



Universidad Internacional de La Rioja
Facultad de Ciencias Jurídicas, Sociales y Humanidades

Guadalupe años sin cuenta: creación colectiva y teatro épico

Trabajo fin de Máster presentado por: Juan Camilo Ahumada
Titulación: Máster Universitario en Estudios Avanzados de Teatro
Línea de investigación:
Director/a: Javier Jacobo González

Resumen

Bajo la dirección de Santiago García, el colectivo Teatro La Candelaria ha protagonizado la transformación del teatro colombiano del siglo XX. *Guadalupe años sin cuenta* representa una de las obras más representativas del teatro colombiano. En esta obra se materializa el planteamiento de la creación colectiva desarrollado por el Teatro La Candelaria. En el presente documento se establecen algunas de las relaciones que vinculan al teatro La Candelaria con la renovación y con la construcción de una dramaturgia nacional a partir de la obra *Guadalupe años sin cuenta*.

Abstrac

Under the direction of Santiago García, the collective Teatro La Candelaria has been the protagonist of the transformation of the Colombian theater of the twentieth century. *Guadalupe años sin cuenta* represents one of the most representative works of the colombian theater. In this work materializes the approach of the creación colectiva developed by the Teatro La Candelaria. The present document establishes some of the relationships that link the Teatro La Candelaria with the renovation and with the construction of a national dramaturgy around the work *Guadalupe años sin cuenta*.

Índice

Resumen.....	2
Abstrac	2
1. INTRODUCCIÓN	4
1.1 COLOMBIA.....	5
1.2 BRECHT.....	8
1.3 LA CANDELARIA, FILOSOFÍA DE GRUPO	9
1.4 <i>GUADALUPE AÑOS SIN CUENTA</i> , UNA CREACIÓN COLECTIVA.....	11
2. HISTORIAS CRUZADAS.....	12
2.1 GUADALUPE SALCEDO, EL GUERRILLERO.....	13
2.2 SANTIAGO GARCÍA Y EL MUNDO.	15
2.3 LA CANDELARIA, UNA UTOPIA ALCANZADA	18
3. CREACIÓN COLECTIVA.....	23
3.1 ENRIQUE BUENAVENTURA, EL NUEVO TEATRO	24
3.2 BRECHT, HISTORIA E HISTORIZACIÓN	26
3.3 <i>I TOOK PANAMÁ Y LA SIEMPREVIVA</i>	28
3.4 EL CAMINO DE LA HISTORIZACIÓN HACIA LA CREACIÓN COLECTIVA.....	30
4. CAPÍTULO TRES: GUADALUPE AÑOS SIN CUENTA. LA CONQUISTA DE UN LENGUAJE PROPIO	32
4.1 MECANISMOS CREATIVOS.....	32
4.2 INCIDENCIAS EN EL ACONTECER NACIONAL	35
5. CONCLUSIONES	36
BIBLIOGRAFÍA.....	39

1. INTRODUCCIÓN

Este documento presenta una revisión hermenéutica del modelo de creación colectiva, desarrollado por el grupo de teatro colombiano La Candelaria bajo la dirección de Santiago García. Esta revisión se desarrolla desde dos perspectivas: la historia nacional colombiana y el planteamiento brechtiano sobre teatro épico. Aquí se presentan algunos de los fenómenos del desarrollo histórico nacional colombiano de la primera mitad del siglo XX, en discusión con las ideas de democracia, participación y evolución social. En esa misma dirección, se proponen algunos principios de la teoría legada por el creador alemán Bertolt Brecht como canalizadores de un modelo propio de creación que se corresponden con una dramaturgia propia y que suponen una reflexión sobre el curso de la historia propia.

Si bien se ha insistido dentro de la comunidad artística colombiana en la importancia de La Candelaria en la construcción de la tradición teatral, es importante cuestionar los argumentos y volver sobre los gestos concretos para comprender las dimensiones del aporte que La Candelaria ha legado a la práctica teatral colombiana. La investigación que se informa aquí parte de una indagación que desde lo artístico se hace a la historia propia, al curso de los hechos que marcan el camino de país. Estos hechos históricos se proponen como posibles caminos hacia la comprensión del surgimiento del grupo La Candelaria en un contexto de

rebelión, contracultura y resistencia social. En esa misma línea se presenta la relación de Brecht con las prácticas creativas del grupo. Por último, se articulan las condiciones que dieron lugar a la creación colectiva como respuesta concreta desde el teatro colombiano a unas circunstancias de transformación social.

1.1 COLOMBIA.

La historia de Colombia, en correspondencia con la historia universal, podría narrarse dando pequeños pasos entre un hecho violento y uno anterior o posterior. La historia colombiana está marcada por la violencia y la confrontación armada como manera de relación social, política y familiar. El siglo XX arrancó con el fenómeno que se conoce como La guerra de los mil días, una confrontación con características de guerra civil. Esta confrontación partidista entre liberales y conservadores permanece en la memoria colectiva y en los relatos históricos como el comienzo de un siglo turbulento, sangriento y convulso. Los mil días sucedieron entre 1899 y 1902, la guerra en la que desaparecieron miles de hombres concluyó con un acuerdo entre liberales y conservadores, desapareció el Partido Nacional y en medio de una profunda crisis nacional gobernó José Manuel Marroquín, un conservador.

La guerra civil de los mil días se luchó en el campo y en las pequeñas ciudades emergentes de comienzos del siglo pasado. El ejército nacional se enfrentó en defensa del partido nacional primero y del conservador después, siempre en contra de insipientes guerrillas liberales y campesinas. Después de la victoria conservadora, Colombia estaba desangrada, al final de los mil días comenzaron los días de escasez y en 1903 las condiciones estaban dadas para la separación de Panamá. En negociación privada, cobijados por la reciente constitución

centralista de 1886, los gobiernos de Colombia y de Estados Unidos acordaron que Panamá no era más de Colombia.

Vale mencionar que, así como la historia colombiana ha estado bañada por sangre, también siempre ha estado en relación con intervenciones norteamericanas. En 1928, entre el 5 y el 6 de diciembre, en Ciénaga en Magdalena al norte del país, se ponía fin a una huelga sindical desapareciendo cientos de trabajadores de la United Fruit Company. El presidente conservador Miguel Abadía aterrado por la presión estadounidense, con marines desembarcando en las playas colombianas para intervenir a favor de la empresa bananera, decidió poner final a la huelga exterminando a los huelguistas. Este hecho se reconoce dentro del panorama nacional como La masacre de las bananeras. De este hecho surgieron relatos literarios que acompañan la memoria colectiva desde hace décadas: García Márquez en *Cien años de Soledad*, Cepeda Samudio en *La casa grande* y Carlos José Reyes con el texto dramático *Soldados*, texto fundamental en la consolidación del grupo Teatro La Candelaria.

A partir de esta obra se desarrolló toda una cadena de piezas teatrales sobre este mismo acontecimiento, tratadas desde distintos puntos de vista, como *Bananeras* de Jaime Barbín, quien había interpretado a uno de los soldados o *El sol subterráneo* de Jairo Aníbal Niño. (Reyes y Romero, 2017. p. 29).

Sin embargo, de las atrocidades cometidas por el ejército colombiano que obedecía órdenes conservadoras, se supo apenas en septiembre de 1929. El joven representante a la cámara por el partido liberal, Jorge Eliécer Gaitán, había recorrido la zona bananera y había descubierto los detalles de la masacre. En una intervención lúcida y vehemente, Gaitán denunció públicamente al general responsable de la operación y al partido que la ordenó. Así, el abogado Gaitán se abrió a su vez un espacio en el panorama político nacional. Con Abadía terminaría la hegemonía conservadora que presidió al país desde Marroquín en 1900. Lo

sucede en la presidencia Enrique Olaya Herrera un liberal que materializaba una alianza bipartidista.

Durante la presidencia de Olaya Colombia se enfrentó en guerra con Perú durante 1932 y 1933. La guerra concluyó reafirmando un acuerdo de 1922. La década de los 30 y los 40 se desarrolló en medio de ejercicios electorales turbios que generaron desconfianza e incluso repulsión social frente a los fenómenos políticos. Dentro de esta dinámica sucedieron las elecciones presidenciales de 1946 en las que las bases sociales se movilizaron masivamente a favor del emergente Jorge Eliécer Gaitán quien después del congreso pasó por la alcaldía de Bogotá. Las elecciones las ganó el conservador Mariano Ospina Pérez. Sin embargo, el apoyo popular acompañó a Gaitán hasta que fue asesinado en una esquina Bogotana, frente a su oficina, el 9 de abril de 1948.

En consecuencia, una vez confirmado el asesinato del doctor Jorge Eliécer Gaitán, Bogotá se convirtió en el epicentro de la guerra más larga que haya tenido lugar en todo el continente. Lo que inició llamándose El Bogotazo, que fue una confrontación urbana entre liberales y conservadores, una destrucción de edificios y oficinas públicas, un incendio generalizado, dio paso a lo que se hizo un lugar en la historia como La Violencia. En el campo se conformaron guerrillas que, inicialmente impulsadas y luego traicionadas por el partido liberal, confrontaron las fuerzas oficiales. A partir de entonces, el devenir de los acontecimientos estaría determinado por la presencia permanente de la lucha armada. En entrevista realizada durante varios años como investigación sobre la vida y la obra de Santiago García, *El teatro como coraje*, se refiere así al eco de este acontecimiento en la sociedad intelectual de la época:

[...] este acontecimiento fue muy conmovedor para toda esta sociedad, muy removedor de la conciencia, en especial para los intelectuales; aquí se vivía con la mirada puesta en Francia y en Inglaterra, en Europa, porque todo un sector muy amplio de la clase alta quería ser francés o inglés, y con el bogotazo yo creo que se sacudieron todos esos valores, se desvanecieron esas nubes en las que vivía la gente y se aterrizó [...] ya se empezó a hacer conciencia de que vivimos en un país violento, y que el pueblo enardecido era capaz un día de incendiar toda una ciudad y un país. (Duque y Prada, 2004. p. 65).

Guadalupe Salcedo Unda, líder de las guerrillas de los llanos orientales lideradas por, invitado por el presidente Gustavo Rojas Pinilla en 1953, firmó la paz y se entregó con sus hombres en un batallón militar. En 1954 se firma su amnistía y en 1957 es asesinado en Bogotá. El estado traicionó su palabra, desarmó a su oponente y lo dejó correr un par de años para luego dispararle por la espalda.

1.2 BRECHT

Las relaciones del teatro colombiano con la teoría del director alemán Bertolt Brecht trascienden la práctica del grupo La Candelaria. La mirada de Brecht, su visión política de lo estético, ha impregnado las maneras de comprender la creación y también el rol social del creador. Esta influencia se ha hecho evidente y se ha comprendido de forma amplia; aunque al comienzo las traducciones e interpretaciones dieron lugar a postulados que pretendiendo interpretar a Brecht, se alejaban de los conceptos que pretendían comprender.

Lo que al interior de La Candelaria se concibió como creación colectiva es, ante todo, una convergencia de circunstancias y experiencias previas. Experiencias empíricas o teóricas, nacionales o extranjeras, propias o ajenas. Como el amplio bagaje y absoluto conocimiento de los problemas centrales del teatro colombiano que aportó el maestro Enrique Buenaventura, como la estructura académica, investigativa, reflexiva y documentadora de Carlos José Reyes, como la influencia de Brecht en Santiago García después de su residencia

en el Berliner Ensemble en 1959; también Grotowski y el Living Theatre influyeron la noción de grupo y los mecanismos creativos, como la improvisación.

La influencia de Brecht en la construcción del Nuevo Teatro colombiano se extiende por todos los ámbitos que influyen en la creación teatral. De diálogos y discusiones con Brecht ya muerto surgieron las nociones de grupo, de dramaturgia y de puesta en escena que dieron lugar a la creación colectiva. Aunque un primer gesto consistió en comprenderlo a partir de sus textos dramáticos y la puesta en escena de sus obras, con el tiempo el análisis y la reflexión fueron a fondo y reclamaron un diálogo entre concepciones y no entre poéticas. El teatro colombiano asume, en parte gracias a La Candelaria, a Brecht como un llamado por la construcción de una dramaturgia nacional, popular y dialéctica.

La noción de historización, que se debatirá más adelante, deviene de reflexiones en torno a la apuesta teórica brechtiana. Los primeros acercamientos al dramaturgo alemán problematizaban el lugar de los relatos históricos en su obra, se podían reconocer como gestos insistentes. Sin embargo, en La Candelaria se propuso profundizar en las posibles maneras de abordar lo histórico, se produjo entonces esta noción de historización que vincula los acontecimientos históricos dentro de una estructura dramática que permita su comprensión problemática. Se propone trascender la historia, los hechos concretos, para encausar dentro del lenguaje teatral un suceso que permita la reflexión o invite a la intervención concreta en el terreno público.

1.3 LA CANDELARIA, FILOSOFÍA DE GRUPO

El teatro colombiano está vinculado de forma estrecha con la noción de grupo o colectivo. El modelo de producción de las compañías ha tenido también un amplio despliegue, pero las raíces están en los grupos o colectivos que iniciaron su aparición en los años 60. Entre estos

dos modelos de producción existen grandes diferencias. La más determinante de ellas es que en el grupo las relaciones son horizontales, los roles son asumidos por diferentes miembros del colectivo y se comparte la responsabilidad creativa y administrativa. Una compañía tiene una estructura jerárquica clara, responde a un plan específico de trabajo, no desarrolla investigaciones, exploraciones o experimentaciones que no busquen la generación de recursos económicos.

En aquel momento no podíamos decir que constituíamos un grupo, era más bien una especie de combo o de *team* –nunca una compañía- que con un número indeterminado de actores acometíamos el sueño de tener y poner en funcionamiento una sala de teatro (Duque & Prada, 2002. p. 93).

En un panorama de revolución, en medio de los años sesenta que transformaron el siglo pasado con la presencia definitiva de los grupos activistas juveniles, la revolución cubana, las dictaduras latinoamericanas, el surgimiento de las guerrillas, el despliegue del pensamiento maoísta y comunista, nació un colectivo creativo bajo la dirección del visionario Santiago García.

El inicio del grupo tiene lugar en la Universidad Nacional de Colombia, donde García dirigió un grupo estudiantil y puso en escena diferentes textos clásicos y contemporáneos. Dando señales del camino que habría de recorrer, también llevó a la escena la obra Galileo Galilei, de Brecht. Esto generó la censura estatal y el retiro de García de la Nacional. Él y un grupo de actores *amateurs* fundaron La casa de la cultura y luego el grupo Teatro La Candelaria.

1.4 GUADALUPE AÑOS SIN CUENTA, UNA CREACIÓN COLECTIVA

Guadalupe años sin cuenta es una creación colectiva del Teatro La Candelaria de Bogotá. En ella se narran algunos acontecimientos relacionados con la desmovilización del guerrillero liberal Guadalupe Salcedo Unda, líder de las guerrillas de los llanos orientales colombianos. En la obra se presentan algunos acontecimientos que antecedieron y sucedieron la muerte de Unda, se presenta la traición del Estado a su palabra y compromiso. El pacto de paz hecho con la guerrilla fue una mentira que antecede otros procesos de características similares, otras guerrillas, otros procesos de paz y otras traiciones.

El proceso de creación de *Guadalupe años sin cuenta* permitió al colectivo teatral La Candelaria la aplicación de un método de trabajo grupal efectivo, pertinente y revolucionario para la tradición teatral colombiana. En la práctica creativa se materializó un mecanismo propio que determinó un camino por el que un grupo se acercó a las fronteras de lo político y lo estético. En los próximos capítulos se propone revisar este modelo creativo aplicado en *Guadalupe* como la convergencia de diferentes fenómenos que se articularon para dar lugar a la creación colectiva, una forma política de comprender el oficio del creador teatral.

2. HISTORIAS CRUZADAS

En correspondencia con la historia violenta y turbia del continente latinoamericano, Colombia atravesó el siglo pasado dando saltos entre muertos. El bipartidismo generó el origen de una confrontación que todavía tiene vigencia en el país. Después de la muerte del liberal Jorge Eliécer Gaitán, en 1948, la violencia se recrudeció en el campo y en la ciudad. Grupos paramilitares implementaron el desplazamiento sistemático de campesinos como mecanismo de guerra: se han cometido más crímenes de los que se pueden castigar. La segunda mitad del siglo XX permitió el surgimiento de guerrillas, paramilitares, militares corruptos, masacres y narcotraficantes en guerra armada en las ciudades. Todo esto en clara oposición con la naturaleza fraternal y festiva de los colombianos.

Carlos José Reyes y Sandro Romero (2017) exponen que el teatro colombiano de los años cuarenta del siglo pasado estaba integrado por tres fenómenos: teatro de autor, teatro de elite y teatro satírico musical. Y con contados exponentes. Dentro de estos fenómenos, sólo el teatro musical tuvo impacto social. Las compañías interpretaban parodias de clásicos de la literatura y sobre el acontecer político nacional. Este es el panorama en el que un colectivo artístico se convierte en acto de resistencia. Un primer acercamiento a la revolución cultural

de los sesenta se dio por la fundación a finales de los 50 de las escuelas nacional y distrital de arte dramático. A continuación, se establecerá un panorama más amplio del surgimiento del nuevo teatro colombiano a partir de tres actores fundamentales: Guadalupe Salcedo, el guerrillero cuya figura da lugar a la creación colectiva *Guadalupe, años sin cuenta*; Santiago García el director del teatro La Candelaria y precursor de la creación colectiva; y el teatro La Candelaria como la materialización del proyecto donde se incubaba la modernización del teatro colombiano.

2.1 GUADALUPE SALCEDO, EL GUERRILLERO.

Guadalupe Salcedo Unda nació de madre indígena y padre venezolano en 1924 en el corazón del llano colombiano. Creció siendo campesino, cuidador de ganado y domador de caballos. De familia liberal en un país gobernado por conservadores. De mucho trabajo y poco estudio.

Tras la muerte de Jorge Eliécer Gaitán en abril de 1948 y presionados por la tiranía conservadora, los campesinos liberales se levantaron en armas. Apoyados por la dirección de su partido conformaron células dispersas de reacción contra el gobierno. Guadalupe dirigió uno de los grupos de guerrillas gaitanistas liberales que protagonizaron la era conocida en la historia nacional colombiana como La Violencia. Se hizo poderoso y su fama se hizo nacional después de varios éxitos de su accionar insurgente y militar.

Alfredo Molano, investigador y escritor colombiano, ha dedicado gran parte de su estudio a la figura de Guadalupe Salcedo. Dentro de su obra publicada hay crónicas, testimonios, entrevistas y ensayos en torno a este personaje definitivo en la historia nacional. A propósito del surgimiento guerrillero de Salcedo y sus tropas, el investigador relata:

El levantamiento derrotó primero a la Policía y poco a poco arrinconó en sus cuarteles al Ejército Nacional, que contaba ya con la asistencia y apoyo de EE.UU. Eran grupos de guerrillas desarticulados que sin embargo lograban coordinar ataques y organizar redes logísticas. A medida que el mando se fue unificando alrededor de Guadalupe, las órdenes se convirtieron en normas y las normas en leyes del Llano. (Molano 2012).

Las acciones improvisadas de los grupos guerrilleros resultaban imprevisibles y exitosas frente a la impotencia militar del gobierno. En respuesta, surge la Policía Chulavita, un cuerpo armado irregular conformado por caciques conservadores locales que emprenden la persecución de los liberales (Uribe, 1990). Esta persecución se lleva a cabo por medio de mecanismos violentos desproporcionados que, a su vez, fueron imitados por las tropas liberales.

Por medio de degollamientos, descuartizamientos y masacres colectivas en contra de campesinos desarmados, se dio lugar a La Violencia. En medio de este panorama Guadalupe Salcedo creció hasta despertar reconocimiento popular masivo. Se le reconocía y respetaba por el Orinoco, el Tolima, El Casanare, Sumapaz y donde hubiera un liberal campesino.

En 1953, después de un golpe militar y con el apoyo de diversas fuerzas políticas, sube a la presidencia el general Gustavo Rojas Pinilla. A pesar de la toma de poder por la fuerza y de su naturaleza militar, la dictadura de Rojas Pinilla tenía un interés y apoyo en las bases populares. Durante su gobierno se dan importantes transformaciones en el país: se otorga voto a la mujer, se implementa un riguroso plan de construcción vial, llega la televisión a Colombia y se pacta la paz con las guerrillas liberales.

La ingenuidad con la que se acercaron a entregar las armas y la confianza indebida puesta en el aparato oficial del Estado por parte de las guerrillas, profetizaban un final trágico. Guadalupe y sus compañeros llaneros entregaron las armas confiando en la duradera paz que

prometía el gobierno. El testimonio de un compañero de armas de Salcedo Unda, tomado por Alfredo Molano, da cuenta de la esperanza de quienes aceptaban la amnistía ofrecida.

Con Guadalupe se hizo la entrega y se acordó la paz. Vino a recibir esas armas el general Duarte Blum, en el campo de Tame nos recibió los fierros. Ese día nos mataron diez novillos para el almuerzo. Nosotros, desde la mañanita, nos habíamos puesto de acuerdo en que un coronel, un capitán, un sargento y un teniente de los nuestros salieran a entregar los fierros [...] Yo era de la primera escuadra. Llevaba un F.A., y cuando pasamos por el campo de aviación, Chaparro ordenó: " las armas!" Yo pasé de primero y grite: "Entrego mi arma confiando en una paz duradera". Era una vaina bien bonita. Un coronel empezó a recibir las armas y con cada uno de nosotros se tomó una fotografía. De ahí pasamos a almorzar, y después del almuerzo nos dieron gaseosa. (Molano, 1996).

En otros testimonios se menciona que las armas eran canjeadas por bultos de ropa además de las masivas comilonas. Luego, como se esperaba, los líderes de los grupos, milicianos civiles, desarmados, activos en la política, fueron asesinados sistemáticamente. La muerte de Guadalupe Salcedo Unda es el suceso de partida de la obra *Guadalupe años sin cuenta*:

Tercer testigo: bueno... yo tenía aquí mi puesto de café. Ahora me quitaron la licencia... todo estaba lleno de ejército y de policía... Empezaron a llamar al señor Salcedo por los parlantes... Le dijeron que saliera con las manos en alto, que se entregara que le respetarían la vida. Una y otra vez dijeron que saliera con las manos en alto, que le iban a respetar la vida... (*Pausa. Los dos militares se le acercan amenazantes.*) Bueno, lo que yo vi fue que lo mataron cuando él salió con las manos en alto... eso fue lo que yo vi. (García, 1985).

2.2 SANTIAGO GARCÍA Y EL MUNDO.

En 1928, en Bogotá nace Santiago García. Estudió en un colegio Salesiano, desde niño se interesó por las artes plásticas y la literatura. Terminó su bachillerato en 1948, cuando sus padres ya habían fallecido. Cuando Guadalupe se levantaba en armas, en 1950, se fundaba en Bogotá la primera escuela de teatro: escuela nacional de arte dramático ENAD y García

hacía dos años estudiaba arquitectura en la Universidad Nacional de Colombia. Viajó a Francia, Italia e Inglaterra para concluir sus estudios y regresa en 1954.

En 1955 García se interesa por el teatro y protagoniza uno de los periodos más determinantes de la historia del teatro nacional colombiano. Mucho antes de pensar en el teatro a profundidad, de entregarse a la creación, García viajó a Buenos Aires y, de regreso, a Chile y Brasil. En este viaje conoció, según documentan Duque y Prada (2004), a otros dos agentes protagónicos de la transformación teatral colombiana: Fanny Mickey y Enrique Buenaventura. Ese mismo año llega a Colombia el director japonés Seki Sano, invitado por el gobierno nacional. Santiago García estudia en los talleres dictados por el japonés y hace unas primeras actuaciones en ejercicios actorales académicos.

Seki Sano habría de convertirse en una más de esta serie de figuras determinantes para la consolidación y desarrollo del nuevo teatro colombiano. Fue traído a Colombia por el General Rojas Pinilla con la intención de formar los actores que habrían de llenar las horas disponibles en la naciente Televisora Nacional. Santiago García (1994) narra cómo lo encontraron en México cuando el dictador mandó traer el mejor director de teatro del mundo que hablara español. Cuenta García en una conferencia en Lima en 1981 y transcrita en la quinta edición de su *Teoría y práctica* que el director llegó y formó escuela, que los *envenenó* con el método de las acciones físicas y que luego fue despedido, al año de estar en Colombia, por comunista. Lo que debía ser un secreto a voces: se había formado con Meyerhold y Vakhtangov en el Teatro del Arte de Moscú.

Posteriormente Mickey se convertiría en la creadora del festival Iberoamericano de Teatro y una agente fundamental en la dignificación de la labor creativa, además de su aporte a la comercialización de las artes escénicas en Colombia. Buenaventura, como se expone más

adelante, va a ser determinante en la concepción y teorización de la creación colectiva como método propio de creación teatral.

La dedicación y riguroso interés científico por las artes escénicas de García le permitieron ser profesor desde 1957 en la escuela de Teatro del Distrito y después cofundador del Búho, un grupo creativo diverso y sui generis. Esta agrupación reunía artistas de diferentes disciplinas y concepciones, allí García dirigió sus primeras obras a partir de textos de Jean Tardieu, Jean Anouilh, Ionesco, Fernando Arrabal y Bertolt Brecht, de quien supieron en el 55, un año antes de su muerte, por publicaciones europeas: “Entonces, a través de esas revistas y de esos medios de difusión interoceánicos, conocimos a Brecht y empezamos a montar sus obras; la primera que se montó fue *Los fusiles de madre Carrar*, en el 57” (García, 1994).

Gracias a una Beca de Checoslovaquia Santiago García parte a Praga a desarrollar un proyecto de escenografía teatral. De Praga viaja a Berlín en la ex República Democrática Alemana. En Berlín desarrolla una residencia en el Berliner Ensemble, se acerca a los procesos creativos del grupo y a la teoría brechtiana. “Ve todo el proceso de puesta en escena del grupo de la comedia, *La señora Flinz*, [...] En las tardes trabajaba investigando en el archivo de Brecht” (Duque & Prada, 2002. p. 25).

Este viaje y esta aproximación de García a Brecht persiguiéndolo entre archivos, testimonios, fotografías y diseños, le permitió al naciente director bogotano una concepción ampliada de lo teatral. Después de este viaje, Santiago García regresa a ser exclusivamente director de teatro. Su interés por las artes escénicas lo llevan a estudiar en el *Actor studio* y a asistir a la presentación del *Fausto* de Grotowski con la actuación de Eugenio Barba.

Después de su residencia en el Berliner, Santiago García pone en escena varios textos de Brecht en La Universidad Nacional, en evidente continuidad a las pesquisas previas sobre el autor, el director y sus mecanismos. En 1966 funda La casa de la cultura que luego se transformará en el teatro La Candelaria, el colectivo teatral que presidió desde entonces.

2.3 LA CANDELARIA, UNA UTOPIA ALCANZADA

Cuando nació La casa de la cultura, la historia colombiana avanzaba dando lugar a grandes transformaciones de tipo social. Colombia, un país campesino, violento y con altos índices de analfabetismo se propuso salir de su feudalismo tardío en un salto a la ilusión utópica del socialismo. Los movimientos juveniles de tipo político, cultural o racial se abrieron paso en el acontecer nacional en coherencia con las grandes transformaciones mundiales: el triunfo de la revolución cubana, el repudio social ante las intervenciones norteamericanas, el surgimiento de diferentes guerrillas en el continente, el ascenso del hipismo, el rock; todo esto actuó como detonador de una transformación radical en la manera de comprender el mundo. Era el escenario propicio para la intervención juvenil y para la concepción de una utopía comunista.

El Búho materializaba una ilusión comunista, sus integrantes también eran militantes de una convicción política. Lo que inició como un colectivo informal de artistas ilusionados, llegó a tener dos sedes fijas en sótanos convertidos en teatros, y se convirtió en La casa de la cultura y luego en el Teatro La Candelaria: la conquista de un sueño colectivo. El gesto que posibilitaba la materialización de una utopía. La investigadora Catalina Esquivel (2010) expone que los integrantes de estos colectivos culturales y artísticos militaban abiertamente

en grupos políticos. A finales de los sesenta se daría origen a La corporación colombiana de teatro que permitiría el vínculo con diferentes gremios sindicales y organizaciones populares.

En un artículo publicado en la revista de la Asociación de Directores de Escena de España, los investigadores colombianos Sandro Romero y Carlos José Reyes (2017) mencionan que las primeras obras llevadas al escenario por García como director de La Candelaria, eran grandes obras del repertorio universal con el fin de que el grupo adquiriera el conocimiento necesario sobre técnicas, estilos y épocas. Sin embargo, es preciso mencionar que la primera obra fue *Soldados*, hecha en la transición de Casa de la Cultura a Teatro La Candelaria, en 1996. Una obra sobre la masacre de las bananeras que tenía evidentes rasgos del interés colectivo por la historia nacional y la dramaturgia propia. Sobre esta tensión entre clásicos universales y autores propios, interrogado por el éxito de *Soldados* frente al público, García afirma:

La obra abrió la perspectiva de que de verdad lo que pegaba y lo que subsistía era un teatro nuestro, es decir, que tenía mucha importancia montar por ejemplo obras como: *La Orestiada* de Esquilo [...] Pero yo me pregunto: ¿Qué queda?, pues casi nada [...] pero en *Soldados* ¡sí queda un legado muy importante en todos los niveles!: Queda consignada como testimonio la obra dramática, queda en el repertorio del teatro colombiano, es decir, entra en el caudal de la historia teatral, eso sí entra de verdad: ¡esa fue la gran enseñanza! (Duque & Prada, 2002. p. 173).

El grupo inició labores con un ritmo creativo acelerado. Entre 1967 y 1969 realizaron 27 puestas en escena a partir de textos propios o ajenos, de textos dramáticos o narrativos, para adultos o para niños, con actores o con títeres. “Por físicas razones de público, no había casi público, es decir, Bogotá era muy pequeña en ese tiempo” (Duque & Prada, 2002. p. 217).

Los integrantes del teatro La Candelaria han sido muchos desde entonces, a pesar de los cambios y relevos, la mayoría de los actores del grupo lleva diez, veinte o treinta años

haciendo parte de la agrupación. En su repertorio, después de más de cincuenta años, hay unas diez obras que se presentan con regularidad en su sala. Actualmente el maestro Santiago García no es el director pues su deteriorada salud no lo permite, sin embargo, aún las obras que dirigió son parte del repertorio.

Los diferentes reconocimientos que ha obtenido el grupo van desde el Premio Casa de las Américas por *Guadalupe años sin cuenta* hasta la declaración de García como embajador mundial del teatro por la Unesco. Pasando por diferentes reconocimientos y homenajes en decenas de festivales internacionales.

Este proyecto creativo en el que convergen intereses políticos y estéticos materializa desde hace décadas una transformación radical con respecto a la tradición cultural colombiana. El Teatro La Candelaria es un ejercicio estético de intervención social y de incidencia política. Su presencia activa y protagónica en el espectro de la creación teatral colombiana durante varios años de forma ininterrumpida convierte a La Candelaria en un referente obligado para la comprensión de lo teatral en Colombia y en Latinoamérica.

Es preciso señalar que a esta convergencia también se unieron grandes referentes del teatro occidental contemporáneos a La Candelaria. Santiago García recuerda cómo se acercaron a finales de los sesenta a las ideas de Grotowski por medio de un training inicialmente y luego con actores del Café teatro La Mama de New York que habían estudiado con Grotowski en Polonia. (Duque & Prada, 2002. p. 250). De allí asumen una exploración permanente en torno a las acciones físicas desde la lógica grotowskiana. El training se establece como una ruta de conocimiento sobre sí mismo, una posibilidad de vínculo entre los actores y como fenómeno dinámico, en transformación permanente.

También es determinante la influencia de Jack Gelber y el Living Theatre. De quienes García afirma: “Del Living Theatre me interesaba la capacidad experimental, de búsqueda, eso me impresionó muchísimo, la manera como tomaban las esencias del teatro clásico, del teatro griego, en particular una obra como *Antígona* de Bertolt Brecht” (Duque & Prada 2002, p. 122). En 1966 Santiago García estrena *La Manzana* de Gelber, uno de los más importantes dramaturgos del Living.

Se ha mencionado con insistencia que las influencias que convergen en la consolidación del colectivo y de los mecanismos de La Candelaria son diversos. Sin embargo, estas dos experiencias de las que se nutren Santiago García y su colectivo creativo son fundamentales. La comprensión de los postulados y las búsquedas del Living y el Teatro Laboratorio de Grotowski van a articularse de forma casi orgánica con Brecht en la búsqueda del Teatro La Candelaria. Estas tres experiencias que sirven de referentes son también proyectos políticos que intervienen en lo social desde profundos planteamientos estéticos. Es innegable que el gesto de Grotowski y su postulado del teatro pobre se articula en el terreno político con el surgimiento del Off Broadway. Es decir, que los diálogos se posibilitaban gracias a las formas teatrales pero la reflexión sobre el referente se da en el terreno de lo político. En Brecht, en Grotowski y en el Living, se materializan experiencias estéticas dentro de proyectos políticos: este fue un antecedente preciso que sirvió de mapa a la experiencia transformadora del teatro colombiano.

Si bien este diálogo se daba con grupos y experiencias distantes en el mapa, en el vecindario también se reconocían interlocutores, pares creativos. De forma paralela a La Candelaria en Colombia, surgía un proyecto similar en Perú: Yuyachkani, otro en Bolivia: Teatro de los Andes, y otro similar en Ecuador: Malayerba. Estas agrupaciones consolidan en el espectro

latinoamericano un mecanismo artístico de acción política desde lo estético. Una manifestación de lo cultural, de lo popular y de lo artístico en correspondencia con las diferentes maneras de resistencia política y de confrontación que ha transitado el continente sur americano.

Como se ha señalado anteriormente en relación con la militancia política en La Candelaria, esta ha sido un ejercicio constante y dinámico. La incidencia social de La Candelaria ha sido muestra de su objetivo cumplido, de su trabajo con las masas, con las bases:

El grupo de teatro La candelaria tiene una idea básica que compartimos sus integrantes, es un grupo porque conquistó un espacio, una sala, pero lo más importante, porque tiene un público. No es masivo, no es enorme, pero es un público que nos ha acompañado todos estos años y que con nosotros, es decir con nuestras obras, se ha formado y nos ha formado. Transformable y transformante como diría Bertolt Brecht, de quien tanto aprendimos. (García, 2002. p. 160).

3. CREACIÓN COLECTIVA

Una vez fundado el grupo y la sede en el barrio La Candelaria en Bogotá, se determinaron unas rutinas de trabajo que permanecerían durante décadas. Se incorporaron ejercicios creativos y formativos en diferentes áreas de interés. Como se expuso anteriormente, se exploraron distintos lenguajes en busca del propio, se estudiaron las grandes voces del teatro occidental clásico y contemporáneo para lograr definir una voz propia. Diversas obras y reflexiones sobre la incidencia de lo artístico en las esferas de lo social, posibilitaron también la búsqueda de un método, un mecanismo propio de crear obras.

En esta búsqueda se da la concreción de la creación colectiva como una ruta posible, una manera propia de acercarse a la composición teatral desde una noción de grupo que a todas luces reñía con la idea tradicional de compañía. Vale apuntar que la creación colectiva no significa un protocolo de acción que se puede aplicar de forma genérica. La creación colectiva debe comprenderse como una actitud, como una forma de enfrentarse a la creación más que un modelo o método pre establecido.

En nuestro caso de La candelaria lo definimos como proceso de trabajo y no como método, porque consideramos que las modalidades de aplicación como modelo serían hipotéticas. Un método supone un proceso definido o teorizado que se puede repetir. Nosotros estamos lejos

de proponer una teorización definitiva de nuestros procesos de trabajo en las cuatro obras que hemos logrado producir: “Nosotros los comunes”, “La ciudad dorada”, “Guadalupe años sin cuenta” y “Los diez días que estremecieron al mundo”. (García, 1994, p. 32).

Dentro de la disciplina de grupo, cumplida con rigor y entrega, surgen los postulados del maestro Santiago García en torno a la creación colectiva. También dentro de este trabajo riguroso y cotidiano se da la creación de una de las obras fundamentales del teatro colombiano: *Guadalupe años sin cuenta*. Ahora, centrando la reflexión en nuestro objeto de estudio, se propone profundizar en el concepto de Creación colectiva a partir del postulado de Enrique Buenaventura y en relación con los postulados teóricos del director alemán Bertolt Brecht. Esta relación se ilustrará a partir de dos obras colombianas que comparten estrecha relación con *Guadalupe años sin cuenta* en su estructura y su tratamiento de lo histórico: *I took Panamá* y *La Siempreviva*. Para cerrar este capítulo se propone una revisión de los mecanismos que permitieron la creación de *Guadalupe años sin cuenta*, así se evidenciará de forma concreta lo que el postulado plantea en abstracto.

3.1 ENRIQUE BUENAVENTURA, EL NUEVO TEATRO

La noción de Nuevo Teatro es muy frecuente en relación con el teatro colombiano de corte político, de la segunda mitad del siglo XX. La novedad se daba en relación con el tradicional teatro colombiano de comedias extranjeras o dramas costumbristas. Interpretados siempre por compañías numerosas que funcionaban como empresas de relaciones claramente jerarquizadas. Enrique Buenaventura, director y dramaturgo caleño, fue el primero en usar la denominación de Nuevo Teatro. También fue él quien concibió la creación colectiva como método y desarrolló el postulado que influiría con determinación en *La Candelaria*.

Sin embargo, lo que expone Buenaventura dista de lo que asume La Candelaria. Es decir, el planteamiento original que hace Buenaventura sirve de punto de partida para el planteamiento que va a construir, desarrollar y aplicar el Teatro La Candelaria, pero no es una preceptiva que se acepte como modelo o método. La propuesta de Buenaventura se asume como un problema, como un terreno para la acción, como una búsqueda y no como un hallazgo. El historiador Carlos José Reyes, que ha dedicado su vida a documentar el devenir de la historia del teatro en Colombia, retrata el momento en el que aparece la noción de Creación Colectiva en el escenario nacional.

La creación colectiva como método de elaboración teatral de la puesta en escena, tuvo un importante antecedente en el taller conjunto realizado en Cali a finales del mes de enero y comienzos de febrero de 1971, entre el Teatro Experimental de Cali, TEC, dirigido por Enrique Buenaventura y el Teatro La Candelaria de Bogotá, dirigido por Santiago García. Buenaventura presentó su *Método de creación colectiva*, que partía del estudio de un texto para desarrollar un trabajo en varias etapas: análisis, estudio de las fuerzas en pugna, improvisaciones analógicas, selección y montaje; que modificaban tanto la relación del director con el grupo, como la forma de interpretar un texto y el aprovechamiento de las propuestas de los actores para trabajar los textos y el movimiento en escena. (Reyes, 2015. p. 61).

Así se prendería la mecha que luego permitiría el estallido que supuso la creación colectiva en el teatro colombiano. Se proponía un mecanismo de trabajo que transformaba las relaciones entre los creadores con sus pares, que derrumbaba la idea del texto como punto de partida y que se articulaba con precisión dentro de una concepción brechtiana del teatro.

El maestro Buenaventura legó al teatro colombiano aportes significativos en diferentes áreas. Además de por su prolífica obra dramaturgica, su poesía, sus diseños escenográficos y de personajes, Enrique Buenaventura ocupa un lugar protagónico en el desarrollo del teatro colombiano gracias a su aporte en el campo teórico. Lo teórico amalgamó un pilar esencial del Nuevo Teatro. Fueron frecuentes los seminarios e intercambios entre el TEC y el teatro La Candelaria. Espacios para la discusión, la disertación y la construcción colectiva.

Además del fortalecimiento de la carga semántica de las obras, del discurso teatral (De Toro, 2014) de cada grupo y de cada obra, en estos encuentros de orden académico, surgió toda una generación de nuevos creadores colombianos, sucesores de La Candelaria. De los encuentros dados esporádicamente entre los sesenta y los ochenta, surgieron también nuevos grupos, nuevas experiencias que fortalecían el nuevo teatro colombiano. A su vez los intercambios se daban de forma frecuente, García dirigía y compartía sus postulados con el TEC y Buenaventura hacía lo mismo con La Candelaria.

Uno de los vínculos más fuertes que ataron la experiencia de estos dos grupos fue Brecht. En las dos agrupaciones (TEC y Candelaria) ha sido importante que sus integrantes sean actores activistas, con conciencia social y de forma implícita, de militancia de izquierda. Los dos grupos compartían con Brecht la idea de que el teatro es ante todo un escenario de incidencia en lo social. En esa dirección una de las transformaciones más significativas que se dieron a partir del Nuevo Teatro tuvo que ver con el lugar del actor. La creación colectiva, en las concepciones de Buenaventura y de García sería imposible sin un actor que pueda crear y un director que posibilite la creación:

El director de ensayos no llega al teatro con una “idea” o una “visión”, con un “plan de ubicaciones” y un “decorado concluido”. No desea “llevar a la realidad” una idea. Su misión consiste en estimular y organizar la productividad de los actores (músicos, pintores y demás). Por ensayar no entiende hacer entrar con sangre lo que ha concebido en su cerebro. Para él, ensayar es probar. (Brecht, 1963. p. 35).

3.2 BRECHT, HISTORIA E HISTORIZACIÓN

Santiago García había buscado estar cerca de Brecht, aprovechó su residencia en Praga para investigarlo en su teatro: el *Berliner Ensemble*. En Colombia también había acometido empresas creativas a partir de obras del autor alemán. Esta figura que fue tan definitiva en el

teatro occidental tuvo una influencia directa sobre el Nuevo Teatro colombiano. Posterior a estas puestas en escena, de Brecht interesó la teoría: el efecto de distanciamiento, el actor activista, el teatro político, lo épico, el derrumbe de Aristóteles. Todo esto encaminado a la consecución de una transformación en el público, es decir, en la sociedad.

El director de La Candelaria, Santiago García, manifiesta que el Nuevo Teatro era asumido como una actitud hacia el público más que una postura estética. Así los elementos de la puesta en escena se evaluaban a la luz del criterio del público. En esa dirección la dramaturgia aparecía en el terreno estético como elemento protagónico del proceso creativo. Se ampliaba entonces la concepción de la dramaturgia, permitiendo el tránsito del dramaturgo que escribe obras que se escenifican, a la dramaturgia como una concepción total que incluye todos los elementos que hacen parte de la obra:

Algo que creo que fue lo que más nos interesó de su teoría, fue la propuesta que entrañaba los postulados de Brecht, sobre un teatro en el cual la dramaturgia, el invento del espectáculo, fuera lo más importante, es decir, la estética brechtiana se basa fundamentalmente en que el escenario [...] debe volverse el piso de la creatividad artística, [...] Brecht pedía que fuera en el escenario con discusiones entre el dramaturgo, el director y los actores donde naciera la *mise en scène*, la puesta en escena, el montaje. Eso fue lo que más nos interesó de Brecht, lo que empezó a practicarse con la creación colectiva; es decir, no tanto era a través de la puesta en escena de las obras de Brecht sino mediante la propuesta de inventar en el escenario la dramaturgia. (Duque & Prada, 2002. p. 265).

Estos postulados se maduraron en medio de confusiones, de malinterpretaciones y discusión colectiva. Inicialmente, el efecto de distanciamiento, por ejemplo, se interpretó como frialdad frente a los espectadores, como frialdad en la interpretación para generar distancia en el auditorio. Con el hallazgo de la necesidad de una dramaturgia propia y expandida se dio paso a la creación colectiva: una apuesta por la dramaturgia nacional.

Buenaventura por su parte se había acercado al fenómeno Brecht desde la indagación teórica y desde su práctica creativa con el TEC. Como se mencionó anteriormente, Bertolt Brecht es el antecedente que define el camino por el que se llega en Colombia a la creación colectiva. La exploración del universo brechtiano tuvo diferentes hallazgos. Siguiendo la intención de centrar la reflexión en *Guadalupe años sin cuenta*, es necesario mencionar que a esta obra evidencia la noción de *historización*. Se trata de un concepto derivado de la teoría de Brecht que articula acontecimientos históricos dentro de una fábula dramática. Estableciendo puentes entre lo que Pavis (1998, p 236) denomina verdad histórica y verdad dramática. Es ahí, en el campo de lo histórico donde es necesario mencionar dos obras que, aunque no son de creación colectiva también parten de la noción de *historización* como mecanismo para la reflexión de la historia nacional. Estas obras, *I took Panamá* de Alberto García y *La Siempreviva* de Miguel Torres permiten ilustrar y comprender cómo se dio la relación desde la práctica creativa colombiana hacia la teoría brechtiana del teatro épico.

3.3 I TOOK PANAMÁ Y LA SIEMPREVIVA

En 1973 inició el proceso creativo de la obra *I Took Panamá*. Bajo la dirección de Jorge Alí Triana y con la dramaturgia de Alberto García, se articulaban las propuestas de los actores. La ruta metodológica fue la creación colectiva. Actores improvisaban situaciones propuestas por el director e iban construyendo el relato dramático atados a un proceso de investigación histórica. Luego el dramaturgo registraba las escenas. La obra revisa el proceso de separación de Panamá exponiendo en contra de lo que la historia oficial había planteado, que se trató de un rapto. Una irrupción abusiva y una agresión contra la soberanía colombiana. La obra evidencia de forma caricaturesca las relaciones entre Estados Unidos y

Colombia en el siglo XIX, las intervenciones americanas y la escasa capacidad de gobernar de quienes presidían el país en tiempos del rapto.

En palabras de Jorge Alí Triana (2003), el director de esta obra que logró más de dos mil funciones y quince años en temporada permanente, la obra narra una de las agresiones más violentas de EEUU a Latinoamérica. *I Took Panamá* trae al presente un acontecimiento del pasado y lo representa validándolo, dándole vigencia. Este acontecimiento que ha sido manipulado por la historia, ahora es manipulado, transformado, reinterpretado por el arte en busca de una reflexión ciudadana.

Es evidente la intención de abordar la historia nacional colombiana y de interpretarla de forma alternativa a la oficial. Es evidente que la preocupación por una dramaturgia nacional se extiende, se hace colectiva. Además de esto es importante señalar que la obra, por su estructura y características básicas es una pieza didáctica. Todas estas son características del mundo brechtiano que permanecen en el Nuevo Teatro colombiano de forma transversal. Brecht es el vínculo que articula esta obra con *Guadalupe años sin cuenta*. Aunque las dos obras sean radicalmente distintas, comparten unos mecanismos creativos similares y comparten el mismo objetivo: reflexión social sobre el acontecer nacional.

Otro gesto que permite comprender esta idea de historización como mecanismo creativo, es *La siempreviva*, una obra de Miguel Torres, director del desaparecido Teatro El Local. *La Siempreviva* no es una creación colectiva, responde a una inquietud personal del autor. La obra cuenta de forma alternativa la toma del palacio de justicia de Colombia sucedida en noviembre de 1985: guerrilleros del grupo M-19 se tomaron el palacio y secuestraron funcionarios y jueces de las altas cortes; en respuesta, el ejército irrumpió con tanques,

incendió y destruyó el palacio y desapareció civiles y guerrilleros. Torres narra lo sucedido en la familia de una trabajadora desaparecida de la cafetería del palacio.

En esta obra como en *Guadalupe*, el protagonista está ausente y no se propende por la identificación emocional de los espectadores. La obra también presenta un acontecimiento histórico reclamando su vigencia y generando reflexión consciente, racional, de los espectadores. Aporta a la construcción de la dramaturgia nacional. De nuevo Brecht define rasgos fundamentales del Nuevo Teatro.

Estas obras son posteriores a *Guadalupe* y su ejercicio creativo se sostiene en el terreno que abonara La Candelaria. En el caso de *I took Panamá* incluso el proceso creativo se instala en el terreno planteado por Santiago García y desarrollado por el Teatro La Candelaria.

3.4 EL CAMINO DE LA HISTORIZACIÓN HACIA LA CREACIÓN COLECTIVA

La palabra *historizar* no existe, sin embargo, este verbo fue usado por Santiago García para referirse al mecanismo que le permitió acercarse a la definición de la línea argumental de *Guadalupe años sin cuenta*. Este mecanismo llamado así en busca de una denominación, materializa el hallazgo más importante de La Candelaria durante la creación de *Guadalupe*. Se ha señalado con insistencia la relación directa de La Candelaria con el desarrollo histórico nacional, su interés y reflexión desde lo político, lo estético y lo social. Si bien la creación colectiva democratizó la participación de todos los creadores en el diseño y elaboración de la puesta en escena, era necesario articular las propuestas y determinar su efectividad en relación con un objetivo concreto.

Historizar era el mecanismo por medio del cual los creadores de la obra *Guadalupe años sin cuenta*, presentaban los hechos históricos reales dentro de una lógica dramática que, aunque

no aristotélica, evidencia fluidez y progresión argumental. Ya no en el terreno de la fábula (en la primera escena de la obra se reconstruye el asesinato de Guadalupe S. Unda dentro de un procedimiento judicial posterior a su muerte) no se pretendía generar sorpresa, ni finales felices, ni historias concluidas; pero sí dentro de una noción de progresión dramática particular. Que se posibilita aun dentro de la estructura fragmentada y episódica del texto dramático que sucedió a la creación. Interrogado por los hallazgos teatrales dados en el proceso creativo de *Guadalupe años sin cuenta*, García responde:

[...] Un segundo logro, es esa capacidad que tiene (la obra) de hacer reflexionar al público al tratar un tema histórico sobre el presente, es decir, volver a la obra histórica una obra actual. Prácticamente es el postulado más importante de Brecht, esa capacidad de *presentización* que debe tener el teatro sin recurrir a lo dramático, o sea, *historizándolo*; esto que se está viendo fue lo que pasó. Pero se refiere a su mundo de hoy, esa capacidad referencial de atar lo pasado con lo presente, me parece que ese fue el logro de *Guadalupe años sin cuenta*, y que lo conseguimos materializar con un público muy vivo, muy atento, muy fresco, ese que teníamos. (Duque & Prada, 2002. P. 315).

El recorrido que se ha propuesto aquí, que parte de una revisión de la historia nacional, del acuerdo con Guadalupe salcedo Unda, el nacimiento de La Candelaria y de las relaciones entre La Candelaria, el TEC y Brecht, tienen sentido a la luz de esta reflexión de Santiago García. Cuando Fernando Duque y Jorge Prada entrevistaron al director de la candelaria para su investigación, García ya podía reconocer con la claridad que da la distancia, los hallazgos fundamentales de su recorrido. Esto es importante en tanto su reflexión, compilada en dos volúmenes de *Teoría y práctica del teatro*, García (1994) y (2002), procura denominar las fases de su proceso creativo y allí la categoría *historizar* no había sido reconocida, en cambio, la entrevista ya se intuye. Aquí proponemos reconocer como una de las características esenciales de la creación colectiva en relación con *Guadalupe años sin cuenta*, la noción de *historizar*.

4. CAPÍTULO TRES: GUADALUPE AÑOS SIN CUENTA. LA CONQUISTA DE UN LENGUAJE PROPIO

La definición de lo que se llama lenguaje propio, trasciende en La Candelaria las orientaciones estilísticas de sus obras. Responde a la aceptación de Brecht como desencadenante de una dinámica creativa y no como dogma (García, 2002, pág. 147). Esto se evidencia en la materialización concreta de una obra con una dinámica dramática propia, autónoma e independiente, aunque en relación con Brecht.

Guadalupe años sin cuenta se estrenó en 1975 y tuvo más de mil presentaciones en Colombia y en el mundo. Para cerrar la revisión investigadora que se ha propuesto en este documento, se considera relevante un análisis de los mecanismos creativos que dieron lugar a la obra *Guadalupe años sin cuenta*. Posteriormente, a manera de cierre, se establece un parangón con el contexto político y social que recibió la obra.

4.1 MECANISMOS CREATIVOS

A continuación, se desarrolla un recorrido general por las acciones concretas del grupo en la creación de la obra *Guadalupe años sin cuenta*. De esta manera se propone un acercamiento a la práctica del grupo, a su cotidianidad creativa y a la naturaleza concreta de la creación

colectiva aplicada a esta obra. Dada la versatilidad de posibilidades para abordar este recorrido se propone reseñar en primer lugar las cuatro categorías planteadas por Buenaventura: análisis, estudio de las fuerzas en pugna, improvisaciones analógicas, selección y montaje. Según su planteamiento, el texto sucede a todas estas etapas, es el cierre del proceso. “un texto teatral puede ser, pues, un esquema de conflicto con un cierto orden que incluso se represente sin palabras” (Rizk, 2008. p. 128).

ANÁLISIS: Esta etapa se desarrolla a partir de dos viajes realizados por La Candelaria a los llanos orientales. Los actores conocen testimonios que cuentan sobre la movilización armada que lideró José Guadalupe Salcedo y del acuerdo de paz con el gobierno de 1953. Los testimonios se recogen sin un criterio específico, el interés por la creación de la obra se estaba generando y el material se asumió como un panorama general del campo de acción. Se hizo fundamental el lugar de la tradición oral, y de la música pues mucho de lo que sabía la gente lo había escuchado en corridos llaneros.

ESTUDIO DE LAS FUERZAS EN PUGNA: El grupo estaba conformado por actores, músicos e investigadores en historia, sociología y antropología. El conflicto central de la obra debía moverse dentro de la lógica brechtiana, que según expone García (1994. p.108): hace que la imagen teatral, el resultado que se presente al público, dé cuenta de conflictos humanos en un mundo transformable por el hombre. En esa dinámica se involucraron estudiosos de diferentes áreas y artistas comprometidos con el mecanismo que se pretendía desarrollar. Este equipo articulaba las posibilidades del mundo dramático con las dinámicas reales de los hechos históricos.

IMPROVISACIONES ANALÓGICAS: Aquí es donde cobra un peso especial la influencia de Grotowski y del *Living*. Las improvisaciones respondían a unas estructuras específicas, se

habían diseñado rutas de abordaje para construir episodios inconexos inspirados en la historia conocida en los llanos sobre Guadalupe el guerrillero. Lo analógico en este desarrollo particular de la creación en La Candelaria se comprende en el terreno de lo metafórico. Aunque con distancia de la natural polisemia, la metáfora se pensaba en relación con el contexto de la historia que se cuenta y de la obra que se presenta. El carácter poético de este tipo de improvisaciones debía estar presente, pero la prioridad trascendía lo poético, lo vinculaba dentro de una intención política. De forma crítica, con respecto a este mecanismo determinado por la intención previa, Santiago García comenta: “Muchas veces por apresurarnos a desentrañar el tema, nos dejamos invadir por las ideas, por los conceptos que iban minando la fluidez de las acciones, hecho que entorpeció la forma y paradójicamente, impidió el florecimiento de los contenidos.” (García, 2002, p. 113).

SELECCIÓN Y MONTAJE: En esta etapa se definían dos fenómenos: la puesta en escena y el texto. Comprendiendo el texto como lo plantea Buenaventura:

Un texto teatral es una analogía de la vida social, no una reproducción o un reflejo directo de esa vida. Tiene, pues, una relativa autonomía frente a la vida, es una visión particular de la sociedad, que abarca varios niveles de esa misma vida social. (Rizk, 2008, p. 129).

Y comprendiendo el montaje dentro de la necesidad de una obra dinámica, dialéctica y, en la concepción brechtiana, épica, en tanto narra las circunstancias que rodean el asesinato de Guadalupe Salcedo:

Para nosotros, sobre todo en *Guadalupe años sin cuenta*, el distanciamiento era el efecto teatral inventado por el actor para “poetizar” la imagen volviéndola inusitada o sorprendente para el espectador. Era transformar lo conocido (o trillado) como verdad indiscutible en “algo” desconocido y desconcertante, algo así como iluminar lo oscuro u opacar lo claro; producir en el espectador sentimientos encontrados que le dieran la posibilidad de entender de otra manera “poética” la realidad cotidiana. (García, 2002. p. 145).

4.2 INCIDENCIAS EN EL ACONTECER NACIONAL

Cuando Guadalupe se estrenó, en 1975, en el país crecían los grupos guerrilleros, nacía uno nuevo, el M-19, y se sabía de los primeros éxitos del narcotráfico colombiano. Desde entonces se empezaba a germinar el acuerdo de paz que firmaran las FARC con el gobierno de Belisario Betancourt en los ochenta. Este acuerdo daría paso a uno de los episodios más sangrientos de la historia reciente colombiana. Los guerrilleros acordaron dar el paso a la vida política de forma transitoria y progresiva, así fueron conformando el partido político Unión Patriótica (UP). Este partido con miles de miembros civiles y afectos en todo el país, fue exterminado. La crueldad de lo ocurrido no cabe en esa palabra cuyo significado se aplica con exactitud: los eliminaron a todos. Los líderes del partido, los candidatos a la presidencia, intelectuales, campesinos, trabajadores. Los pocos sobrevivientes de este genocidio, lograron salir del país y refugiarse en el exilio. La historia de José Guadalupe Salcedo Unda se repetía. Y también se repitió cuando el M-19 se desmovilizó gracias a un acuerdo de paz en 1989 que significó el posterior asesinato de sus líderes. De esto eran conscientes en La Candelaria.

Esta historia que nosotros contábamos, que aconteció en los años cincuenta, no era la que nos interesaba contar, sino lo que en ese momento estaba sucediendo en nuestro país, y esa es la historia del engaño, de la politiquería sobre la realidad, el “tumbo” que hay entre lo que se presenta como realidad y lo que es la realidad, es decir, la distorsión que logra hacer el que está en el poder para mostrarle a los súbditos, al pueblo –digamos así-, la realidad totalmente distorsionada, falsificada, pero no solamente la realidad actual, sino lo que es más importante para un pueblo como es la realidad histórica, que es lo que conforma el alma de una nación, su historia. (Duque & Prada, 2002. p. 302).

No resulta casual que esta investigación sobre una obra de 1975 que aborda un hecho de 1953, se proponga y se realice en Colombia, en el año 2017, cuando se inauguran unos nuevos acuerdos de paz que representan la esperanza de tres generaciones que crecieron en un país en guerra.

5. CONCLUSIONES

La historia y la transformación del teatro en Colombia se corresponde con el desarrollo de la historia nacional. En esa dirección es preciso señalar que El Nuevo Teatro, los postulados de Enrique Buenaventura, los de Santiago García, la creación colectiva y los demás fenómenos que transformaron el teatro colombiano del siglo XX, son fenómenos que se articulan de forma natural, orgánica, con la historia del lugar donde tuvieron origen. En consecuencia, es válido afirmar que Brecht fue una motivación para la generación de mecanismos propios y por eso su influencia ha sido efectiva y determinante. Porque no se asume como una preceptiva rígida sino como una invitación a la comprensión de la historia propia.

Como se ha dicho más arriba, la creación colectiva “se comprendía mientras se gestaba como un mecanismo de trabajo que transformaba las relaciones entre los creadores con sus pares, que derrumbaba la idea del texto como punto de partida y que se articulaba con precisión dentro de una concepción brechtiana del teatro”. A esto se suma que todo el ejercicio político y artístico de La Candelaria tiene lugar en el principio de la experimentación. Santiago García es el maestro de una generación de profesores y formadores de actores que han transmitido este principio posibilitando un campo diverso de indagaciones sobre la condición humana.

Indagaciones que se dan desde el terreno estético pero que se piensan en estrecha relación con los contextos y sus desarrollos.

En esta comprensión de lo social de forma compleja, las influencias fueron determinantes: el Living Theatre, el laboratorio de Grotowski y el planteamiento brechtiano, posibilitaron una comprensión expandida, amplia y compleja de la relación del teatro con la sociedad. También es determinante la presencia de Enrique Buenaventura cuyo legado teórico dio los primeros pasos hacia las sistematizaciones de los procesos propios. Estos antecedentes de La Candelaria fortalecieron la práctica creativa en diferentes dimensiones y permitieron la transformación del teatro colombiano del siglo XX. Una jerarquía de la importancia de estas influencias es imposible, es necesario comprenderlas en estrecha relación, en diálogo y transformación. Dentro de una lógica creativa donde los principios mutan en paralelo con los acontecimientos sociales que nos fundamentan como sociedad.

En último lugar, se identifica un aporte particular de García al diseño de mecanismos para la creación colectiva: La *historización* se consolida como el mecanismo que permite asumir un acontecimiento histórico como materia creativa. Como insumo para la creación de una obra que dinamice las relaciones entre el sujeto, la sociedad y el devenir de la historia nacional. Por medio de este procedimiento, se propende por la comprensión crítica del público. Comprensión crítica en el sentido de consciencia sobre el lugar que se ocupa como sujeto en una sociedad desigual. Este documento ha ilustrado cómo dentro de las nociones de Nuevo Teatro y de creación colectiva, gestados en Colombia, es definitivo el lugar del espectador: la mirada siempre estuvo puesta en la construcción de una dramaturgia nacional que diera cuenta y permitiera la reflexión sobre las transformaciones sociales del siglo XX. Las incidencias de este fenómeno además de evidenciarse en *Guadalupe años sin cuenta*, se han

ilustrado, por ejemplo, a partir de dos obras icónicas del teatro colombiano, ajenas al Teatro La Candelaria y el TEC. *La Siempreviva* y *I Took Panamá* materializan una concepción que permitió el desarrollo de un movimiento teatral de orden nacional.

BIBLIOGRAFÍA

Barbosa, R. (1992). *Guadalupe y sus centauros. Memorias de la Insurrección llanera*. Bogotá: Instituto de estudios políticos y relaciones internacionales de la Universidad Nacional.

Bello, G. (2014). *Huellas de tiempos memorables*. Teatros. Publicación del sector teatral de Bogotá. 20, 5-13.

Brecht, B. (1963). *Escritos sobre teatro V2*. Buenos Aires: Nueva visión.

_____ (1963). *Escritos sobre teatro VI*. Buenos Aires: Nueva visión.

De Toro, F. (2014). *Semiótica del teatro*. Del texto a la escena. México: Paso de gato.

Duque, F. & Prada, J. (2002). *Santiago García: El teatro como coraje*. Bogotá: Investigación teatral editores.

Esquivel, C. (2010). *Teatro La Candelaria rasgos de una dramaturgia Nacional*. Tesis doctoral. Universidad autónoma de Barcelona.

García, S. (2002). *Teoría y práctica del teatro V2*. Bogotá: Ediciones La Candelaria.

_____ (1994). *Teoría y práctica del teatro*. Bogotá: Teatro La Candelaria.

_____ (1976) *Guadalupe años sin cuenta*. La Habana. Casa de las Américas.

Grenés, C. (2015). *La invención del paraíso*. Madrid: Penguin Random House.

Hernández, C N & Pardo, J. M. (1985). *Teatro colombiano contemporáneo*. Bogotá: Tres culturas editores

Jambrina, N. (2014). *Teatro político en la escena actual: presencias, sobrevivencias y experiencias*. Teatros. Publicación del sector teatral de Bogotá, 29-33.

Molano, A. (1996). *Del llano llano: reatos y testimonios*. Bogotá: Áncora.

Pavice, P. (1998). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós.

Pineda, A. (2014). *Si el río hablara: entrevista a César Badillo*. Teatros. Publicación de la comunidad teatral de Bogotá, 34 - 41.

Pulecio, E. (2012). *Luchando contra el olvido: investigación sobre dramaturgia del conflicto*. Bogotá: Ministerio de cultura de Colombia.

Reyes, C. J. (2015). *Teatro y violencia en dos siglos de historia de Colombia*. Bogotá: Ministerio de cultura de Colombia.

Rizk, B. (2008). *Creación colectiva. El legado de Enrique Buenaventura*. Buenos Aires: Atuel.

Torres, M. (1996). La siempreviva. En *Tres dramaturgos colombianos. (187 - 275)* Bogotá Ed Antropos.

Uribe, M. V (1990). *Matar, rematar y contramatar*. Bogotá: CINEP.

Enlaces virtuales:

Molano, A. (2012). Guadalupe Salcedo Unda, general del Llano. *El espectador*, 10 de junio de 2012. Recuperado de: <http://www.elespectador.com/opinion/guadalupe-salcedo-unda-general-del-llano>

Molano, A. (2012). Unesco nombra a Santiago García, embajador mundial del teatro. *El espectador*, 27 de marzo de 2012. Recuperado de: <http://www.elespectador.com/noticias/cultura/unesco-nombra-santiago-garcia-embajador-mundial-del-tea-articulo-334947>

Triana, J. A. (2003). *I took Panamá*. BBC. Recuperado de: http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/specials/2003/panama/newsid_3205000/3205907.stm