cultural official institutions. At the end, one of the main conclusions is that we can talk about the theater field in Bogota for the sake of the autonomy that was obtained by three issues: the acquisition of an independent theater, the education of an audience and the creation of a national dramatic tradition.

Keywords: sociology of art, theatrical field, relative autonomy, art market.

Introducción

Bogotá se reconoce hoy en día como una de las capitales latinoamericanas más importantes en materia teatral. Dicho reconocimiento se debe en gran parte a la visibilidad que los festivales de teatro tienen internacionalmente, en especial el Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá el cual, desde 1988, bianualmente centra la mayor atención de la franja cultural del país. No obstante, una mirada un poco más profunda sobre la actividad teatral en la ciudad con relación específica a los procesos de investigación, formación, creación y difusión, dan cuenta de una situación distinta si se revisa cada uno de ellos por separado así como la conexión existente entre los mismos.

A esto se añade que, en muchas ocasiones, esta visibilidad hacia afuera ha llevado al desconocimiento de la historia misma del teatro colombiano y de las apuestas que han hecho los agentes participantes en ella. Las nuevas generaciones ven acriticamente los debates que se desarrollaron décadas atrás entre los teatreros, o valoran negativamente la consagración de algunos agentes que fueron (y aún son) figuras clave del teatro colombiano. Mas, si se habla de la existencia de un campo teatral en la ciudad, no puede dejarse de lado esta historia que ha configurado todo el panorama actual determinando las interacciones entre todos los agentes que se encuentran involucrados en el ámbito teatral (artistas, intermediarios, público, entre otros).

Este artículo es producto de un proceso investigativo¹ a propósito de los espacios de ruptura en el teatro colombiano que llevaron al surgimiento y consolidación del campo teatral bogotano, es decir, de los momentos que han permitido obtener los niveles suficientes de autonomía relativa hacia la construcción de reglas propiamente artísticas que, en un periodo preciso (años sesenta, setenta y ochenta del siglo xx), llevaron a la creación de una dramaturgia propia y contribuyeron a la formación de público. Las posturas opuestas a ésta se tienen en cuenta en la medida que ofrecen a su vez un amplio cuadro sobre las tomas de posición que los distintos agentes, involucrados en la actividad teatral, han elaborado como formas de legitimación de su práctica. Las críticas al llamado teatro independiente, se hacen sentir de manera mucho más fuerte cuando

1. Se trata del trabajo de grado para optar al título de Magíster en Sociología de la Universidad Nacional de Colombia, titulado *El campo teatral bogotano: surgimiento y consolidación a partir del Movimiento Nuevo Teatro (1960-1975)*, distinguido por el jurado evaluador con la calificación de Meritorio.

algunos grupos formados bajo esta lógica, hace más de cuarenta años, siguen en plena vigencia.

[113]

Propuestas generales para una sociología del arte. Consideraciones sobre los campos artísticos

Sobre el desarrollo de una sociología del arte todavía no se encuentra un cuadro estructurado uniformemente. Las posturas que defienden la idea del arte como un reflejo de la sociedad o las que ven al artista como un genio con un don especial, hacen oscilar los análisis entre las obras, los artistas y su contexto. Si bien se reconocen varios sociólogos que van a aportar en estos dos sentidos, las escuelas en las que se encuentran ubicados llevan a defender sólo alguna de estas dos posturas en detrimento de la otra. De esta manera los importantes aportes de Arnold Hauser² y György Lukács³ tienden a privilegiar la acción de la sociedad sobre el artista y la obra de arte, incluso como determinante fundamental de sus características según cada época, bajo una óptica que podría clasificarse como marxista (García Canclini, 2001, p. 18). Otros, guiados por el estructuralismo, como Lucien Goldmann⁴ o Pierre Francastel⁵, establecen en sus trabajos la correspondencia entre las estructuras artísticas y las estructuras sociales, aunque terminen centrándose en las últimas a través de nociones como la de “visión del mundo” que utiliza el mismo Goldmann. En relación con otras perspectivas aparecen trabajos como el de Jean Duvignaud (1969)⁶ quien, para este caso preciso, es el único que habla de una Sociología del teatro (Duvignaud, 1981)⁷, con el interés

2. Para Hauser, el arte descubre y confronta las ideas en relación con su finalidad, la cual se origina en las necesidades sociales de los grupos, en sus contextos. Para él, el arte, así como la ciencia, se crea en el mundo de la experiencia. Aunque crítico de la corriente marxista por su extremo interés en lo económico, le ve como ventajoso que se trata de una corriente realista que, al poseer evidencia racional, puede comprobarse empíricamente (Hauser, 1975).
3. Quien junto a Goldmann, en la búsqueda de los condicionamientos externos del arte, quería superar el individualismo y el espiritualismo. Ellos establecen una estrecha relación entre la creación artística y el tipo de sociedad donde ésta encuentra lugar.
4. Para profundizar en su idea del “héroe problemático” y de la novela como transposición del plano de la vida cotidiana de los seres humanos, que tienen que vivir en una sociedad de mercado, al plano literario véase Goldmann (1975).
5. Considera que la sociología del arte debería centrarse en el análisis figurativo (por eso sus trabajos se quedan en el estudio de la plástica). La imagen figurativa surge de la relación entre signos materiales que reflejan conjuntos interpretados e interpretables y los grupos que realizan esta operación (memoria-imaginario) (Francastel, 1972).
6. Plantea que el arte es un elemento existencial que conforma la vida de los seres humanos en aquello que muchas veces no alcanzan cotidianamente. Es algo que supera su existencia mundana.
7. Allí rastrea históricamente las rupturas más importantes en el arte dramático,

de ver la obra de arte como producto del espíritu resultante del proceso civilizatorio, algo frente a lo cual Francastel también va a aportar lo suyo. En la corriente norteamericana quien más se destaca en el estructural-funcionalismo es Alphonse Silberman, en oposición abierta a las posturas anteriores, dirigiendo su análisis hacia el patrimonio sociocultural del artista (en contraposición a su patrimonio instintivo) en la búsqueda de la elaboración de leyes artísticas que logren prever las consecuencias de su acción⁸. Y por último, aunque dejando claro que no son los únicos autores pues la sociología del arte cubre un alto espectro, cabe resaltar el trabajo de Howard Becker (1982) quien, inscrito en la corriente del interaccionismo simbólico, ofrece a través de su noción de “mundos del arte” una posibilidad de análisis desde las propias interacciones entre diversos agentes que superan el papel del artista hacia la creación del valor estético de una obra de arte⁹.

Si bien estas variadas posiciones no se encuentran del todo superadas y, como se planteó anteriormente, llevan a dirigir el análisis ya sea hacia la obra, el artista o el contexto, un intento bastante útil para entender las transformaciones en el valor que se asigna a lo artístico así como el lugar que el artista ocupa frente a otros agentes en el campo artístico y en la sociedad en general, es el desarrollado por Pierre Bourdieu a través de su nociones de campo, hábitus y capital.

El campo es entendido como un sistema de posiciones y de relaciones objetivas que se establecen entre éstas. Así, el campo artístico, se define como un sistema de relaciones en el que interactúan los agentes (artistas, comerciantes, críticos, espectadores), las instituciones (academias, editoriales, museos) y las obras (pinturas, libros, piezas de teatro). Sin embargo estas interacciones se encuentran determinadas por la posición que ocupan los diversos agentes en el campo así como el reparto de las posibilidades según el capital específico (económico, cultural y simbólico) que posean dichos agentes. El campo además posee una autonomía relativa que puede rastrearse a través de las reglas específicas de legitimidad que se desarrollan en su interior a lo largo del tiempo. Su dinámica se determina por tanto gracias al objeto de lucha (en este caso la propia legitimidad artística) y las instancias de consagración en las que se desenvuelven las posturas ortodoxas o heterodoxas. Para la reconstrucción teórica del campo es de vital importancia establecer entonces los diversos

exaltando los desarrollos de occidente en aquello que considera son momentos clave que van a dar las características que identifican este tipo especial de arte.

8. Su método era: “[...] observación de los hechos, generalizaciones fundadas sobre los resultados de los análisis hechos; teoría explicativa general; en oposición con lo experimentado, con lo metafísico y aún con lo imaginario (adonde nos conducen fácilmente las artes), lo real debe en todas las circunstancias constituir la ley suprema” (Silberman, 1971, p. 13).
9. Los mundos del arte son actividades entre diversos agentes (de producción, circulación y consumo) que crean y mantienen el prestigio artístico, dándole el valor a la obra de arte y al artista mismo.

momentos de ruptura que han llevado a la constitución del mismo, como análisis diacrónico que se refiere a su historia y, como análisis sincrónico que se remite a las interacciones entre agentes, obras e instituciones en cada momento histórico.

Esta noción de campo es similar a la de “mundos del arte” utilizada por Becker en lo que respecta a las distintas actividades (cooperativas) entre diversos agentes (productores, intermediarios y público) que crean y sostienen el valor artístico. Por otro lado, desde estas dos visiones se comparte un elemento central que son los espacios de poder en los que se desarrollan dichas actividades, pero, especialmente, en la necesidad de la consolidación progresiva de un mercado artístico¹⁰ en el que los artistas no dependan de un mecenas ni de una autoridad específica, salvo la del espectador anónimo. Tanto para Bourdieu como para Becker, la emergencia del mercado artístico señala el nacimiento del campo artístico, entre mayor autonomía tenga el primero mayor autonomía tendrá el segundo recibiendo menos influencia —no anulándola completamente— de otros (sub) campos (como el político o religioso). Así, lo importante es el desarrollo de una autonomía relativa que permita la conformación de reglas propiamente artísticas que orienten la conducta y la toma de posición de los diversos agentes¹¹.

Para entender la forma en que los artistas plantean sus intereses frente a su práctica, la diferenciación que se establece entre arte y dinero, expresada en la separación entre un arte puro asociado a los valores del desinterés (teatro de arte) y uno comercial asociado al éxito inmediato (teatro comercial), es bastante útil. Así se entiende cómo los diversos agentes se ven a ellos mismos y cómo clasifican a los demás, en la búsqueda de legitimación. La fuerza que manejan se encuentra objetivada en las obras y en la trayectoria de cada uno de ellos, con la posición que pueden ocupar en el campo y con las tomas de posición a través de las cuales justifican sus prácticas. La trayectoria guarda gran importancia y para re-construirla es necesario tomar las fases sucesivas más importantes

-
10. Este es un punto esencial para determinar el origen y desarrollo del campo teatral. Es necesario aclarar que un campo nunca es absolutamente autónomo pues éste se encuentra ubicado en un campo mayor, el campo de poder, el cual sigue estando estrechamente ligado con la política y con la economía.
 11. La noción de campo y su uso podría justificarse así: “De hecho, hay que aplicar el modo de pensamiento relacional al espacio social de los productores: el microcosmos social en el que se producen las obras culturales, campo literario, campo artístico..., es un espacio de relaciones objetivas entre posiciones, la del artista consagrado y la del artista maldito, por ejemplo —y sólo se puede comprender lo que ocurre en él si se sitúa a cada agente o cada institución en sus relaciones objetivas con todos los demás. En el horizonte particular de estas relaciones de fuerza específicas y de las luchas que pretenden conservarlas o transformarlas, se engendran las estrategias de los productores, la forma de arte que preconizan, las alianzas que sellan, las escuelas que fundan, y ello a través de los intereses específicos que en él se determinan” (Bourdieu, 1997b, p. 60).

por las que se ha guiado el campo, es decir, se debe tener en cuenta las diversas etapas en que el agente considerado se ha unido o separado de los otros que también se encuentran en él y que se enfrentan al mismo espacio de posibilidades.

En el campo se trata de establecer la estructura de las relaciones objetivas que a la vez determinan las tomas de posición, relaciones que se dan en un espacio y tiempo determinado. La particularidad en cuanto al arte es que los fines de la acción no se centran en los económicos sino que allí hay un particular interés en un “desinterés” que proveería beneficios simbólicos mucho más legítimos si se obtienen al largo plazo (pues el éxito inmediato es sospechoso por la entrega al público masivo). La estructura misma del campo se encuentra determinada por las luchas históricas de los diversos agentes e instituciones en las que se impone la definición legítima sobre lo que puede y debe considerarse como arte. Los distintos agentes que juegan este juego lo hacen porque están dispuestos a jugarlo y se someten a sus reglas, pero sólo pueden hacerlo si están dotados del *hábitus*¹² específico, segunda noción central de Bourdieu, *hábitus* que permite el reconocimiento y seguimiento (aunque en otros casos la subversión) de las leyes inmanentes del juego que sostienen la creencia en el mismo, lo que el autor denomina la *illusio*.

Así, el campo artístico se presenta como un microcosmos que se guía por reglas sociales propias, como un juego que no ha sido inventado por nadie sino que deviene de un desarrollo histórico que se expresa como un saber-hacer concreto para los agentes que allí concurren. En este sentido, para efectuar su construcción teórica es por tanto imprescindible hallar su génesis, pues es a través de ésta que se pueden entender los primeros conflictos que conformaron la visión legítima en el campo, así como las posibilidades que fueron descartadas; en fin, posibilita comprender cómo el estado actual corresponde a unas lógicas precisas que tal vez hubiesen podido desarrollarse de otra manera. La particularidad del campo artístico es que esta génesis siempre se manifiesta como negación de los valores económicos o como un mundo económico invertido. Esta idea además encuentra correspondencia con el imaginario del artista puro cuyo único fin sería el arte en sí mismo el cual, de una u otra forma, tendrá que ser reconocido, mejor si es a largo plazo, pues a todo capital le es posible reconvertirse en otro, en este caso, el capital simbólico puede llevar a mejores beneficios económicos con el tiempo.

Así, el campo artístico se estructura como un universo de creencia en el que se crea tanto los productos, la necesidad de los mismos y el valor que se otorga a las obras y al artista. Las luchas por lo general se dan a través de prácticas de denegación de la economía por lo que éstas pueden

12. El *hábitus* es una herramienta de análisis que posibilita tomar las prácticas de los agentes en términos de estrategias. Se trata de un sistema de posiciones duraderas y transferibles, son principios generadores y organizadores de prácticas y de representaciones que se adaptan a un fin sin que tal fin sea del todo consciente.

rastrarse desde la oposición entre lo comercial y lo no comercial, lo que a su vez determina los diversos juicios sobre lo que merece ser llamado como arte. Las posiciones allí enfrentadas representan a la ortodoxia y la herejía, como elementos de conservación o subversión del estado del campo en tiempos determinados. Esta lucha sin embargo, guarda estrecha conexión con la autonomía relativa que posea el campo, como posibilidad de establecimiento de sus propias leyes, es decir, leyes artísticas¹³.

En la reconstrucción histórica hacia la configuración teórica del campo teatral bogotano, lo fundamental es encontrar los momentos centrales de ruptura que llevan a la conformación del mismo desde la práctica teatral que se desarrolla en el país. Lo que en estos momentos se encuentra es la complejización creciente de las interrelaciones que terminan diferenciando el trabajo a medida que éste se va especializando, especialización que no sólo se refiere a tareas específicas de los agentes sino que también se relaciona con las transformaciones en los juicios que determinan el valor de la obra de arte y de la práctica artística en sí misma.

En esta indagación sobre los momentos de ruptura se debe adelantar además otro trabajo: la revisión crítica de las reflexiones de los propios historiadores quienes edifican la memoria sobre lo que debe (o merece) ser recordado o no. Así, el primer material que se encuentra para el análisis sobre el campo teatral está en el mismo trabajo de los historiadores, en manos de personas como Carlos José Reyes, Fernando González Cajiao o Héctor Orjuela, entre otros¹⁴, quienes se encuentran estrechamente ligados al campo ya sea como actores, directores o dramaturgos. Si bien todos estos autores aportan en gran medida al conocimiento sobre la práctica cultural en el país, otros tantos textos se quedan en las discusiones que, como se verá más adelante, fueron las que coparon los escenarios en las décadas de los años sesenta y setenta del siglo xx, discusiones sobre lo bueno y lo malo de la creación colectiva, la posibilidad de trabajo en grupos o el rescate de la producción individual, la distinción entre un teatro de arte, uno político y uno comercial, sólo por mencionar algunas. Por tal motivo, lo escrito por los historiadores mismos debe ser contrastado con otro tipo de información que permita, desde diversos puntos de vista, esclarecer el panorama de años anteriores hacia la comprensión de la situación actual.

13. "El grado de autonomía del campo (y, con ello, el estado de las relaciones de fuerzas que en él se instauran) varía considerablemente según las épocas y las tradiciones nacionales. Depende del capital simbólico que se ha ido acumulando a lo largo del tiempo a través de la acción de generaciones sucesivas (valor otorgado al nombre del escritor o del filósofo, licencia estatutaria y casi institucionalizada para poner en tela de juicio los poderes, etc.)" (Bourdieu, 1997a, p. 327).
14. Uno de los trabajos más importantes es el desarrollado por Marina Lamus, indispensable para iniciar cualquier investigación sobre teatro en el país ya que ha hecho extensas recopilaciones sobre el diverso material escrito a propósito del tema.

En la reconstrucción del campo se hizo uso de la historia escrita tanto por los agentes pertenecientes directamente al mismo como de aquella elaborada desde las academias, revisando además la información suministrada por varias publicaciones seriadas, en este caso, las dos más importantes para América Latina: *Conjunto*¹⁵ y *Latin American Theatre Review*¹⁶. Éstas fueron de vital importancia pues además de circular la información sobre los acontecimientos dados en cada momento, permitieron ubicar el teatro colombiano en el panorama general de América Latina. En cuanto a publicaciones colombianas son centrales *Mito*¹⁷, *Eco*¹⁸ y la revista *Teatros*¹⁹, publicaciones en las que además de encontrarse las disputas centrales de cada momento se evidencian las transformaciones en el discurso de los agentes frente a nuevos contextos y a las nuevas generaciones. Para terminar, documentos de referencia concreta fueron los publicados por la Asociación Nacional de Teatro Universitario (Asonatu) y la Corporación Colombiana de Teatro, organizaciones que concentraron las dos tendencias dadas en la determinación de la legitimidad cultural en el campo durante el Movimiento Nuevo Teatro. La información se completó con los datos suministrados por las instituciones oficiales: lo que en su momento fue Colcultura y el Instituto Distrital de Cultura y Turismo, así como el actual Ministerio de Cultura.

Orígenes del campo. Antecedentes del Movimiento Nuevo Teatro

Tal vez el fenómeno que genera mayor controversia sobre la historia del teatro colombiano es la real trascendencia del Movimiento Nuevo Teatro en su intención de consolidar un teatro independiente conjuntamente con la creación de una dramaturgia propia. No obstante, es necesario revisar dichas controversias a la luz tanto de la historia como del estado actual en los sectores mayormente influenciados por el mismo.

-
15. *Revista Conjunto*. Casa de las Américas. La Habana Cuba. Sobre ésta se revisó desde el número 1 (julio-agosto de 1964) hasta el 141 (julio-diciembre de 2006).
 16. *Latin American Theatre Review*. Center of Latinoamerican Studies. The University of Kansas. Los números revisados fueron desde el 2/1 (otoño de 1968) hasta el 39/2 (primavera del 2006).
 17. De la cual se hablará más adelante pues constituye uno de los antecedentes importantes para el desarrollo del Nuevo Teatro. Hay que mencionar que se revisaron todos los números de estas tres últimas revistas. La revista *Mito* circuló de 1955 hasta 1962, con 42 números.
 18. *Eco. Revista de la Cultura de Occidente*, la cual circuló desde 1960 hasta 1984 con 272 números. En las revistas *Eco* y *Mito* sólo se tomaron los artículos con referencia al teatro pues las dos latinoamericanas se centran exclusivamente en este tema.
 19. Una publicación del sector teatral en Bogotá, de la Asociación de salas concertadas de Bogotá. El primer número apareció en julio de 2005 y se tuvo en cuenta hasta el 6 en junio de 2007, periodo en que se cerró la etapa de recolección y análisis de la información.

Desde finales de los años sesenta hasta principios de los ochenta del siglo xx, Latinoamérica se vio enfrentada a un fenómeno sin precedentes en el ámbito teatral de la región: El Nuevo Teatro Latinoamericano. Este fenómeno va a ser crucial para el desarrollo del teatro colombiano y para su reconocimiento a nivel mundial siguiendo las diversas experiencias que se desarrollaron en el resto del continente, como por ejemplo el trabajo del Teatro El Galpón de Uruguay, el Teatro Novo de Brasil, el Teatro Libre de Argentina, el Teatro Campesino de Luis Valdez, entre otros²⁰.

En Colombia este movimiento tiene una trascendencia particular, pues responde a las transformaciones que se estaban viviendo en el momento, no sólo en el arte sino en la esfera cultural, política y social en general. En cuanto al arte, el Movimiento Nuevo Teatro colombiano rompe con tradicionales prácticas y pautas que orientaron la actividad teatral en el país hasta mediados del siglo xx. Exceptuando a hombres como Arturo Acevedo Mallarino, Antonio Álvarez Lleras²¹ o Luis Enrique Osorio, la mayoría de dramaturgos escribían sus obras más para ser leídas que para ser representadas (muchas de ellas bajo los parámetros del teatro español). Incluso los agentes que participaron en el movimiento Los Nuevos, surgidos en oposición a Los Centenaristas, además de rechazar la puesta en escena de sus obras, se alejaron de lo avanzado en el teatro comercial en cuanto criticaron las obras con temática nacional o regional, favoreciendo las caracterizaciones abstractas sobre aquellas que se construían desde el contexto inmediato.

En general, hasta 1950 se dio un dominio del teatro comercial (ea excepción de 1948, debido a la evidente inestabilidad del país y especialmente en la capital por los sucesos de abril, luego del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán) en el que algunas compañías españolas, también por los conflictos bélicos en Europa, fueron sustituidas por compañías latinoamericanas que si bien desarrollaban su trabajo como teatro comercial, trajeron nuevas propuestas artísticas prestando especial énfasis a los temas nacionalistas. Es una época en que las compañías más importantes

-
20. Este movimiento nace en los años cincuenta y, además de los grupos ya mencionados, otros van a colaborar en la transformación del teatro latinoamericano. Si bien el colombiano es uno de los últimos en desarrollarse, también va a ser el que le dé mayor proyección al movimiento especialmente a través de una de las herramientas más utilizadas del mismo: la creación colectiva. Las influencias más importantes devienen del trabajo de Constantin Stanislavski en cuanto al trabajo del actor, Bertold Brecht y la técnica del distanciamiento, así como el teatro del absurdo. Luego se seguirá a Jerzy Grotowski con la necesidad de laboratorios teatrales y a Antonin Artaud con su teatro ritual. En general, este movimiento se ampara en gran medida en la historia y el teatro social.
21. Considerado por algunos como padre del moderno teatro colombiano. Renne Ovadía presenta varios de sus aportes especialmente relacionados con sus dramas de tesis que, por un lado, influenciarán a Luis Enrique Osorio y a Oswaldo Díaz Díaz y, por otro, serán una de las bases para el desarrollo del Nuevo Teatro. Véase Ovadía Andrade (1982, p. 29).

fueron la de Luis Enrique Osorio y la de Emilio Campos (Campitos) quienes creían firmemente que estaban construyendo un teatro nacional a través del sainete, el teatro de costumbres y de enredos, donde por primera vez aparecían las clases menos favorecidas como protagonistas de las obras: “Así, a los escenarios se subieron alpargatas, ruanas, tiples, sombreros, amores en las plazas de mercado y las voces de la calle. A esto le agregaron en forma caricaturesca la vida y los personajes de la política nacional, al igual que chistes que ya al día siguiente formaban parte de las representaciones” (Lamus Obregón, 1997, p. 260).

Así, frente a las crecientes críticas que empezaron a finales de los años cincuenta contra este tipo de teatro, no se puede negar que allí hubo un importante avance en cuanto se empezaron a abordar los temas de la vida cotidiana de la gente común y corriente, así como se hicieron evidentes algunos de los cambios culturales que estaban teniendo lugar en el país y que se relacionan con la fuerte irrupción en el panorama nacional de sectores que tradicionalmente habían estado marginados y excluidos²².

No obstante, Fernando González Cajiao (1986, p. 272) describe la década del cincuenta como una de las más importantes en la que se dio el paso del teatro costumbrista al experimental gracias a la fundación del primer grupo de teatro de este tipo que haya existido en el país y que se convirtió en signo de la transformación de la actividad en Colombia. Dicho grupo se formó en la Universidad Nacional de Colombia bajo la dirección de Bernardo Romero Lozano²³ siendo un centro estable que con su trabajo se opuso al teatro Centenarista en su carácter comercial y sentimental así como a la generación de Los Nuevos por su extremada tendencia literaria fantasiosa. A la par va emergiendo un nuevo público espectador ya no centrado en la clase media sino compuesto por intelectuales y estudiantes, a la par que se despierta un trabajo investigativo sobre cómo superar lo literario para acercarse a lo dramático.

Otro de los fenómenos que preceden este movimiento es la fundación de la Escuela de Teatro del Distrito²⁴, lugar en que se dieron los intercambios iniciales entre grupos de Bogotá y Cali, especialmente con los provenientes de la Escuela Departamental de Teatro de Cali. Son justamente estas dos ciudades las que van a convertirse en abanderadas del movimiento y de allí surgirán los primeros grupos de teatro del país

22. Aunque la reacción contra el teatro comercial ya se había dado desde la Radiodifusora Nacional de Colombia. Ésta cumplió una importante labor en la difusión de obras clásicas y contemporáneas pertenecientes al repertorio nacional. Desde su fundación en 1940, el grupo de radioteatro dirigido por Bernardo Romero Lozano se convirtió en una escuela de arte dramático que permitió además conocer el teatro del mundo.

23. La fecha de fundación de este grupo es 1946, periodo en el cual se dan otras importantes fundaciones como la del grupo del Instituto Pedagógico a cargo de Oswaldo Díaz Díaz y el establecido por Fausto Cabrera en Medellín.

24. Es actualmente la Academia Superior de Artes de Bogotá, incorporada a la Universidad Distrital Francisco José de Caldas.

creados en oposición a las tradicionales compañías. De esta escuela, como de la Escuela Nacional de Arte Dramático (ENAD) impulsada por Bernardo Romero, salió un gran número de actores hacia el teatro y la recién fundada televisora nacional. En definitiva, estas instituciones son primordiales para empezar a concebir la práctica teatral inseparable de la formación artística, problema fundamental a resolver para la transformación del campo.

Estos hechos van abonando el terreno hacia el desarrollo del Nuevo Teatro. No obstante la mayoría de la historiografía colombiana y latinoamericana sobre este movimiento reconoce cuatro antecedentes centrales que, al promover trabajos experimentales centrados en la capacidad del actor y al seguir el teatro de vanguardia, abren el camino hacia la promoción de una dramaturgia nacional en la que las discusiones en el plano de la estética y en el de la política orientarían la posibilidad de la adquisición de salas propias y la conformación de grupos estables de teatro. Estos antecedentes son:

La llegada del director japonés Seki Sano

Aunque sobre este punto se hace necesario revisar si la importancia asignada al mismo es real o apenas imaginada (más que por el verdadero aporte por el tiempo que estuvo en el país, el cual no sobrepasó un par de meses), este maestro empieza todo un trabajo reflexivo centrado en la experimentación y la improvisación que, al enfocarse en el actor, cuestiona la manera como hasta el momento se habían montado la mayoría de obras en el país ajustadas al tono declamatorio. A través del uso del “método de vivencia” de Stanislavski impulsó la formación de un personal calificado para trabajar en la televisión. Además, y esto es lo más importante, con la experiencia ganada hacia la fundación de una escuela de actores, impulsó la organización de los primeros grupos estables del país, grupos que aprovecharían en gran medida la creación colectiva como método o proceso de trabajo²⁵.

La difusión a través de algunas revistas culturales como *Mito* y *Eco*

Otro de los grandes aportes, por lo menos en la difusión del teatro de vanguardia en el país y de las discusiones que giraban en torno al mismo, fue el de las revistas *Mito* y *Eco*. La Revista *Mito*, fundada en 1955 por Jaime Gaitán Durán y Hernando Valencia Goekel, circuló hasta 1962

25. Seki Sano va a ser expulsado del país cuando es acusado de comunista. Así, además de enseñar los principios de Stanislavski, director y teórico ruso, había hecho parte del partido comunista japonés, algo que no previó el General Gustavo Rojas Pinilla quien lo había traído al país cuando le informaron que Seki Sano era uno de los mejores directores de teatro que hablaba español. Sobre su llegada a Colombia las fechas que aparecen en diversos estudios así como las dadas por quienes trabajaron con él, no coinciden. Algunos plantean que fue en 1955 y otros en 1956.

cuando murió el primero de ellos. Aunque el público al cual se dirigía era bastante pequeño y desconocía lo que en ese momento estaba sucediendo en el país, este fue un espacio en los que se conocieron escritos de y sobre Arthur Miller, Jean Genet o Samuel Beckett, autores que van a ser centrales para el desarrollo del teatro experimental. Algo similar ocurre en la Revista *Eco* (Revista de la Cultura de Occidente) que, editada por Karl Buchholz y Ernesto Guhl, va a circular durante un periodo más largo de tiempo, de 1960 hasta 1984, y también va a ser medio de difusión del teatro mundial de vanguardia: Bertolt Brecht, Peter Weiss, Antonin Artaud o Jerzy Grotowski.

A pesar de esta centralidad en autores europeos y norteamericanos, algunos colombianos van a encontrar un espacio, aunque pequeño, en estas revistas. Entre ellos llaman la atención los debates de Hernando Téllez y Francisco Norden sobre la relación entre texto literario y texto teatral o la primera vez que se publicó una obra de dramaturgo colombiano, Enrique Buenaventura, así como su importante ensayo *De Stanislavski a Brecht*, pionero en la difusión sobre el trabajo del dramaturgo alemán, así como algunos textos de Carlos José Reyes. Si bien el papel de estas revistas va a ser el de actualización, la poca presencia de autores colombianos es muestra de cómo la reflexión teórica y la producción dramática hasta ahora estaba en sus inicios pero, sobre todo, con la Revista *Eco* se hace evidente la invisibilización del movimiento teatral en el país que ya en los años setenta se encontraba en pleno vigor. Por lo demás, van a ser los miembros directivos de la Revista *Mito* quienes promuevan el primer Festival Internacional de Teatro que se haga en el país.

El primer Festival Internacional de Teatro

Gracias a este festival se va a impulsar la creación de los grupos experimentales que si bien más adelante se dividirán entre un teatro independiente y uno universitario, en su trabajo conjunto y en los debates que generan van a poner las bases hacia el establecimiento de nuevas pautas para la práctica teatral en términos del incremento de la autonomía. Éste tuvo lugar en 1957 y fue organizado por las altas personalidades políticas y económicas del país con un importante apoyo del Ministerio de Educación Nacional. Como una de sus más grandes críticas se encuentra el hecho de que, por no vincular en su organización a las personas pertenecientes al ámbito teatral sino sólo a intelectuales que pensaban cómo debía ser el “buen teatro”, este festival dejó de lado el naciente movimiento teatral colombiano orientándose hacia un teatro comercial que abriese la posibilidad de contacto con el mundo civilizado que, para ellos, sólo se expresaba a través del teatro europeo y norteamericano. Por tal motivo, los alcances de este festival en cuanto a la formación del público teatral y la cualificación de los mismos artistas, fueron más bien pocos.

Este público era el mismo que asistía a conciertos, exposiciones de pintura y otros eventos semejantes, pero todavía no se podía considerar como el público nacido del movimiento teatral que comenzaba a formarse,

sino el sector elitista, amante de la cultura, al que era factible movilizar al concentrar las representaciones y la publicidad en un festival, pero que no alcanzaba a nutrir una actividad permanente del teatro a lo largo del año: a este nuevo público había que crearlo tras una paciente y continua labor (Reyes, 1989, p. 227).

Este festival luego pasó a llamarse “nacional”, y es que en verdad nunca fue internacional pues no venían grupos extranjeros sino que algunas obras eran representadas por colombianos que hacían los montajes en otros idiomas. No obstante, más allá de la proliferación de los grupos que se presentaron y que desaparecieron después del festival, allí quedaron algunos importantes para el desarrollo posterior del movimiento como el grupo El Búho, el Teatro Escuela de Cali y algunos provenientes de la ENAD. El aspecto que más resalta en este festival, es que durante el mismo tuvo lugar uno de los conflictos más mencionados que va a expresar los cambios a los que ya se enfrentaba el teatro en Colombia. El festival premió a los dos polos que en ese momento se oponían: el teatro tradicional considerado por algunos como caduco (como mejor grupo ganó la ENAD con *Bodas de sangre* de Federico García Lorca, dirigido por Víctor Mallarino) y el teatro moderno o de vanguardia (como mejor directora ganó Dina Moscovici con la obra *La consagración de la noche* de Jean Tardieu montada por el grupo experimental de la Universidad de América).

La fundación del teatro El Búho junto con la experiencia que ya había empezado a adquirir el TEC

Más allá de los importantes aportes que fueron mencionados anteriormente, va a ser el trabajo de los grupos lo que transforme la actividad teatral en el país. Entre los más reconocidos está el Teatro Experimental fundado por Bernardo Romero Lozano, importante por ser pionero en estos cambios así como por abrir el camino hacia el teatro universitario. Sin embargo, para el desarrollo del teatro independiente es el teatro El Búho, fundado en 1958 por Fausto Cabrera y Santiago García, el que a través de la extensión del teatro de vanguardia plantea las primeras discusiones sobre la necesidad de desarrollar una dramaturgia nacional con autores como Arthur Adamov, Eugène Ionesco, Bertolt Brecht o Federico García Lorca, por sólo mencionar algunos. Este teatro se orientó a un público distinto el cual tuvo que aprender a interpretar obras que se presentaban bajo códigos diferentes a los tradicionales con los cuales se habían hecho los montajes en el país.

La vinculación con el teatro de vanguardia hizo que muchos criticaran a este grupo por considerarlo extranjerizante, dejando de lado lo que ya se había avanzado frente a la dramaturgia nacional (con un teatro más popular). Pero, más allá de estas críticas, no se puede negar que cumplió la función primordial de poner el teatro al día con lo que estaba sucediendo en el resto del mundo, además de defender el trabajo de investigación y creación teatral que no había abierto el teatro comercial. Lastimosamente de este grupo, a diferencia del TEC, no se formaron dramaturgos nacionales

y sólo se montaron algunas obras de los ya existentes: *HK III* de Gonzalo Arango, *Amor de chocolate* de Carlos José Reyes, *A la diestra de dios padre* de Enrique Buenaventura y *Los pasos del indio* de Manuel Zapara Olivella. Son ellos quienes primero montaron las obras de Brecht y del teatro del absurdo en el país e iniciaron un trabajo permanente gracias a la presentación de obras durante toda la semana y del trabajo reflexivo sobre los diversos montajes. Sólo queda por resaltar que este grupo no tuvo una gran incidencia política, pero sí una profunda a nivel artístico y estético.

Por otro lado, la influencia del Teatro Escuela de Cali, luego Teatro Experimental de Cali, es distinta pero fundamental, especialmente bajo la dirección de Enrique Buenaventura. “A comienzos de la década del sesenta, en 1962, se funda el primer elenco de teatro oficial en Colombia, el TEC, Teatro Escuela de Cali, con auxilios oficiales e integrado por los primeros egresados de la Escuela Departamental de Teatro” (Piedrahita, 1996, p. 41).

Su impulso al Nuevo Teatro, más allá de ser la primera compañía profesional y oficial del país, se dio a través de la estabilidad que fomentó en la actividad teatral: consolidaron repertorios que mantenían la sala abierta y agotando boletería. A diferencia de El Búho, no sólo montaban obras extranjeras de vanguardia sino que este fue un espacio significativo de divulgación de las obras de Buenaventura, unas escritas por él y otras adaptaciones suyas como *Ubu Rey* de Alfred Jarry o *Soldados* de Carlos José Reyes. A esto se suma su aporte central a la metodología que seguía el Nuevo Teatro a través de la creación colectiva²⁶ y la importancia que allí cobra la improvisación, uno de los mecanismos fundamentales de este método. Este teatro dejó de ser oficial cuando dejó de percibir los auxilios estatales. El montaje de la obra *La trampa*, escrita por Buenaventura y dirigida por García, ocasionó la reacción aireada de las Fuerzas Armadas de Colombia al considerarla una burla contra la institución pues abordaba un tema sensible en ese momento para América Latina: la legitimidad de las dictaduras.

Estos son los principales aportes que van a llevar al desarrollo del Movimiento Nuevo Teatro y que se expresan en el paso de un teatro experimental a uno llamado “independiente”. Aunque la misma palabra independiente tenga que ser revisada cuidadosamente, es durante este periodo que se da el reconocimiento del teatro colombiano a nivel internacional, reconocimiento tanto de grupos como de piezas teatrales específicas.

Del teatro universitario al independiente.

Estigmatización contemporánea de este último

En el Primer Congreso Iberoamericano de Teatro, realizado en el marco del XXIX Festival Internacional de Teatro de Manizales (2007), el

26. La creación colectiva es uno de los instrumentos básicos en el cambio del teatro colombiano. Gracias a ella emerge parte de la dramaturgia nacional así como ayuda a transformar la visión clásica bajo la cual se organizaban las compañías (y su jerarquía de agentes).

tema central fue *La creación en grupo*. Como ponentes principales se encontraron los directores más importantes de América Latina, directores que trabajaban justamente en grupo: Miguel Rubio del teatro Yuyachkani, Arístides Vargas del Malayerba, Paco Giménez de La Cochera, Santiago García del Teatro La Candelaria, Cristóbal Pelaez del Maticandela, entre otros, quienes mostraron y explicaron cómo desarrollaban sus trabajos bajo distintas formas de organización. Y así como se dieron varias defensas sobre el mismo y entre varios investigadores e investigadoras se rescató el importante papel del Movimiento Nuevo Teatro para el teatro latinoamericano y la centralidad de sus protagonistas, también surgieron algunas voces disidentes quienes pedían reevaluar la historia del teatro colombiano que había llevado a la invisibilización de proyectos interesantes y que consagró sólo a algunas figuras (como García y Buenaventura). Sin embargo, ante estas quejas, es innegable el papel de este movimiento, especialmente en Colombia, y el de sus protagonistas que en gran medida siguen siendo centro de orientación del teatro nacional. Es al interior del Nuevo Teatro donde se dan las principales discusiones hacia la determinación de las reglas propiamente artísticas que, junto a álgidas discusiones políticas, permitieron la construcción de una dramaturgia que en su momento se llamó “nacional”. El escenario fue la contienda entre un teatro universitario y uno independiente.

El teatro universitario antecede al independiente²⁷, no sólo cronológicamente sino en algunas pautas de orientación hacia el nuevo tipo de teatro que se quería hacer. No obstante, entre los dos, más que una continuidad se presenta una oposición que llevará a tomar partido a cada una de las personas vinculadas al campo llegando a tal polarización que se pertenecía a uno o a otro, pero no a ambos.

El teatro universitario es bastante particular especialmente por los objetivos que se propone. Se orientó hacia la formación de público de sectores que no sólo habían sido marginados del teatro sino de la participación política general en el país tales como campesinos, obreros, estudiantes de secundaria, entre otros. En sus inicios se concentró en los postulados brechtianos después de la llegada del teatro del absurdo y, a pesar de la centralidad de debates parcializados desde la política, contó con directores que pudieron aprovechar estas teorías de la mejor manera como Carlos José Reyes, Santiago García o Ricardo Camacho (Gómez, 1978, p. 365). En Bogotá, los grupos más importantes fueron el de la Universidad Nacional fundado y dirigido por Santiago García²⁸, el de la

27. El calificativo “independiente” es dado por los agentes pertenecientes al campo. Ellos se autodenominan de tal forma con el ánimo de distinguir su trabajo del teatro comercial (con su necesidad de venderse rápidamente) y del teatro universitario (dependiente de las directivas de las instituciones). El objetivo inicial va ser la adquisición de una sala propia, un lugar donde pudiesen crear sin limitaciones de tipo económico, político o artístico.

28. Teatro conformado en su mayoría por los ex-integrantes de El Búho.

Universidad de los Andes bajo la dirección de Ricardo Camacho, ambos creados en 1964, y el de la Universidad Externado de Colombia a cargo de Carlos José Reyes, fundado en 1965²⁹.

Bajo esta corriente se realizaron seis festivales de Teatro Universitario, el primero de ellos en 1966 con el cual se contribuyó en gran medida al Festival Latinoamericano de Teatro Universitario de Manizales³⁰, logrando una integración a nivel nacional particularmente por medio de la Asociación Nacional de Teatro Universitario (Asonatu) y sus principios: fomento a la creación de textos y montajes colectivos, acercamiento al público a través de la programación de foros después de cada presentación, promoción a la nacionalización del teatro e impulso al desarrollo del teatro, documento guiado por las tesis del europeo Martin Weibel. Con éstas se defendía la ventaja de la posición estudiantil cuya meta exclusiva no podía ser hacer teatro ni obtener una sala propia ni someterse a la dictadura del director, sino que al asegurar su trabajo gracias a la pertenencia a una institución garantizaban a la vez la libertad y la independencia de su práctica. Sobre algunos de estos aspectos es que se va a dar la oposición más sentida frente al teatro independiente.

El teatro universitario se va a desenvolver en medio de interminables discusiones políticas, haciendo eco de lo que sucedía en el contexto internacional en plena guerra fría. Esto, junto con la persecución de las autoridades que promovieron la expulsión de la mayoría de los directores que trabajaban con grupos universitarios, va a llevar a su desaparición³¹. De esta forma se revaluó el verdadero apoyo que podían prestar las universidades para la creación artística pues sus mismas autoridades empezaron a vetar a varios grupos y obras. Tal vez por esta relación con la Universidad, se propagó el ambiente de discusiones políticas que hizo del teatro más un instrumento ideológico que artístico, expresando la tendencia del grupo dominante que lo conformara (si era comunista, troskista, o maoísta,

29. Para información sobre los demás grupos universitarios del momento y su práctica, véase González Cajiao (1986, pp. 318-320).

30. Primer gran festival de teatro Latinoamericano que se convirtió en lugar de encuentro de los demás grupos de la región. Ya no se denomina como Latinoamericano sino como Internacional.

31. En 1967 se destituye a Buenaventura de la Escuela Departamental de Cali junto a otros profesores pertenecientes a la Facultad de Bellas Artes, mientras que en Bogotá se vetaba el montaje *El matrimonio* dirigida por García supuestamente por su lenguaje obsceno; en Medellín los integrantes del grupo de la Universidad de los Andes fueron retenidos por el F2 (organismo de seguridad del estado) acusándolos de portar propaganda subversiva, cuando lo que llevaban para la presentación era la obra *Discurso sobre Vietnam* de Peter Weiss. Camacho terminó siendo destituido de este grupo lo que llevó a su posterior fragmentación. Entre estos casos el más representativo tiene que ver con la salida de García de la Universidad Nacional por su montaje de la obra *Galileo Galilei* de Bertolt Brecht en 1966, de allí salieron las personas que más adelante reclamarían la necesidad de tener una sala propia como mecanismo de independencia, conformando la primera *Casa de la cultura*.

por ejemplo). Así, los distintos grupos universitarios se reunían según sus objetivos políticos que trataban de vincular sectores tradicionalmente marginados con el ánimo de llevar a cabo las transformaciones sociales que varias teorías del momento pedían.

Como se mencionó anteriormente, el teatro universitario estaba guiado por los postulados del teatro documento, lo que lo hizo aislarse de los grupos que ya se había autodenominado como independientes (que no se circunscribían a universidades sino que buscaron tener salas propias como medida de independencia dirigidos hacia la profesionalización). Así, en el II Congreso Nacional de Teatro Universitario, realizado en 1970, estos decidieron separarse del teatro independiente creando la ya mencionada Asonatu como organización distanciada de la Corporación Colombiana de Teatro (CCT). Pero a pesar de dicho distanciamiento, desde el teatro universitario se construyen varios de los postulados importantes que se van a extender al Nuevo Teatro, empezando por las intenciones de desarrollar un teatro nacional con protagonistas que habían estado excluidos del teatro colombiano (como clases populares) y trabajando a través de la creación colectiva, además de jugar un papel central en sacar el teatro de los espacios convencionales donde se desarrollaba tradicionalmente, con presentaciones en plazas, colegios, hospitales, etc. Lastimosamente, por la ya mencionada politización de su práctica, este teatro pereció.

En algunos de estos elementos, el teatro independiente es similar al universitario aunque va a tener especificidades que lo convertirían en el foco de atención del Movimiento Nuevo Teatro. A finales de los años sesenta del siglo pasado, Bogotá contaba con la existencia de tres grupos independientes que laboraban ya fuese en salas propias o arrendadas exclusivamente a ellos: La Casa de la Cultura, el Teatro La Mama y el Teatro Popular de Bogotá. En estos espacios se empezó a criticar la actividad de los primeros grupos regidos por la vanguardia mundial, europea y norteamericana, haciéndolo por medio del teatro del absurdo y el teatro brechtiano, aunque siguiendo la tendencia que ya se había iniciado en los años cincuenta con la profesionalización del teatro nacional.

El primer indicio hacia la emergencia del teatro independiente, mencionado anteriormente, fue la salida de Santiago García de la Universidad Nacional de Colombia por el montaje de *Galileo Galilei*, obra centrada en el problema entre el saber científico y la necesidad de adular del mismo para poder mantenerse con vida con el ánimo de seguir avanzando en el conocimiento. El grupo aprovechó el abordaje del conflicto entre la ciencia y la política para referirse a la bomba atómica, lo que ocasionó el descontento de las directivas de la Universidad quienes intentaron prohibir la divulgación del programa de mano. Esto motivó la salida de varios de los miembros del grupo, entre ellos el mismo García y Carlos José Reyes³², siendo éste un hecho crucial pues determinó como primer objetivo

32. En palabras de Santiago García "...fue la necesidad de tener una sede donde pudiéramos hacer teatro cotidiano, y no el teatro para los festivales de cada año o

la necesidad de adquirir una sala propia que le diera independencia y estabilidad a los grupos en camino hacia la creciente profesionalización de los actores, directores, dramaturgos y demás personas vinculadas a la esfera teatral. El grupo que lo logró tempranamente fue el ya mencionado teatro El Búho, grupo que sin embargo se va a desintegrar rápidamente. Así, el 23 de junio de 1966 aparece la primera sala independiente en la ciudad cuando se funda La Casa de la Cultura, más adelante Teatro La Candelaria, creada por Santiago García y varios de los actores y dramaturgos que aún hoy pertenecen al grupo, el cual sigue vigente³³. Este grupo, junto al TEC, es considerado como uno de los espacios fundamentales en el desarrollo del Movimiento Nuevo Teatro.

Otros grupos importantes en este periodo van a ser el Teatro Experimental La Mama creado en 1968 por Kepa Amuchástegui, grupo que también obtiene sede rápidamente, en 1970, cuando Eddy Armando pasa a ser su director. En el mismo año se crea el Teatro Popular de Bogotá, TPB bajo la dirección de Jorge Alí Triana, Rosario Montaña y Jaime Santos y luego otros tantos como el Local, fundado por Miguel Torres en 1970. En 1973 surge el Teatro Libre de Bogotá, grupo que se había opuesto con vehemencia al teatro independiente desde el universitario pero que luego llegó a tener dos sedes, dirigido por Ricardo Camacho y Germán Moure³⁴.

No obstante, más allá del trabajo de cada uno de los grupos, va a ser el proceso general del movimiento lo que identifique al Nuevo Teatro. Su desarrollo se expresa fundamentalmente en la organización que llegó a tener por medio de la Corporación Colombiana de Teatro (como en su momento la tuvo el teatro universitario con la Asonatu), fundada en 1969 y que va a agrupar a un importante número de artistas no sólo en la defensa y reclamación de algunos derechos sino en la promoción del cambio de la actividad teatral en el país en cuanto a contenido de las obras y su presentación con el ánimo de llegar a un mayor número de espectadores, especialmente aquél que poco iba a teatro, del que poco se hablaba en el mismo, pero que era el centro de atención hacia la transformación social (obrerros, campesinos, etc.)³⁵. Desafortunadamente, especialmente

para cuando nos prestaran el Teatro Colón; tener una casa propia no estando sometidos al arbitrio de las directivas de la universidad o del gobierno, que a la hora menos pensada le podía quitar a uno el espacio” (Duque y Prada, 2004, p. 167).

33. Patricia González (1981, p. 43) considera que en esta fecha se inicia el teatro independiente en Colombia. No se trata sólo del cambio de nombre sino que se da una transformación interna del grupo mucho más comprometido con los problemas sociales, centrándose en la historia del país, a través de la creación colectiva.
34. Es importante resaltar que este grupo no siguió la corriente de la creación colectiva, por el contrario, impulsaron el Taller de Dramaturgia que surge en 1975, en el que se promueve la creación individual de las obras teniendo al grupo teatral del Teatro Libre como asociado en el montaje.
35. La finalidad era tener un espacio de reunión de los trabajadores de teatro,

por dogmatismos políticos, estos propósitos se irán desdibujando hasta cuando se desintegre el mismo movimiento. Por lo demás, otro de sus grandes aportes va a ser la organización de los Festivales de Nuevo Teatro, antecedente central para el desarrollo de otros posteriores que hoy ocupan la atención general —es el caso del Festival de Teatro Internacional de Manizales— además de la importante labor de recopilación y difusión de los principales debates que se dieron en el momento, material invaluable para investigaciones posteriores que poco se encuentran con información de este tipo.

Este movimiento fue fundamental durante el periodo en que se dio, así como por las consecuencias que va a tener en el teatro actual. Conformado por gran número de grupos, así como de otros agentes que no necesariamente pertenecían a estos colectivos, se puede rastrear históricamente no sólo a través de lo que algunos escribieron sobre el mismo, sino particularmente por medio de sus obras, algunas todavía tienen gran resonancia (*I took Panamá, A la diestra de Dios padre, Guadalupe años sin cuenta, El abejón mono*, etc.), por los Festivales realizados (tanto el de Nuevo Teatro como el Festival Universitario de Manizales, luego Latinoamericano y actualmente Internacional) y los diversos encuentros, talleres y seminarios como espacios fundamentales de investigación y debate que alimentaron la actividad durante casi dos décadas. En general, intentó definirse por su carácter no comercial y por la cercanía a un público popular, teniendo como objetivo común desarrollar una dramaturgia original con temáticas nacionales donde los grupos aparecen como creadores (a través de la creación colectiva), potenciando la capacidad a su vez de dramaturgos individuales como Enrique Buenaventura, Jairo Aníbal Niño o Carlos José Reyes.

Va a ser la creación colectiva, como método de trabajo, la que lleve a interesantes innovaciones. Con ella aparecen importantes obras y se cambian algunas estructuras y formas de trabajo tanto en el teatro independiente como en el universitario. Desde 1970, con la primera obra que se conozca bajo este método o proceso de trabajo, *Bananas* de Jaime Barbini montada por el Teatro Acción, siguen otras tantas que hacen parte del patrimonio nacional en dramaturgia. Es la creación colectiva, por tanto, la que termina dándole identidad al movimiento ya que en su surgimiento, por la necesidad de crear una dramaturgia nacional, reconstruye a través de textos olvidados, la tradición oral y lo que en sí presta la originalidad y la creación en el arte, otras memorias que habían sido excluidas u olvidadas³⁶. El Nuevo Teatro, no sólo en Colombia sino en el

“... el objetivo primordial de su actividad se centró sobre la idea de estabilizar la actividad de los grupos, defender la profesión teatral y crear lazos de solidaridad y trabajo entre los conjuntos con miras a lograr una amplia difusión del teatro en los sectores populares” (Reyes & Watson, 1978, p. 421).

36. “En términos generales pensamos que el método de creación colectiva le ha permitido a numerosos grupos de teatro latinoamericanos, y específicamente al

resto de América Latina, se conformó por una serie de movimientos nacionales de teatro con autores que contaban la historia no contada por las academias, por la historia oficial, intento con fines artísticos y políticos al mismo tiempo. Allí se dieron dos variaciones centrales alrededor del teatro: en cuanto al contenido, fue altamente político relacionado con las historias nacionales, especialmente de aquellos sectores tradicionalmente marginados, y en relación a la forma en la transformación del proceso de montaje y representación de las obras.

Este movimiento puede clasificarse en tres etapas³⁷. La primera, en la que se desenvuelve un teatro escolar y universitario cuyo público era el reducido número que pertenecía a estas instituciones. En la siguiente etapa vienen los procesos de represión oficial en que las directivas de las instituciones recortan los recursos haciendo que del teatro universitario se pase al independiente en busca de autonomía. Aquí es fundamental el intento de cambio de orientación hacia otro público. La última, es la extensión del movimiento a través del teatro independiente el cual logra a su vez hegemonía gracias en parte a la acción de la CCT con lo que llega a tener una presencia nacional y un reconocimiento internacional.

No obstante, la alta politización y el olvido de otro público, especialmente de las emergentes capas medias, van a llevar a la muerte de este movimiento. Algunos grupos “profesionales” van a resultar hegemónicos, como la Candelaria y el TEC, lo que conduce a que otros tantos, como el Alacrán o el Taller de Colombia, a la salida de la CCT y posterior separación de los mismos postulados que defendía el movimiento. Además, muchos ya dudaban de la misma noción de grupo y su eficacia en la creación teatral. Junto con su desaparición ocurre paralelamente el auge del teatro comercial, frente al cual se había alzado el Nuevo Teatro desde la década del sesenta. Algunos, buscando la sobrevivencia económica o dándole un nuevo valor a la posibilidad de vivir bien con el teatro, se dirigieron a la televisión y a los exitosos cafés conciertos del momento³⁸.

TEC y a la Candelaria, estudiar los procesos de producción de significado de la vida social y su relación con sistemas de poder, es decir recuperar la dimensión política de lo simbólico y de lo estético” (Jaramillo y Osorio, 2004, p. 101).

37. Siguiendo en parte la clasificación de Jaramillo y Osorio (2004, p. 52).

38. “Durante el apogeo del Nuevo Teatro existía la hipótesis de que el auge del teatro comercial se había dado en otros países latinoamericanos, Argentina por ejemplo, como consecuencia de la alta inmigración europea; por lo tanto como en Colombia no se había dado este fenómeno en las proporciones dadas en otros países, aquí no se iba a producir el teatro comercial. Hoy es claro que dicha hipótesis era equivocada; el Nuevo Teatro al no tener presente el contenedor, negó la posibilidad de su existencia. Cuando irrumpió el teatro comercial, encontró al Nuevo Teatro totalmente desarmado: dividido, sin reconocimiento, y con una estructura administrativa precaria, frente a la industrial del teatro comercial” (Piedrahita, 1996, p. 89). A su vez muchos trabajadores del teatro trataron de pronunciarse en contra del aparente reconocimiento de este movimiento. Consideraban que ese teatro al estar bajo el mito de la revolución latinoamericana,

A manera de conclusión

El teatro político, extendido a través del Nuevo Teatro, va a caracterizar las décadas del sesenta y setenta, empezando a diluirse en los ochenta. En los noventa ya se presenta un amplio abanico de opciones que incluso rechazan el quedarse en ese teatro político por considerarlo panfletario. Esta década además está acompañada por una relativa estabilidad que se traduce en la creciente profesionalización y por el incremento del número de grupos estables que aún hoy se mantienen como La Candelaria, el TEC, La Mama, el Teatro Libre y hasta hace dos años El Local, con una mayor tolerancia a nivel estético y político, tolerancia que corresponde a su vez con el creciente escepticismo del “cambio social” proveniente de los grupos menos favorecidos.

El hecho más reconocido, paradójicamente, es la importancia que va a tomar el teatro comercial cuya expresión se encuentra en la fundación del Teatro Nacional³⁹, teatro que responde a otro tipo de público que prefiere el arte como entretenimiento y no como tribuna política. Este es el ejemplo más claro del retorno al trabajo a través de compañías y no de grupos, se trata de la convocatoria a actores y directores para proyectos específicos que si bien ha contado con personas tan importantes como Ricardo Camacho o en su momento David Stivel, se ha quedado más en trabajos transitorios. Esto muestra el cambio que ya se venía gestando en los artistas desde la década del 80, el arte como otra forma de hacer dinero, como profesión respetable que necesita de importantes inversiones hacia la calidad de los espectáculos. No obstante, a pesar de las diversas críticas que este tipo de teatro pueda originar, de allí ha emergido uno de los eventos culturales más reconocidos en el país: el Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá, que se realiza cada dos años desde 1988, festival que surge en el mismo año en que tiene lugar el último del Nuevo Teatro.

Asimismo, desde los noventa se ve un incremento en el número de escuelas e instituciones formadoras en arte dramático, aunque los grupos siguen siendo un lugar privilegiado para llevar a cabo esta labor. Hay un gran número de nuevas salas así como dramaturgos de renombre que tienen una fuerte presencia nacional. Es la década en que también toma un lugar central la actividad de las mujeres y de sectores marginales y vulnerables.

muere con ella. Al haber nacido bajo necesidades ideológicas consideraron que éste se encontraba en contradicción con las propiamente teatrales.

39. “El 6 de julio de 1978 es la fecha de la Resolución 3099 que pone en vigor la fundación Teatro Nacional con Fanny Mickey como directora general, Ramón de Zubiría como presidente y Gustavo Vasco como vicepresidente, y con una lujosa nómina de cincuenta socios fundadores, entre los cuales se encuentran los entonces aspirantes a la presidencia, Belisario Betancur y Virgilio Barco Vargas, el expresidente Carlos Lleras Restrepo, algunas estrellas de la televisión, algunos multimillonarios como Jaime Michelsen, intelectuales muy destacados como Andrés Holguín, pintores como Obregón y figuras prominentes del mundo político-cultural como Gloria Zea” (Gómez, 1988, p. 114).

De tal manera, si durante las décadas del sesenta al ochenta la disputa fundamental fue entre un teatro universitario y uno independiente relacionado con las propuestas estéticas y con sus fines sociales, en el actual periodo el discurso de los agentes centra la atención entre un arte comercial y uno no comercial⁴⁰, discusión orientada en mayor medida por la legitimidad estética. No obstante, este panorama debe parte fundamental de su existencia a los logros obtenidos durante el Movimiento que llevaron a la configuración de una práctica en términos de una creciente autonomía, por lo menos estética hasta un momento preciso. Esto se consiguió a través del desarrollo de tres elementos básicos: la estabilización de los grupos, la creación de una dramaturgia nacional y la formación de público.

Lo curioso es que las opiniones sobre la importancia de tal Movimiento siguen estando altamente divididas, basadas en los mismos términos y tendencias que los agentes usaban hace cuatro décadas (y que aún hoy algunos usan para descalificar el trabajo de los grupos que siguen vigentes y que se crearon en aquél periodo). Están aquellos que hicieron su apología en términos del “proceso de liberación de los pueblos en el contexto de la dominación cultural” y otros que piensan que este fue el periodo más catastrófico del teatro colombiano que, detrás de los espejismos de calidad, derivó en su mayoría en panfletos políticos. Esta polarización puede justificarse en el contexto de los años sesenta, pero no hoy en día cuando la distancia temporal permitiría otra visión del fenómeno. Fue un momento en que se establecieron las reglas propiamente artísticas que llevaron a la consolidación del campo a través, fundamentalmente, de la autorreflexión sobre la práctica más que por el aumento de un público anónimo que sostuviese a los grupos y demás agentes involucrados.

La cantidad de montajes y presentaciones que se da desde la década de los noventa no significa calidad, pues los procesos heredados años atrás no se han complejizado sino que por el contrario se han atomizado, gracias en parte a la competencia por la apropiación de las pocas oportunidades que ofrece el medio, por lo menos en cuanto a financiación de sectores públicos. Esto a su vez explica por qué los espacios de debate y reflexión se van cerrando o se limitan a la producción de algunos agentes; la escasa producción teórica es evidente siendo uno de los pocos reflejos de diversas prácticas reflexivas que se puedan dar al interior del campo.

40. Dice García, uno de los grandes directores de América Latina, que La Candalaria, como grupo, no puede ser una industria próspera: “No somos una empresa, sino un cuerpo artístico. Siempre tiene que haber un apoyo”. A lo que Ariza agrega: “Ahora sólo importan las industrias culturales, la farándula y la recreación. Eso está bien, pero Colombia también se merece un teatro de arte” “Lo paradójico, dice García y Ariza, es que el colectivo se encuentra en un buen momento creativo y sigue siendo tan prolífico como siempre. En los últimos años han estrenado “El Quijote” (1999), “De caos y deca caos” (2002) y ya están preparando una nueva creación colectiva. Los actores siguen trabajando de lunes a sábado y se presentan, en las noches, cuatro días a la semana” (Periódico *El Tiempo*, martes 25 de marzo de 2003).

Bourdieu plantea cómo se gana en niveles de autonomía (que nunca es absoluta) cada vez que los condicionamientos externos al campo son menos fuertes en cuanto a las determinaciones estéticas, condicionamientos que se diluyen en la historia misma del campo por las luchas que se establecen entre diversos agentes quienes traducen la autonomía en legitimidad cultural. A tal punto se ha desarrollado aquella en el arte que se ha alcanzado un alto grado de especialización convirtiéndose en un lenguaje que no todos pueden entender. Esto, sin embargo, al revisarlo con la actividad teatral actual no resulta siendo un panorama muy alentador en la medida en que las actuaciones políticas de estos agentes se han minimizado. La reflexión sobre su práctica es mucho menor que hace unas cuantas décadas y aunque ésta se pueda estar dando, no se encuentra reflejada en materiales que permitan analizarla y debatirla. La subordinación a las demandas económicas hace perder en términos de autonomía en el sentido en que la sola dependencia al público anónimo puede llevar a un sinnúmero de concesiones frente a la creación artística. Así, la autonomía, no sólo estaría referida a la emergencia de un mercado específico más aún cuando se reduce a la dependencia al público anónimo —pues este otro extremo a lo que puede llevar es justamente al rompimiento de las reglas propiamente artísticas, privilegiando por ejemplo las comerciales—, sino que requiere del desarrollo de la capacidad de revisar críticamente el mundo en el cual se vive junto a las instituciones que en él se forman. Es necesario tener en cuenta constantemente la historia para comprender el desarrollo de las actuales relaciones.

Referencias

- Becker, H. (1982). *Art worlds*. Londres: University of California Press.
- Bourdieu, P. (1997a). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.
- Bourdieu, P. (1997b). *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama.
- Duque Mesa, F. y Prada Prada, J. (2004). *Santiago García. El teatro como coraje*, Bogotá: Investigación Teatral Editores, Ministerio de Cultura.
- Duvignaud, J. (1969). *Sociología del arte*. Barcelona: Península.
- Duvignaud, J. (1981). *Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Francastel, P. (1972) *Sociología del arte*, Buenos Aires: Emeccé.
- García Canclini, N. (2001). *La producción simbólica. Teoría y método en la sociología del arte*. México: Siglo XXI.
- Gómez, E. (1978). Notas sobre la iniciación del teatro moderno en Colombia. En Carlos José Reyes, *Materiales para una historia del teatro*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Gómez, E. (1988). Los años ochenta en el teatro colombiano. *Boletín Cultural y Bibliográfico. BLaa*, Vol. 15, 15.
- González Cajiao, F. (1986). *Historia del teatro en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.

- [134] González, P. (1981). *El Nuevo Teatro en Colombia: 1955-1980*. Texas: The University of Texas at Austin.
- Goldmann, L. (1975). *Para una sociología de la novela*. Madrid: Ayuso.
- Hauser, A. (1975). *Sociología del arte*. Madrid: Guadarrama.
- Jaramillo de Velasco, M. M. & Osorio, B. (2004). ¿Qué papel le asigna al método de creación colectiva en la historia del teatro colombiano? *Revista de Estudios Sociales*. Facultad de Ciencias Sociales, 17.
- Lamus Obregón, M. (1997). El movimiento teatral en Colombia. En *Gran Enciclopedia de Colombia*, Vol. 5. Bogotá: Círculo de Lectores.
- Ovadía Andrade, R. (1982). *El Nuevo Teatro en Colombia*. California: University of California.
- Piedrahita Naranjo, G. H. (1996). *La producción teatral en el movimiento del nuevo teatro*. Cali: Corporación Colombiana de Teatro.
- Reyes, C. J. (1989). Cien años de teatro en Colombia. En *Enciclopedia Nueva Historia de Colombia*, Vol. vi. Bogotá: Planeta.
- Reyes, C. J. (1978). Apuntes sobre el teatro colombiano. En Carlos José Reyes y Maida Watson Espener, *Materiales para una historia del teatro en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura.
- Silbermann, A. (1971). *Situación y vocación de la sociología del arte*. En Alphonse Silbermann (comp.), *Sociología del arte*. Buenos Aires: Nueva Visión.