

**TEATRO LA CANDELARIA: MEMORIA Y PRESENTE DEL TEATRO  
COLOMBIANO.**

(PERFIL DE SU POÉTICA CON ÉNFASIS EN LAS OBRAS DE LA PRIMERA DÉCADA DEL  
SIGLO XXI)

**Tesis Doctoral**

**CATALINA ESQUIVEL**

**DIRECTOR: VICTOR MOLINA**

**TUTOR: FRANCESC FOGUET**

**ESTUDIOS DE DOCTORADO EN LENGUA Y LITERATURA CATALANA Y  
ESTUDIOS TEATRALES**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA**

**2014**

## AGRADECIMIENTOS

Al Teatro La Candelaria por su enorme obra y por su apoyo durante esta investigación. Especialmente a Nohora Ayala, Cesar Badillo, Patricia Ariza, Rafael Giraldo, Francisco Martínez y Alexandra Escobar, por el tiempo que me brindaron y sus aportes a mi trabajo.

A Santiago García, porque acercarme a su obra ha sido un aprendizaje para la vida.

A mis maestros en Bogotá, especialmente a Sandro Romero Rey, Víctor Viviescas y Jorge Prada Prada por su tiempo, su confianza, sus estimulantes aportes y por ser el canal desde el que puede acceder a nuevas a fuentes.

También a Nel Diago, Fernando Duque y Carlos E. Satizábal.

A Victor Molina director de esta tesis por su acompañamiento y por el enriquecimiento al proyecto.

A los amigos que apoyaron de una u otra manera este proyecto investigativo.

A Julián, por su paciencia y por ser el sostén de mis esfuerzos.

A mi familia por su apoyo incondicional en la distancia y especialmente a mi madre, a ella dedico estas páginas.

## TABLA DE CONTENIDO

<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>6</b>
<b>CAPÍTULO I. ANTECEDENTES Y FORMULACIÓN DEL PROYECTO ESCÉNICO DEL TEATRO LA CANDELARIA.....</b>	<b>23</b>
1.1. EL “NACIMIENTO” DEL TEATRO MODERNO EN COLOMBIA .....	23
1.2. EL CONTEXTO DE LOS AÑOS SESENTA Y EL TEATRO UNIVERSITARIO .....	27
1.3. CASA DE LA CULTURA, ANTECEDENTE INMEDIATO DE LA CANDELARIA....	33
1.4. EL TEATRO LA CANDELARIA Y EL POSTULADO DEL NUEVO TEATRO .....	36
1.5. EL NUEVO TEATRO: LA CREACIÓN DE UNA DRAMATURGIA NACIONAL DESDE LA COLECTIVIDAD .....	39
<b>CAPÍTULO II. GRUPO, IMPROVISACIÓN Y CREACIÓN COLECTIVA EN EL PROYECTO ESCÉNICO DE LA CANDELARIA. ....</b>	<b>43</b>
2.1. EL CONCEPTO DE CREACIÓN COLECTIVA.....	43
2.2. APUNTES SOBRE LA CREACIÓN COLECTIVA EN LA CANDELARIA.....	45
2.3. LA IMPROVISACIÓN: MOTOR DE LA CREACIÓN COLECTIVA .....	49
2.4. LAS PRIMERAS IMPROVISACIONES.....	53
2.5. SOBRE EL CONCEPTO DE GRUPO EN EL TEATRO LA CANDELARIA.....	56
2.6. APUNTES SOBRE LOS PROCESOS DE CREACIÓN COLECTIVA EN LA CANDELARIA .....	60
<b>CAPÍTULO III. ACERCAMIENTO A LA TRAYECTORIA DEL TEATRO LA CANDELARIA DE 1972 A 1999.....</b>	<b>66</b>
3.1. LA COLECTIVIDAD COMO FUERZA TRANSFORMADORA DE LA REALIDAD: 1972-1980.....	67
3.2. LA CARNAVALIZACIÓN COMO SUBVERSIÓN DE LA REALIDAD: 1981-1987	83
3.3. EL DESAFÍO POSMODERNO COMO RECONFIGURACIÓN (EVASIÓN) DE LA REALIDAD: 1988-1999.....	93
<b>CAPÍTULO IV. LA CANDELARIA EN EL UMBRAL DEL SIGLO XXI: ANACRONISMO Y POSMODERNIDAD.....</b>	<b>117</b>
4.1. MEMORIA Y VANGUARDIA EN EL TEATRO LA CANDELARIA .....	118

4.2. BREVES APUNTES SOBRE LA POSMODERNIDAD.....	125
4.3. LA DES-REALIZACIÓN DE LA REALIDAD Y EL GIRO PERFORMATIVO .....	130
4.4. EL GIRO PERFORMATIVO EN EL CONTEXTO LATINOAMERICANO: EL CASO DEL TEATRO LA CANDELARIA.....	133
4.5. APUNTES SOBRE EL TEATRO POSMODERNO / POSDRAMÁTICO.....	138
4.6. ACERCAMIENTO AL TEATRO POSMODERNO/POSDRAMÁTICO EN EL TEATRO LA CANDELARIA .....	142
<b>CAPÍTULO V. EL GRUPO Y SU MEMORIA EN EL PERIODO 2000 – 2010.....</b>	<b>146</b>
5.1. EL TRIBALISMO Y LA EVOLUCIÓN DEL CONCEPTO DE COLECTIVIDAD EN LA CANDELARIA .....	146
5.2. CREACIÓN Y MEMORIA COLECTIVA.....	151
5.3. LA MEMORIA COMO ESTILO TARDÍO .....	161
<b>CAPÍTULO VI. LA REALIDAD DESDE LA CIENCIA CONTEMPORÁNEA: DE CAOS &amp; DECA CAOS (2002).....</b>	<b>166</b>
6.1. ALTERIDAD Y REPRESENTACIÓN .....	168
6.2. EL ORDEN VS EL CAOS O LA MULTIESTABILIDAD PERCEPTIVA.....	169
6.3. EL PERSONAJE FRAGMENTADO .....	177
6.4. EL ESPACIO Y EL CUERPO EN LA REPRESENTACIÓN DE LO PÚBLICO Y LO PRIVADO .....	180
6.5. LAS RESISTENCIAS DE LA MEMORIA: EL ARTE COMO OBJETO DEL ARTE .	185
<b>CAPÍTULO VII. MITO, MEMORIA Y REALIDAD: NAYRA (2004) Y ANTÍGONA (2006).....</b>	<b>188</b>
7.1. MEMORIA Y MITO EN NAYRA Y ANTÍGONA .....	190
7.2. EL ESPACIO DEL ACONTECIMIENTO .....	194
7.3. EL RITUAL Y EL PERSONAJE LIMINAL EN NAYRA Y ANTÍGONA .....	202
7.4. EL RÍO DE LA MEMORIA EN NAYRA .....	207
7.5. TRAGEDIA Y MEMORIA.....	213
7.6. ANTÍGONA EN LA CANDELARIA .....	217
a- El individuo frente a la colectividad.....	219
b- Hombre-Mujer .....	220
c- Senectud-Juventud .....	222
d- Lo humano y lo divino.....	223

e- Vida y Muerte .....	224
<b>CAPÍTULO VIII. UN TEATRO DE LO REAL: A <i>TÍTULO PERSONAL</i> (2008) Y A <i>MANTELES</i> (2010)</b> .....	<b>229</b>
8.1. LA IRRUPCIÓN DEL “YO MISMO” EN LA COLECTIVIDAD.....	232
8.2. LA IRRUPCIÓN DE LO REAL EN ESCENA: ENTRE LA PRESENTACIÓN Y LA REPRESENTACIÓN .....	233
8.3. EL “OTRO” QUE SOY YO MISMO EN <i>A TÍTULO PERSONAL</i> .....	235
8.4. EL “OTRO” CUERPO VIRTUAL.....	241
8.5. LA PERFORMATIVIDAD Y LA EMERGENCIA DEL SIGNIFICADO .....	246
8.6. LA MEMORIA EN <i>A MANTELES</i> Y <i>A TÍTULO PERSONAL</i> .....	252
8.7. EL TEATRO DEL ESTILO TARDÍO.....	258
<b>CONCLUSIONES</b> .....	<b>263</b>
<b>LISTA DE REFERENCIAS</b> .....	<b>278</b>
<b>BIBLIOGRAFIA GENERAL</b> .....	<b>285</b>
<b>ANEXO 1. OBRAS DEL TEATRO LA CANDELARIA</b> .....	<b>288</b>
<b>ANEXO 2. GIRAS INTERNACIONALES</b> .....	<b>291</b>
<b>ANEXO 3. MIEMBROS DEL TEATRO LA CANDELARIA Y PREMIOS</b> .....	<b>297</b>

## INTRODUCCIÓN

La tradición teatral en Colombia se consolida, con una identidad propia, a mediados del siglo XX. Los años cincuenta marcan el momento en el que diversas circunstancias impulsan la creación de un movimiento teatral, proyecto que llega a solidificarse en los años setenta y que es conocido como el “Nuevo Teatro”. Es en estos primeros años cuando surgen las personalidades pioneras del teatro moderno en Colombia. Artistas que la historia adoptó como los “padres” del teatro colombiano destacándose, en especial, el nombre de Enrique Buenaventura, director del Teatro Experimental de Cali (TEC), y preponderantemente Santiago García, director del teatro La Candelaria de Bogotá.

Tanto Buenaventura como García sentaron las bases del Nuevo Teatro, cuyos objetivos giraban en torno a construir una dramaturgia nacional, acercar las poblaciones populares al hecho estético, concebir el teatro como un acto de creación colectiva, y sobre todo, plantear desde la escena la capacidad del hombre para transformar la realidad. Los artistas del Nuevo Teatro buscaban un teatro popular y concebían la escena como un espacio de acción política. Reclamaban una estética ética y enarbolaban una poética comprometida con la realidad del espectador. La influencia de Brecht, Piscator y los principios del Proletkult, es evidente. En el plano latinoamericano la presencia de Augusto Boal era también determinante en la concepción de un teatro popular. Durante estos años es dominante la discusión entre teatro y política, debate que tiene fundamento en la pretendida separación entre arte y pueblo que preconizó el modernismo estético. El Nuevo teatro por el contrario, defiende el teatro popular como una categoría legítima e inseparable del hecho estético. Una postura que está, por supuesto, ligada al agitado clima revolucionario que corría por América Latina en los años sesenta y setenta. También en Europa, particularmente en Francia, se reactualiza la discusión sobre el teatro como un acto al servicio del pueblo, una idea que se materializa en el *Théâtre National Populaire* (TNP) dirigido por Jean Vilar. (Vilar, 1977 y 1985). El proyecto de La Candelaria se forja entonces en un momento en

que la creación colectiva es también la expresión de una utopía que trasciende el terreno estético, para asumir un compromiso con la realidad política y social. Compromiso que este grupo ha intentado mantener durante más de cuarenta años de trayectoria teatral ininterrumpida.

No es sorprendente, por lo tanto, que La Candelaria sea actualmente reconocido como un grupo insignia de las prácticas escénicas colombianas. Su protagonismo en los inicios del teatro moderno y su compromiso poético con el entorno social que lo envuelve, han derivado en la asignación de una personalidad histórica que, más de cuarenta años después, sigue forjándose bajo los honores continuos de conmemoraciones, retrospectivas y homenajes.

Ahora bien, a pesar de la importancia del recorrido histórico de la compañía, ésta no es una tesis sobre la historia de La Candelaria. Nos proponemos algo distinto: un enfoque reflexivo y temporalmente transversal, que recoja la confrontación entre el pasado y el presente de la compañía, tal y como su propia poética pretende en los últimos años. Se trata de un análisis de la continuidad y la variación de su poética escénica.

Intencionadamente o no, los estudios sobre la historia del teatro La Candelaria acaban realizando un dibujo de la compañía como un acontecimiento del pasado, más que como una realidad del nuevo milenio. Es el caso de la memoria de máster investigativo realizada por Claudia Maldonado *“La Candelaria” de Bogotá en el paisaje teatral colombiano* (Universidad Sorbonne-Nouvelle. Paris III, 2005). Texto en el que la autora estudia la génesis de la creación colectiva en el teatro colombiano y establece las diferencias que sobre este sistema de trabajo tienen La Candelaria y el Teatro Experimental de Cali (TEC). Maldonado estudia las tres primeras creaciones colectivas del grupo bogotano, *Nosotros los comunes* (1972), *La Ciudad Dorada* (1973) y *Guadalupe años Sin Cuenta* (1975), sin hacer mención a sus producciones más recientes. En una línea similar aunque con distinto enfoque, encontramos el trabajo realizado por Adriana Llano titulado *Candelaria Adentro* (2008), un volumen compilatorio en el que miembros del grupo, estudiosos del teatro, colegas, e incluso vecinos del barrio, se expresan sobre el devenir de la compañía. Esta publicación incluye escritos como *Llaneza y vaivén: carta de amor a Santiago García* de Eugenio Barba, director del Odín Teatret, y *Por el camino de*

*Santiago* de Miguel Rubio director del teatro Yuyachkani de Perú, artistas muy cercanos al proyecto de La Candelaria. Aunque Llano nos ofrece una perspectiva cercana y personalizada al trabajo del grupo, se trata más de un homenaje que de un estudio crítico de su poética.

No podemos dejar de mencionar también el trabajo de Enrique Pulecio Mariño titulado *Luchando contra el olvido. Investigación sobre la dramaturgia del conflicto en Colombia* (2012), y publicado por el Ministerio de Cultura de Colombia. Este texto hace un completo recorrido por las obras, grupos y autores con los que el teatro colombiano exorciza el fantasma de la guerra durante los últimos treinta y cinco años. El estudio se interesa especialmente por tomar obras recientes del panorama teatral colombiano (muchas de las obras referidas han sido creadas entre 2000 y 2012). En el caso de La Candelaria, sin embargo, la obra elegida es *El Paso* que data de 1987. Si bien esta pieza estuvo en el repertorio de La Candelaria durante casi diez años, otras producciones más recientes del grupo como *Nayra* (2004), *Antígona* (2006), *A Título Personal* (2008) o *A Manteles* (2010), pueden dar fe de este tipo de dramaturgia e incluso, de su evolución. El conflicto armado colombiano ha sido tema y motivo preponderante en la poética de La Candelaria, tanto en el pasado como en el presente. Los primeros treinta años de trayectoria teatral del grupo han sido ampliamente documentados por la historia y la crítica del teatro en Colombia [Antei (1989), Reyes y Watson (1978), González Cajiao (1986 y 1992)]. El volumen de estas observaciones se reduce al entrar en la década de los noventa, para terminar siendo francamente escaso, una vez que el grupo entra en el siglo XXI. De hecho, de las obras realizadas por el grupo entre 2000 y 2010, apenas podemos encontrar algunos pocos artículos y referencias que corresponden a una o a algunas de las obras de este periodo. Esta falta de atención en su producción reciente, dificulta al grupo su visibilidad y, por lo tanto, su participación real en la escena del teatro contemporáneo en Bogotá.

En oposición a ese tipo de aproximaciones, nuestra investigación se centra en el presente de la compañía. Es decir, en la apuesta poética que inscriben en el panorama del teatro colombiano contemporáneo. Una posición que hemos querido reflejar en el propio título del trabajo: *Teatro La Candelaria: Memoria y presente del teatro colombiano. (Perfil de su poética con énfasis en las obras de la primera década*



*del siglo XXI*). Se trata de una investigación que tiene como principal objetivo observar cómo La Candelaria vincula un proyecto estético forjado en el pasado con las prácticas del teatro *posmoderno*. Prácticas que en esta investigación delimitamos como las correspondientes a una estética performativa y más concretamente a un teatro *posdramático*, siguiendo los postulados de Hans-Thies Lehmann quien, por su parte, define este tipo de tendencias como un *teatro de lo real* (2006). En otras palabras, figurarnos la manera en que La Candelaria termina apropiándose del discurso posdramático constituye la piedra de toque de esta investigación. La aproximación de García a los principios expuestos por Lehmann está consignada en la tercera parte de *El Cuerpo en el teatro contemporáneo* (García, 2007), y se hace evidente en la poética de las más recientes obras del grupo.

Al tratarse de una compañía de tan amplio recorrido, es imprescindible, de todos modos, poner atención en el ADN de su preocupación poética. Mucho de lo que se propone inicialmente la compañía, será rastreado desde otras estéticas en su época más reciente. Para conocer los inicios del grupo, y los primeros pasos de su trayectoria artística, el texto de Gonzalo Arcila, *La Imagen Teatral en La Candelaria. Lógica y génesis de su proceso de trabajo*, es esencial. Se trata de un estudio tan completo que abarca igualmente los antecedentes del grupo y sus primerísimas obras, extendiéndose hasta el estreno de *La Trifulca* en 1991. En este texto Arcila plantea la observación de la imagen teatral creada por el grupo a partir de sus procesos de creación y de las relaciones que entabla con el público y el contexto, en un momento en que eran dominantes los preceptos del Nuevo Teatro. También María Mercedes Jaramillo en *Nuevo teatro colombiano: Arte y política (1992)*, profundiza en los antecedentes del teatro moderno en Colombia y dedica un capítulo al concepto de 'creación colectiva' surgido en el seno del Nuevo Teatro, estudiando este sistema de trabajo en varias obras de la Candelaria. Como veremos más adelante este sistema de trabajo (la creación colectiva) es determinante en el proyecto artístico y político de La Candelaria. Debe citarse también el trabajo de Carlos José Reyes y Maida Watson, *Materiales para una historia del teatro en Colombia (1978)*. Una compilación de artículos de diversos autores que caracterizan el teatro moderno surgido en Colombia a partir de la década del cincuenta, en el que La Candelaria y algunas de sus primeras obras son

estudiadas a fondo. Estos trabajos identifican la poética del colectivo como representativa de los postulados del Nuevo Teatro, por lo que la estética del grupo permanece demasiado ligada a factores sociales, políticos, e históricos determinantes en la producción y la recepción de su trabajo. Durante los años ochenta (cuando el movimiento del Nuevo Teatro se extingue definitivamente) el teatro en Colombia vive una apertura hacia otros lenguajes, siendo necesaria la inclusión de nuevos criterios estéticos en su estudio.

Entre los escasos trabajos que se ocupan de las etapas más recientes del grupo o que lo proyectan hacia otras teatralidades diferentes a las del Nuevo Teatro, se destaca la tesina de máster de Víctor Viviescas titulada, *Continuidad en la Ruptura. Una pesquisa por la escritura postmoderna en el teatro colombiano (Estudios sobre Amantina o la historia de un desamor de José Manuel Freidel, Maravilla Estar de Santiago García y Amores simultáneos de Fabio Rubiano)* (Universidad Javeriana, Bogotá 2003). En este trabajo Viviescas plantea un recorrido por las obras y los autores con los que el teatro colombiano hace el traspaso entre la modernidad y la posmodernidad. Entre las obras estudiadas está *Maravilla Estar* (1989) de Santiago García, pieza que según Viviescas es determinante para situar el teatro colombiano en el umbral hacia una nueva teatralidad. Si bien el autor logra otorgar una continuidad a La Candelaria en su traspaso hacia la posmodernidad, *Maravilla Estar* (1989), constituye sólo el primer paso de un proceso (modernidad-posmodernidad) que permea la poética del grupo durante toda la última década del siglo XX. Cabe agregar que esta observación se centra en la escritura y no en otros elementos de la puesta en escena.

Es igualmente enriquecedora la investigación realizada por Ileana Diéguez, *Escenarios Liminales. Teatralidades, performances y política* (2007). Una importante reflexión en torno a las prácticas teatrales latinoamericanas de carácter independiente, vinculadas hoy a estéticas performativas, entre las que se destaca el papel de La Candelaria y algunas de sus recientes obras como *Nayra* (2004) y *Antígona* (2006). Citamos también el ensayo *Eclipse de la Memoria* (2004) de Liliana Alzate, escrito ganador del premio crítica teatral del Instituto Distrital de Cultura y Turismo (IDCT), que atiende de manera particular *Nayra* (2002) del

teatro La Candelaria. Respecto a una visión más completa de la poética del grupo, una investigación de extraordinario valor es la entrevista realizada a Santiago García y publicada en 2004, por Fernando Duque y Jorge Prada, titulada, *Santiago García: El teatro como Coraje*. Un diálogo en el que a través de casi 600 páginas, rigurosamente documentadas, García se expresa sobre su trayectoria y la del grupo, en un mosaico de temas tanto personales como artísticos.

Cabe señalar que es La Candelaria misma, la que ha mantenido la más prolífica reflexión y divulgación de su trabajo. El grupo ha asumido la edición y publicación de su dramaturgia, que se extiende actualmente hasta la versión de *Antígona* realizada por Patricia Ariza en 2006. Santiago García ha desarrollado siempre un arduo trabajo teórico, dirigido a recoger y compartir la experiencia de los procesos de investigación y montaje del grupo, del que se han publicado tres volúmenes de *Teoría y Práctica del Teatro*. El primer volumen publicado en 1983, y que ha sido aumentado y reestructurado en su segunda y tercera edición de 1989 y 1994 respectivamente, expone los planteamientos que han guiado al grupo en la práctica de la creación colectiva, puestos en relación a sus primeras seis obras: *Nosotros los Comunes* (1972), *La Ciudad Dorada* (1973), *Guadalupe Años Sin Cuenta* (1975), *Los Diez días que estremecieron al mundo* (1977), *Golpe de suerte* (1979) y *El Paso* (1988). Todas estas obras son testimonio de los preceptos del Nuevo Teatro con las que La Candelaria consolida su dramaturgia colectiva. Este volumen también incluye las reflexiones de García en torno a las obras creadas por miembros del grupo a título individual: *El Diálogo del Rebusque* (1981), *Corre, Corre Carigüeta* (1985) y *Maravilla Estar* (1989), de Santiago García, *La Tras-escena* (1984) de Fernando Peñuela y *El Viento y la Ceniza* (1986) de Patricia Ariza. Contiene además algunos textos teóricos en torno a los lenguajes no-verbales, y el uso del espacio y la escenografía en las obras del grupo. En el segundo volumen publicado en 2002, García expone nuevas reflexiones sobre el concepto de grupo, de creación colectiva y describe los procesos creativos de obras como *En La Raya* (1992), *Manda Patibularia* (1997) y *El Quijote* (1999). Piezas con las que el grupo evoluciona en su concepción del personaje, se inscribe en un contexto más urbano que campesino y se perfila hacia la posmodernidad. Por otra parte, la memoria se destaca como un

tema angular en la poética del grupo, presente tanto en los temas y motivos que guían sus búsquedas, en las relaciones que establece con el público y el contexto, así como en el devenir histórico del grupo en el teatro colombiano. El tercer y último volumen, publicado en 2006, describe los procesos creativos de las siguientes obras: *De Caos & Deca Caos* (2002) y *Nayra* (2004). Procesos que el grupo se plantea desde la perspectiva de las ciencias contemporáneas, pero también desde la memoria. En este caso es la memoria creativa del grupo la que aparece como tema central, llegando a definirse como una memoria colectiva latente en sus procesos de trabajo. En este texto, García se refiere también al cuadragésimo aniversario del grupo, un tema que apunta a partir del proceso creativo de *Antígona* (2006). Cabe señalar que los tres volúmenes de *Teoría y Práctica del Teatro*, están estructurados como una compilación de artículos y ponencias sobre temas diversos. El eje principal de la reflexión de García está en los aspectos teórico-prácticos que intervienen en el sistema de creación colectiva de La Candelaria, así como en las memorias de su procesos creativos. En estos volúmenes se incluyen también ensayos sobre las relaciones entre teatro e ideología, teatro y memoria, y teatro y ciencia. Además, también podemos encontrar artículos provenientes de los diferentes talleres de investigación teatral que ha desarrollado García en la Corporación Colombiana de Teatro y otros espacios, y que versan sobre temas como los actos de habla, la intertextualidad y el discurso polifónico, la imagen teatral, las relaciones entre teatro y vanguardia, y el manejo de las categorías de espacio y tiempo en el teatro. Asimismo se encuentran reflexiones sobre Brecht, Bernard-Marie Koltés, Chejov, Quevedo o Cervantes, e incluso, sobre el movimiento teatral colombiano.

Por su parte, la Corporación Colombiana de Teatro, sede del Taller Permanente de Investigación Teatral, publicó en 2007 el texto titulado *El Cuerpo en el Teatro Contemporáneo*. Este texto registra el último taller teórico-práctico dirigido por García en torno a tres componentes esenciales del teatro contemporáneo: el cuerpo, la presentación, y la representación. Tres elementos que se cruzan y se emancipan en la sístole y diástole del proceso creativo. Toda esta reflexión queda sin embargo enmarcada en un planteamiento más amplio que García desarrolla en torno a la relación entre lo consciente y lo inconsciente en el arte. Esta relación es dominante en las producciones de la última década del grupo, convirtiéndose en

un tema nuclear a partir de *Nayra* (2004) y siguiendo su desarrollo en *Antígona* (2006), *A Título Personal* (2008) y *A Manteles* (2010). García observa esta relación desde la perspectiva de la neurociencia, especialmente a partir del libro de Rodolfo Llinás *El cerebro y el Mito del Yo* (2003), publicado inicialmente en su versión inglesa (*I of the vortex: from neurons to self*, 2002), y después en su traducción al castellano, ya con un prólogo del Premio Nobel de Literatura, Gabriel García Márquez. El discurso de García relaciona además, lo consciente y lo inconsciente con los postulados de Lehmann y el teatro posdramático, llegando a concluir que el teatro de la presentación es más cercano a lo inconsciente, mientras que el teatro de la representación aparece ligado a lo consciente. Finalmente García pone esta lectura en relación con el proceso de creación colectiva emprendido por el grupo en ese momento, *A Título Personal* (2008), obra en la que La Candelaria se ubica en un teatro de la presentación.

Todos estos materiales nos han ofrecido una basta visión de los conceptos teóricos, los referentes estéticos, y los temas y motivos que han guiado la trayectoria del grupo.

Con el paso de los años, los estrenos y aniversarios de La Candelaria han sido motivo para la publicación de diversos artículos, entrevistas y documentales, los cuales hemos recopilado en su mayoría. Referencias muy valiosas que, sin embargo, se dirigen hacia la memoria histórica del grupo más que hacia una observación crítica de sus obras, en especial a las estrenadas entre 2000 y 2010. Cabe apuntar, además, que gran parte de estos materiales recaen sobre la figura de Santiago García, como dramaturgo y director del grupo. Una postura que en cierta forma es contraria a la personalidad colectiva de La Candelaria. Si bien la genialidad de García es merecedora de toda la atención, no tendría porque eclipsar a sus compañeros, los demás miembros del grupo que, como él, han estado implicados en una trayectoria teatral de más de cuarenta años.

En la primera década del siglo XXI (2000-2010), La Candelaria continúa desarrollando un intenso trabajo escénico que merece ser tratado con el mismo, o incluso, con más rigor que sus producciones anteriores, puesto que su amplia experiencia pretérita debería poder ser confrontada con su trabajo actual. De esta manera, nuestro trabajo pretende valorar el pasado del grupo no sólo en su

consabida dimensión histórica, sino más bien en su dimensión estética: como una memoria que pervive y participa activamente en la creación de su poética actual. Nuestra hipótesis de partida plantea que la memoria otorga a La Candelaria una perspectiva estética diferenciada que particulariza la forma en que el grupo se apropia del discurso posdramático. La memoria es un campo de fuerzas de la última poética del grupo. Y por tanto la superposición, la confluencia, la intersección entre el pasado y el presente, entre lo que han sido y lo que son, resulta determinante en su situación estética actual. El recorrido que planteamos confronta el pasado y el presente del grupo, para observar cómo su proyecto estético inicial logra mantenerse y sobrevivir en un contexto teatral diferente. Una relación que inevitablemente nos supone considerar la totalidad del itinerario de La Candelaria, contemplando tanto sus inicios, como su desarrollo y posterior evolución.

En el primer capítulo de la investigación se hace un recuento de los antecedentes y el contexto en el que emerge el teatro moderno en Colombia, particularmente a partir de la aparición del movimiento del Nuevo Teatro, identificando a Santiago a García y a La Candelaria como protagonistas principales en el desarrollo de estos hechos.

El segundo capítulo está dirigido a conocer las bases y los procedimientos creativos sobre los que se cimienta el proyecto teatral de La Candelaria, haciendo énfasis sobre su metodología de trabajo en grupo, sobre el proceso de creación colectiva y sobre su principal instrumento de creación: la improvisación.

El tercer capítulo es un recorrido por la trayectoria de La Candelaria de 1972 (fecha de estreno de su primera creación colectiva) a 1999, justo antes de su entrada en el nuevo milenio.

La metodología que hemos planteado para abarcar un itinerario tan amplio, ha sido organizar su estudio de manera periódica, clasificando las obras en tres periodos de tiempo específicos. El primer periodo va de 1972 a 1980, cuando el proyecto de La Candelaria alcanza su máximo apogeo, conquistando al público popular y haciendo de la creación colectiva una dramaturgia propia y eficaz. El segundo periodo, de 1981 a 1987, es cuando ya como grupo consagrado La

Candelaria se inicia en las vías de la dramaturgia individual, aunque sin renunciar a la creación colectiva como método de puesta en escena. Por otra parte, en este periodo, su estética evoluciona en un concepto de teatro popular más abierto, carnavalesco y multicultural. El tercer periodo es el que va de 1988 a 1999, etapa turbulenta en la realidad colombiana y a nivel mundial, circunscrita al derrumbe de la utopía socialista. Este periodo se caracteriza por el inicio de la transición del grupo entre la modernidad y la posmodernidad. Es importante aclarar que el estudio de las obras se apoya en el seguimiento del principal objetivo del grupo: la relación entre teatro y realidad. En ese sentido, la pregunta que nos planteamos es: cómo esta relación muta o se mantiene con el paso del tiempo. Al término de este primer recorrido hasta 1999, está claro que el grupo se encuentra inmerso en una realidad muy diferente a la que vivió en sus inicios.

Llegados a este punto, el cuarto capítulo ubica a La Candelaria en el umbral del siglo XXI. Esto significa no sólo una alteración de su horizonte estético, sino de su propio devenir como colectivo. En el año 2000 el grupo cuenta ya con treinta y cuatro años de trayectoria, un largo recorrido que les otorga la distancia necesaria para confrontar su pasado y su presente, sus logros, sus fracasos, y sobre todo, su proyección al futuro. Cabe recordar que el proceso de *El Quijote (1999)*, trajo consigo la inclusión de cinco nuevos actores, una situación inédita en el grupo y que, sin duda, representa un umbral de cambio. La Candelaria se renueva al tiempo que reafirma su longevidad, evidente, entre otras cosas, en la edad de los miembros más antiguos, especialmente de su alma mater Santiago García. Por otra parte, el desafío que el grupo tiene que asumir con el advenimiento de la posmodernidad ataca profundamente sus cimientos: la relación entre teatro y realidad. Y más concretamente, la posibilidad de que el teatro tuviera un papel activo en la transformación de esa realidad. Un objetivo que, por otra parte, tenía su fundamento en el público popular al cual se dirigía.

La realidad pre-fabricada de la posmodernidad, con su ímpetu capitalista, sentencia poco a poco la desaparición del espíritu popular. Puesto ante una realidad falsificada y herido de muerte el baluarte de su proyecto (la clase popular), el grupo tiene que buscar la manera de adaptarse y no perder el vínculo

con el público que ha ganado a través de los años. Es ahí cuando aparece *la memoria*, y cuando nuestra hipótesis de partida adquiere sentido.

Mantener la estructura grupal, el sistema de creación colectiva y una idea de teatro experimental independiente de los criterios del mercado, son retos que podrían hacer que el proyecto de La Candelaria luzca, en el competitivo contexto posmoderno, como anacrónico y un tanto limitado. Nuestro planteamiento es, sin embargo, que este anacronismo le permite a La Candelaria situarse en el presente. La exposición de esta postura se apoya esencialmente en las reflexiones de García y el grupo, en torno a la relación entre memoria y vanguardia, memoria y realidad, y memoria y creación, nociones expuestas por García en los tres volúmenes de *Teoría y Práctica del Teatro*. Por otra parte, nos servimos del concepto de “anacronismo” que Georges Didi-Huberman propone en *Ante el Tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes (2008)*. Didi-Huberman plantea una disyuntiva entre el tiempo cronológico al que está sujeto la historia del arte y un tiempo anacrónico presente en las imágenes portadoras de memoria. Desde esta perspectiva, el anacronismo nos permite situarnos en un tiempo al margen de la historia. En aquello que Nietzsche denominará “intempestivo”. Un tiempo en el que convergen pasado, presente y futuro y que, como lo define Didi-Huberman, “ese tiempo que *no es exactamente el pasado* tiene un nombre: es la *memoria*” (2008:60).

Para emprender el estudio de las obras más recientes del grupo (2000-2010), es pertinente indagar antes en las características que la posmodernidad imprime a las prácticas artísticas a partir de la segunda mitad del siglo XX. Conceptos como hibridación, fragmentariedad, simultaneidad y autorreferencialidad, son algunos de los aspectos que serán tratados en el cuarto capítulo, cuyo objetivo central es definir la estética performativa y posdramática que permea la poética del grupo en el nuevo milenio. Cabe agregar que la perspectiva sobre la que planteamos el estudio de la posmodernidad privilegia también su carácter anacrónico implícito. Pues es visible que la posmodernidad, por un lado, continuamente recurre al pasado para construir algo nuevo; y por otro, necesita con urgencia conectarse con el presente, rompiendo las fronteras entre arte y vida, y produciendo una estética en la que la realidad ya no es representada, sino experimentada. Lo que nos



permite establecer la misma tensión entre pasado y presente que sigue esta investigación.

En el capítulo quinto, veremos cómo la memoria emerge como un tema nuclear en la poética del grupo. Observaremos la evolución de ciertos conceptos en La Candelaria, especialmente los que tienen que ver con sus procedimientos creativos, la improvisación, el sistema de creación colectiva, y con el mismo concepto de grupo teatral, experiencias surcadas ahora por el paso del tiempo (la mayoría de los miembros de La Candelaria están vinculados al grupo muy tempranamente, y algunos incluso desde sus inicios en 1966). Nuestra indagación en la memoria creativa del grupo, se acentúa además, porque durante esta década (2000-2010) La Candelaria celebra su cuadragésimo aniversario. De hecho, el estreno de *Antígona* en 2006, marca lo que en palabras de J. Assmann representa un umbral generacional, el momento en que “los testigos que vivieron como adultos un acontecimiento importante se retiran de su vida profesional, más bien orientada hacia el futuro, y se incorporan a la vejez, en la que crecen los recuerdos y con ellos el deseo de fijarlos y transmitirlos” (2011:50). Este umbral marca también los límites de una memoria directamente comunicativa, es decir, de una memoria colectiva que surge al margen de la memoria cultural, histórica, y que según Assmann es el momento en que “el recuerdo vivo corre peligro de extinguirse y las formas del recuerdo cultural se convierten en el problema” (2011:13). El grupo se ve impelido a reconocer que el tiempo ha pasado y que los ha convertido en un objeto histórico que tiende a la museificación. En otras palabras, La Candelaria se encuentra confrontada con su propio legado. Y por ello mismo con su historia, consigo misma. Empieza su proyecto en el compromiso de devenir nacional y popular, y con el paso de las décadas, se ve a sí misma en la ineluctable experiencia de haber devenido otra, siendo la misma. En la experiencia de la duplicación de Eco, más que en la duplicación de Narciso.

El grupo decide ver su pasado como una materia que ha forjado en su interior una *memoria colectiva*, concepto que estudian a fondo, principalmente a partir de consideraciones jungianas (1998 y 2009) y del pensamiento de Michel Maffesoli (2004), perspectivas a las que agregan, por su puesto, su propia experiencia teatral fundamentada en la improvisación, la creación colectiva, y la convivencia grupal. El

esfuerzo de La Candelaria por no sucumbir al destino histórico, momificado, lo conduce a reconstruir su memoria como un reducto principal desde donde reconfigurar su teatralidad. Pues siguiendo con Assmann, “la memoria colectiva funciona en dos direcciones: hacia atrás y hacia delante. Además de reconstruir el pasado, la memoria organiza la experiencia del presente y el futuro” (2011:43).

A todo esto hay que añadir otro elemento sustancial, y es que en el transcurso de la investigación se pudo constatar que el periodo 2000-2010, resulta ser el último del grupo bajo la dirección de su guía Santiago García. Debido a su avanzada edad el director bogotano se ve obligado a dar por terminada su carrera, siendo su obra postrera la valiente y delirante creación colectiva titulada *A manteles* en 2010. Una obra que recoge lo que ha sido y lo que es La Candelaria, constituyéndose en sí misma un testamento artístico de la compañía y de García. Aunque la ausencia del director no ha significado la disolución del grupo, sí consideramos que cierra, al menos, el ciclo que se inició en 1966 bajo su liderazgo. Razón por la cual hemos considerado que la presencia de la memoria adquiere aún más sentido en estas últimas obras del grupo, llegando a corresponderse incluso, con un estilo tardío (Adorno, 2003). El estilo tardío es un término propuesto por T. Adorno como resultado de sus estudios sobre las obras postreras de Beethoven. Adorno identifica algunos rasgos de estilo que adjudica a la cercanía de la muerte, o por lo menos a una idea de final, produciendo en el artista una peculiar subjetividad que lo hace cuestionar su pasado y al mismo tiempo, enfrentarse al presente. De manera que en lo tardío el anacronismo es también esencial, puesto que *lo tardío es la idea de sobrevivir más allá de lo que resulta aceptable y normal*.

Todas estas consideraciones, nos han sido útiles para el desarrollo de los tres capítulos finales, dedicados al estudio del conjunto de obras que hacen parte de esta última década 2000-2010: *De Caos & Deca Caos* (2002), *Nayra* (2004), *Antígona* (2006), *A Título Personal* (2008) y *A Manteles* (2010).

En el capítulo sexto veremos cómo García plantea la ciencia contemporánea, la teoría del caos, y la fractalidad, como estímulos apropiados para romper esquemas y crear una nueva relación con el espectador, privilegiando el fragmento sobre la totalidad en *De Caos & Deca Caos* (2002).

En el séptimo capítulo, abordamos el estudio de *Nayra* (2004) y *Antígona* (2006), piezas en las que el grupo recurre no sólo a la ciencia sino al trabajo con lo inconsciente, conectándose con lo mítico y llegando nuevamente a la memoria. Por otro lado, veremos cómo una creciente performatividad los aleja de lo representacional, y los ubica cada vez más cerca del teatro de la presentación. Un tema que va haciéndose cada vez más manifiesto en sus creaciones y que García elige como materia central de su ya mencionado laboratorio de investigación *El cuerpo en el teatro contemporáneo* (2007). El octavo y último capítulo analiza las obras *A Título Personal* (2008) y *A Mantales* (2010), en las que el grupo trabaja conscientemente con su memoria y con su idea de sí mismos, inscribiéndose claramente en un teatro autorreferencial.

A través del recorrido por estas cinco obras, veremos que el vínculo que el grupo establece con una estética posdramática está, por supuesto, sustentado en una nueva relación con el cuerpo. Intencionadamente o no, La Candelaria se ve obligada a poner la mirada sobre su propia materialidad corporal. Es en este punto, cuando podemos comprobar que la memoria adquiere una materialización estética en el trabajo del grupo. Nuestra observación plantea que el cuerpo fenoménico de los actores adquiere un valor semiótico que no sólo alude al universo teatral que construye, sino que es en sí mismo la imagen consumada de una trayectoria teatral de más de cuarenta años.

En el momento en que La Candelaria se confronta consigo misma, en el momento en que decide ser autorreferencial, tiene que hablar de su pasado y tiene que ponerlo en el presente, en una operación que es anacrónica. Este anacronismo es un montaje de tiempos heterogéneos: pasado, presente y futuro. En esa conjunción se fundamenta nuestra hipótesis al decir que es a través de la memoria como el grupo se conecta con lo posdramático. Ese anacronismo resulta evidente en La Candelaria, cuando es la propia materialidad corporal de los actores la que se exhibe, pues es inevitable que esos cuerpos avejentados produzcan una irrupción de lo real en escena.

Este efecto de realidad se produce, según E. Fisher-Lichte, a través de algunos procedimientos de los que se sirven las prácticas teatrales contemporáneas, entre los que destaca:

- 1- La inversión de la relación entre actor y papel;
- 2- El realce y la exhibición de la singularidad del (cuerpo del) actor;
- 3- El hincapié en la vulnerabilidad, la fragilidad y la insuficiencia del cuerpo (del actor) (Fisher-Lichte 2011:169). Es decir, que la memoria concentrada en sus cuerpos es su más claro vínculo con lo real, el *aquí y ahora*, que enuncia lo posdramático.

En el marco de las conclusiones la investigación nos permite afirmar que La Candelaria se apropia de *un teatro de lo real*, no en una carrera por inscribirse en la vanguardia, sino respondiendo a un proceso en el que la memoria es el recurso esencial. De esta manera, es en el corazón de su proyecto teatral de larga duración donde emerge su memoria creativa, memoria que los sitúa en el campo de lo autorreferencial y los conecta, de un modo particular, a una estética posdramática. La subjetividad descarnada del estilo tardío, más la emergencia de lo real en escena, ambas nociones en este caso sujetas al paso del tiempo, definen esa “perspectiva estética diferenciada” que planteamos en nuestra hipótesis y que resulta, casi por añadidura, muy acorde a los postulados del teatro posdramático. En ese sentido, vale la pena citar a Goethe cuando dice que envejecer es enfrentarse a *una retirada progresiva de la apariencia*. Es decir, el fin de la representación, el despojamiento de la máscara, pues la vejez no es algo que se pueda eludir. Del mismo modo, el arte posmoderno se aparta de su apariencia de arte, y el teatro privilegia el “ser” sobre el “parecer”. Esta imagen caracteriza, a nuestro ver, la última década de trabajo del grupo, una etapa tardía en la cual la vejez, paradójicamente, resulta profundamente posdramática: fragmentada, incongruente y real.

Si bien nuestra investigación *Teatro La Candelaria: Memoria y presente del teatro colombiano. (Perfil de su poética con énfasis en las obras de la primera década del siglo XXI)*, propone un amplio espectro de estudio (más de cuarenta años de trayectoria teatral), nuestro objetivo esencial es dirigirnos a la última década de la experiencia teatral del grupo. No sin considerar su recorrido anterior, pero con la dificultad de no poder detenernos en la evolución de cada uno de los elementos

que intervienen en su poética. Es el caso de su dramaturgia escrita, claramente sujeta a todo un proceso evolutivo, que sin embargo, no constituye el foco central de nuestra investigación, dirigida a obtener una visión más global de la poética del grupo. Por otra parte, el estilo tardío nos ayuda a apuntar a la comprensión de la obra reciente del grupo, pese a que es aún un tema poco tratado, especialmente desde el ámbito escénico, y que bien podría dar lugar a reflexiones más elaboradas. Finalmente, aunque el pensamiento de Santiago García es vertebral en la prosecución de nuestro discurso, intentamos privilegiar la perspectiva de La Candelaria como grupo, siendo que todas nuestras aproximaciones, se apoyan también en las conversaciones y en el contacto con otros miembros del colectivo que nos han iluminado ampliamente.

Para terminar, el corpus teórico del que se sirve está investigación se apoya en primer lugar en la reflexión teórica desarrollada por García en sus tres volúmenes de *Teoría y Práctica del Teatro (1994), (2002) y (2006)*, entre otros materiales de su autoría. En segundo lugar, en los referentes de los que el mismo grupo se ha servido durante su trayectoria, particularmente durante la última década y entre los que se destacan: en el ámbito socio-estético M. Maffesoli (2004), específicamente, en cuanto a la evolución del concepto de colectividad en La Candelaria, tema que tratamos en el quinto capítulo y en el ámbito de las prácticas del teatro posmoderno Hans-Thies Lehmann (2006) y Corinne Enaudeau (1998) referentes que García hace servir en su estudio sobre el cuerpo, la presentación y la representación (García, 2007). Conceptos que observamos en los tres capítulos finales correspondientes al análisis de las obras creadas por el grupo entre 2000 y 2010; en el ámbito del psicoanálisis y las ciencias C. Jung y Rodolfo Llinás, entre otros teóricos de las ciencias contemporáneas. Autores con los que el grupo indaga en las relaciones entre lo consciente y lo inconsciente, y la memoria, temas que tratamos también en el quinto capítulo y que están igualmente registrados en *El cuerpo en el teatro contemporáneo* (García, 2007). A este marco referencial, agregamos por nuestra parte, las aportaciones de G. Didi-Huberman y J. Assmann, en torno al tema de la memoria y el anacronismo, incluidas a partir del cuarto capítulo. En cuanto al estilo tardío incluimos algunas reflexiones de T. Adorno y E. Said, dos referentes que matizan nuestra visión de la poética del grupo durante los últimos diez años. Y en el ámbito del teatro posmoderno incluimos a E. Fischer-

Lichte (2011), y J. Féral (2004 y 2012), autoras que nos ayudan a caracterizar la apropiación que hace La Candelaria de las prácticas del teatro posmoderno en su última década de trabajo, entre otros autores y materias.

Cabe señalar que al plantearnos una aproximación a la poética del teatro La Candelaria lo hacemos desde una perspectiva multidireccional, en la que la historia, la teoría, la práctica del grupo y su propia experiencia, convergen. Por ende, nuestro estudio se sirve de la dramaturgia escrita del grupo, del contexto en el que se desarrolla, de sus propias reflexiones sobre los procesos, y de la visualización videográfica de los espectáculos (algunos de los cuales han sido apreciados en vivo). Asimismo nos servimos del material documental, estudios, artículos y críticas existentes sobre la producción y la recepción del grupo, registrados en gran parte en diversas revistas teatrales, especialmente en las adscritas al ámbito latinoamericano y entre las que destacan la revista *Conjunto* de Casa de las Américas y *Latin American Theatre Review* (LATR) de la Universidad de Kansas. Materiales a los que sumamos las conversaciones sostenidas personalmente con algunos de los miembros del grupo como Nohora Ayala, Cesar Badillo, Patricia Ariza, Francisco Martínez, Rafael Giraldo y Alexandra Escobar, así como con algunos estudiosos de su poética como Jorge Prada, Fernando Duque y Sandro Romero. Este trabajo de campo lo realizamos entre diciembre de 2012 y febrero de 2013.

Todos estos elementos nos ayudan a configurar la postura del grupo frente al mundo y frente el oficio teatral durante sus más de cuarenta años de trayectoria. Es por esto que hemos elegido la persistencia de La Candelaria en el tiempo, *su memoria*, no sólo como materia del hacer histórico del grupo en el pasado, sino como materia de su hacer estético en el presente. Pues no cabe duda que al plantear una cuestión de estilo, estamos planteando siempre una cuestión de tiempo.

## **CAPÍTULO I. ANTECEDENTES Y FORMULACIÓN DEL PROYECTO ESCÉNICO DEL TEATRO LA CANDELARIA**

### **1.1. EL “NACIMIENTO” DEL TEATRO MODERNO EN COLOMBIA**

Durante gran parte del siglo XIX e inicios del siglo XX el teatro en Colombia se mantenía siguiendo un modelo europeo, mayormente bajo el canon del teatro español, y francés e italiano, en menor medida. Las compañías extranjeras eran el deleite de la clase privilegiada, y la zarzuela y la ópera eran muy apreciadas. El teatro permanecía en un registro literario y costumbrista y era escrito por novelistas y poetas. La actividad dramática era muy reducida y poco o nada tenía que ver con una evolución teatral edificante. Mientras que la élite insistía en un refinado gusto europeo, el costumbrismo y la comedia realista se instalaban en el gusto popular (Lamus, 1998 y 2005).

No es sino hasta mediados del siglo XX, cuando el movimiento teatral colombiano empieza a tomar forma. La década de los cincuenta traza la apertura de la economía, la cultura y la sociedad colombiana hacia un mundo más industrializado y competitivo. El mundo del arte se nutre de las vanguardias europeas que después de la segunda guerra postulan nuevas formas de asumir una realidad que resulta inabarcable, confusa y desesperanzadora. También en Colombia, el asesinato de Jorge Eliecer Gaitán (magnicidio fatal conocido como *el Bogotazo*, en abril de 1948) había dejado una ciudad en ruinas, sitiada por la violencia, el fanatismo político y religioso, tendencias que anunciaban un necesario cambio de paradigma. En este marco, el mundo del arte buscaba también una renovación. De este modo, la década de los cincuenta aparece como el momento en que:

Se inicia propiamente la historia del teatro moderno en Colombia. Decimos la *historia*, porque sólo desde entonces se trata de un proceso que comienza a asumirse y regularse conscientemente y en donde “el hombre de teatro” aspira a ser sujeto. En el teatro anterior, el proceso estaba a merced de las casualidades del medio y no existía una lucha más o menos sistemática por consolidar *un teatro*, sino que se acogían, ecléctica y temperamentalmente, las tradiciones caducas y las ideologías foráneas (Gómez, 1978:360).

La llegada de la televisión al país, en 1954, marca un punto de quiebre importante, se requerían actores y producciones preparadas para asumir la programación de la pantalla pequeña. Aunque en Bogotá ya existían dos escuelas de teatro, la ENAD, fundada en 1950 y la Escuela Teatro del Distrito fundada en 1954, y un popular movimiento de radio-teatro, los actores no contaban con la imagen y la expresividad corporal necesarias para el lenguaje de la televisión. En consecuencia, desde el gobierno se ordenó buscar “el mejor director de teatro del mundo”. El resultado de esta búsqueda fue el hallazgo de un director japonés llamado Seki-Sano (1905-1966) al que se invitó y se le encomendó hacer una nueva escuela de formación actoral, otorgándole todas las garantías necesarias para sacarla adelante. Seki-Sano había sido expulsado de Japón a causa de su actividad teatral y de su activismo político. Fue a la Unión Soviética donde trabajó con Stanislavski, fue asistente de Meyerhold durante tres años y siguió también muy de cerca las actividades de Vakhtangov. Tras la llegada al poder de Stalin, es deportado y finalmente se asila en México donde desarrolla una importante labor teatral. (Carballido, 1976; Jiménez Cevallos Ed., 1982; y Tanaka, 1996). Bajo la dirección de Seki-Sano se funda en Bogotá el Instituto de las Artes Escénicas (Septiembre de 1955, dependencia pedagógica de la también recién fundada Televisora Nacional), se introduce el sistema Stanislavski al país y con ello, una manera seria de hacer teatro, contribuyendo en gran medida a la profesionalización de las artes escénicas. No obstante, el profesor japonés resulta en cierta manera “traidor” de la labor que se le encomienda, es decir formar actores para la televisión, ya que se concentra en la formación de actores desde el teatro, enfatizando en el sentido de la profesión, el rigor y la verdad. Por añadidura, como los tiempos son convulsos, al cabo de unos meses el gobierno que con tanto ánimo lo había invitado, lo acusa de comunista y lo saca inmediatamente del país en 1956. A pesar de ello, su corta estadía en la ciudad fue definitiva para sembrar un nuevo semillero de artistas en Colombia.

Santiago García, el que será el director del Teatro La Candelaria por más de cuarenta años, era en ese momento arquitecto y se desempeñaba como tal. No obstante, con su curiosidad característica y animado por el “boom” que desata la llegada de la televisión, se topa con un letrero que anuncia las clases del maestro japonés y decide acercarse, sin imaginarse que tal decisión cambiaría su vida para



siempre. Junto a él, se formó una nueva generación de artistas llamada a nutrir el medio escénico, gracias al esmerado aporte que hizo Seki-Sano hasta el día de su obligada partida. En un principio, todos sus discípulos se ponen a trabajar en la televisión. En aquel momento se adaptaban piezas dramáticas o literarias que se ensayaban durante un par de días, máximo una semana, y luego se presentaban *en vivo*. No había lugar para el error. Con la producción de los *Teleteatros* se pusieron en escena diversas adaptaciones de obras del repertorio universal y de autores nacionales y latinoamericanos. Progresivamente, la televisión fue encontrando su propio lenguaje, sus intereses comerciales y se fue desprendiendo del teatro.

Todas estas experiencias suscitaron un gran entusiasmo por el arte teatral, lo que generó que en 1957, se fundara el primer grupo de teatro experimental en Bogotá: el teatro El Búho, por iniciativa de Marcos Tybrojcher, Sergio Bishler, Dina Moscovici, Fausto Cabrera, Arístides Meneguetti y Santiago García que, curiosamente, era el único colombiano del grupo. Junto a ellos, un numeroso grupo de actores participaron del proyecto que tenía como objetivo establecer un espacio de creación permanente, dentro de los parámetros de las vanguardias artísticas del momento. Esta primera experiencia se percibe como punto de quiebre general confirmando, sin embargo, la imposibilidad de encontrar una continuidad en la historia del teatro colombiano. Los artistas, deseosos de abrir sus fronteras y producir un cambio, se interesan por la escena internacional de vanguardia y buscan las influencias del teatro europeo y norteamericano, dejando de lado los antecedentes más inmediatos del teatro moderno en Colombia (como Luis Enrique Osorio o Carlos Emilio Campos “Campitos”, entre otros pocos). De esta manera se implanta la idea de que no existían, en el acontecer previo a los sucesos escénicos locales, referentes de una dramaturgia nacional. Esta tendencia puede reflejarse en el pensamiento que impulsaba a los creadores del teatro El Búho (1957). En palabras de García:

Nos interesaba mucho la tendencia del teatro del absurdo, del teatro muy moderno, muy actual, que se estaba haciendo en Europa, en contra del teatro que aquí se hacía, de corte español, declamatorio o de estilo costumbrista [...] entonces queríamos un teatro nuevo, un teatro mucho más imaginativo, mucho más revolucionario en todo el sentido de la palabra (Duque y Prada, 2004:95).

Nuestro propósito trataba además “muy a las patadas” de ponernos al orden del día sobre lo que había y se estaba presentando en los más importantes teatros de arte

de París, Nueva York, Londres, Berlín, Roma, o de cualquier capital del mundo. Escenarios donde se estaban dando las mismas obras de los más importantes dramaturgos de ese tiempo y nos parecía fundamental conocer esos autores y esas obras por nuestra propia cuenta, en otro país muy distinto, latinoamericano, con otra mirada. (101).

La historia del teatro en Colombia carece de una continuidad y se asume como alejada de cualquier tradición. Instaurándose así la idea de que es un teatro que simplemente “nace” en la década de los años cincuenta. Tal y como comenta García:

Un teatro que tiene raíces es un teatro que tiene historia detrás, o sea que detrás hay una gran cantidad de dramaturgos, autores de teatro nacional y todo el mundo sabe, porque esa es una cosa que no hay necesidad de explorar, que tenemos muy pocos dramaturgos [...] uno realmente no puede decir que son raíces importantes, que formen una consecuente ruta, en la cual uno se pone o se prende para seguir. (Duque y Prada, 2004:96).

A esta ruptura entre lo antiguo y lo moderno, habitual en el mundo del arte, se suman las condiciones colonialistas que sumieron a la cultura latinoamericana en un eterno handicap, produciendo la tendencia a buscar figuras a las cuales adjudicar la paternidad de ciertas tradiciones y a encontrar en ciertos mitos fundacionales el sustento de la razón histórica. Esta tendencia ha sido identificada por la investigadora Marina Lamus Obregón, especialista en la historia del teatro en Colombia y más específicamente, en los precedentes a la aparición del teatro moderno. Desde su punto de vista:

Este mito fundacional se expresa en una búsqueda continua de los artistas nacionales para asentar un arte teatral propio. Cada obra de teatro que se estrenara o viera la luz editorialmente y que llenara algunas expectativas sociales y culturales, se consideraba un paso más en la fundación del teatro nacional. Cada agrupación ya de aficionados ya de “profesionales” que se organizara, era un nuevo paso en esa búsqueda. Cada actor o actriz colombiano, que llegara a consolidar una carrera artística y fuera amado por su público, era un signo de que el teatro nacía, de que el teatro había sido ya fundado. (Lamus, 2005)

Ésta es una búsqueda constante en todo el siglo XIX y XX y cabe destacar que no es una preocupación exclusiva del teatro. No obstante, como lo observa Lamus, “ese mito fundacional (ya no con los mismos matices decimonónicos), se mantiene hasta mediados de la década de los años cincuenta y sesenta, del siglo pasado” (Lamus, 2005). Consideramos esta observación muy pertinente ya que efectivamente sobre esta idea de fundar una dramaturgia nacional se cimienta más

adelante el movimiento del “Nuevo Teatro”, que reunió a algunos de los artistas que son considerados los “padres” del teatro colombiano, estamos hablando de Enrique Buenaventura en Cali y del propio Santiago García en Bogotá.

## **1.2. EL CONTEXTO DE LOS AÑOS SESENTA Y EL TEATRO UNIVERSITARIO**

Antes de 1948 el país vivía un tenso clima bipartidista (entre los partidos tradicionales, el conservador y el liberal) que se desborda finalmente con el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, el 9 de abril de ese mismo año. El suceso provoca la ira popular, el pueblo enfurecido sale a las calles y destruye prácticamente el centro de la ciudad, obligando a su reconstrucción y a un nuevo orden social. Tal y como enuncia Jaramillo: “Esta ola de violencia se expandió a los pueblos, a las provincias y a los campos. El gobierno empezó a crear fuerzas de choque y se repartieron armas, esto creó más tensión en la población y se desembocó en un conflicto armado” (Jaramillo, 1992:355). Conflicto que más adelante se denominó la época de la “Violencia” (1948-1960), que dejó más de 300.000 muertes y cuyas nefastas consecuencias cambiarían para siempre la cara del país. La guerra bipartidista generó movimientos campesinos liberales que se defendían de las represivas fuerzas militares representantes del conservadurismo. A estas convulsas circunstancias se suma la desigualdad, el debilitamiento del agro como consecuencia de la emigración a la ciudad ocasionada por la guerra y la llegada de las influencias socialistas del momento. Condiciones que son abono fértil para la posterior creación de las guerrillas campesinas de las FARC (1964), el ELN (1964) y el EPL (1965), organizaciones asociadas al marxismo-leninismo y con las que se perpetua el clima de violencia en el país. Situación agravada además años después, por el vínculo que dichos grupos insurgentes, perdidos en el laberinto de sus programas ideológicos, han establecido con el mundo del narcotráfico, la extorsión y la delincuencia común.

Dentro de este contexto, vivamente violento, se gesta un movimiento teatral que busca en lo foráneo un lenguaje que le sirva de punto de partida. En el teatro El Búho, el llamado “teatro del absurdo” fue la tendencia predominante. Allí se montó

por primera vez *La Cantante Calva* de Eugène Ionesco, bajo la dirección de uno de los socios fundadores de nacionalidad francesa Sergio Bishler. Asimismo, otros miembros habían estado en Francia, por lo que el teatro del absurdo era la influencia más palpable. Bertolt Brecht, desaparecido ya en 1956, se empezaba a conocer en Colombia. En 1958, se monta la primera obra de su extenso repertorio *Los Fusiles de la Señora Carrar* (1937), bajo la dirección del español Fausto Cabrera. Cabe señalar, que ni esta obra, ni los conocimientos que tenían para ese momento del autor alemán, iban aún direccionados hacia un teatro épico. Por su parte, García dirige sus primeras obras de teatro, *La Conversación Sinfonieta* de Jean Tardieu y después *La Princesa Aoi* de Yukio Mishima. Más tarde, crea también un espectáculo que llama *En Busca de Imágenes Perdidas*.

Dentro de un amplio repertorio en el que domina el absurdo, tan sólo se montan dos obras nacionales. La primera, *A la Diestra de Dios padre* del autor caleño Enrique Buenaventura, en su primera versión, pieza estrenada en 1958 bajo la dirección de Fausto Cabrera y con la actuación de Santiago García. Y la segunda, *Nada bajo el cielorrasso, HK-111* del poeta nadaísta<sup>1</sup> Gonzalo Arango.

Son muchas circunstancias las que empiezan a coincidir a nivel cultural en Colombia y particularmente en Bogotá a finales de la década de los cincuenta. Al poco tiempo de su fundación, el teatro El Búho se convierte en un centro para la reunión de las inquietudes artísticas de la ciudad. Pintores, escritores, músicos, poetas, escultores, hacen parte tanto del público como de las producciones teatrales. David Manzur (1929), Enrique Grau (1920-2004), Edgar Negret (1920-2012), Omar Rayo (1928-2010), Eduardo Ramírez Villamizar (1922-2004) y Fernando Botero (1932), entre otros nombres representativos del mundo de las artes plásticas, también son asiduos al círculo teatral que se gestaba, incluso, llegan a colaborar con la escenografía de algunos montajes. Es el caso de Fernando Botero en *A la diestra de Dios padre*, de Enrique Grau en *El monumento y Tío Conejo Zapatero* todas estas obras de Enrique Buenaventura con el Teatro Experimental de Cali (TEC); y de David Manzur en *Los Hampones* de Jorge Gaitán Durán, bajo la dirección de Santiago García en Bogotá.

---

1.El Nadaísmo fue un movimiento contestatario colombiano que tuvo su máximo desarrollo durante los años sesenta. Su líder fue el poeta Gonzalo Arango, nacido en la población de Andes, en el departamento de Antioquia en 1931 y muerto en trágicas circunstancias en Tocancipá, en el año de 1976.

El prolífico movimiento que había en las artes plásticas genera también resultados en la crítica de arte. La labor ingente que tienen a este respecto personajes como la argentina Marta Traba (1930-1983) se hace sentir por toda Latinoamérica (Verlichak, 2003). Es importante mencionar también la aparición de la revista *Mito*, una publicación cultural de alta calidad, aunque desgraciadamente de corta duración. Esta revista de corte vanguardista, se encargó de difundir los materiales literarios más interesantes del momento, tanto nacionales como extranjeros, que eran acogidos con gran avidez dentro del mundo intelectual. Fundada por Jorge Gaitán Durán y Hernando Valencia Goelkel, *Mito* fue una revista de aparición bimestral, que circuló entre 1955 y 1962 y publicó 42 números. Pese a su destino efímero, marca un hito en el reciente pasado cultural de Colombia y parte de América Latina.

Por otra parte, en 1959, Santiago García viaja a Checoslovaquia donde se había ganado una beca que lo mantuvo dos años fuera del país. En Praga se concentra en el estudio arquitectónico del espacio escénico. Allí tuvo la oportunidad de ver el trabajo que sobre Chejov realizaba el director Otomar Krejca en el Teatro Linterna Mágica con escenografía del también mítico Josef Svoboda. Después, logra que le trasladen parte de la beca a Berlín, donde realiza un *stage* de seis meses en el Berliner Ensemble, en el que será fundamental el estudio que adelanta, de primera mano, de las obras y las puestas en escena de Bertolt Brecht.

A su regreso en 1961 ya se había disuelto el teatro El Búho víctima de la inestabilidad económica. García se vincula entonces al Teatro Estudio de la Universidad Nacional, donde desea poner a prueba todo lo aprendido en Europa. En primer lugar, decide montar *El Jardín de los Cerezos* (1962) de Chejov; luego monta su primer Brecht, *Un Hombre es un Hombre* (1963), dos espectáculos que recibirían muy buenas críticas. En 1963 García sale de nuevo del país, esta vez con destino al Actor's Studio donde planea permanecer un año, sin embargo, se queda sólo seis meses. Después de su estadía en Checoslovaquia y Alemania, el novel director estaba ya interesado en buscar un teatro de corte más abierto y popular afín a las ideas del teatro épico de Bertolt Brecht, algo muy diferente a lo que encontró en el Actor's Studio. Con esta convicción se traslada de nuevo a Europa, a Lyon, donde llega atraído por las noticias que tenía del Teatro Nacional Popular de

Roger Planchon y realiza allí un *stage* de un mes y medio. Más tarde, acude a la Universidad de Teatro de las Naciones Unidas en París, entre 1964 y 1965, en un periodo en el que comparte estudios con el también director caleño Enrique Buenaventura. A su regreso, de nuevo en el Teatro Estudio de la Universidad Nacional, monta *La Historia del Zoológico* (1965) de Edward Albee y *Play* de Samuel Beckett. Para esta fecha y con un gran bagaje experimental acumulado, García decide montar su proyecto más ambicioso hasta el momento: *Galileo Galilei* de Bertolt Brecht, el que sería su último espectáculo vinculado al teatro universitario.

Tras la desaparición del Teatro el Búho varios directores se habían vinculado a centros universitarios, Carlos José Reyes en la Universidad del Externado, Ricardo Camacho en la Universidad Libre, Fausto Cabrera y Santiago García en la Universidad Nacional, Dina Moscovici en la Universidad de América y también en la Universidad Nacional, entre otros. Estos eran los primeros pasos de un movimiento teatral universitario que coincidía con un clima político y social que, en Latinoamérica, se había convulsionado bastante con el triunfo de la revolución cubana en 1959. En los ámbitos tanto obreros como académicos se instalaba el apoyo a la lucha campesina alzada en armas ante el desplazamiento, la pobreza y la violencia bipartidista, desatada en gran parte por las fuerzas del estado. En este contexto, Bertolt Brecht y el teatro épico aparecen como la mejor opción para acompañar un proceso hacia la liberación y la igualdad del continente. Postulados del teatro documento y los lineamientos políticos de izquierdas, influyen en un incipiente pero potente movimiento teatral universitario que se consolida con la realización de festivales y con la fundación de organizaciones estudiantiles.<sup>2</sup>

Son días en que la universidad genera un espacio propicio para el teatro y el teatro genera un espacio propicio para la libertad. Pero la libertad en ese momento tenía muchas connotaciones. Recordemos que ya existían las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC) y el Ejército de Liberación Nacional (ELN), organizaciones que crecieron y se alimentaron tanto del ámbito universitario como del campesino. En torno a la academia, donde se ventilaban las ideas

---

2. Es el caso de el Festival de Teatro de Manizales creado en 1968 o de la Asociación Nacional de Teatro Universitario ASONATU creada en 1969.

revolucionarias, se gestaba todo un movimiento estudiantil impulsado por partidos de izquierda que no dudaron en usar al teatro para ser visibles. Esta coyuntura genera desconfianza por parte del estado hacia las artes, confusión en cuanto al acto creativo y mucha polarización al interior de un movimiento teatral todavía joven. Todo esto redundaba en la estigmatización y persecución de este tipo de teatro a causa de sus supuestas filiaciones políticas. Está claro que en ese momento, no sólo América Latina con el triunfo de la revolución cubana y las fuerzas guerrilleras que se instauraban, sino el mundo, con la guerra fría, Vietnam y el anti-imperialismo, estaba a punto de hacer ebullición hasta llegar al célebre Mayo de 1968.

El propio Santiago García es objeto de esta persecución. En 1965 su montaje de *Galileo Galilei* es censurado por las directivas de la Universidad Nacional, suceso por demás inesperado ya que a pesar del tenso clima político que se percibía en el estudiantado, la universidad había apoyado la labor de García. *Galileo Galilei* poco tenía que ver con un teatro panfletario o directamente político muy extendido por entonces. El detalle desencadenante de la censura era un artículo titulado *El Caso Oppenheimer*<sup>3</sup> sobre Joseph Robert Oppenheimer que García incluyó en el programa de mano. En el escrito se denunciaba la participación del científico Oppenheimer en la fabricación de la bomba atómica, se incluían fotografías de los holocaustos de Hiroshima y Nagasaki y se cuestionaba la actitud norteamericana frente a estos hechos. Cabe anotar que *El Caso de J. Robert Oppenheimer* es también el título de una pieza de teatro documento de Heiner Kipphardt (1922) que fue llevada a escena por Piscator en 1964, apenas un año antes del estreno de *Galileo Galilei*. Las directivas de la universidad exigieron a García suprimir el artículo antes del estreno de la obra ya que al parecer la universidad estaba comprometida con la embajada norteamericana en un proyecto de reforma educativa. Las autoridades allanaron el despacho de García donde estaban los programas, éste fue notificado y accedió a negociar pactando suprimir estas páginas del programa de mano y salvar así el estreno. El suceso, sin embargo, era ya un escándalo en todo el ámbito universitario. *Galileo Galilei* se estrenó y el artículo también se leyó, pues el consejo estudiantil obtuvo una copia que fue reproducida y repartida a la entrada

---

3. El artículo de García está publicado en *Santiago García: El Teatro como Coraje*. (Duque y Prada, 2004:161).

del espectáculo que, para entonces, ya había generado tal expectativa que obtuvo lleno total en cada una de las funciones (Duque y Prada, 2004:159).

Todo lo anterior indica el clima político que atravesaba el país, siendo que cualquier manifestación de opinión era tachada de denuncia o brote de “revuelta”. El florecimiento teatral que vivió Colombia en la segunda mitad del siglo XX, se desarrolló en concomitancia con la emergencia de un debate que sería dominante en los siguientes años: el de la relación entre teatro y revolución (Arcila, 1992). Cabe aclarar que la ola universitaria no era un tema exclusivamente colombiano. Por el contrario, estaba fuertemente influenciado por los movimientos universitarios que ya habían nacido en otras latitudes del continente, especialmente en Chile y Argentina. Rápidamente el Festival de Manizales, situado en la zona cafetera colombiana, adquirió prestigio por acoger a los grupos más destacados de América Latina, así como a ilustres invitados como Pablo Neruda, Ernesto Sábato, Mario Vargas Llosa, Miguel Ángel Asturias, Jack Lang y Jerzy Grotowski, quien asistió al Festival en 1970. Ante el éxito obtenido por el festival, el gobierno ejerce más presión sobre los artistas. Varios directores de teatro son expulsados de las universidades, no sólo en Bogotá sino también en Cali y Medellín; y está latente la amenaza de cerrar las pocas salas de teatro que no cumplieran con los reglamentos oficiales.

García nunca se consideró partícipe de un teatro directamente político, desde siempre se ha esforzado por llevar la discusión política a un terreno poético, postura que mantendrá con el teatro La Candelaria. Al margen de ello, el director sí reconoce el empuje que el incipiente movimiento teatral recoge de esa coyuntura, cuando las dificultades exigían a los verdaderos interesados en el arte teatral encontrar un espacio propicio para hacer teatro de manera estable, lejos de las trabas de la institucionalidad.

Sin duda este fue un periodo determinante, pues aunque el teatro universitario fue muy criticado a causa del esquematismo político y de su tendencia agitacional. Además su rechazo de las formas convencionales y la defensa de lo colectivo frente a lo personal y emotivo, atrajeron a otros sectores que hasta entonces habían permanecido al margen del teatro: trabajadores, estudiantes y campesinos.



De esta manera García sale de la Universidad Nacional con el propósito de seguir haciendo teatro. Y no va solo, lo acompañan varios teatreros del momento muchos de los cuales habían participado en sus obras y con los que funda La Casa de la Cultura<sup>4</sup>, “el sexto día del sexto mes de 1966, a las 6 de la tarde”, según la broma de su creador.

### **1.3. CASA DE LA CULTURA, ANTECEDENTE INMEDIATO DE LA CANDELARIA**

La Casa de la Cultura pretendía ser un centro para todas las artes. Este espacio aglutinó artistas de todas las disciplinas: músicos, cineastas, poetas, literatos y artistas plásticos que luego saldrían y fundarían otras importantes obras e instituciones en Bogotá. Mediante una convocatoria se consiguieron aportes económicos entre todos los interesados y allegados al arte que estuvieran convencidos de la necesidad de impulsar una actividad cultural más estable en la ciudad. Los aportes se invirtieron en la adecuación y el equipamiento del espacio y así se inauguró La Casa de la Cultura (más adelante teatro La Candelaria) en la carrera 13 No.20-54 en el centro de la ciudad en junio de 1966 (Duque y Prada, 2004:168).

Es importante señalar que Bogotá no está sola en el empeño de renovar la cultura. Cali se activaba también como otro núcleo artístico latente. La literatura, el cine y el teatro bullían con especial fervor en la capital del Valle del Cauca, al occidente del país, donde nació la que quizá ha sido la personalidad más influyente del teatro en Colombia, Enrique Buenaventura (1924-2003). Buenaventura dirigía el Teatro Experimental de Cali (TEC) desde 1955, dentro del Instituto de Bellas Artes. Ese mismo año había regresado procedente de un recorrido por Latinoamérica, donde hizo teatro en Venezuela, Chile y especialmente en Brasil y Argentina. Buenaventura llega entonces muy enterado del clima teatral del continente que ya ponía su acento en un teatro comprometido con la realidad y las necesidades de las clases populares. Una tarea que el artista caleño asumió hasta el final de sus días

---

4. Algunos de los artistas fundadores de dicho espacio fueron Patricia Ariza, Carlos José Reyes, Carlos Parada, Miguel Torres, Eddy Armando, Jaime Barbini, Francisco Martínez, entre otros.

con un trabajo ininterrumpido en el universo de la escena, desde la dirección, la teorización y especialmente la dramaturgia. Muy interesado en el folclore nacional, especialmente en las raíces africanas del Pacífico Colombiano, así como en la historia y la política, Buenaventura fue un hombre de posición, convicción y hechos. Un autor prolífico que escribió poemas, cuentos, aforismos, ensayos y, sobre todo, teatro. Sus textos teóricos sobre el método de Creación Colectiva han sido muy apreciados en el continente latinoamericano y en el exterior. El encuentro entre Buenaventura y García daría el impulso definitivo para la formación de un nuevo movimiento teatral en Colombia.

Volviendo a la Casa de la Cultura, ésta se inauguró con la obra *Soldados* una adaptación de la novela *La Casa Grande* (1962) de Álvaro Cepeda Samudio (1926-1972) escrita y dirigida por Carlos José Reyes, autor y director que también estaba entre los fundadores de la sala. La obra narra la travesía de dos soldados que van a reprimir la huelga de las bananeras, un hecho que marcó la historia reciente de Colombia. En 1928 en la población de Ciénaga, Colombia, las diferencias entre el sindicato de trabajadores y la multinacional United Fruit Company desatan un sangriento desenlace en hechos conocidos como “La masacre de las Bananeras”. El ejército colombiano disparó indiscriminadamente contra los trabajadores que protestaban por las precarias condiciones laborales que ofrecía la multinacional norteamericana. La United Fruit Company era productora y comercializadora de frutas tropicales, especialmente banano y tenía plantaciones en Colombia, Costa Rica, Cuba, así como en otros países del Caribe y Centro América. Esta primera elección de un tema local ya apuntaba hacia lo que más adelante se propondrían como artistas fundadores del Nuevo Teatro, es decir, crear una dramaturgia nacional que estuviera inscrita en la memoria histórica y que asimismo aludiera a la realidad del presente.

Durante estos primeros años, sin embargo, la Casa de la Cultura y García mismo, mantenían su interés por el teatro de vanguardia. De 1966 a 1968, se llevaron a escena obras de autores internacionales como *La Manzana* de Jack Gelber (1966), *Marat-Sade* de Peter Weiss (1966); *El Matrimonio* (1967) de Witold Grombrowicz (1967); *La Patente* de Luigi Pirandello (1967); *Fando y Lis* de Fernando Arrabal (1968); *Dúo* de Jorge Blanco (1968); *El Objeto Amado* (1968) de Alfred Jarry; *La*

*Cocina* (1968) de Arnold Wesker; *El baño, drama en seis actos con circo y juegos artificiales* (1968) de Vladimir Maiakovski; *La Historia del Zoológico* (1968) de Edward Albee; *La Metamorfosis variaciones sobre Kafka* (1967) de Carlos José Reyes; y algunas obras del repertorio clásico como *Macbeth* (1967) versión de Enrique Buenaventura y *La Gaviota* (1967) de Anton Chéjov. También durante estos años realizaron los *Mágicos 68*, una serie de actos o *happenings* creados y dirigidos por varios directores y artistas plásticos. Todos estos trabajos dejan ver el carácter experimental y vanguardista del teatro en el que querían inscribirse.

Tanto el TEC en Cali como La Casa de la Cultura en Bogotá ya contaban con una sala propia, asimismo otros grupos iban buscando sus espacios. En Bogotá se fundan el Teatro Popular de Bogotá (TPB) (1968), el Teatro Acto Latino (1967), el Teatro La Mama (1968) y el Teatro El Local (1970), entre otros. En 1969, no obstante, el objetivo de crear un conglomerado cultural de la Casa de la Cultura se diluye y deben varios meses de alquiler. La situación económica genera la quiebra pero García no se rinde. Él y sus actores logran mudarse al barrio del que tomarían su nuevo nombre, e inauguran la sala de Teatro La Candelaria en el centro histórico de Bogotá, en la calle 12 No. 2-59, donde hasta hoy García y compañía han desarrollado su labor teatral. Más tarde desde la sede del teatro La Candelaria se inaugura también la Corporación Colombiana de Teatro (CCT), una organización dirigida a defender y agrupar los intereses de los hacedores de teatro. De esta manera, lentamente iba fortaleciéndose un núcleo teatral más estable que buscaba su razón de ser. Entre los objetivos que perseguía la CCT estaba cuestionar la relación que el teatro había mantenido, casi en exclusiva, con un público minoritario compuesto por intelectuales y pequeños-burgueses; la idea era ampliar ese público con la participación de estudiantes, trabajadores y obreros. De estas inquietudes y del fortalecimiento del movimiento obrero surge la idea de realizar encuentros entre los artistas y los representantes del proletariado. Estos eventos se llevan a cabo en el marco de los *sábados obreros*, sobre esta propuesta García dice:

Hicimos once sesiones con los obreros, les presentamos las obras de teatro que teníamos en ese momento y no solamente las obras de teatro: la Orquesta Filarmónica se unió a nosotros; se ofrecieron conciertos de cámara; se presentaron algunas películas; se hicieron actos culturales cada sábado: durante once sábados se discutía y se hablaba. Lo que en ese momento teníamos eran obras de Brecht, de

Peter Weiss, clásicos de Shakespeare, de Esquilo, de todos, desde los griegos hasta los autores más contemporáneos; todo un abanico de posibilidades para que se discutiera. Al fin y al cabo resultó que la temática que nos proponía este público era la de nosotros mismos. Nos decían: “Están muy bellas sus obras, compañeros, lindas, esas obras del alemán, esas son muy lindas. Pero nosotros queremos fundamentalmente ver ahí nuestros problemas; claro que a través de los problemas que plantea el alemán pues también están nuestros problemas; pero quisiéramos que fueran de primera mano, que fueran hechas por ustedes mismos”. (García, 1994:264).

Estas experiencias los llevaron a la conclusión de que los espectadores más que obras de autores vanguardistas internacionales, que resultaban lejanos a sus circunstancias, querían sentirse identificados con lo que veían en escena. En palabras de García, “en el fondo nos proponían lo más de vanguardia que se debe a sí mismo proponer un artista, o sea, ser original” (García, 1994:264). La idea de originalidad entendida como la indisoluble e intransferible relación con los problemas manifiestos de un cierto tipo de público, comenzó a guiar entonces un proyecto artístico más amplio que se autodenominó *Nuevo Teatro*.

#### **1.4. EL TEATRO LA CANDELARIA Y EL POSTULADO DEL NUEVO TEATRO**

La Candelaria se lanza a partir de entonces a la conquista de lo que se comenzó a denominar un Nuevo Teatro. Un teatro cuya novedad estaba identificada esencialmente con la participación de un nuevo público. La acepción de nuevo teatro no tiene que ver con la referida por Marco de Marinis en su conocido libro *El Nuevo teatro 1947-1970* (1987). Para este caso, el concepto de Nuevo Teatro como advierte García:

Tenía que ver no con un calificativo relativo a la calidad de nuevo por el carácter estético, sino más bien, en lo que sí estábamos todos de acuerdo, en cuanto a la actitud que teníamos todos los grupos de teatro por buscar un nuevo público, de afrontar lo que hicimos al fundar La Casa de la Cultura, es decir, tomar el teatro como un hecho cotidiano para un público cotidiano, de todos los días y para buscar a ese público teníamos que acceder a los convenios, a relaciones con los sindicatos, con las cooperativas, con los empleados públicos, con los comités universitarios y para ello debíamos elaborar todo un programa para vincular a ese nuevo público al teatro, al TEATRO con letras mayúsculas. Ese nuevo público era un necesidad fruto de esa actitud que se tenía con relación al teatro: el teatro que salía de ser un teatro festivalero o esporádico y se volvía un teatro cotidiano (García, 2004: 254).

Este es un propósito que reúne no sólo al teatro La Candelaria y al Teatro Experimental de Cali (TEC) sino a la mayoría de hacedores de teatro del momento. Con “nuevo público” no se referían exclusivamente al público procedente de la clase obrera industrial, sino más ampliamente al público “popular”. El lema que marca el camino es “un teatro para el pueblo”, idea muy inspirada en los célebres planteamientos de Bertolt Brecht. En palabras del mismo:

Al hablar de *popular* nos referimos al pueblo que no sólo participa de la evolución, sino que se apodera de ella, la impone, la condiciona. Pensamos en un pueblo que hace historia, que transforma al mundo y se transforma a sí mismo. Pensamos en un pueblo luchador y, por lo tanto, vemos implicaciones combativas en el concepto *popular*. *Popular* es lo que las grandes masas comprenden/ lo que recoge y enriquece su forma de expresión/ es lo que incorpora y reafirma su punto de vista/ es aquello tan representativo de la parte más progresista de su pueblo, que puede hacerse cargo de la conducción y resultar también comprensible a los demás sectores del pueblo/ es lo que, partiendo de la tradición, la lleva adelante/ lo que trasmite al sector del pueblo que aspira al poder, las conquistas del sector que ahora lo sustenta. (Brecht, 1983:63).

La influencia o la coincidencia con formulaciones teatrales que se relacionan con lo popular se ponen de manifiesto: Brecht, Piscator y los principios del Proletkult. También se podría mencionar la relación con el ya para entonces conocido creador y pedagogo brasileiro Augusto Boal y su visión sobre lo que representa el pueblo:

El pueblo: incluye sólo a quienes alquilan su fuerza de trabajo. Pueblo es una designación genérica que engloba a obreros, campesinos y a todos aquellos que están temporaria u ocasionalmente asociados a los primeros, como ocurre con los estudiantes y otros sectores en algunos países. (Boal, 1972:21).

No hay duda de que la idea de popular, así considerada, crea una relación más o menos confusa con lo “político”, pero esta posible confusión, que va más allá del origen etimológico de la palabra, plantea, siguiendo a Boal: “la afirmación inocua que pretende separar el fenómeno artístico del fenómeno político y moral, negando que todo hecho estético es a la vez político y moral” (Boal, 1972:21). Esta negación caracteriza, para Boal, el pensamiento de la élite social que cree que el teatro no puede ser popular, porque la presencia del pueblo en masa retira del espectáculo su posibilidad de ser “arte”. Poniendo así en duda la participación del pueblo en el hecho teatral “estético”. La separación de arte y pueblo es una postura que nace y encuentra su más acabada formulación dentro del modernismo estético

y la enunciación del arte por el arte. Desde esta escuela este pensamiento tuvo una contundente entrada en suelo americano.

El Nuevo Teatro toma como objetivo primordial integrar las clases populares al hecho estético, un propósito que se manifiesta en la selección de las obras a realizar, todas con un claro interés por la temática histórica, social y política del país. Este movimiento privilegia una estética popular basada en tradiciones y memorias conocidas que pudiesen mediar en el reconocimiento de una identidad colectiva. Ante la escasez de autores nacionales, el Nuevo Teatro impulsa la necesidad de contar con autores propios y formular una *dramaturgia nacional*, así como por hacer del teatro una tarea cada vez más colectiva.

A través de la Corporación Colombiana de Teatro (CCT), La Candelaria logra concretar vínculos más estrechos con otras organizaciones de la clase obrera y plantear eventos como los ya mencionados sábados obreros. Este acercamiento produce un encuentro real con un público considerado ideal con sus intereses y necesidades, en ese momento se aclaraba para ellos el perfil del teatro que venían buscando.

Bajo los parámetros del Nuevo Teatro el grupo inició una nueva etapa. Con el objetivo de dirigirse a un público popular la selección de textos emprende con más claridad la búsqueda de los temas que le competen al público local. De esta manera García pone en marcha las siguientes obras: *El Cadáver Cercado* (1970) de Kateb Yacine sobre el tema de la libertad; *Parlamento de Ruzante que ayer llegó de la guerra* (1970) de Angelo Beolco sobre las consecuencias de la guerra, dirigida por Carlos Parada; *El Menú* (1970) de Enrique Buenaventura, sobre la población marginal y *La Orestíada* (1971) de Esquilo en versión de Carlos José Reyes, sobre el tema del poder. Estas dos últimas obras también las dirige García y son montajes en los que el grupo inicia sus primeras experiencias con el método de la improvisación. Cabe destacar que con *El Cadáver Cercado*, *El Menú* y *La Orestíada*, La Candelaria es invitada por primera vez al Festival de Teatro de Nancy (1971), certamen desde el que empezarían a ser reconocidos en el ámbito europeo.

## **1.5. EL NUEVO TEATRO: LA CREACIÓN DE UNA DRAMATURGIA NACIONAL DESDE LA COLECTIVIDAD**

Los artistas del Nuevo Teatro consideraban que no existía una dramaturgia apropiada para el contexto cotidiano del espectador y que era necesario encontrar un espacio donde espectador y espectáculo se identificaran y fluyeran en una misma frecuencia comunicativa. Se necesitaban nuevas obras de teatro que hablaran realmente al público. Un propósito que estaba además, conectado con la idea de un teatro autónomo, capaz de alejarse del modelo europeo y norteamericano y que fuera, más bien, de expresión propia. Por este motivo, cuentos, poemas, leyendas populares, artículos periodísticos, canciones y novelas, así como otras manifestaciones de la memoria cultural local, son el material pretextual al que se recurre con mayor frecuencia.

Los objetivos que los creadores del *Nuevo Teatro* y particularmente el teatro La Candelaria se plantearon respecto a la construcción de una dramaturgia nacional, requerían una transformación profunda en los estándares teatrales que hasta ahora se venían manejando. Si para entonces se habían dedicado bastante al teatro de vanguardia, había llegado el momento de reconsiderarlo todo, incluso el término vanguardia. El objetivo de crear una dramaturgia nacional buscaba hacer un tipo de teatro que ofreciera una respuesta particular a una realidad concreta, pero resaltando que, como expone García “una respuesta que esté comprometida con la realidad tiene que entrañar posibilidades de cambio de esa realidad en beneficio del hombre, no sólo limitarse a constatarla” (García, 1985:5). En ese sentido, el descrédito a la vanguardia era muy extendido, le criticaban el haber caído en la repetición, en la moda de lo nuevo por lo nuevo, en alejarse de lo máspreciado para el arte y los artistas: la comunicación con su público. Siguiendo con García, “La vanguardia que se eleva del presente por considerarlo impregnado de maldad, para encontrar su fuente de inspiración en la abstracción, inexorablemente se aleja de sus sustento verdadero, su público y termina perdida en repeticiones cuya retórica solo satisface a los mercaderes del arte” (García, 1985:10).

Si la vanguardia europea ya había reaccionado a su contexto a su manera, Latinoamérica no podía ser un reflejo de lo mismo, tenía que encontrar sus propias respuestas a la realidad. Esto no suponía un simple rechazo al concepto de vanguardia, de hecho García insistía en que “vanguardia y originalidad van estrechamente unidas” (García, 1985:9). Para él, lo nuevo tenía que surgir de una comunión real entre el artista y su medio, sólo de esta manera podría ser un material verdaderamente original, inédito. Este cambio de postura frente a lo que se considera “vanguardia” tendrá arraigo en el quehacer teatral de Santiago García y del colectivo La Candelaria durante toda su trayectoria.

Cabe señalar que en esta nueva postura se percibe también la indiscutible impronta de Antonin Artaud y su teatro de la crueldad, evidente en la búsqueda de un teatro que realmente “afecte” al espectador, pero sobre todo, al reclamar para el teatro un lenguaje propio enraizado en la expresividad corporal del actor, más allá de la soberanía del texto en escena. En el cuerpo, según Artaud, encontraría el teatro su lugar, aquello que lo haría ser teatro y no otra cosa, afirmándose como un arte vivo y “auténtico”. De este modo, también para los artistas del Nuevo Teatro el espectáculo tenía que estar sustentado en la labor creadora del artista, quien tenía que esforzarse por generar un vínculo cercano con el público a partir de sus propias capacidades expresivas. Esto animaba la postura de García que afirmaba que la originalidad en el teatro tenía que darse:

No por el apoyo en elementos inéditos que sorprendan al público. Sólo por inéditos u originales, sino porque una búsqueda sobre problemas actuales tiene que encontrar nuevos medios expresivos que esos sí sorprendan al público, para que éste al final no se sorprenda sólo por el efecto, sino de la forma como el hecho está expuesto en el escenario (García, 1985:8).

Bajo estos parámetros, el equipo de trabajo tenía que afrontar también ciertos cambios. Asimismo, se requería un actor diferente, no sólo capaz de interpretar las directrices del autor y el director, sino de interpretar su propia realidad y de hacerse responsable no sólo de su parte sino de la totalidad del espectáculo, convirtiéndose en eje central de la creación. Es en este momento cuando también Grotowski empieza a tener cabida en la postura del grupo. Grotowski postula al actor como el verdadero núcleo de la creación, una idea que fue adoptada rápidamente por el grupo, así como por otros conjuntos teatrales de Colombia y



Latinoamérica. El actor ya no sería una marioneta dentro de la producción de un espectáculo, sino su gestor primordial. De este modo, La Candelaria se interesa en la improvisación, pues les funcionaba para alcanzar dos de los objetivos que ya se habían propuesto: desarrollar la potencia creativa del actor e ir en busca, de ese material inédito, original, que tanto les interesaba. Con el tiempo, la improvisación se convertirá en el motor principal de las creaciones de La Candelaria.

Pero no sólo el trabajo del actor debía ser cuestionado. La labor creadora tenía que liberarse de jerarquías impuestas con el ánimo de consolidar la individualidad como un garante de venta, reproduciendo la estructura divisoria y utilitaria del mercado. El resultado final de un espectáculo ya no dependería exclusivamente del director y el productor, sino que sería una tarea conjunta entre todo el equipo artístico involucrado. A partir de entonces todos los componentes del espectáculo, actores, autores, escenógrafos, músicos, se preocuparían por afirmar el vínculo entre el espectador y la escena y trabajarían colectivamente para ofrecer una nueva forma de ver y vivir el teatro. Para llevar a cabo dicho trabajo solidario, los artistas del Nuevo Teatro encontraron en la estructura grupal, la mejor plataforma para organizarse y fortalecerse. Otras razones que influyeron en la adopción de la colectividad tienen que ver, según el punto de vista de García:

Con la necesidad de la creación de una dramaturgia propia, es decir, en cierta medida la misma metodología es la que cohesiona el grupo, la metodología del trabajo de creación colectiva. La segunda razón, es más de carácter práctico-logístico, o sea ya teniendo un grupo es más posible tener una sede que tratar de tener una sede con un esfuerzo de carácter individual, a lo cual se agregan otros factores de tipo económico, que también ya como grupo resultaba más consecuente conseguir recursos para la financiación que haciendo una empresa de orden individual, aunque aparentemente parezca lo contrario. Y la tercera razón que nos hizo mantener el grupo fue la represión ya que en los años sesenta y setenta la agresión por parte del estado adquiere otras formas socavadas del terrorismo; eso también nos hizo mantener unidos, sobre todo a grupos que estábamos trabajando por un teatro muy vinculado a la realidad nacional, a los problemas sociales y políticos del país. Entonces esa agresión hizo no solamente que el grupo se uniera, sino que muchos se unieran (Duque y Prada, 2004:402).

Estas declaraciones son el reflejo del contexto en el que se desarrolló el Nuevo Teatro, en cabeza del TEC de Cali y La Candelaria de Bogotá, ciudad en la que surgirían muchas otras agrupaciones que, sin embargo, con el paso de los años regresaron al modelo de creación individual y otras simplemente desaparecieron con el tiempo. También el TEC en determinado momento regresa a la estructura de

dramaturgo (Enrique Buenaventura), director (Jacqueline Vidal) y actores. En Colombia, los grupos que en la actualidad se mantienen como colectivos más estables y antiguos después de La Candelaria son el Teatro Esquina Latina en Cali, fundado en 1973 por Orlando Cajamarca y el Teatro Maticandelas de Medellín, dirigido por Cristóbal Peláez, fundado en 1979. Más recientemente otros colectivos han recuperado la estructura grupal como el Teatro Varasanta, fundado en 1994 bajo la dirección de Fernando Montes o el Teatro Petra fundado en 1985 y dirigido por Fabio Rubiano. Sin embargo las creaciones de estos dos colectivos responden más a un carácter individual (así como a la estructura de compañía, en el caso de Teatro Petra), aunque ello no descarta la inclusión de alguna creación colectiva, método que ahora hace parte de la tradición teatral colombiana.

De este modo emergía la creación colectiva en el seno del Nuevo Teatro y específicamente, en La Candelaria. Un momento que se constituye como punto de quiebre en la historia del teatro moderno en Colombia, que a partir de entonces inaugura una tradición de la que también el teatro latinoamericano de los años sesenta y setenta se nutre. Contexto que es descrito así por Juan Villegas :

La preocupación teatral incluyó postulados y declaraciones sobre la función del teatro, la puesta en escena y la dirección teatral. En este último caso, predominaron las tendencias fundadas en las teorías de Brecht, Stanislavski y Grotowski. Aunque hubo numerosas reflexiones sobre la función del teatro en América Latina, la que tuvo mayor resonancia y visibilidad internacional fue la de Augusto Boal. Las teorías de Santiago García y Enrique Buenaventura aparecieron como representativas del "Nuevo Teatro Latinoamericano" y tuvieron numerosos seguidores en la mayor parte de los países. La importancia concedida a la reflexión sobre el teatro y su historia estimuló la fundación de numerosas revistas sobre el teatro latinoamericano. (Villegas, 2005:177).

## **CAPÍTULO II. GRUPO, IMPROVISACIÓN Y CREACIÓN COLECTIVA EN EL PROYECTO ESCÉNICO DE LA CANDELARIA.**

Grupo, improvisación y creación colectiva son, en el contexto de La Candelaria, términos inherentes los unos a los otros. Establecer un orden en el que cada uno de estos conceptos emergió y se afianzó al interior del grupo resulta complejo. Intentaremos, sin embargo, configurar estos procesos resaltando cómo se plantea La Candelaria cada uno de estos temas, especialmente en sus inicios, con la intención de que en capítulos posteriores se pueda ofrecer una perspectiva más completa de su evolución y de lo que han significado para la trayectoria del grupo.

### **2.1. EL CONCEPTO DE CREACIÓN COLECTIVA**

La Creación Colectiva se desarrolla en distintos países de América Latina en las décadas de los sesenta y setenta, en medio de un clima con un marcado acento revolucionario correspondiente con el acontecer mundial y a la repercusión del triunfo de la revolución Cubana en el pensamiento latinoamericano. No se plantea sólo como un nuevo estímulo para el trabajo creativo, sino como una posibilidad para ver el mundo desde otra perspectiva y por qué no, de apoyar un cambio social. La adopción de este método es una respuesta concreta a un pensamiento que estaba latente en la sociedad. En la Creación Colectiva hay una raíz netamente trasgresora y revolucionaria que cuestiona directamente los modos de producción del teatro tradicional burgués, para oponerse a un sistema jerárquico sustentado por los intereses del mercado.

La propuesta del Nuevo Teatro era transformar los sistemas de producción teatral, examinar y modificar los roles de actores, directores, autores, escenógrafos y todos los componentes de la escena para convocarlos a una mayor participación en las decisiones y en la conducción de un proyecto escénico. Esta idea de creación colectiva fortalecía el trabajo en grupo y el carácter experimental e independiente

de las producciones. Todo ello con miras a alcanzar un objetivo primordial: la comunión con el espectador.

Algunos de los primeros exponentes de la creación colectiva en Latinoamérica fueron: en Cuba el grupo “Escambray”; en Chile el “Aleph”; en Argentina “El Libre Teatro Libre”; en Uruguay “El Galpón” y en Ecuador el grupo “Ollantay”, entre muchos otros. En Colombia, a parte del trabajo que ya venía desarrollando en esta vía Enrique Buenaventura con el TEC desde el montaje de *Ubú Rey* en 1966, un antecedente importante fue la obra *Bananeras* del Teatro Acción de Bogotá, dirigida por Jaime Barbini y estrenada en 1969, obra que retoma el tema de “la masacre de las Bananeras” de 1928. Cabe señalar que otras agrupaciones como La Mama, El Local y el TPB también trabajaron con el método de Creación Colectiva, pero sólo el Teatro Experimental de Cali (TEC) y La Candelaria lo investigaron a fondo.

Entre las influencias europeas de la creación colectiva, García señala que la primera obra que vio con este método fue *1793* de Le Théâtre du Soleil bajo la dirección de Ariane Mnouchkine, obra que reconoce fue de gran influencia en puestas en escena como *Nosotros los Comunes* (1972) y *Guadalupe años Sin Cuenta* (1975). Otra de las influencias fueron también las noticias que llegaron sobre *¡Oh que Bonita es la Guerra!* (*¡Oh What a lovely war*) del Theatre Workshop de Joan Littlewood, en Londres en 1963. Igualmente hay referencias al trabajo desarrollado por el Living Theatre en Estados Unidos (Duque y Prada, 2004:259). Sin olvidar, por supuesto, que la raíz primigenia de este tipo de trabajo está en La Commedia dell’arte que tuvo un gran desarrollo en Europa durante el siglo XVI. Para Santiago García, sin embargo, la adopción de la creación colectiva en Latinoamérica y concretamente en Colombia tiene connotaciones muy distintas a las que podría tener en otros lugares, como él mismo dice:

La diferencia entre las creaciones colectivas europeas y norteamericanas con las latinoamericanas es la funcionalidad de las obras. En los países desarrollados la Creación Colectiva es ante todo una forma de revitalizar el teatro; en los países del tercer mundo la Creación Colectiva, es una búsqueda estética. Es esencialmente una respuesta a las necesidades sociales, políticas, económicas y culturales. La Creación Colectiva se adapta a la escasez económica del medio; limitante que obliga a los grupos a depender solamente de sus recursos humanos. Es un rechazo a la división del trabajo y a la especialización que permite que empresarios se apropien del hecho

artístico con fines comerciales. A nivel político significó la incorporación del pueblo en el proceso creativo y la desacralización del arte. (Jaramillo, 1992:105)

Eliminar las jerarquías al interior del grupo de trabajo era la manifestación misma de la utopía socialista, del deseo de hacer del teatro un elemento a favor de una sociedad más libre e igualitaria. Las temáticas de las obras comúnmente se referían a problemáticas sociales como el desplazamiento del campesinado a las ciudades, los movimientos populares, las huelgas, la violencia, entre otras situaciones particulares.

## **2.2 APUNTES SOBRE LA CREACIÓN COLECTIVA EN LA CANDELARIA**

Antes de definirse la creación colectiva como el método de trabajo de La Candelaria, Santiago García ya contaba con una amplia experiencia como director aunque a la manera convencional.<sup>5</sup> Trabajos anteriores en la Casa de la Cultura, el teatro universitario y en la televisión, habían curtido a García en la dirección de escena. Estos primeros años son, sin duda, un gran periodo de experimentación para el director bogotano, que viajó, indagó en técnicas de puesta en escena y se apasionó por la dirección de actores, en un momento en que, desde su perspectiva, su rol de director se asemejaba mucho al de pedagogo. No sería hasta 1970 cuando la improvisación empieza a permear los procesos de trabajo que guiaba García. La adopción de este método puede atribuirse a dos razones principales: primero, a la influencia de la teoría grotowskiana y segundo, a la cercanía con Enrique Buenaventura.

Las teorías de Jerzy Grotowski empiezan a llegar al país a finales de los años sesenta. En la Casa de la Cultura ya había un especial interés por aprender el *training* del actor, tema que trabajaban con Luz Buenaventura (hermana de Enrique Buenaventura). Con ella entrenaban Hata-Yoga y hacían los ejercicios de Grotowsky a partir de *Hacia un Teatro Pobre* (1968). Por otra parte, el Teatro Experimental La Mama, fundado en 1968 en Bogotá por varios directores (entre

---

5. Entendemos por convencional cuando el trabajo del director consiste en seleccionar un texto, un elenco y diseñar una propuesta escénica para ser ejecutada por los actores.

ellos Kepa Amuchástegui, Germán Moure, Paco Barrero y Eddy Armando) y que contó en sus inicios con el apoyo del Café Teatro La Mamma de Nueva York, invitó a un elenco de actores para impartir un taller sobre el *training* y la técnica de Grotowski. Los invitados eran actores de *La Mamma Plexus*, un grupo de laboratorio derivado del Café Teatro La Mamma de Nueva York, que habían trabajado intensamente con Grotowsky. Con este encuentro se introdujo la práctica del teatrista polaco en el país. Varios artistas, entre ellos los miembros de La Candelaria, tuvieron la oportunidad de profundizar en las técnicas grotowskianas que tanto les interesaban. El taller tuvo lugar en Bogotá en 1970, el mismo año en que Jerzy Grotowsky vino al Festival Latinoamericano de Teatro Universitario de Manizales.<sup>6</sup>

Después del *boom* brechtiano, Grotowsky era el tema del momento. Las propuestas de *Hacia un Teatro Pobre* (1968) generaron gran interés en un movimiento teatral todavía incipiente, que no contaba con el apoyo del estado ni con una tradición teatral fuerte. El *training* o entrenamiento actoral adquirió gran importancia al resaltar el cuerpo del actor como herramienta principal del trabajo creativo. También el concepto de laboratorio empieza a ser adoptado por muchos grupos que desean investigar en esta línea, asumiendo el teatro como un arte procesual y de investigación. El laboratorio animaba la idea de convergencia, de invención de la escena desde la escena misma, espacio en el que todos los elementos del espectáculo pueden ser creados, probados y cuestionados. Ideas muy afines con la creación colectiva.

El conocimiento de las teorías de Grotowski en Colombia representa una apertura hacia otras teatralidades, no obstante, cabe apuntar que la falta de vigor político de su propuesta aparecía insuficiente para sectores teatrales que insistían en un teatro que estuviese más comprometido con la realidad social. Para otros, en cambio, su aporte radicaba precisamente en desmarcarse de una forma de teatro

---

6. Este festival en su origen convocó a los más importantes grupos de teatro universitario latinoamericano. Después de sus primeras cinco versiones fue clausurado en 1973, para ser reinaugurado diez años después ampliando su convocatoria a grupos independientes y experimentales del teatro a nivel nacional e internacional. Actualmente continúa siendo un certamen propicio para el intercambio teatral entre artistas y espectadores.

ya generalizada, la del teatro épico, y lo consideraban antidogmático por estar alejado de los preceptos brechtianos que, no siempre de forma clara, continuaban dominando la escena. Las influencias del Living Theatre o del Open Theatre cercanos a Grotowski eran palpables en grupos como el Teatro Experimental La Mama o el Teatro Acto Latino, este último fundado en 1967. Estos colectivos indagaron tempranamente con el *happening* y el performance y desarrollaron ampliamente el teatro de calle y de títeres en el país. Junto a ellos, La Candelaria y otros colectivos, seguían fortaleciendo el movimiento del Nuevo Teatro.

Cabe mencionar que la propuesta de un teatro pobre que defendía Grotowski era clara opositora de un teatro comercial que, en ese momento, no tenía en Bogotá ni en Colombia el protagonismo que ganaría después durante los años ochenta.

A Santiago García le interesaron fundamentalmente dos aspectos del pensamiento de Grotowski. El primero, fue indagar en una propuesta diferente a la del Teatro Rico el cual tiene como objetivo complacer a las masas, para buscar un teatro sustentado en el actor, en su creatividad, lo que requería de actores más entrenados. Como segundo aspecto, García resalta, "*la especie de introversión que [sic] debe hacer en el colectivo que conforma la creación teatral. El actor no va a trabajar solo, va a trabajar en un colectivo de personas, cerrado, profundamente disciplinado, que va a buscar un esencial sentido de colectividad*" (Duque y Prada, 2004:275). Un aspecto primordial en la concepción de grupo que La Candelaria va a esgrimir durante más de cuarenta años.

La exaltación del cuerpo del actor como medio expresivo esencial que propugnaba Grotowski fue otro aporte esencial para el colectivo colombiano. El hecho de ubicar al actor como el principal gestor de la escena les permitió reconocer el potencial que tenía el cuerpo como ente significante, intérprete y creador. Esta experimentación, que para ellos fue netamente pragmática, sin lugar a atributos metafísicos o a tener la pretensión de acercarse al concepto de actor santo, acuñado por el maestro polaco, los fue acercando cada vez más al terreno de la improvisación. Para La Candelaria conocer las propuestas de Grotowski fue un estímulo indispensable y sustancial, a la hora de dar el paso definitivo hacia la creación colectiva. No obstante, como representantes del Nuevo Teatro sus obras estaban encaminadas a comunicar un mensaje a la sociedad. Motivo por el que

Grotowski no podía llegar a ser central en su dramaturgia, pues al teatro grotowskiano no le interesa contar grandes sucesos, mientras que para el *Nuevo Teatro* ésa era su principal preocupación.

El segundo aspecto que consideramos intervino en la adopción de la improvisación en La Candelaria, fue su cercanía con el ya mencionado Enrique Buenaventura (Cali, 1925-2003). Desde 1955 Buenaventura dirigía el Teatro Escuela de Cali que era una filial de Instituto de Bellas Artes, pero en 1967 se independiza transformándose en el Teatro Experimental de Cali (TEC) que continúa hoy sus labores aunque sin el brillo de los primeros años. Desde 1966, el TEC ya se iniciaba en la vía de la improvisación y la creación colectiva con *Ubú Rey*. Para Buenaventura la concepción de un Nuevo Teatro estaba ligada a la concepción de una nueva forma de trabajo que necesariamente requería de un método. Un trabajo que Buenaventura emprendió desarrollando un riguroso trabajo teórico a la par de sus investigaciones prácticas. Ya en 1971, publica *Apuntes para un Método de Creación Colectiva* y en 1975, *Esquema general del método de trabajo colectivo del TEC*, una actualización de sus reflexiones sobre la creación colectiva.<sup>7</sup> Estos textos fueron en gran parte, el sustento del movimiento del Nuevo Teatro.

La Candelaria y el TEC rápidamente se pusieron en la misma frecuencia. Buenaventura y García investigaron y organizaron encuentros conjuntos en torno a la improvisación y a la creación colectiva. Convirtiéndose, los dos, en máximos exponentes de este sistema de creación en América Latina. No obstante cabe señalar que el TEC y La Candelaria no asumieron los procesos de la misma manera. La diferencia más sustancial que podemos encontrar entre el método de creación colectiva de La Candelaria y el TEC, radica en que el TEC en todos los casos tomó como punto de partida un texto escrito, la mayor parte de las veces de autoría del propio Buenaventura. Por el contrario, La Candelaria asumió la creación del texto dentro del mismo proceso de improvisación con los actores, aunque más tarde incursiona también en la dramaturgia individual. Como lo aclara García, en el proceso de La Candelaria:

---

7. Estos materiales fueron divulgados en su momento por el Teatro Experimental de Cali y por la Corporación Colombiana de Teatro. También fueron publicados por *Cahiers de la Production Théâtrale* No. 3 y 4 (Ed. François Maspéro, Francia, 1972) y en *Recopilación de textos sobre El Teatro Latinoamericano de Creación Colectiva* (Ed. Casa de las Américas, Cuba, 1978), entre otros.



Poco a poco la improvisación se fue volviendo el *elemento detonante fundamental de la creatividad*, era como el juego. En tanto que en el TEC la improvisación era como un medio que aparecía después de la propuesta esencial que era el texto traído por Enrique Buenaventura: el autor presenta un texto y este es sometido a una serie de improvisaciones por parte de los actores que empiezan a arrojar elementos que el director toma o rechaza para el discurso de la puesta en escena. Aquí, en el Teatro La Candelaria nosotros no partimos de un texto ya escrito, sino de una motivación, de un acontecimiento. (Duque y Prada, 2004:258)

Por otra parte, cabe agregar que García nunca ha asumido la creación colectiva como un método cerrado sino en constante transformación. Toda su teorización al respecto ha estado siempre bajo el marco de una experiencia específica de La Candelaria y, por lo tanto, susceptible de ser transformada según lo dictaminen las necesidades de cada proceso particular.

### **2.3. LA IMPROVISACIÓN: MOTOR DE LA CREACIÓN COLECTIVA**

En La Candelaria la improvisación obtiene un especial arraigo debido a su incesante búsqueda de originalidad. Ya hemos mencionado la importancia que tiene para García el concepto de invención, una idea que para él estaba profundamente ligada a “la recuperación de la actitud creadora hacia primeros planos, estimulada por la entrañable vinculación del artista con la realidad, con su medio, lo cual garantiza la verdadera valoración de lo nuevo en el arte” (García, 1985:9). Desde esta perspectiva la improvisación era la herramienta perfecta para propiciar esa actitud creadora en el grupo de actores. El carácter lúdico de la improvisación, con sus dosis de juego y libertad, era otro de los aspectos que más les atraía como condición imprescindible para acercarse al teatro popular que buscaban.

Que las improvisaciones ofrecieran el material necesario para la creación de una obra, requería, sin embargo, de un proceso. Una organización que en principio no fue fácil. Como lo describe Carlos José Reyes,

En las primeras etapas del proceso de ruptura con la forma de trabajo tradicional, las improvisaciones eran de dos tipo: o bien especies de ‘exorcismos’ que buscaban de manera ingenua una especie de auto-revelación del actor, una exteriorización de

sus vivencias inconscientes o bien una nueva descripción del tema propuesto. (Reyes, 1984:74-79)

Era necesario encontrar un lenguaje apropiado para que las improvisaciones arrojaran material realmente útil para la configuración de un espectáculo. Esto sólo era posible con un arduo entrenamiento y con una reflexión seria sobre el trabajo, tareas que tanto García como Buenaventura emprendieron rápidamente. Como producto de los laboratorios conjuntos organizados por el TEC y La Candelaria, los actores fueron encontrando el camino que daría a las improvisaciones su potencia creadora. Como dice Buenaventura en *Apuntes para un método de creación colectiva*:

No habíamos descubierto aún la ANALOGIA como medio de volver crítica y creadora la improvisación. Hemos dicho ya que el texto es una analogía de vida social y que ésta analogía tiene estructura propia y una relativa autonomía. Es esta estructura la que permite el análisis artístico del material social dentro del cual el texto se inscribe y *la puesta en tela de juicio* de la ideología como aglutinante, como “cemento” de ese material. (Buenaventura citado en Reyes, 1984:75).

Progresivamente fueron definiendo distintos tipos de improvisación, entre los que destacan: la improvisación por analogía, por disociación, por oposición, por inversión o contradicción, entre otras (Rizk, 1991). Aunque no existe una referencia exacta sobre las características y empleo de cada uno de los tipos de improvisación, la lectura cuidadosa de los diversos textos tanto de Buenaventura como de García pueden dar algunas luces al respecto. Por ejemplo, en esta intervención de García pueden verse algunas diferencias en el uso de las improvisaciones: “para explorar el tema el grupo se vale de improvisaciones analógicas en las cuales los elementos metafóricos tienen una marcada preponderancia; en cambio, la etapa de hipótesis de estructura exige improvisaciones argumentales que vayan proporcionando todo el material para construir el argumento general” (García, 1994:41).

Las improvisaciones fueron ganando en calidad y elaboración. Con este método el desempeño de los actores iba en aumento y con ello todo un mundo de posibilidades era susceptible de ser usado en los espectáculos. Las improvisaciones tenían que tener la capacidad de proporcionar soluciones

espaciales, visuales, textuales, musicales y demás componentes útiles, para la creación de un espectáculo. Como lo señala Nicolás Buenaventura:

Las improvisaciones en el –ámbito de la creación colectiva- equivalen a asociaciones temáticas mediante las cuales el grupo de actores “asedia o cerca” colectivamente “el objeto o hecho teatral” enriqueciéndolo con su aporte creativo, es decir situándolo en un campo de imágenes y referencias inicialmente imprevisibles. (Citado en Antei, 1984:79)

Tanto en La Candelaria como en el TEC el sistema de improvisación funciona de manera muy similar. Primero, el grupo se divide en pequeños subgrupos que deben improvisar una escena sobre un tema o motivo elegido. Luego deben presentarla frente a sus compañeros, es decir, ante los no actuantes, que deben estar atentos a tomar nota de lo visto en escena. Después todos juntos, actuantes y no actuantes, realizan un detenido análisis de la improvisación cuyo objetivo es identificar el material aprovechable que contiene la escena ya sea a nivel de imagen, sonido, caracterización de personajes, o sobre el tema o argumento que está en construcción. En la primera fase del análisis no participan los realizadores de la improvisación sino que se indaga en lo que los no actuantes percibieron de la escena. De esta manera se discute sobre la intencionalidad así como sobre las posibilidades de la improvisación. En la segunda fase, el análisis se completa con la opinión de los propios realizadores de la escena que explican sus intenciones con la propuesta. Finalmente está el punto de vista del guía del proceso, el director, en este caso García o Buenaventura de manera que emite también su opinión sobre lo observado. Según las conclusiones que se extraigan de este análisis, la improvisación puede seguir en proceso de trabajo teniendo en cuenta algunas críticas, enfatizando en algún nivel o modificando otro, etcétera.

La improvisación planteada de esta forma fomenta el encuentro entre el grupo de artistas que, solidariamente, empuja el proceso hacia un resultado; aunque está claro que en este tipo de trabajo el proceso está por encima del producto final. En el caso de La Candelaria, un proceso creativo puede llegar a trabajarse en base a cien o, incluso, ciento cincuenta improvisaciones que son trabajadas sistemáticamente por el grupo de actores. Llegado el momento es el director, en este caso Santiago García, quien deberá decidir sobre lo que más conviene al espectáculo, descartando gran parte del material creativo que se produce y

rescatando otra parte. Este es uno de los momentos más difíciles de la creación colectiva que, contrario a lo que se piensa, no es una democracia absoluta. La figura del director sigue siendo la guía final del proyecto. No obstante a ello, a través de los años, los miembros del grupo aseguran que incluso el material descartado permanece en la memoria. Un material, al que más tarde, los actores pueden recurrir o referirse en un nuevo proceso creativo. Esta memoria irá trascendiendo en la experiencia del grupo y será un tema sobre el que nos detendremos en capítulos posteriores de esta investigación.

Resulta difícil establecer con exactitud el sistema de improvisación empleado por La Candelaria en sus creaciones, pues aunque es una pieza fundamental no es la única que interviene en sus procesos creativos. Evidentemente, un espectáculo requiere de otros elementos para llegar a buen término, máxime, al tratarse de una creación colectiva. Un sistema de trabajo que requiere de mucho cuidado en la construcción de la estructura dramática de las obras, ya que es uno de sus puntos más débiles. En ese sentido, los aportes de la lingüística y la semántica fueron determinantes en esos primeros años de La Candelaria. En esta época el grupo contó con la ayuda de Giorgio Antei, historiador y semiólogo italiano radicado en Bogotá, que apoyó y documentó sus primeros procesos. Así se expresa él mismo sobre el trabajo desarrollado por el grupo:

La improvisación es funcional a la determinación del contenido y de la estructura semántica de la obra: tan solo funcional, porque la arquitectura de la obra no deriva mecánicamente de las improvisaciones. Depende más bien, como veremos, de un proyecto racional del cual las improvisaciones constituyen materia y estímulo. El modelo de tal proyecto se inspira (por lo menos en el caso de *Los diez días que estremecieron al mundo* y *Golpe de suerte*) en los planteamientos lingüísticos, semántico-estructurales y morfológicos de Hjelmslev, Greimas y Propp: es precisamente hacia una tarea de modelización que se orienta -siempre a posteriori, siempre a partir de creaciones concretas- la reflexión de Santiago García. (Antei, 1984:80).

Siguiendo con Antei, vale la pena transcribir los seis aspectos fundamentales por los que considera que el uso sistemático de la improvisación es inherente al trabajo de La Candelaria:

- 1- En cuanto instrumento, constituye un factor del proceso de producción artística.
- 2- En cuanto a sus concretos resultados, proporciona el material dramático literario y escénico del montaje.
- 3- Como modalidad creativa, determina el estilo del texto y de la puesta en escena (incluyendo el estilo de actuación)
- 4- En cuanto técnica, favorece cierto tipo de desarrollo actoral, la tendencia a concebir en un modo más bien que en otro los requisitos u las funciones del actor, determinando en él parámetros de selección y evaluación.
- 5- Como praxis, refleja y a la vez fecunda el sistema de las relaciones internas del grupo.
- 6- En cuanto método (o procedimiento metódico), cualifica y, más aún, cimenta la creación colectiva (por esto, hacia ella converge la reflexión teórica de directores y actores). (Antei, 1984:80)

#### **2.4. LAS PRIMERAS IMPROVISACIONES**

En La Candelaria la herramienta de la improvisación empezó a integrarse en el montaje de *El Cadáver Cercado* de Kateb Yacine en 1970, cuando la dificultad del discurso teatral supuso un esfuerzo grupal para obtener las imágenes de la puesta en escena. Con la adopción de este procedimiento el grupo fue modificando su funcionamiento interno, ahora orientado hacia la creación colectiva. Este nuevo modo de producción requería de un compromiso conjunto, lo que generó la ruptura con la antigua organización del grupo basada en las jerarquías y la división de las tareas.

A partir de *El Cadáver Cercado*, la improvisación empezó a ser una herramienta cada vez más usada por el grupo que la empleó en sus siguientes dos montajes, tales como: *El Menú* de Enrique Buenaventura también en 1970 y *La Orestíada* en 1971, en versión de Carlos José Reyes. En estas obras se potenció el trabajo con el cuerpo y la imagen, elementos que recogían del *training* actoral grotowskiano y de la incorporación de la improvisación. Además, como se mencionó anteriormente, con estas tres últimas obras el grupo fue invitado por primera vez al Festival Mundial de Teatro de Nancy en 1971. Visita de la que surgió una invitación a

Holstebro, Dinamarca, donde presentaron *La Orestíada* en la sala del Odin Teatret, iniciando así, lo que será un largo intercambio artístico y de amistad con este grupo y con su director Eugenio Barba.

Tras su regreso del festival de Nancy, La Candelaria lleva a escena *Divinas Palabras* de Ramón de Valle Inclán bajo la dirección de Carlos José Reyes, montaje en el que la improvisación seguía perfilándose como sistema de trabajo. Inmediatamente después, en 1972, se estrena *Nosotros los Comunes* la primera obra con la que La Candelaria asume la creación colectiva de manera total.

La gradual entrada de la improvisación tuvo, inevitablemente, consecuencias en el grupo de actores. A los más antiguos que venían trabajando con el método tradicional de puesta en escena desde La Casa de la Cultura, se les dificultaba entrar en el juego, contrarío a lo que sucedía con los actores más nuevos, a los que se les facilitaba la libertad que otorgaba la improvisación. En consecuencia, lentamente se fueron retirando varios de los actores antiguos, lo que produjo una primera gran crisis en el grupo que, sin embargo, terminó resultando positiva. Ante esta coyuntura, como recuerda García, la decisión fue “ ‘hagamos una obra de puras improvisaciones, que es lo bueno que tenemos en este momento’ . Porque de verdad el grupo de teatro La Candelaria quedó completamente desmantelado de actores” (Duque y Prada, 2004: 253). Esta situación de alguna manera daba el espaldarazo final a la adopción de la creación colectiva

Otra de las consecuencias que trajo la implementación de la creación colectiva en el grupo fue que los procesos de creación empezaron a ser mucho más largos. Al inicio, cada montaje podía tomar un año de preparación, después año y medio, y más tarde, casi dos. Esta situación ponía de relieve la necesidad de un trabajo comprometido y continuo por parte de todos los miembros del equipo. El destino de una obra ya no era tan fugaz como en La Casa de la Cultura donde tenían que conformarse con el estreno y unas pocas funciones de temporada. A partir de ese momento cada espectáculo se montaba muy a conciencia, se mantenía en cartelera y seguía en un proceso vivo con los espectadores para luego quedarse en el repertorio por largo tiempo.

A propósito de la primera creación colectiva, *Nosotros los comunes* (1972), cabe señalar que García estaba muy interesado en los materiales que pudieran nutrir el trabajo con la improvisación. Uno de los primeros temas que llamó su atención fue el psicodrama. Una técnica que por entonces daba mucho de que hablar en Argentina y que recientemente estaba haciendo su entrada en Colombia. Sobre este tema, La Candelaria contó con el apoyo de Álvaro Villar Gaviria (1921-1999) ilustre psiquiatra y psicoanalista colombiano que había estudiado la técnica del psicodrama propuesta por Jacob Levy Moreno (1889-1974) y después por Rojas-Bermúdez en Argentina. García, que entonces era profesor de la Escuela Nacional de Arte Dramático (ENAD) estuvo trabajando sobre el tema con Silvia Wends, profesional uruguaya que había sido también alumna de Rojas-Bermúdez. Allí formaron un grupo de investigación sobre el psicodrama junto a otros maestros de la escuela y bajo la asesoría de Wends<sup>8</sup>.

García encuentra muy interesante la experimentación con la psicología y el sociodrama, sin embargo, después de un tiempo decide que la frágil frontera entre psiquiatría y teatro puede ser peligrosa para los actores, máxime en un momento en que apenas estaban empezando a dominar el trabajo con la improvisación. García concluye que el teatro que buscaban no tenía finalidades terapéuticas y que aunque contara con el apoyo de profesionales en la materia, ésa no era precisamente su especialidad.

Está claro que la larga trayectoria de La Candelaria es un conjunto de aciertos y errores que configuran una búsqueda que se alimenta, según su propia filosofía, especialmente de los errores. Con el tiempo cada experiencia acumulada se actualiza en nuevos procesos, es el caso de la creación de *Nayra* (2004) cuando el grupo ya está muy curtido en la improvisación, recurre de nuevo a algo muy parecido al psicodrama para indagar en temas como el inconsciente colectivo y la memoria.

Siguiendo con las primeras experiencias con la improvisación, cabe destacar que éstas se caracterizaban por ser muy libres. El texto de la obra no era fijo y aún después del estreno se seguía improvisando. No obstante a ello, como era de

---

8. Para ampliar la información sobre psicodrama ver: Jacob L. Moreno 1967 y 1997; y Rojas-Bermúdez 1985 y 1998.

esperarse al cabo de algunas funciones la obra terminaba por “automontarse”. Los actores, instintivamente, recurrían a las cosas que les iban funcionando con el público, lo que significaba ir en contravía del juego real que pretendían mantener. La primera obra, *Nosotros los comunes* (1972) partió de un *canovaccio*, el texto fue escrito solamente después de mucho tiempo de estar presentando la obra. Esta experiencia inicial les permitió identificar varios problemas. En primer lugar, la necesidad de consolidar un equipo de trabajo en el que el rigor y el compromiso con el laboratorio fueran esenciales, lo que desembocó en una reducción de la planta de actores. Efectivamente, en el reparto de *Nosotros los Comunes* (1972) figuran trece actores incluyendo a Santiago García, y para el segundo proceso *La Ciudad Dorada* (1973), el grupo se reduce a nueve actores, García incluido.

En segundo lugar, tenían que aclarar el reto que la improvisación suponía para el grupo de actores. Pues llegaron a identificar que tanta libertad en la improvisación, en ocasiones, afectaba el estilo de actuación al que querían llegar. Según la propia reflexión de García, “las obras como que se ‘abarataban’, los actores se prendían al chiste, a querer ganarse al público a través del chascarrillo, de lo fácil” (Duque y Prada, 2004:300). Para solucionar este problema el grupo recurrió -en sus primeros años con la creación colectiva- al montaje de textos en verso, un trabajo que los obligaba a detenerse sobre el uso de la palabra. Es el caso de *Vida y Muerte Severina* de João Cabral de Melo Neto en 1974 y de *La Historia del soldado* de Igor Stravinski y Ferdinand de Ramuz en 1978. La primera etapa de adopción de la improvisación constituyó un gran periodo de aprendizaje, el grupo apenas estaba identificando los riesgos y las ventajas de este sistema de creación.

## **2.5. SOBRE EL CONCEPTO DE GRUPO EN EL TEATRO LA CANDELARIA**

La creación colectiva va muy de la mano con el concepto de “grupo”. En este sentido, el planteamiento base es la unión de la colectividad hacia un bien común: la creación de un espectáculo en todos sus niveles. En la creación colectiva no existe la propiedad privada, no hay jerarquías y la producción artística es obra y responsabilidad de todos. El trabajo no se basa en la autoridad de un director sino



en la participación de todo el conjunto, como lo aclara Buenaventura: “La primera etapa del método no desterró la concepción del director sino que permitió una mayor participación de los actores en el proceso de transformación de la concepción del director en los signos del espectáculo” (Citado en Rizk, 1991:109).

Ya se ha mencionado que la creación colectiva era, para los artistas del Nuevo Teatro, concomitante con una ideología basada en la igualdad, inspirada en los preceptos marxistas y consecuente con el momento político y social que vivía América Latina. Trabajar de manera colectiva era atacar el poder individual, creer en que la unión hace la fuerza y confiar en que diez cabezas piensan más que una. La Candelaria asume la estructura grupal como la mejor manera de fortalecer y enriquecer su trabajo, además de considerar, que sólo en el interior de un grupo es donde el actor puede encontrar su identidad artística e ideológica.

Sobre este tema García ya traía un bagaje acumulado del que extraía lecciones esenciales como: la necesidad de lograr cierta estabilidad en el cuerpo de actores, la importancia de llegar a acuerdos y el compartir creencias comunes. La idea de grupo les permitía, además, hacer teatro de manera continuada, estable y responsable. Los actores dispuestos tenían que asumir entonces esa responsabilidad, ligada inevitablemente a una carencia de medios económicos, ya que no contaban con un respaldo presupuestal ni público ni privado.

Un grupo organizado era también la fórmula idónea para luchar contra el abandono al que el teatro estaba condenado por parte de los entes culturales establecidos. El hecho de hacer un teatro que no estaba inscrito en lo institucional les otorgaba también un carácter. En palabras de Buenaventura: “al asumir las formas de subsistencia materiales y artísticas el grupo asume también un carácter independiente, agudiza su carácter crítico y encara su contexto político-social” (Buenaventura, 1984:84). Esta postura grupal afecta sin duda la definición de “producto” teatral que tenían los artistas del Nuevo Teatro, como lo afirma Antei:

En la perspectiva del grupo y de su destinatario-autor, este no puede corresponder – como sucede normalmente- a un “bien de cambio”, a una mercancía; debe equivaler, al contrario, a un “bien de uso”, a algo que en lugar de propiciar su propio consumo favorezca su empleo. En ese sentido, el producto llega a parecerse a un instrumento. Ahora bien, a diferencia de una mercancía, un utensilio es algo operante: frente a él

no importa tanto el nivel de su calidad (categoría, ésta que se aplica principalmente a la consumibilidad) como sus posibilidades de uso. (Antei, 1984:80).

Bajo esta perspectiva, el grupo dirige más sus esfuerzos hacia los procesos que hacia los resultados. García siempre ha sido enfático en que La Candelaria nunca se ha planteado como una empresa, puesto que al tratarse de un producto artístico experimental y de laboratorio no puede dar ninguna garantía sobre su éxito, ni siquiera, sobre la realización o la culminación de los proyectos. Muy por el contrario, el grupo se encamina en procesos largos en los cuales la única posibilidad de garantizar la calidad, radica en el trabajo de laboratorio en el que prueba y error determinan el momento en que la obra está madura para ser mostrada al público. Dentro de este marco, se asume que los actores no son fácilmente sustituibles, ni que pueden estar entrando y saliendo del grupo, sino que deben permanecer en él.

Desde la perspectiva colectiva del Nuevo Teatro, el actor debe estar en capacidad de encarar no sólo las cuestiones atinentes al proceso creativo, sino también las que tienen que ver con la producción, la administración y la difusión del producto artístico. Esto vincula profundamente al actor con todas las tareas de la colectividad.

Según las reflexiones de García el proceso de formación del actor y, por consiguiente, del grupo deberá considerar tres momentos esenciales para la producción de una obra de arte:

El Momento Cognoscitivo: se refiere a la necesaria relación de oposición y complementariedad entre arte y ciencia. La interpretación de la realidad, se asume como algo que debe abordarse tanto desde el punto de vista del arte, con su carácter ambiguo y polisémico, así como desde el punto de vista científico basado en la lógica, la observación y la adecuación a un lenguaje unívoco. La ciencia es un criterio esencial en los procesos de apropiación de la realidad por parte de La Candelaria.

El Momento Ideológico: corresponde a la relación del artista con su realidad. A las ideas y posturas que el artista asume frente a los problemas que aquejan a la

sociedad y su entorno. Este material puede intervenir en la creación de un espectáculo siempre para ser cuestionado, afirmado y en todo caso, interpretado.

El Momento Estético: tiene que ver con el proceso en que el artista crea otra realidad, susceptible de adquirir el carácter de obra de arte y que se separa de la realidad ordinaria. Es el momento que define la forma en la que se presentan los contenidos, “la tensión existente entre los polos obra de arte-realidad, es lo que llamamos el momento estético” (García, 1994:20).

Estos tres momentos corresponden, según el planteamiento de García, a la tríada arte-ciencia, arte-política y arte-realidad. Relaciones que a lo largo de esta investigación intentaremos observar con la intención de identificar cómo van intercambiándose, evolucionando y transformándose durante la trayectoria del grupo.

Además, García determina otros tres factores que no se pueden perder de vista para el buen funcionamiento del grupo: 1- los medios de producción con los que se cuenta o a los que se puede acceder como una sala, equipos, vestuario, entre otros; 2- un público concreto con unas necesidades concretas, base sobre la que se sustenta su trabajo; y 3- una organización capaz de establecer una relación efectiva con ese público.

Dentro de todas estas consideraciones que hacen parte del funcionamiento y de la concepción de grupo en La Candelaria, sobresale como la más importante la idea de permanencia y de estabilidad en el equipo de trabajo. Para García: “Dicha condición lo identifica con la estructura de un laboratorio, donde la investigación tiene un lugar preponderante y en donde a mayor duración de los procesos, con la misma composición interpersonal, mayor calidad en sus resultados” (García, 2002: 122). Esta postura se irá afianzando con el paso de los años, pues si la permanencia de los mismos miembros en el grupo facilita el acceso a la calidad, no hay que olvidar que esta permanencia también irá generando una memoria, algo que también podría facilitar o no, el acceso a la calidad. Siguiendo con García:

El grupo, la tribu, en cuanto más destreza y memoria tenga, puede arriesgar en mayor medida, jugar a la confrontación, no sólo con otros grupos y otras experiencias, sino contra sí mismo. Y aquí nos aparece una extravagante paradoja, más en el arte que en la ciencia: en cuanto mayor sea la experiencia, repito la

memoria, mayor será el riesgo, cuando lógicamente, debería ser menor. Esto se debe a que en la memoria del grupo se acumulan los datos de otras experiencias que, por ejemplo, han llevado al grupo a obtener muy buenos resultados en los procesos de trabajo y en el resultado final, pero tratándose de arte, estos datos en la memoria tienen que ser utilizados con especial precaución, pues el objetivo es inventar en cada nuevo proyecto que se encara, no de repetir, ni de aplicar mecánicamente las ganancias de otras experiencias en pro del actual proceso. (García, 2002:120)

De este modo, la colectividad en el grupo ha sido un punto de partida, pero también un tema con el que tendrán que confrontarse constantemente ante cada nuevo proceso. Evidentemente, en principio la memoria del grupo aún es joven, no obstante, la longevidad alcanzada por La Candelaria supondrá más adelante nuevos puntos de fricción. Finalmente, cabe agregar que García destaca la subsistencia de La Candelaria como una consecuencia directa de su persistencia con el método de creación colectiva, aunque también aclara que un concepto y otro no tienen porqué ir juntos.

## **2.6. APUNTES SOBRE LOS PROCESOS DE CREACIÓN COLECTIVA EN LA CANDELARIA**

Lo primero que debemos tener claro es que La Candelaria no asume la creación colectiva como un método, es decir, como un procedimiento que sigue una estructura y un orden determinado para conseguir un resultado específico. Desde la perspectiva de García, cualquier modelo en el arte tiene que ser necesariamente hipotético, aleatorio y, por consiguiente, imposible de fijar. La resistencia del director a fijar un método definitivo se debe a la consideración de que cada proceso tiene unas características particulares. En La Candelaria la creación colectiva es un proceso, un sistema de trabajo o como ellos mismos la han definido más recientemente: una actitud.

García ha llevado a cabo, no obstante, una concienzuda labor encaminada a darle un suelo teórico y reflexivo a cada trabajo de creación colectiva, sin ello no podrían identificar los “parámetros que le permiten al grupo agilizar el trabajo y le impiden repetir errores o divagar por caminos que en otras ocasiones no lo han llevado a ninguna parte o lo han llevado a terrenos pantanosos” (García, 1994:33). García ha

compartido estas memorias de manera amplia y generosa en sus tres publicaciones de *Teoría y Práctica del Teatro* (1994), (2002) y (2006). Aunque siempre cuidándose de hablar en la primera persona del plural *nosotros*, manteniendo así el grupo como el principal sujeto emisor y aclarando que lo expuesto es, en todos los casos, apenas un “intento” de metodización.

Tras las primeras cuatro creaciones colectivas del grupo *Nosotros los Comunes* (1972), *La Ciudad Dorada* (1973), *Guadalupe años Sin Cuenta* (1975) y *Los diez días que estremecieron al mundo* (1977), García publicó una primera descripción de los procesos identificando las etapas en común que habían intervenido en cada uno de ellos y organizándolos de una manera ideal. Siempre bajo la claridad de que estas etapas no siempre siguen la misma estructura y que cada proceso funciona según sus propias necesidades y circunstancias.

García afirma que la primera preocupación del grupo al iniciar un proceso creativo es definir el tema. En principio parten de una idea general, pero el tema, el contenido de la obra en sí, va apareciendo con más claridad después de un elaborado proceso de improvisación e investigación. Así queda explicado en el siguiente ejemplo:

Para definir el tema de “Guadalupe” que en un principio era bastante confuso, el grupo necesitó casi un año de trabajo. Cuando se comenzó a improvisar con base en una hipótesis de trabajo el tema era muy general: algo sobre la muerte de Guadalupe, sobre la traición de la dirección liberal a los campesinos liberales. A medida que se fue estructurando la obra y que se descartaron personajes y escenas que sobraban, fue apareciendo un poco más definido el tema: “la entrega de un movimiento popular”; esto determinó la forma final de la obra: “la muerte oficial y la muerte real de Guadalupe Salcedo”, enmarcando los acontecimientos que explican la entrega. Y solo al final logramos definir el tema general de la obra: “la entrega.” (García, 1994:34)

En esta búsqueda que va de lo general a lo particular, el tema va encontrando su especificidad, sus causas y consecuencias que más tarde serán transformadas en argumento. Cabe señalar que estos primeros procesos, como hemos mencionado antes en compañía de G. Antei, se enriquecieron bastante de los trabajos de Louis Hjelmslev, especialmente de su obra *Prolegómenos a una teoría del lenguaje* (1971). Los aportes de la lingüística les ayudaban a construir una estructura dramática cada vez más sólida así como a desarrollar un vocabulario común.

En este orden de ideas, una vez que se logra definir un tema claro, proceden a darle expresión. La expresión del tema lo trabajan a través de líneas temáticas y argumentales. Las líneas temáticas son las que expresan los diversos niveles y facetas en los que puede desarrollarse el tema, en tanto que las líneas argumentales se encargan de dar forma al tema construyéndolo a partir de situaciones. La combinatoria de estas líneas es la que conforma la estructura de la obra con el objetivo de obtener la máxima claridad temática. En el siguiente cuadro García (1994:35) expone que el laboratorio va encaminado a descubrir dos planos fundamentales, tal y como lo propone Hjelmslev: el plano del contenido y el plano de la expresión:

PLANO DEL CONTENIDO	PLANO DE LA EXPRESIÓN
TEMA (Sustancia del contenido)	LÍNEAS TEMÁTICAS (Sustancia de la expresión)
ARGUMENTO (Forma del contenido)	LÍNEAS ARGUMENTALES (Forma de la expresión)

Figura 1. Plano del contenido y Plano de la expresión. Fuente: Teoría y Práctica del Teatro (García, 1994:35)

Al margen de la importancia que tuvo para el grupo en sus inicios afianzar sus conocimientos sobre la estructura dramática, podemos definir además otras facetas del proceso de creación colectiva en La Candelaria como son:

La motivación: es el momento en que el grupo decide encaminarse en un nuevo proyecto. En las primeras producciones -posteriormente el grupo partirá también de dramaturgias individuales- el proyecto no surge de una iniciativa individual, sino de algún motivo en común al interior del grupo. Sobre este punto García señala la importancia de una actitud receptiva del actor frente al contexto, llegando incluso a resaltar la necesidad de una praxis política. Los intereses temáticos surgen directamente de las inquietudes y reflexiones de los miembros del grupo frente a la realidad.

La investigación: la primera parte del proceso tiene una naturaleza más subjetiva mientras que en esta segunda fase se apela a la objetividad total. Los miembros del grupo asumen una actitud científica y se disponen a investigar a fondo y desde distintos puntos de vista el tema seleccionado. Durante sus primeras producciones el grupo mantenía bastante vivo el vínculo que los unía con las organizaciones de trabajadores, líderes, e incluso, habitantes del barrio que estaban muy cerca de los procesos. Para facilitar la recopilación de información el grupo se divide en equipos que consultan diversas fuentes, periodísticas, literarias, históricas, sobre el tema a tratar. De ser necesario también incluyen ciertos trabajos de campo, visitas a alguna zona de conflicto o a un lugar donde está la información o simplemente donde puedan encontrar estímulos musicales, de imagen, entre otros. Esta parte del proceso recurre también a la colaboración de especialistas en diversas materias que son invitados por el grupo para dar charlas, seminarios o talleres, una tendencia multidisciplinar que irá creciendo en el grupo. Al final de esta búsqueda se habrán identificado algunos materiales susceptibles de ser teatralizados.

La improvisación: momento en que el grupo se dispone a convertir el material investigado en teatro a través de las improvisaciones.<sup>9</sup> En esta fase conviene tener la máxima claridad en el tema a tratar para no dilatar ni divagar demasiado en la escena. A través de la experiencia, el grupo ha ido encontrado que la improvisación es un terreno delicado que responde sólo a la propia sinergia del grupo y de la obra en cuestión y que hay que estar muy atentos para lograr su eficacia. Sobre este tema García aclara:

Cada obra exige una técnica o una forma diferente de hacer las improvisaciones. No podemos contentarnos con fórmulas de la improvisación resultantes de los trabajos anteriores, o con esquemas de trabajo producidos por otros grupos. Cuando hemos caído en la tentación de aplicar formulas extrañas al trabajo que en ese momento se desarrolla, los resultados han sido lamentables y hemos tenido que regresar al camino de la invención sobre el mismo terreno de trabajo (Duque y Prada, 2004:40).

La función de las improvisaciones es proporcionar material para todos los aspectos del espectáculo, pero su objetivo final, está en apuntar a una estructura dramática de la obra. Pues una vez que se consigue definir el tema, el siguiente

---

9. A partir de *Golpe de suerte* en 1979, la improvisación se introdujo ya en el proceso de investigación, para agilizar la definición del tema y quizá ir intuyendo alguna posible estructura.

paso es elaborar una primera hipótesis de estructura. En este nivel las improvisaciones tienen un carácter más argumental que se diferencia de las improvisaciones precedentes que pueden tener un carácter más metafórico e intuitivo. Sobre esta etapa, García dice:

Lo importante para nuestro grupo es establecer la relación dialéctica entre los elementos que van conformando el argumento y los que van delimitando el tema; indudablemente partimos de elementos que nos proporciona la realidad y es sobre esta realidad, como materia prima, sobre la que empezamos a encontrar los primeros elementos temáticos con los cuales entramos a buscar a tientas un argumento que por el momento llamamos 'general'. Es decir, un argumento que todavía no tiene definiciones, particularidades, o que si las tiene no las expresa en una línea continua de singularidades. Una vez encontrado, esta etapa se concluye trazando una primera hipótesis de estructura. [...] Insistimos aquí en que los detalles del argumento son los que van precisando la generalidad del tema. (García, 1994:41).

La hipótesis de estructura inicial está hecha a partir de unas primeras líneas temáticas. A medida que el proceso avanza, se trabaja en la búsqueda y selección de las líneas argumentales que sumadas a las líneas temáticas producen una segunda estructura de la obra. Paralelamente, también se van definiendo los personajes partícipes de las líneas, así como otros elementos. Con la obtención de una segunda hipótesis de estructura más completa el grupo está listo para iniciar otra etapa, el proceso de montaje.

El montaje y el texto: para este momento el grupo ya cuenta con material suficiente para tomar decisiones en el plano operativo y textual. Se crean tres comisiones dentro del grupo: una que se encarga de la música, otra de la escenografía y el vestuario y otra de la dramaturgia.<sup>10</sup> La comisión de dramaturgia es la encargada de transcribir los diálogos que van apareciendo en escena, luego los presentan al grupo para discutirlos y así, progresivamente se va construyendo el texto durante los ensayos. Aunque el desarrollo del plano operativo y textual son simultáneos, es el plano textual el que más tarda en definirse. Una de las características principales del trabajo de creación colectiva en La Candelaria está en el carácter abierto del texto, muchas veces éste termina de definirse sólo en el momento de su publicación, después del periodo de funciones. En la parte operativa, el grupo

---

10. Estas comisiones continúan funcionando en los actuales procesos del grupo, siendo que cada actor pertenece a la comisión más afín a sus intereses y aptitudes, lo que les ha permitido evolucionar en cada área.



también ha creado un texto gestual, musical y de imagen, material que vierte los contenidos en una forma estética.

Este es, brevemente, el método de creación colectiva que La Candelaria empleó en sus primeras producciones y que ha ido evolucionando con los años siempre atendiendo a las condiciones particulares de cada proceso. García es enfático cuando dice que estos procedimientos se aclaran siempre *a posteriori*, después de que han sido ejecutados y que no funcionan en ningún caso como un sistema *preestablecido* que se ejecuta mecánicamente (García, 1994:60).

Este primer acercamiento al “método” de creación colectiva, al sistema de improvisación y a la concepción de grupo en La Candelaria, es imprescindible para clarificar los criterios iniciales de la compañía. Criterios que seguirán su curso en la trayectoria del grupo y que nos proporcionarán una perspectiva clara a la hora de observar la continuidad y la evolución de estos elementos en su poética.

### **CAPÍTULO III. ACERCAMIENTO A LA TRAYECTORIA DEL TEATRO LA CANDELARIA DE 1972 A 1999.**

El recorrido que propone esta investigación se perfila hacia el estudio de la poética de La Candelaria particularmente en la primera década del siglo XXI. Para ello es imprescindible, sin embargo, conocer y valorar su trayectoria anterior de manera que podamos establecer la continuidad y evolución de su proyecto. Dada la amplitud y diversidad temática que este estudio supone es imperativa una cronología que nos permita guiar dicho recorrido. Así pues, se propone tomar el conjunto de obras, de 1971 a 1999, clasificado en tres periodos de tiempo que faciliten la observación de la poética del grupo circunscrita a contextos particulares.

Es importante señalar que el estudio de las obras se apoya en el seguimiento del principal objetivo del grupo: hacer un teatro que esté vinculado a la realidad, al contexto presente del espectador. De modo que nuestra observación se centra en identificar cómo el grupo va interpretando y adaptando su poética a los cambios que el tiempo va imprimiendo a la realidad.

En 1997 y con motivo de su treintavo aniversario, el colectivo publicó *Teatro La Candelaria 1966-1996*, un volumen de conmemoración en el que se recurre también a la periodización de su producción. En dicho estudio se contemplan cuatro etapas. La primera de 1966 a 1969, en la que aún se mantenían como Casa de la Cultura. La segunda, de 1969 a 1972, en la que ya como teatro La Candelaria tenían un marcado interés por obras del repertorio universal. La tercera, de 1972 a 1981, etapa en la que florece la creación colectiva. Y una última etapa en la que se introducen textos de autor individual y otros textos colectivos, etapa que han denominado de “actores y dramaturgos” comprendida entre 1981 y 1996.

Análogamente a esta periodicidad habría que añadir los catorce años que el grupo suma de 1996 a 2010, año hasta el cual se perfila nuestra investigación. Por tanto es preceptivo reconfigurar un mapa que facilite seguir la pista de cuarenta y cuatro años de producción teatral. Atendiendo a los antecedentes que hasta hora se han

fijado en los primeros capítulos de este estudio -es decir, los años anteriores a la adopción de la creación colectiva en La Candelaria, entre 1966 y 1972-, tomamos como punto de partida 1972, por ser el año en que el grupo se inicia propiamente con la creación colectiva, lo que determina más claramente su poética y su periplo creativo. Por consiguiente, planteamos como primer periodo el concebido entre 1972 y 1980; el segundo periodo -que La Candelaria propuso de 1981 a 1996- en este caso se ciñe a un periodo más corto, lo que nos permitirá tener mayor claridad en los lineamientos temáticos y estéticos de las obras estrenadas entre 1981 y 1987; y finalmente el tercer periodo que va desde 1988 a 1999, etapa que marca la transición del grupo entre la modernidad y la posmodernidad.

De esta manera, al final de la tercera etapa en 1999, dispondremos de la información necesaria para encarar el siguiente y último periodo de La Candelaria, de 2000 a 2010, momento en que podrá apreciarse con claridad la evolución de su poética inserta entonces en una estética claramente posmoderna. Este recorrido nos permitirá establecer diferencias y semejanzas sustanciales con periodos anteriores y observar de qué manera La Candelaria ha mantenido vivo su proyecto artístico por más de cuarenta años.

### **3.1. LA COLECTIVIDAD COMO FUERZA TRANSFORMADORA DE LA REALIDAD: 1972-1980**

El estreno de *Nosotros los Comunes* en 1972 marca el momento en que La Candelaria asume la creación colectiva de manera total. La dramaturgia, la puesta en escena así como toda la ejecución del proyecto dependen ahora de este sistema de trabajo. Esta primera etapa de La Candelaria es una clara muestra de los objetivos defendidos por el Nuevo Teatro. Como señalamos anteriormente, la adopción de la creación colectiva responde a un contexto en el que el concepto mismo de colectividad encarna -para los artistas del Nuevo Teatro- la posibilidad de transformar el mundo. La complicidad que el grupo expresa en las temáticas de estas primeras obras con las organizaciones sindicales, obreras y barriales, son otro síntoma de su filiación a la colectividad. La revolución cubana y las tensiones

de la Guerra Fría habían dotado a Latinoamérica de una necesidad de reivindicar su propia identidad nacional y sus valores locales. Siguiendo la idea de crear y fortalecer lo que antes se ha mencionado como “dramaturgia nacional”, la mayoría de estas piezas giran en torno a acontecimientos históricos en un intento por defender, preservar y, sobre todo, apropiarse de una memoria histórica constituyente y fundamental en la formación de una identidad colectiva.

La dramaturgia de este periodo se refiere especialmente a una problemática dilatada, una situación que venía dándose durante el s. XIX y XX en Colombia y que era particularmente visible en la Bogotá de ese momento: el desplazamiento de la población campesina a la ciudad a causa de la violencia en los campos y la falta de oportunidades.

La primera obra, *Nosotros los Comunes* (1972), se acerca a la realidad campesina tomando un hecho histórico: la Revuelta de los Comuneros en 1781. El caso específico a tratar es la expropiación que sufren los campesinos de la Nueva Granada de sus cultivos productores de aguardiente y tabaco por parte del gobierno español que, al estar en guerra con Inglaterra, pierde mercados y establece monopolios de tabaco especialmente en Cuba. Bajo estas condiciones el gobierno permite sólo ciertas cantidades de producción a los campesinos nativos, sube los precios del consumo interno, reforma e impone impuestos nuevos e incluso, llega a quemar los cultivos que no cumplan con las normas. Las consecuencias de estos hechos sobre la población campesina empobrecida, sin salud ni educación, agravados por el desplazamiento territorial, serán un motivo constante en la dramaturgia posterior de *La Candelaria*, puesto que el éxodo hace parte del devenir histórico de la población colombiana desde la raíz conquistadora.

*Nosotros los Comunes* narra cómo la revuelta popular liderada por José Antonio Galán se enfrenta a la persecución impuesta por el gobierno, hasta llegar al momento en que la Real Audiencia condena a pena de muerte a Galán. Este suceso primigenio, que marca el inicio de las luchas independentistas y cristaliza el nacionalismo prerrevolucionario de la emancipación, es el tema elegido por el grupo para manifestar una filiación explícita e implícita con la comunidad. Es observable que ya en el título *La Candelaria* toma una posición, la colectiva. La primera persona del plural *-nosotros-* implica una complicidad íntima e

indiscernible con un principio que lo sustenta: Lo común. La comunidad. *Nosotros los Comunes* implica también un sentido de cotidianidad, de rutinario y normal, más próximo a lo popular que a la excepcionalidad social. Por otra parte también es la voz con la que se designa el pueblo alzado en armas después de haber establecido sus gestores la junta de “El Común.” Un nombre, que como es sabido deriva de la Revuelta de las Comunidades de Castilla en los años 1520 y 1521. Referente que sería tomado en adelante por otros pueblos coloniales americanos como en la Revolución Comunera del Paraguay entre 1717 y 1735 y en 1781 en la Revuelta de los Comuneros en la Nueva Granada.

Siguiendo los preceptos del Nuevo Teatro, el acento de las obras estaba puesto en crear una relación cercana entre el público popular y el espectáculo. Esta relación tenía que construirse a partir de la capacidad que tenía el espectáculo para hacer reflexionar al espectador sobre su realidad. De acuerdo con algunos críticos, este período del grupo se inscribe dentro una representación épico-crítica (Viviescas, 2003). La estética brechtiana es la influencia más fuerte del momento y la que los acercaba a ése público popular que buscaban y al que deseaban mostrarle una realidad susceptible de ser transformada. Varios recursos brechtianos son usados en casi todas las obras de este periodo, entre ellos *la historización* se destaca como uno de los más recurrentes. Este término propuesto por Brecht, procura ver al hombre desde su perspectiva histórica, lo que incluye lo político y lo social dentro de un marco histórico que puede ser cuestionado y criticado. Como lo enuncia García: “La ‘epicidad’ en Brecht radica en la operación que permite la historización de las acciones, su ‘ubicación’ como hechos ocurridos, lo cual desdramatiza la escena y da la posibilidad de desplazar el interés del espectador de la acción propiamente dicha hacia sus causas” (García, 1994:207). Este recurso genera el distanciamiento e invita al espectador a reflexionar sobre lo que sucede en escena, no sólo en un nivel emotivo sino intelectual.

La siguiente producción es *La Ciudad Dorada* (1973), esta obra narra el proceso que lleva a la familia Pérez a trasladarse del campo a la ciudad persiguiendo el sueño dorado de un mejor mañana, un sueño que es atropellado por la cruda realidad. En un principio la familia se ve inducida a cambiar el cultivo de la caña de

azúcar por el de café, una situación que se refería claramente a los proyectos de economía campesina que se habían instaurado desde el gobierno y que querían modernizar el agro y el país entrados los años cincuenta (Arcila, 1992). Estas políticas promueven el endeudamiento de los campesinos que entran en un régimen de crédito capitalista que termina por arruinar a los peldaños más débiles del agro, es decir, al campesinado autónomo y sus familias. Ante esta situación miles de familias se desplazan a las ciudades, donde no les queda más remedio que inscribirse en cinturones de miseria y marginación. Una vez en la ciudad tienen que encontrar un lugar donde vivir. Para representarlo, La Candelaria tomó como referente su barrio vecino, el "Policarpa Salavarrieta" que se conformó como un barrio de invasión. La segunda parte de la pieza ilustra la lucha de los habitantes por establecer su nuevo hogar en un territorio inédito.

Es visible que las obras que se han agrupado en este periodo, 1972-1980, marcan una primera fractura del grupo con su producción anterior en la que primaban las puestas en escena de diversos autores del repertorio internacional. A partir de 1972, el objetivo del grupo es apostar por la creación colectiva, crear sus propias obras y acercar el teatro a las necesidades e inquietudes de las clases populares. Para cumplir con esta misión el grupo elige narrar mayormente los acontecimientos de las obras desde el punto de vista del pueblo, determinándolo como el sujeto privilegiado de sus primeras creaciones. Es evidente entonces que el tratamiento del personaje se permea también del espíritu colectivo que domina esta primera etapa. Aunque el reparto de las obras cuenta con diversos personajes, su tratamiento es totalmente indiferenciado, todos están representando una sola entidad colectiva: el pueblo. La mayoría de los personajes son, por un lado, campesinos, trabajadores, padres de familia y por otro, sus antagonistas: gobernantes, religiosos, fuerzas de la ley; entre otros roles sociales con los que se hacía patente la lucha de clases.

Este primer desplazamiento en su poética les costó no pocas críticas. Rápidamente llegaron, incluso, a ser acusados de populistas. Como en este comentario sobre *Nosotros los Comunes*:

Al ser vistos *a través del pueblo*, es el pueblo del común quien impone su imagen al espectador. En esta forma, se desecha, de entrada, cualquier interpretación académica de la historia, en la cual los hechos se configuran en torno y por voluntad de las figuras centrales y se postula un discurrir en donde la masa anónima es quien decide sobre el juicio histórico [...] al colocar como juez de la historia que está sucediendo entonces a esa multitud desvalida (una historia que dos siglos después todavía no ha sido suficientemente aclarada), la obra de La Candelaria idealiza ingenuamente esas “masas” y, de paso, no hace sino oscurecer los hechos y su posible actualidad. Puesto que mistifica (cuando no exalta) las tremendas carencias y miserias de un pueblo demasiado alienado para formar en su entraña sus propios dirigentes y teóricos [...] Simultáneamente, esa concepción implica un rechazo del investigador, del intelectual, del artista reflexivo de la vanguardia y es aquí donde se manifiesta con mayor desenfado su populismo. Por el solo hecho de ser de origen humilde o proletario, el pueblo no está “santificado” revolucionariamente. (Gómez, 1978: 401-406)

Al mismo tiempo, no obstante, otro sector de la crítica celebraba que el grupo hubiese encontrado su verdadera vocación en el teatro popular. Así es recordado por Gonzalo Arcila el estreno de *Nosotros los Comunes*:

El sentido histórico - biográfico del espectáculo teatral, produjo en el nuevo público un entusiasmo que se transformó en una ola expansiva. Los miembros de las organizaciones sindicales, de las organizaciones de lucha por la vivienda, de las organizaciones campesinas contrataban al grupo para funciones en sus sedes, o compraban toda la boletería de una presentación de temporada [...] La universalidad latinoamericana de la obra se constató en la gira que el grupo hizo por Chile, Perú y Ecuador. En Chile la agudización de las confrontaciones entre el gobierno de la Unidad Popular presidido por Salvador Allende y los sectores golpistas de la derecha, había puesto en primer plano el debate sobre la legitimidad de una defensa popular armada del gobierno. Sectores de la izquierda radical chilena planteaban la urgencia de armar a la población para disuadir a los golpistas. El partido comunista chileno se oponía a esta acción. La obra se convirtió en una estructura ficcional que volvía persuasiva la propuesta de los sectores radicales de la izquierda. (Arcila, 1992: 49-50)

Estas dos posturas de la crítica acompañarán al grupo, de alguna manera, a lo largo de toda su trayectoria, aunque está claro que es durante estos primeros años cuando el debate entre teatro y política es más vigoroso. Actualmente puede decirse que la defensa de su cuestionado carácter popular -que con tanto ahínco persigue desde el inicio de los años setenta- es una de las razones más fuertes por las que el colectivo La Candelaria se ha mantenido unido.

Tanto *Nosotros los Comunes* como *La Ciudad Dorada* se estrenaron frente a un público campesino. La primera obra se estrenó en Arauca y la segunda se estrenó en los Llanos Orientales, en la región de Saravena en un festival de teatro campesino. La anécdota cuenta que el grupo llevaba la pieza aún sin terminar y que

allí mismo, el intercambio artístico con los campesinos les sirvió para configurar lo que les faltaba, el principio de la obra. En Bogotá también contaron con la colaboración de los habitantes del barrio, todo esto les servía para configurar un *gestus* social particular, otro elemento brechtiano que el grupo se propuso asimilar. Estos aportes y la afinidad con la colectividad fueron determinantes en el resultado final de *La Ciudad Dorada*. Estas experiencias eran, desde su perspectiva, la prueba de que la utopía del teatro popular sí era posible.

El ambicioso proyecto que el grupo emprende al tomar la creación colectiva como la base de su dramaturgia, así como de todo su funcionamiento en general exigía un alto grado de compromiso y sobre todo de autocrítica. Un elemento que García inculcó desde el principio en la dinámica grupal. En 1974, deciden volver a un texto de autor y montan *Vida y Muerte Severina* del brasileño João Cabral de Melo Neto. Obra que narra poéticamente y a la manera de un auto sacramental las dificultades del pueblo campesino en Brasil. El objetivo de volver a un autor era, como mencionamos anteriormente, ceñirse de nuevo a un texto escrito y además en verso. Ya que como consecuencia de las improvisaciones, habían identificado que la palabra hablada solía ser tratada con demasiada libertad por parte de los actores. Como lo recuerda García, “tuvimos que interrumpir las funciones, el mismo repertorio y hacer una profunda reflexión sobre el texto. Fue así como tomamos un texto muy a consciencia, en verso, en el que no se podía improvisar para nada” (Duque y Prada, 2004:299). Un trabajo de esta naturaleza era necesario para elevar el nivel actoral. También con esta obra el grupo evoluciona en materia musical, área que exploraron bastante de la mano de Carlos Parada, por entonces miembro del colectivo. A medida que el grupo continuaba evolucionando en su poética, su trabajo era cada vez más reconocido. Su carácter popular, no obstante, seguía siendo el blanco de una parte de la crítica:

Escrita por João Cabral Do Melo Neto como un poético “Auto Campesino”, con reminiscencias de los autos sacramentales que se representaban en el siglo XVI, la obra ha sido escenificada por Santiago García respetando su carácter ceremonial y ritual, con abundante acompañamiento musical (compuesto especialmente por Carlos Parada) y un ritmo preciso y danzante de movimientos escénicos [...] Sin negar los aciertos poéticos de la obra, es preciso reconocer, sin embargo, que masifica demasiado al campesino, al omitir sus contrastes, sus contradicciones internas, sus relaciones conflictivas directas con otras clases, otros sectores más ricos del campo ciudad, lo cual se traduce en monotonía, en cierta pobreza de caracteres y acontecimientos. (Gómez, 1981:25).



Al margen de ello, en 1975 La Candelaria estrena la que quizá es la obra más importante de su trayectoria: *Guadalupe años Sin Cuenta*. Montaje con el que el grupo realizó más de 1.500 funciones y que se convirtió en un clásico para la memoria del teatro Latinoamericano.

Esta obra nació luego de que el grupo visitó Arauca y los Llanos Orientales y se percató de la existencia de una música popular que era memoria de la lucha guerrillera que padecía la región. En las competencias entre los conjuntos musicales se narraban, a modo de corridos, las aventuras de los líderes guerrilleros. Es el caso de la historia de José Guadalupe Salcedo Unda, líder de las guerrillas campesinas que se formaron en los Llanos Orientales tras la ola de violencia que se desató en el país a causa del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán (1948). El argumento se inspiraba en el tenso clima bipartidista que vivía el país y que generó la formación de las guerrillas liberales como respuesta a los violentos ataques del partido conservador, presente en el poder bajo el mando de Laureano Gómez. En 1954 el General presidente Gustavo Rojas Pinilla ofrece amnistía a todos los bandos involucrados en la guerra bipartidista. Una propuesta a la que Guadalupe Salcedo se acoge dejando las armas, sin embargo, este acto de pacificación fracasa y Salcedo continúa siendo perseguido en secreto hasta que en 1957 es asesinado en confusos hechos en la ciudad de Bogotá.

Para investigar a fondo la historia, “los candelarios” buscaron las fuentes directas. En los Llanos encontraron a un personaje apodado “Cuchuco”, el trovador más conocedor de la historia de Guadalupe y sus canciones. En el proceso también colaboró el cronista y escritor Arturo Alape en Bogotá, que les apoyó bastante y les facilitó el testimonio del capitán “Veneno”, perseguidor incansable de Salcedo. El grupo consultó todas las fuentes necesarias para la fiel reconstrucción de la historia. Sin embargo, rápidamente se dieron cuenta de que les interesaba no sólo contar lo que había sucedido en los años cincuenta, sino sobre todo, lo que estaba sucediendo en ese momento en el país. Éste era el propósito fundamental al retomar un hecho histórico, controvertirlo. Empleando el recurso épico de la *historización*, el colectivo tocó fibras sensibles del contexto de ese momento a través de un hecho del pasado. La intención era confrontar las dos versiones de la historia: la primera, la de la tergiversación de los hechos operada por la versión

oficial que necesita ocultar el asesinato arbitrario de Guadalupe Salcedo y la otra, la versión experiencial del pueblo.

De esta manera el colectivo apela a lo que según García “es más importante para un pueblo como es la realidad histórica, que es lo que conforma el alma de una nación, su historia” (Duque y Prada, 2004:302). En este pensamiento está la raíz de buena parte del trabajo de La Candelaria que tendrá como pilar fundamental la preservación y la reconstrucción de la memoria. Es precisamente a esa falta de memoria a la que el título alude en su ambigüedad: *sin cuenta*. Esto se debe a que ha dejado de tenerse en cuenta, no existe, no permanece en la memoria, pero sí en los hechos que se siguen sucediendo. Y por otra parte alude a *cinquenta*, por ser una de las década más sangrientas de la violencia en Colombia, momento en que se ubica la obra.

El trabajo que el grupo venía desarrollando en torno a los preceptos brechtianos obtiene aquí su mayor fruto. El carácter popular que buscaban se remarca hábilmente en el uso de los recursos del teatro épico, especialmente a través de la música. Es con *Guadalupe Años Sin Cuenta* que el grupo descubre el potencial de sus capacidades musicales. Los actores se inspiraron en las canciones que habían aprendido en los Llanos y crearon otras nuevas, poniendo en el escenario el folclor llanero en todo su esplendor. La música creó una relación estrecha y efectiva con el público que se veía plenamente identificado con sus raíces. A partir de ese momento la música en vivo pasaría a ser un elemento central en los montajes de La Candelaria, siempre encallada en la cultura popular.

La música era, además, parte esencial de la estructura, pues operaba como los *songs* brechtianos, cumpliendo su función distanciadora y actuando como hilo conductor de una historia contada en fragmentos. Sobre este aspecto, vale la pena referir las funciones que Brecht asigna a la música diferenciando su uso entre el modo dramático y el modo épico:

En el modo dramático: 1- La música esta al servicio; 2- Realza el texto; 3- Da significación al texto; 4- La música ilustra y 5- La música pinta la situación psicológica. Por el contrario, en el modo épico: 1- La música es intermediaria; 2- Comenta el texto; 3- Presupone el texto; 4- Toma posición y 5- Señala un comportamiento. (Brecht, 2004:91)

Los *songs* formaban parte de una estructura adherida al modelo épico: rota. Un rompecabezas que el espectador organizaba para tener su propia lectura de los acontecimientos. Según García el objetivo era:

No referir exactamente lo que uno está contando y cómo lo está contando (que sería una estructura rota, “desordenada” en apariencia del teatro épico), sino *qué es profundamente lo que se está contando, de qué se está hablando* (eso sería el tema) [...] queríamos hablar de una cosa mucho más profunda más actual, no de lo que paso en los años cincuenta, sino de lo que estaba pasando en 1975 en nuestro país, a nuestro público, a la gente que nos estaba viendo, es decir, *actualizar la historia*: tomar la historia como un *pretexto*, deformarla de tal manera que el relato histórico se vuelva un relato *contemporáneo*. (Duque y Prada, 2004:307).

La estructura de la obra se construyó en base a tres relatos distintos pero convergentes. Por un lado se narra la historia de dos campesinos Zambrano y Robledo, el primero que ingresa a las filas guerrilleras y el segundo, que ingresa al ejército. Y por otro lado, la historia de Guadalupe, que es el punto de intersección entre los tres relatos. Con esta obra La Candelaria logra construir una realidad dialéctica enfrentando diversos puntos de vista, al tiempo que evoluciona hacia un sistema dramático de mayor complejidad. Guadalupe se constituía como el mejor resultado del proyecto emprendido por el Nuevo Teatro. Como lo afirma la investigadora M. Mercedes Jaramillo:

En el origen del trabajo de La Candelaria, la obra “*Soldados*” de Carlos José Reyes, había colocado en el escenario las tensiones culturales derivadas de la confrontación de puntos de vista alrededor de la verdad, la ficción y la realidad. Con Guadalupe estas tensiones histórico - culturales se reproducían en forma ampliada por la mediación de una biografía grupal íntimamente asociada a la historia del movimiento del Nuevo teatro colombiano. (Jaramillo,1992:60).

Los logros obtenidos también fueron reconocidos por La Casa de las Américas, que premió al grupo con *La Ciudad Dorada* en 1974 y con *Guadalupe años Sin cuenta* en 1976. Más tarde en 1977, la Confederación Sindical de Trabajadores de Colombia (CSTC) se acerca al grupo para pedirle una obra que conmemore el septuagésimo aniversario de la Revolución de Octubre. Así surgen *Los diez días que estremecieron al mundo*. Este pedido era otra oportunidad para estrechar vínculos con la clase obrera que estaba en la base de sus objetivos, sin embargo, esa sería la primera y la última vez que La Candelaria haría una obra por encargo. Al comprometerse con una fecha de entrega el factor tiempo empezó a ser determinante en el proceso creativo. Bajo esa presión el grupo se ve obligado a abandonar su idea inicial de

hacer una obra sobre el surgimiento de la clase obrera en Colombia y decide retomar un reportaje en forma de novela: *Diez días que estremecieron al mundo* (1919) de John Reed. Texto del que ya existía una versión teatral realizada por el teatro Taganka de Moscú a la que obtuvieron acceso. No obstante, después de cuatro meses de trabajo con el nuevo texto, el grupo llegó a la conclusión de que no estaba logrando apropiarse del tema. Razón por la que deciden concentrarse en la lectura de Reed para buscar una propuesta propia.

Al regresar a la fuente se dan cuenta de que el punto de vista de Reed era muy similar al utilizado por ellos en *Guadalupe años Sin Cuenta*. Es decir, los acontecimientos de la Revolución de Octubre eran contados a través de las conversaciones en las esquinas, en los cafés, en las calles y no por los protagonistas de la historia como Lenin, Troski o Kerenski. Éstos permanecían ausentes, al igual que Guadalupe (García, 1994). En sus notas, García expone que para estas dos últimas obras el grupo se inspiró bastante en un recurso usado por Francesco Rossi en su película *Salvatore Giuliano* (1962), en el que el protagonista está ausente, haciendo que lo que se manifieste sea la sociedad y las circunstancias a su alrededor. De hecho, *Guadalupe Años Sin Cuenta*, al igual que la película de Rossi, se inicia con el levantamiento del cadáver del personaje protagónico inmediatamente después de su asesinato, la reconstrucción de estos hechos es la obra en sí. *Los diez días que estremecieron al mundo* recurre de nuevo al protagonista ausente, Kérenski apenas aparece y Lenin nunca se ve. Como lo recuerda García:

Con la experiencia de nuestras dos obras anteriores, "*Nosotros los Comunes*" y "*Guadalupe años sin cuenta*", en las que cuales desarrollamos el mismo problema, pudimos lograr su "encarnación" en los personajes populares y en objetos por boca de los cuales habla Lenin: soldados, campesinos, gente humilde de la ciudad, documentos, papeles, etc. (García, 1994:45).

Para hacer que la historia resultara verosímil<sup>11</sup> necesitaban una estrategia. Así surgió la idea de añadir un elemento autorreferencial: un grupo de teatro colombiano, tratando de montar una obra sobre la Revolución de Octubre. De esta manera acercaban el tema al contexto colombiano y latinoamericano, a partir de un miserable grupo de teatro, llamado "Oh! Qué Bella Cosa. Espectáculos

---

11. En el proceso de improvisaciones ya habían identificado la dificultad de apropiarse del texto de una forma directa, ante la evidente distancia que suponía un actor negro desempeñando un personaje blanco, rubio y ruso.

Internacionales S.A.”, dirigida por un director acomodaticio, el Trujamán. A propósito de este hallazgo vale la pena citar las palabras de Patricia Ariza en 1978:

Sentíamos que la imaginación se acababa, nada más se nos ocurría. Y Santiago, dale, insista. Hubo un día de hostigamiento total por parte de todo el teatro La Candelaria, nos fuimos a improvisar con mucha rabia, decidimos vengarnos de su manera de presionarnos. Y lo hicimos. Mostramos un Trujamán, un presentador que a la vez era el director de una supuesta compañía que se llamaba “Oh! Qué Bella Cosa S.A” el cual quería mostrar “su obra”, su visión de los “Los diez días” como él quería y un grupo de actores que deciden sabotear el estreno [...] un director menchevique que sabe mucho de teatro y unos actores entrenados en la forma de creación colectiva que se le enfrentan. La obra allí se iluminó, todo adquirió sentido y aquellas escenas de crónica adquirieron el carácter de acontecimiento [...] por encima de todo estaba el gran conflicto. Dos maneras de ver la revolución, dos maneras de ver el teatro en una obra colombiana. (Duque, 2000:232).

Este comentario deja ver cómo la creación colectiva desde sus inicios ya está impregnada de la vida del grupo y sus procesos, un punto que resulta de vital importancia en nuestra observación de la poética de la compañía. Especialmente en lo atinente a su última etapa, cuando todas estas experiencias tendrán una mayor acumulación. Quizá sean estas tensiones entre la colectividad, las que otorgan tempranamente al grupo la capacidad de verse a sí mismo de manera irónica, pero también crítica y conscientemente.

Esta experiencia puede traducirse como un primer acercamiento a lo autorreferencial, recurso que como podrá observarse más adelante obtendrá nuevas interpretaciones en el contexto posmoderno. Para el teatro de ese momento, la metateatralidad era el término que resultaba más adecuado para definir una postura autorreferencial, un recurso ampliamente utilizado en el teatro latinoamericano. Respecto a este concepto es interesante el acercamiento que propone Juan Villegas: “El discurso crítico metateatral, insisto, no es un discurso de verdades eternas, sino manifestación de posiciones de grupos sociales y la expresión de la ‘función’ del teatro en un momento específico de la historia” (Villegas, 1997:96). Con este procedimiento el teatro se afirmaba como un ente transformador de las situaciones y porqué no de la realidad, otorgándole un fuerte sentido social. En el caso particular de *Los diez días que estremecieron al mundo*, lo que se planteó es que había una revolución dentro del mismo cuerpo de actores que no estaban de acuerdo con el punto de vista que el director quería darle a la obra. Esta analogía les permitía poner en el escenario las oposiciones presentes en

la revolución y construir la estructura de la obra, al igual que en *Guadalupe años Sin Cuenta*, a partir de varias líneas argumentales. La primera, la línea del director Trujamán que quiere representar la revolución menchevique, la revolución burguesa que se tomó el poder y que desde su punto de vista es la verdadera revolución. Y la segunda, la de los actores que quieren montar la obra desde el punto de vista bolchevique, de los obreros que le hacen la revolución a los burgueses. Nuevamente inquietudes, necesidades e intereses de la clase trabajadora quedaban plasmados en el escenario. Como lo resalta Gonzalo Arcila:

La temporada de estreno coincidió prácticamente con la realización de un gran paro cívico convocado por las organizaciones sindicales e impulsado especialmente por la CSTC. Este paro efectuado el 27 de septiembre mostró el protagonismo nacional del movimiento sindical colombiano, en un momento en que el movimiento popular y sindical de los demás países latinoamericanos se encontraba a la defensiva. (Arcila, 1992:80).

El énfasis de la obra estaba en el desequilibrio social impuesto por las jerarquías dominantes que dispararon la revolución. Una revolución que se sustentaba en el concepto de patria y nación, en la lucha de clases y en la carrera por el poder. Con este montaje, *La Candelaria* ratifica su grado de compromiso con la realidad y el papel del teatro como vehículo de reflexión y diálogo en la sociedad, utilizando el recurso metateatral en su versión más difundida: el teatro dentro del teatro. Este desdoblamiento de la situación otorgó al montaje grandes dosis de humor que se evidenciaban en el tono satírico de las canciones que nuevamente tenían un lugar central. Cabe agregar que el carácter festivo e irónico del espectáculo molestó a los dirigentes más severos del movimiento sindical, quienes sostuvieron que la obra de algún modo era infiel con la significación histórica de La Revolución de Octubre. Lo que quedó claro, sin embargo, es que *La Candelaria* iba en la búsqueda de un producto de carácter poético y no de un documento histórico - político.

En el intermedio entre ésta y su próxima creación colectiva, el grupo monta *La Historia del Soldado* de Igor Stravinski y Ferdinand de Ramuz en 1978. Montaje hecho de la mano con la Orquesta Filarmónica de Bogotá en la parte musical y bajo la dirección teatral de Santiago García. Esta mítica obra, los obligaba de nuevo a volver al rigor del texto en verso y hacer un trabajo arduo con el ritmo y la música. De otro lado, su contexto fantástico les permitía explorar con herramientas como

la danza, siendo una oportunidad para afianzar sus conocimientos e indagar en otras formas de expresión.

Tras esta experiencia y ante el deseo de montar una quinta creación colectiva, La Candelaria considera que necesita ampliar su espectro y buscar otras posibilidades. Así se inicia el proceso de *Golpe de Suerte* obra estrenada en 1980. La primera estrategia empleada por el grupo para cambiar la manera como habían asumido procesos anteriores, fue apartarse del acontecimiento histórico, tal y como lo habían tratado en producciones como *Nosotros los Comunes*, *Guadalupe años Sin Cuenta* y *Los diez días que estremecieron al mundo*. Se trataba pues de volver a algo más parecido a lo que habían trabajado en *La Ciudad Dorada*. En palabras de García, a una “historia (narración) de personajes que corre de principio a fin en la obra, en la cual no se trata de construir un argumento a través de situaciones (acontecimientos históricos o ficticios) sino en este caso a través de acciones ejecutadas por unos determinados personajes” (García, 1994:51). De esta manera, se opera un primer desplazamiento en la poética del grupo, que hasta entonces había girado en torno a hechos históricos y a grupos de personajes involucrados en ellos. Ahora querían indagar en acciones más particulares en las que el personaje pudiera adquirir otra dimensión, más allá del hecho de pertenecer y representar a una colectividad.

Con el propósito de apartarse del acontecimiento histórico el grupo toma un referente más inmediato. Se basa en un personaje real: Lucho Barranquilla. Este personaje, oriundo de la ciudad de Santa Marta que, alrededor de 1972 y 1975, fue el protagonista de la prensa sensacionalista local gracias a sus ostentosos y excéntricos comportamientos fruto del dinero obtenido del narcotráfico. Existía un cúmulo de historias fantásticas sobre la vida y muerte de este personaje popular que se había enriquecido con el negocio de la marihuana. El grupo se desplaza a Santa Marta durante los primeros seis meses de trabajo para investigar todo lo concerniente a al personaje y a la bonanza marimbera que había explotado en el país y que se asentaba en la Costa Caribe. Durante el proceso, el equipo decide abandonar la historia de Lucho Barranquilla y centrarse en un personaje ficticio que no fuera asesinado -como ocurrió finalmente con el propio Barranquilla y

como es común en el mundo del narcotráfico-, sino que por el contrario, tuviera un final feliz. En palabras de García “que finalizara en una apoteosis de triunfo y de poder. No íbamos pues a relatar el castigo, que en este caso sería la excepción, sino la regla” (García, 1994:52). El equipo estableció como tema de la obra la búsqueda de la felicidad, a la cual se acercarían a través del problema del narcotráfico. Así obtuvieron las líneas argumentales a trabajar, identificadas por García como: “la vida de un personaje de clase media que parte de un punto cero y llega a ocupar (conquistar) una elevada posición y el desarrollo, en ese mismo lapso, de las líneas formadas por las circunstancias sociales y políticas del país” (García, 1994:52).

A diferencia de obras anteriores, en *Golpe de Suerte* sí había un protagonista visible y por consiguiente tenía otros personajes importantes a su alrededor. El personaje central, Pedro Pablo Palomino, ilusionado con alcanzar la felicidad se encamina por el mal, ayudado por su esposa y en oposición a su amigo Matamoros. Palomino que en un principio forma parte del proletariado se convierte en mafioso a partir de un aparente “golpe de suerte”, con el que logra ascender a la burguesía. En tanto que su amigo Matamoros, también proletario y con sueños de independencia económica, afirma cada vez más su conciencia de clase hasta transformarse en un dirigente obrero. El argumento cuenta cómo Palomino decide entregarse a un hecho inusitado del destino, un “golpe de suerte” -aunque de dudosa procedencia- que lo catapulta al éxito. Para mantener su posición privilegiada, el personaje destruirá cualquier valor ante la perspectiva de triplicar las ganancias, logrando lavar su dinero a costa de la ruina de otros, incluso, la de su propio amigo Matamoros. La obra expone cómo el negocio del narcotráfico era visto por muchos como la posibilidad de llegar lejos sin tanto esfuerzo y por aquella época se veía que a muchos les estaba cambiando la “suerte” en Colombia.

A lo largo de este primer periodo La Candelaria trabajó arduamente por superar uno de los grandes peligros de la creación colectiva: la debilidad en la estructura. Era necesario crear una dramaturgia compleja que les permitiría generar desafíos y posibilidades. Esta necesidad les llevó a un enriquecedor encuentro con disciplinas como la lingüística y la semiótica, temas que estudiaron con la ayuda de algunos expertos, particularmente del ya mencionado semiótico Giorgio Antei muy cercano al grupo durante estos primeros años.



Para la construcción de la estructura de *Golpe de Suerte*, en la que la categoría de personaje adquiriría una presencia más particular, se nutrieron especialmente de trabajos como *Morfología del cuento* de Vladimir Propp (1977) y *Semántica estructural* de Greimas (1971). Estos estudios les ayudaron a determinar las funciones actanciales de los personajes. De hecho *Golpe de suerte*, se trabajó con una estructura de seis personajes fundamentales, aplicando claramente las funciones actanciales propuestas por Greimas y que pueden resumirse como: *Sujeto*, fuerza central generadora de la acción; *Objeto*, aquello que el sujeto desea alcanzar; *Destinador*, fuerza externa o interna que motiva la acción del sujeto y sanciona su actuación; *Destinatario*, quien recibe el beneficio si el sujeto consigue su objeto; *Adyuvante*, fuerzas que ayudan al sujeto y *Oponente*, la fuerza contraria encargada de evitar que el sujeto alcance su objetivo (Greimas, 1971). Cabe aclarar que Greimas retomó las funciones actanciales propuestas por Vladimir Propp (1977) en su observación de los cuentos populares rusos, en los que identificó treinta y una funciones posibles y que resumió en siete personajes: el héroe, el agresor, el donante, el auxiliar, la princesa (o víctima) y su padre, el mandatario y el falso héroe.

Con base en estos estudios La Candelaria intentó forjar nuevos caminos y relaciones entre los personajes. El desarrollo de la obra se planteó entre un “golpe de suerte” inicial y un final feliz. La distancia entre estas dos situaciones debía llenarse de incidentes que surgieran y se perfeccionaran a través de la improvisación. Operativamente, la obra se resolvió en un constante vaivén entre el sueño y la realidad, enfatizando en la situación de un personaje que está atrapado en su ilusión de conquistar la felicidad, pero que, al mismo tiempo, su sueño le revela el descalabro de su realidad. En este debate entre el bien y el mal, la música sigue teniendo un papel preponderante, aunque en este caso ya no con un acento popular, sino más bien acercándose al *music hall* como referencia al sueño americano y conservando su reflexivo carácter brechtiano.

Los años setenta marcan el ascenso del capital de la mafia en Colombia, un proceso que terminaría por transformar la economía, la política y la vida social y cultural del país. Como señala García “Se trataba de mostrar las relaciones existentes entre el llamado capital ‘sucio’, de la mafia y el capital ‘limpio’ de la burguesía. Con la

asesoría de economistas, que colaboraron muy eficazmente con esta etapa, fuimos diseñando el proceso en el cual los capitales se juntan” (García, 1994:57). Es importante señalar cómo La Candelaria se adelanta de una forma muy intuitiva a una problemática que hasta ahora empezaba a tomar su fisonomía, vislumbrando que nada ni nadie se opondría a la corrupción ascendente y triunfal del capital del narcotráfico en Colombia.

La elección del tema también les planteó, sin embargo, otro problema, el inmediatismo. La dificultad, según García, radicaba en que el narcotráfico era un problema *que todavía no se podía ver bien*, lo que les dejó la sensación de haberse estrellado *contra la pared del presente*. Esta obra fue para el grupo un punto de quiebre, al querer alejarse del referente histórico se enfrentaron a otro tipo de problemas. Implementar la preocupación por el desarrollo de un carácter individual exigía cambios en la estructuración de la obra, un proceso que el grupo necesitaba madurar y asimilar. Como señala G. Arcila:

*Golpe de Suerte* fue un espectáculo en donde la potencia misma de lo teatral para anticipar las tendencias activas en la vida histórico-cultural de los hombres, emergió con nitidez aunque su realización fuera incipiente. En el debate crítico sobre las limitaciones de la creación colectiva, este espectáculo fue tomado como la expresión del agotamiento de ese modo de producción. (Arcila, 1992:90)

Las obras que se han agrupado en esta primera etapa, 1971-1980 expresan con claridad los objetivos que se había propuesto el movimiento del Nuevo Teatro, no sólo en Colombia sino en toda Latinoamérica. Ésta es sin duda una época dorada para el grupo, el momento en que se lanzó en la búsqueda de un proyecto artístico que no existía y que alcanzó el éxito gracias al público campesino, obrero y estudiantil, un público que logró convocar alrededor de sus obras, con lo que el colectivo conquistó para siempre un público fiel. Sin saberlo, La Candelaria estaba creando una nueva tradición teatral en Colombia, la del teatro hecho grupo y la de la creación colectiva, que aunque no la inventaron por ellos, fue defendida y legitimada como un potente medio para la creación teatral. Este sistema de trabajo tenía muchos opositores, personas que no podían concebir el teatro sin el estatuto de un autor individual. Sin embargo, en un contexto donde el ideal de una sociedad más justa tenía resonancia, La Candelaria le otorga al teatro popular una nueva fisonomía y prácticamente inaugura el movimiento del teatro moderno en Bogotá.

El grupo sabe que éste es sólo el comienzo y que deberá luchar para romper con los estigmas buenos y malos que se le han adjudicado y con los que deberá cargar durante el resto de su trayectoria.

### **3.2. LA CARNAVALIZACIÓN COMO SUBVERSIÓN DE LA REALIDAD: 1981-1987**

Con *Golpe de suerte* el grupo asume retos y dificultades que no logra sortear del todo. Tenían como asignatura pendiente la configuración de un personaje individual y la sensación de que era necesario hacer una pausa en su método de creación colectiva -en el plano dramático, puesto que el grupo ha mantenido siempre el trabajo colectivo en la creación de sus espectáculos-, ante el riesgo de quedarse repitiendo una fórmula. A pesar del éxito obtenido en la etapa anterior, sentían que su teatro estaba demasiado ligado a una representación realista de la que ahora deseaban tomar distancia.

Por otra parte, no podían olvidar que uno de los objetivos de la creación colectiva era capacitar a los miembros del equipo en todas las áreas de modo que fueran capaces de ejercer la dirección, la actuación, así como la autoría de una obra teatral. Tenían claro que el fortalecimiento de una dramaturgia nacional requería tanto de artistas colectivos como individuales. Este pensamiento será desencadenante de esta etapa y uno de los momentos más prolíficos dramáticamente en la trayectoria del grupo. Después de cinco exitosas creaciones colectivas el grupo decide probar con textos de creación individual, esta vez escritos por los mismos miembros del grupo. En 1981 se estrena *El diálogo del Rebusque*, el que sería el primer texto de dramaturgia propia de Santiago García.

Esta obra marca el inicio de una nueva etapa en el grupo, no sólo porque se inician en el camino de la dramaturgia individual, sino porque hay una apertura hacia otros referentes. En palabras de García:

Con *El Diálogo del Rebusque* la situación se abrió porque ahí se planteó en el grupo, por un lado la necesidad de no quedarnos en una relación demasiado directa entre la ficción y la realidad, que era como habíamos tratado las obras en la dramaturgia anteriormente, sino una relación más indirecta, es decir un momento más alejado,

más distanciado, como es el momento del siglo XVII en España, los seiscientos de Quevedo y el tiempo presente (García, 2002:209).

Las obras de este periodo, 1981-1986, tienen como objetivo abordar una realidad más compleja y profundizar en las raíces de la identidad latinoamericana, un objetivo que estaba en la base del movimiento del Nuevo Teatro. La idea era buscar referentes culturales más alejados que les permitieran alejarse de una interpretación demasiado directa de la realidad. La experiencia con *El Diálogo del Rebusque* había arrojado resultados positivos, por lo que el grupo decide continuar por esta línea y se propone realizar un taller de creación dramática entre todos los miembros para indagar en un tema que les preocupaba bastante: *La Conquista y la Aculturación de América Latina*. El taller produjo siete obras de creación individual de las cuales eligieron tres para su montaje, conformando lo que llamarían después “La Trilogía de la Conquista”: *La Tras-escena* (1984) de Fernando Peñuela, *Corre, Corre Carigüeta* (1985) de Santiago García y *El viento y la ceniza* (1986) de Patricia Ariza. Además, se decidió que cada autor asumiera también la dirección de su texto.

Por la elección del tema ya puede verse que La Candelaria continúa interesada en indagar en las raíces de la cultura popular y la identidad latinoamericana. La diferencia entre éstas y las obras de los años setenta estriba, sin embargo, en que la búsqueda de esa identidad no se limita sólo a un nivel racional e histórico, sino que se desplaza a un nivel más poético. En este marco el concepto de lo popular como expresión del pueblo cobra otra dimensión. No sólo es tomado desde un punto de vista ideológico, el de un contexto socio-político en que las clases populares son explotadas y oprimidas, sino que se profundiza en su naturaleza lúdica y anárquica. En otras palabras, lo popular se reconoce como un poder subversivo no sólo en un nivel político y social, sino cultural y estético.

Al lado de Brecht, que continúa siendo esencial en la dramaturgia del grupo, el referente estético más importante de este período es Mijail Bajtin, que será una influencia fundamental a partir de ese momento. Aunque La Candelaria ya indagaba en lo popular, visible en el lenguaje, la música y el *gestus* del pueblo en sus obras anteriores, bajo la influencia de Bajtin el término adquiere otros matices. Lo popular tenía ahora cabida en una lógica carnavalesca muy afín a la cultura

latinoamericana. El grupo se impregna de la libertad y el descaro que caracteriza el sistema de imágenes de lo cómico popular expuesto por Bajtin en sus estudios sobre *La Cultura Popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais. (1985)*. Imágenes cuyo rasgo más destacable podría ser: “la degradación, o sea la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto” (Bajtin, 1985:24). En este traspaso de lo ideal a lo grotesco desaparecen las oposiciones, ésa es la naturaleza de lo carnavalesco, todo se invierte, lo que está arriba está abajo y viceversa. A menudo esa “degradación” obtiene un sentido más claro al conectarse con la parte inferior del cuerpo. Como señala Bajtin “El énfasis está puesto en las partes del cuerpo en que este se abre al mundo exterior o penetra en él a través de orificios, protuberancias, ramificaciones y excrecencias, tales como la boca abierta, los órganos genitales, los senos, los falos, etcétera” (Bajtin, 1985:30). Lo inferior (material y corporal) nos conecta con la tierra, con lo genital, la tumba donde habrá un nuevo nacimiento. Esta degradación no es más que una emergencia de lo grotesco, la liberación de lo que antes estaba oculto, prohibido o reglamentado, libertad susceptible de ser aplicable a todo lo demás. En este sentido el lenguaje también opera como elemento transgresor, siendo capaz de rebajar al receptor a un lugar inferior por medio de la grosería y la vulgaridad.

En consonancia a este pensamiento muchos personajes de las obras de esta etapa se caracterizan por romper con la solemnidad, lo serio y trascendente para identificarse con un lenguaje más burlesco y caótico. Es el caso de Carigüeta en *Corre, Corre Carigüeta (1985)*, personaje que a pesar de estar inscrito en un contexto trágico y de alta responsabilidad, va emborrachándose a medida que pasa la obra, afirmando que ningún sistema existe sin contrasistema.

El lenguaje escueto y vulgar del pueblo manifiesta un humorismo profundo que revela la sabiduría popular incrustada en la oralidad, como por ejemplo en el irreverente discurso de “La arenga al ojo del culo” en *El diálogo del Rebusque*, otro intento por transgredir los valores establecidos e instaurar unos nuevos. Con esta primera obra ya el referente histórico-cultural se centra en la raíz de la cultura popular. El Buscón aparece como un paradigma de la cultura española incrustado en la picaresca latinoamericana. El personaje dibuja la imagen del bufón, una

presencia que en todas las culturas antiguas encarna la figura sagrada del caos, y que en el fondo señala el orden por la violación a la que lo somete. (Balandier, 1995).

Aunque es evidente que en esta etapa el referente histórico continúa siendo importante, no recae en la historización épica ni en una tensión entre la historia oficial *versus* la no-oficial, como en producciones anteriores. Por el contrario, en este periodo la confrontación se da no sólo entre dos perspectivas, sino entre múltiples, trascendiendo más allá de una lucha de clases y apostando más bien por la noción de hibridez. En el corazón del aporte bajtiano, está la voluntad por anular, o por lo menos relativizar, el enfrentamiento entre alta y baja cultura que había dominado la modernidad y que entrado el siglo XX alcanzó grandes cuotas ideológicas y animó la aparición de las primeras vanguardias. Bajtin ubicó a una y otra en un espacio común, sólo posible en las imágenes del realismo grotesco. Este intercambio entre lo alto y lo bajo, la vida y la muerte, lo bello y lo feo, es en sí, un primer acercamiento a la hibridación posmoderna en la que los discursos autoritarios y únicos pierden validez. Esta posibilidad de subversión de la realidad incrustada en la cultura popular interesó profundamente a La Candelaria que ya había demostrado en obras anteriores un talento especial para la sátira y la ironía, lo que ya era un primer acercamiento a un discurso más abierto y multidireccional.

En lo carnavalesco el grupo encuentra otra manera de expresar su preocupación por el desequilibrio social. Como señala Bajtin, el carnaval era el momento:

En el que todos eran iguales y donde reinaba una forma especial de contacto libre y familiar entre individuos normalmente separados en la vida cotidiana por las barreras infranqueables de su condición, su fortuna, su empleo, su edad y su situación familiar. (Bajtin, 1985:15).

En el caso de *El diálogo del Rebusque*, por ejemplo, las diferencias de clases se dejan ver más en los rasgos de los personajes y en la lógica de un mundo invertido que en la centralización de un conflicto político o económico. Como dice Jaramillo “García nos indica que la inversión es real: el infierno, los diablos y los pícaros pertenecen al polo positivo, esfera donde existe una escala de valores y una justicia. De otro lado, el mundo con sus alguaciles, frailes, cortesanos, pertenece al polo negativo, esfera de la corrupción y de la injusticia” (Jaramillo, 1992:134). La

obra muestra la miseria en que vivía el pueblo español tras desperdiciar sin juicio las riquezas del “nuevo mundo”, incluso los pícaros imitaban a los nobles engañando para sobrevivir sin trabajar. *El diálogo del Rebusque* expone una cultura del engaño en la que todos tratan de aparentar lo que no son a través de formas grandilocuentes y de una dignidad que disfraza la vulgaridad. García usa como lenguaje una efectiva mezcla entre la jerga del español del siglo XVII y la del español contemporáneo.

El influjo bajtiano se siente también en una nueva concepción del espacio. La idea de base -para García- está en que “la característica de ser una arte polifónico y carnavalesco, según Bajtin, se debe, principalmente, a la fuerza lúdica que se encuentra en la base de la creatividad popular de la plaza pública” (García, 2002:54). El estudio que hace Bajtin de las formas del tiempo y del cronotopo en la novela rabelaisiana, se convirtió en una herramienta fundamental para el juego y la concepción del espacio-tiempo de las obras de esta etapa y de otras posteriores de *La Candelaria*. Según García, este concepto les funcionaba como “una especie de tejido en el que se cruzarían los indicios de espacio y tiempo para darnos un valor de fusión unitaria de estos dos conceptos que en la realidad nunca aparecen separados” (Bajtin, 1994:236). Esta condición espacio-temporal está íntimamente ligada a la novela picaresca y de raigambre popular, en la cual la plaza pública o el camino se presentan como el lugar ideal para que ocurran múltiples acontecimientos. Esto produce un viraje en la concepción de la estructura dramática de las obras de *La Candelaria*, anteriormente muy ligada a una estructura brechtiana, episódica e hilvanada con la ayuda de canciones. En el caso del cronotopo bajtiano la estructura espacio-temporal es susceptible de sufrir interrupciones, saltos, avances, retrocesos, en una dinámica que como apostilla García “permite al autor de la pieza colocarla en un espacio de reflexión para el público de hoy, en un momento del presente en que se piensa sobre la realidad circundante del espectáculo” (García, 1994:237).

Bajo esta perspectiva, *El diálogo del Rebusque* tiene como cronotopo un cruce de caminos, una especie de plaza pública en la que la libertad y el juego espacio-temporal representa también el cruce entre la vida y la muerte, entre lo sagrado y lo profano. El espacio propone un continuo fluir del tiempo que va hacia delante o

hacia atrás, condensando las relaciones y peripecias de sus propios protagonistas, facilitando el diálogo histórico entre antepasados y contemporáneos.

La siguiente producción es *La Tras-escena* (1984) escrita y dirigida por Fernando Peñuela. Esta obra narra la situación de un grupo de actores que han sido convocados por una compañía patrocinada por el estado de facto, para montar con motivo de la celebración del descubrimiento de América, *El Nuevo Mundo descubierto por Cristóbal Colón* de Félix Lope de Vega. El evento en el que se estrena la obra, lentamente va mezclándose y pareciéndose a un acto político que respalda al general golpista Patricio Antonio Torres Ortiguera contra quien se ha organizado una huelga general el mismo día del estreno. Esta situación es una clara alusión a lo que fue el gobierno golpista de Rojas Pinilla de 1953 a 1957 en Colombia. La trama se desenvuelve a través de un único acontecimiento, el estreno de la obra, sin embargo, la verdadera obra ocurre en la tras-escena. Este intercambio espacial se presta para generar toda una situación en clave de comedia. Como lo describe el crítico Fernando Duque *La Tras-escena*, generaba un “ágil juego permanente de teatro en el teatro, que va a permitir desentrañar la explosión de un estilo carnavalesco, identificador de la poética del teatro La Candelaria, gracias a una multiplicidad de equívocos y situaciones muy significativas” (Duque, 2000:370).

Otro elemento que es fundamental en esta pieza es su instalación en el territorio urbano, territorio que si bien ya empezaba a indagarse desde *La Ciudad Dorada* y *Golpe de suerte*, con *La Tras-escena*, adquiere mayor presencia, siendo aquí cuando la ciudad empieza a tomar un lugar más determinante en la dramaturgia de La Candelaria. En esta pieza la ciudad tiene otros rostros. Los actores, los técnicos, la maquillista, el director, personajes que están envueltos en un contexto urbano y que toman cierta distancia del mundo campesino que caracterizó obras anteriores del grupo. La escena se ve continuamente afectada por lo que sucede afuera, en su entorno inmediato, la huelga que está en las calles. La obra cuestiona de manera recurrente, la posición de los personajes en relación a las protestas y los muestra sujetos a unas circunstancias que muchas veces contradicen su opinión personal.

En ese sentido, *La Tras-escena*, propone también un cronotopo particular, un lugar de paso en el que los personajes se debaten contra sí mismos. Como apunta García:



En la tras-escena podríamos citar el cronotopo que Bajtin define como el umbral, que desde el punto de vista espacial es el lugar de tránsito en donde se toman las decisiones, donde suceden las crisis, los virajes. En la tras-escena es un espacio colocado entre otros dos: entre la platea de los espectadores reales, que queda adelante y el escenario de la otra representación, que queda detrás (García,1994:237).

En ese espacio oculto entre el camerino y las bambalinas, los personajes oscilan entre su vocación artística, sus propias convicciones políticas y los compromisos que el poder hegemónico reclama de ellos. Con esta obra el grupo se aproximaba a una realidad que era la de muchos artistas en Latinoamérica, los cuales incluso se vieron obligados al exilio a causa de sus inclinaciones políticas. Es el caso de la agrupación El Galpón de Uruguay, que en 1976 se exilió en México a causa del régimen dictatorial impuesto por J. Manuel Bordaberry (1973-1976). También es el caso del Teatro El Aleph, de Chile, grupo muy representativo del teatro latinoamericano durante la década de los sesenta y setenta; entre otros casos de artistas individuales y colectivos. También en Bogotá el teatro universitario había sido muy perseguido por sus filiaciones políticas. Situación que bien podría hacer parte de lo que Villegas llama *un discurso teatral subyugado* “al cual el poder prohíbe o limita su existencia privada o pública. La subyugación de un discurso teatral puede ser tanto explícita como implícita” (Villegas, 1997:130). La obra también es una crítica al tipo de teatro que, desde el punto de vista del grupo, le interesa instaurar a la clase dominante, los clásicos como una reafirmación del colonialismo, inamovibles y herméticos.

En 1985 se estrena *Corre, Corre Carigüeta*, con autoría y dirección de Santiago García. Con esta obra el autor buscaba plantear una tragedia propia del ámbito latinoamericano que se saliera de los parámetros de lo clásico griego y que expresara la gran tragedia del pueblo americano: la pérdida de su imperio. El punto de partida fue *La tragedia del fin de Atawalpa* (Cid J. (Ed.) y Dolores Martí de Cid, 1970) de autor anónimo, perteneciente a una forma de teatro inca y traducida del quechua original por el boliviano Jesús de Lara en 1957. Esta obra se representó según los cronistas, en el alto Perú y Bolivia en el año de 1555. El texto traducido del quechua al castellano narra la entrega y muerte de Atawalpa a manos de Pizarro. García reelaboró el texto base agregando fragmentos de otros textos indígenas como: el *Chilan Balam* de Chuyamel (siglos XVI y XVII), el *Popol*

*Vuh* (siglo XVI), el *Rabinal Achí* (siglo XV), testimonios de los Tlaxaltecas recogidos por el padre Sagahún, o de *Crónica de la conquista y el buen gobierno* (siglo XV) del peruano Guaman Poma de Ayala. El objetivo era poder transmitir al público las circunstancias que terminaron por hacer que Atawalpa tomara las decisiones que lo hicieron caer en manos de Pizarro al igual que Moctezuma a manos de Cortés. Sacar al personaje de su categoría histórica y darle una esfera humana, la del héroe que sucumbe frente a la adversidad.

De la misma manera en la última obra de esta etapa, *El viento y la ceniza*, estrenada en 1986, Patricia Ariza ofrece una óptica distinta sobre el tema de la conquista. Se trata de un acercamiento al personaje del conquistador ya no como victimario sino como víctima. La obra muestra a Gonzalo Jiménez de Quesada que vivió mucho tiempo y con muchas dificultades en la ciudad que fundara, Santafé de Bogotá. Quesada que era hijo de judíos tuvo que renegar de su religión y recibir los maltratos de la corte española que nunca le otorgó ningún título, como si lo hiciera con Cortés y Pizarro, a pesar de haber descubierto todo un imperio, El Chibcha, tan grande como el de los Incas o los Aztecas (Duque y Prada, 2004:392). La obra nos muestra un anti-conquistador, desacralizando de nuevo la historia y mostrándola desde otra perspectiva.

Tanto Quesada, como Atawalpa en *Corre, Corre Carigüeta* (1985) son personajes históricos puestos en situaciones cotidianas y enfrentados a los humanos sentimientos del fracaso, la culpa y el dolor. Este tratamiento del personaje forma parte de la intención del grupo por enriquecer la dramaturgia de sus personajes y de construir figuras que den cuenta de otras particularidades, no sólo políticas y sociales. Tarea que desde *El Diálogo del Rebusque* ya había emprendido García. Esta búsqueda va a generar una ruptura con el modelo épico del personaje colectivo para trasladarse a otros territorios. El punto de vista se amplía para cuestionar al hombre, no sólo frente a su contexto, sino frente a sí mismo. Como lo observa Víctor Viviescas refiriéndose a Santiago García: “Esta preocupación permite caracterizar este periodo de creación del autor como el de una búsqueda ontológica más que epistemológica en su dramaturgia” (Viviescas, 2004:136).

Las obras de esta etapa tienen como denominador común un enfrentamiento a nivel individual entre el personaje y sus circunstancias, obligándolos a reflexionar

sobre su propia vida e identidad. Así sucede en las diferentes obras: en el *Diálogo del Rebusque* el Buscón de Quevedo intenta enmendar su vida, Andrés se debate entre su profesión de actor y sus convicciones políticas en la *Tras-escena*, Atawalpa debe decidir si entregar el reino o luchar en *Corre, Corre Carigüeta* y Quesada debe enfrentar su propia muerte y asumir lo que fue su vida en *El Viento y la Ceniza*. Cabe señalar, no obstante, que el concepto bajtiano de plaza pública continua siendo un espacio abierto, donde es difícil encontrar algo privado o psicológico en la vida del personaje. Allí todo está colocado hacia el exterior. Por tanto, aunque el tratamiento del personaje gana una dimensión metafísica que consiste en cuestionarse a sí mismo y su papel en el mundo, el cruce de caminos, la plaza pública o el umbral, siguen siendo espacios para el debate y el diálogo, para las decisiones y los juicios. De esta manera, el personaje sigue expuesto, lo que en cierta medida sigue tendiendo hacia la epicidad. Pero esto supone también, en esa sobre-exposición, una transición hacia otros procedimientos posmodernos, en los que el sujeto tendrá que asumir el fracaso del proyecto colectivo que postulaba la modernidad.

Otros recursos épicos perviven en los personajes, como en la figura del Indiano en *El viento y la ceniza*, un personaje procedente de América que acompaña a Jiménez de Quesada en su última aventura narrando y distanciando la escena. También Carigüeta, en *Corre, Corre, Carigüeta*, cumple un papel similar. Tal y como enuncia García: “Es el chasqui que debe recorrer el camino de la historia de quinientos años para informar a los hombres de los tiempos presentes sobre los hechos ocurridos” (García, 1994:240). Carigüeta es este elemento épico que permite hacer un lazo entre el pasado y el presente. Este viaje al pasado no tenía otra intención que hacer reflexionar al público sobre sus circunstancias actuales y sobre su identidad latinoamericana.

Al recurrir a referentes culturales más alejados, la elaboración poética del grupo se enriqueció y fue más exigente y simbólica, logrando tomar distancia del realismo de sus primeras producciones. Las obras planteaban la necesidad de construir imágenes que desde el pasado hablaran al público no únicamente a un nivel intelectual sino sensorial. El acercamiento al mundo español y al mundo indígena, exigió un arduo trabajo de investigación. Sobre todo en *Corre, Corre, Carigüeta*

(1985), obra con la que descubrieron que era más fácil acercarse al público a los referentes españoles que a su propia memoria indígena. El grupo se valió del uso de máscaras, que estuvieron a cargo de Jean Marie Binoche y aprendió a usarlas con la ayuda de Jorge Plata. Sin embargo las simbologías y códigos indígenas difícilmente tenían eco en los espectadores. Por otra parte, el trabajo con el ritual y lo ceremonial era también un gran reto para los actores, que no volverán a enfrentarse a un trabajo similar hasta la aparición de *Nayra, La Memoria* en 2002.

Con *Corre, Corre, Carigüeta* se hizo evidente que al poner al público frente a tradiciones perdidas se acercaban más al terreno de lo imaginario que a una memoria histórica construida colectivamente. Esta incompreensión de la propia identidad reflejaba la presencia - ausencia de una memoria tangible. Las obras de "La Trilogía de la Conquista" derivan de un intento por mantener y recuperar esta memoria perdida, lo que es una constante en el trabajo de La Candelaria. Sobre ese tema García es enfático:

El arte verdadero siempre ligado a los intereses populares, no por ser "populares" sino sobre todo porque son profundos, bases de la estructura social, busca, en un proceso creativo inagotable, recuperar y revelar esa memoria, de modo que cada intento de "tocar" la historia, directa o indirectamente, es un acto de epifanía que va más allá del material histórico de la realidad, de suerte que en la relación obra-público se establece una profunda complicidad de revelaciones mutuas. (García, 2002:186).

Finalmente, cabe agregar que la indagación sobre la conquista y la aculturación del continente latinoamericano en la que el grupo se embarcó durante esta etapa, poco tiene que ver con una posición de mártir o de ente acusador, por el contrario, procura destacar el choque y enriquecimiento cultural que se produjo tras el encuentro de dos mundos. Esta actitud demuestra una apertura hacia el mundo híbrido y polifónico que acerca ya al grupo a la posmodernidad. Como se dijo anteriormente, la influencia de la carnavalización bajtiana es ya un síntoma de un teatro que quiere liberarse de un discurso cerrado y que se desplaza hacia otro tipo de relación con el espectador. A propósito de este desplazamiento, como dice Del Toro "es la relativización y mezcla de las oposiciones binarias [...] lo que le da el poder transformador al carnaval" (Del Toro, 2004:50) . Sobre estos conceptos de mezcla, hibridez, carnaval y polifonía, se apoya el salto que el grupo da en obras posteriores.

### **3.3. EL DESAFÍO POSMODERNO COMO RECONFIGURACIÓN (EVASIÓN) DE LA REALIDAD: 1988-1999**

El final de los años ochenta marca un momento de ruptura, aunque es más conveniente entenderlo como un periodo de transición entre lo moderno y lo posmoderno en el teatro colombiano y particularmente en el teatro La Candelaria. Este traspaso entre dos formas de representación se cristaliza en un alejamiento de la representación épica -muy dominante en la escena local- y en la emergencia de otras múltiples posibilidades de representación. Es el caso del teatro comercial que se instala con fuerza en Bogotá durante los años ochenta, adquiriendo rápidamente recursos y apoyos estatales para su fortalecimiento. Por otro lado, el movimiento del Nuevo Teatro que ya venía debilitándose, agota sus posibilidades y termina por extinguirse completamente. Estas circunstancias obligan a La Candelaria a reconfigurar su interpretación y su postura frente a la realidad. El final de la década se cierra con un punto de quiebre decisivo, la caída del muro de Berlín y con ello, la pérdida de la utopía colectiva, así como la nulidad y desaparición de los discursos centrales y objetivos. Ya en el periodo anterior podía anticiparse un cambio sobre la visión de la realidad que planteaba el grupo al contaminarse de la hibridación y la carnavalización. Sin embargo, es con las obras de este periodo que el grupo reconfigura un discurso teatral capaz de enfrentarse al desafío posmoderno.

En el contexto latinoamericano las dramaturgias de Chile, Argentina y Uruguay, daban cuenta de una realidad a la que no se podía aludir directamente. Por ello, diversos grupos y autores empiezan a recurrir a la metáfora. En Colombia la situación tampoco era fácil, a pesar de no estar bajo una dictadura, el clima político era lo suficientemente violento. Durante la década de los ochenta, bajo el gobierno de Julio Cesar Turbay Ayala (1978-1982), varios intelectuales y artistas fueron tachados de estar involucrados con movimientos subversivos únicamente por el hecho de ser simpatizantes de la izquierda, muchos fueron hostigados, asesinados y obligados al exilio. El mismo García Márquez, tuvo que exiliarse en México en 1981 después de ser acusado de tener lazos con el M-19. Aunque vuelve al país por una temporada, en 1997 regresa a México por no estar de acuerdo con políticas del

gobierno de Ernesto Samper (1994-1998) y por considerar que “Colombia es un país, inseguro, incómodo e intranquilo para ejercer el oficio de escritor libremente” (Periódico El Tiempo, Febrero 1997), comentario aplicable también a otras disciplinas artísticas. Los años ochenta son también la época del exterminio de la Unión Patriótica (UP), partido político de izquierda que surgió a partir de las negociaciones de paz adelantadas entre el gobierno de Belisario Betancur (1982-1986) y grupos guerrilleros como el ELN, el M-19 y las FARC en 1985. La negociación contemplaba la propuesta de una integración política legal de los grupos alzados en armas dentro del ámbito democrático. La UP fue perseguida y sus miembros asesinados, los pocos sobrevivientes tuvieron que exiliarse. Cabe señalar, que la misma Patricia Ariza, miembro de La Candelaria es hoy sobreviviente del exterminio de la UP y que durante una temporada se vio obligada a usar un chaleco antibalas.

Las tensiones políticas hacían mella en el grupo de artistas que veía como la lucha revolucionaria iniciada en los años cincuenta en Colombia, había sido ahogada por un régimen capitalista que progresivamente corrompía y ganaba más espacio en la sociedad.

Ante la oleada de violencia que se desató en los años ochenta en Colombia, el silencio aparecía como la forma más generalizada de hacer frente a la situación. Este contexto provocó un definitivo cambio de motivo en el grupo que vio en la imposibilidad de comunicarse una puerta hacia el desarrollo de otros lenguajes. La exploración con lo ambiguo y la polisémico que habían emprendido en la etapa anterior los acercaba ahora al terreno de los lenguajes No Verbales. El grupo empezó a indagar en algunos materiales teóricos sobre las ciencias de la comunicación, sobre la kinesia, la proxemia y la lingüística. Para ello, consultaron autores como R. Jakobson (1981), Edward T. Hall (1972 y 1978), Teun Van Dijk (1978) y especialmente la teoría sobre los actos de habla de John L. Austin (1988) y John Searle (1980). La experimentación con estos conocimientos los llevó a buscar una comunicación que no dependiera estrictamente del lenguaje verbal, sino que potenciara los gestos y privilegiara otra teatralidad.

Cabe apuntar que desde 1983 en la Corporación Colombiana de Teatro (ubicada justo al lado del teatro La Candelaria), funcionaba el *Taller Permanente de*

*Investigación Teatral*, dirigido por Santiago García, espacio desde el cual no sólo el grupo, sino muchos otros artistas indagaron en la teoría y la práctica teatral, convirtiéndose en su semillero de artistas para el teatro colombiano. Dentro de los muchos temas tratados en estos talleres (algunos de los cuales fueron publicados como Cuadernos del Taller) pueden mencionarse: 1-El “Gestus” y la Escena Callejera (1983); 2- El Teatro y los Lenguajes No Verbales (1983); 3-Materiales sobre Stanislavski. Tomo I (1984); 4. Reflexiones sobre el Método de Stanislavski. Tomo II (1984); 5- El Distanciamiento en el Arte (Velásquez, Picasso, Poe, Zeami, Diderot) (1985); 6. Brecht y el Efecto de Distanciamiento (1985) 7- Las Categorías Dramatúrgicas y su Praxis (1986); 8- La Voz y el Acto de Habla en el Teatro (1987); 9- Lo General y lo Particular en el Arte (1987); 10. El Minimalismo y Fassbinder (El Antiteatro) (1988); 11- La Relación entre el Autor y el Personaje Teatral (1989); 12- La Dramaturgia de Heiner Müller (1990); 13- La Tragedia Griega y el Teatro Contemporáneo (1991); 14- La Pre-expresividad (1992); 15- El Método de las Acciones Físicas de Stanislavski (1993); 16- La Improvisación Teatral (1994); 17. La Posmodernidad (1995); 18- El Chiste en el Teatro (1996); 19- El Siglo de Oro Español (1996); 20- La Sobreactuación (1997); 21. La Imagen Teatral (1998) y 22. Los Clásicos y el Teatro Contemporáneo (1998) (Duque y Prada, 2004:401).

En 1988 se estrena el primer montaje de este periodo, *El Paso (Parábola del Camino)*. Después de nueve años de pausa en la creación colectiva, la última obra fue *Golpe de suerte* en 1979, el grupo decide volver a este sistema de trabajo. En un principio la intención del grupo era hacer una obra sobre Sandino y la situación nicaragüense, pero en el proceso se dan cuenta de que volver a un referente así era caer en la repetición de una fórmula ya superada, un primer aviso de que la memoria del grupo tenía que ser tratada, como dijo García, “con cautela”. Abandonan esta idea y vuelven a empezar esta vez desde un relato titulado *Medidas contra la violencia*, publicado en *Historias del señor Keuner* de Bertolt Brecht (Ed. Alba, 2007). Con base en esta lectura se construyó la historia de un paradero habitado por unos personajes olvidados y la posterior invasión de ese espacio por algunos forasteros que vienen de la ciudad. La falla mecánica de un coche agravada por la tormenta, hace que diversos personajes se encuentren y se

queden como atrapados en el lugar. Más tarde, llegan también dos extraños en un portentoso coche. Su sola presencia toma el control del lugar, control que llega a niveles insospechados, llegando a producir, incluso, la muerte de uno de los habitantes de la localidad y tomando la insignificante taberna como escenario de un peligroso intercambio de municiones.

El paradero era una metáfora de la transición campo-ciudad y de la invasión de los que llegan, arrasan y se van. Nuevamente el espacio era entendido como un cruce de caminos, además de ser un lugar propicio para el encuentro entre el mundo rural y el urbano. García lo define como perteneciente a la cuarta variedad de los cronotopos ejemplares de Bajtin: la pequeña ciudad de provincia. Espacio donde “no hay sucesos sino hechos frecuentes que se repiten. El tiempo carece aquí de su transcurso histórico progresivo, se mueve por círculos estrechos; el círculo del día, de la semana, del mes, de toda la vida. El día nunca es día, el año no es año, la vida no es vida” (García, 1994: 240). Esta detención del tiempo funcionaba para García como “un congelamiento espacio-temporal que le permite a la dramaturgia desarrollar un ‘aquí no pasa nada’ cuya violenta ironía se vuelca sobre toda la geografía circundante” (García, 1994:241).

Esta “parálisis” de la acción, ilustra bien el pesimismo que traía consigo la posmodernidad al ver truncados los deseos de evolución y progreso que pretendía la modernidad. Un lugar donde “no pasa nada” mostraba la lógica que se había instalado con fuerza a finales de los ochenta en el país: el avance del narcotráfico, en contraste con la indefensión y falta de oportunidades de miles de campesinos olvidados en el mapa. El tema que ya había sido abordado en *Golpe se suerte* (1979) adquiere aquí otra fisonomía. Nueve años después Colombia está totalmente en manos del narcotráfico y el terrorismo, lo que hacía más difícil tratar el tema, no obstante, el grupo también había evolucionado y podía expresarse de manera más poética y ambigua.

En ese espacio cotidiano, amenizado apenas por un dúo que entona boleros populares, la obra habla de la catástrofe social y política producida por el ascenso del capital del narcotráfico en Colombia. Como García explica:



Ese *paso* es lo que nosotros queremos reflejar como el síntoma más protuberante que vive actualmente nuestro país con el problema del narcotráfico; es decir ambiguamente se habla del narcotráfico, se habla de Centroamérica, se habla de la invasión de los dólares y de la corrupción de la moral de capas que son muy sensibles a ese tipo de acoso, como son las capas medias, los sectores medios de la población. (Duque y Prada, 2004: 422).

Con este montaje La Candelaria se distancia definitivamente del discurso explícito, abandonando las posturas ideológicas que comúnmente encontraban su cauce en la palabra y los grandes movimientos de escena. La indagación con el lenguaje no verbal los obligó a establecer otro tipo de relaciones entre los actores y con el público. El diálogo era mínimo y muchas veces casi imperceptible, lo que exigía al espectador un estado de atención máximo para capturar los incidentes. Con *El Paso* La Candelaria apostó por un escenario dispuesto a lo largo, al modo cinematográfico, generando que los gestos de los personajes y no la palabra, fueran los que dirigieran la atención del espectador de un punto a otro. En este marco los personajes ganaron en profundidad, centrándose en las relaciones, en las pequeñas acciones y los gestos. Este cambio se evidencia también en la dramaturgia escrita de la obra, en la que los diálogos se reducen frente a la gran cantidad de acciones y gestos que describen las didascalias, una primera aproximación al texto performativo que el grupo trabajará en producciones posteriores.

*El Paso* condensa la realidad de las poblaciones que se encuentran en medio del fuego cruzado entre la guerrilla, los paramilitares y el narcotráfico. El silencio y el temor que se revela en el ritmo de la obra, alude claramente a la violencia que terminó por hacer de la sociedad colombiana un ente silente y pasivo frente a los acontecimientos que tienen lugar a su alrededor.

Durante este periodo, el grupo se inscribe más claramente en una dramaturgia urbana, dejando atrás sus inicios en los que el mundo campesino tenía un lugar privilegiado para instalarse de lleno en su contexto más inmediato, la ciudad, con sus paradojas e inconsistencias. Nuevos autores empiezan generar interés en el grupo, especialmente Heiner Müller, Bernard-Marie Koltés o Botho Strauss. Como aclara García:

Todo ese tipo de autores que hablan del problema que en este momento nos está interesando más, que es el teatro que tiene que ver con la ciudad, con la problemática urbana, es el teatro que ahora a mí me llama poderosamente la atención y que ha hecho que todo el grupo se haya metido en ese paseo, digamos, a partir de *El Paso* (Parábola del Camino). (Duque y Prada, 2004:421).

En 1989 se estrena *Maravilla Estar* escrita y dirigida por Santiago García, obra fundamental en la trayectoria del grupo. El texto surge a partir de las lecturas de *Alicia en el país de las maravillas* y *Alicia a través del espejo* de Lewis Carroll, no obstante, no se trata de la adaptación de la obra literaria llevada a escena, sino simplemente de un referente más que argumental, temático. Para algunos críticos es en este momento cuando la posmodernidad irrumpe en el teatro colombiano, o por lo menos, se reconoce esta pieza como un elemento clave en la coyuntura modernidad-posmodernidad. Así lo hace constar Fernando Duque en su artículo, "*Maravilla Estar*" en *el laberinto de la posmodernidad* (Duque, Peñuela y Prada, 1994:168-178) y Víctor Viviescas (2003).

Este montaje surge, como hemos dicho, en un periodo particularmente oscuro y violento en la historia de Colombia. A finales de los ochenta e inicios de los noventa, múltiples asesinatos de carácter ideológico tienen lugar en el país. La persecución del narcotráfico se acrecienta recrudesciendo un ambiente hostil. En 1989 es asesinado el líder candidato a la presidencia Luis Carlos Galán (1943-1989) a manos de Pablo Escobar (1949-1993) el narcotraficante más buscado del mundo en su momento y con el que el fenómeno de la narco-violencia se desbordó por completo en el país. En esta época se desencadenan una serie de sangrientos acontecimientos<sup>12</sup> que signan un periodo en el que cualquier posibilidad de pensar diferente a las lógicas del poder económico y político imperante, son acalladas sin tregua. Durante estos años (1985-1990) persiste y se acrecienta el hostigamiento a la oposición, a los movimientos de izquierda, a los sindicatos; y a nivel mundial cae el muro de Berlín. Cabe agregar que también en 1989, las sedes de La Candelaria y de la Corporación Colombiana de Teatro son allanadas por el Ejército Nacional.

---

12. Otros sucesos de la época son: 1985- Toma del Palacio de Justicia por parte del grupo guerrillero M-19, casi un centenar de personas son asesinadas y otras son desaparecidas por las fuerzas del orden; 1986- Asesinato de Guillermo Cano director del periódico El Espectador; 1987- Asesinato de Jaime Pardo Leal, candidato presidencial de la Unión Patriótica; 1989- Asesinato de Luis Carlos Galán, candidato presidencial del partido Liberal y atentado bomba al Departamento Administrativo de Seguridad (DAS) y a la sede del periódico El Espectador; 1990- Asesinato de Bernardo Jaramillo candidato a la presidencia de la Unión Patriótica y de Carlos Pizarro, principal dirigente del M-19, grupo guerrillero que se había desmovilizado para transformarse en movimiento político.

Ante la dificultad que supone encarar la realidad de otra manera que no sea irracional y anárquicamente, la dramaturgia de este periodo se caracterizará por cierta “evasión” de la realidad. García inspirado en Carroll, plantea el texto como un gran juego de posibilidades, o mejor, de imposibilidades<sup>13</sup>. En *Maravilla Estar* la representación de la realidad se aleja de las categorías de verosimilitud y continuidad, es un mundo con sus propias reglas, otra realidad ficcional que funciona de una manera aleatoria y caprichosa. Esta dinámica impide que la obra se instale como algo estable, siendo que se va configurando según las nuevas posibilidades que el juego propone, de tal manera que nunca puede predecirse qué va a ocurrir e incluso puede dudarse de lo que ocurrió.

El personaje central Aldo Tarazona llega de “un oscuro lugar” en la búsqueda de un espacio en el que pueda sentirse “libre”. Ante sí encuentra un espacio vacío, el escenario, donde no tiene ni pasado ni futuro, un espacio que le parece propicio para reflexionar sobre su vida y reconstruir su identidad. Su ilusión es destruida, sin embargo, por la aparición de los clownescos personajes que habitan ese lugar y que empiezan a construirle una vida dentro de una lógica desconocida. Alicia, apellidada Maravilla Estar, Bummer y Fritz. Aldo descubre gradualmente que los parámetros que establecen la realidad se han trastocado en ese lugar de ilusión y fantasía. Tras haberse lanzado a un viaje de introspección sobre sí mismo, Tarazona se ve sujeto a cumplir acciones que le son impuestas en un mundo paralelo que resulta más confuso que la realidad misma. Allí toma en matrimonio a Alicia en una ceremonia circense-religiosa, es padre de un hijo que nunca concibió y al que debe mantener a costa de su trabajo. Asimismo sufre todos los conflictos naturales de la vida hogareña, pasan cinco años sin que lo note o, por lo menos, lo recuerde, sobrevive a varias muertes y resurrecciones de Bummer y se sumerge en un laberinto de espejos, entre muchas otras cosas. De nuevo de la mano de Bajtin, el autor plantea no sólo un crono-topo posible sino varios que dialogan constantemente pero que no logran ponerse de acuerdo. Como señala García:

---

13. Cabe recordar que Lewis Carroll (1832-1898) también fue matemático y uno de los precursores de la ley de las probabilidades. Escribió, entre otras obras, *The game og logic* en 1876, más tarde publicado en español como *El juego de la lógica*, Ed. Alianza en 2002.

La necesidad de combinar varios cronotopos en la misma obra obedece precisamente al objetivo impuesto por el autor y el grupo de teatro de romper la linealidad temporal y por lo tanto argumental de los acontecimientos. Se trata de volver complejos los procesos de las acciones (García, 1994:244).

La transitoriedad del espacio hace que los personajes se deslicen mágicamente por lugares tan disímiles, como un parque, un circo, o una iglesia. De esta manera La Candelaria inicia su camino hacia lo fragmentario, hacia una estructura rota que poco tiene que ver con la estructura incompleta del teatro épico. En este caso se produce un claro rompimiento con cualquier referente histórico o real implícito. La línea dramática se subvierte por completo para crear una lógica distinta, la lógica de un mundo fantástico y maravilloso en el que la arbitrariedad y el azar son los amos de la escena, impidiendo así la totalización del relato.

La transgresión a la que continuamente recurre *Maravilla Estar* hace que la obra se constituya en sí misma como un traspaso hacia otro tipo de representación. La interpelación al público no se hace ya desde un dispositivo épico que invita al espectador a una reflexión crítica, sino que busca integrarlo ya no desde una esfera racional, o binaria, sino lúdica y desenfadada. Es el público el que se ve obligado a reconfigurar en su cabeza una y otra vez el relato que se le presenta en escena. Este es el cambio más sustancial que esta obra propone en relación a la trayectoria anterior del grupo. Como lo observa Viviescas:

La crítica de la ilusión es aún un procedimiento moderno, propio del teatro épico-crítico. La invitación a la co-construcción del espectáculo es un procedimiento que pertenece a una actitud posmoderna de reconocimiento de los límites de la figuración teatral y de invitación a reconocer la obra como juego. Pero a reconocer, también, a la realidad como juego. (Viviescas, 2003:173).

El fundamental rasgo posmoderno que *Maravilla Estar* introduce en la poética del grupo radica en que la obra no pretende producir un sentido unívoco, ni mostrar un relato adherido a la lógica, sino que se libera de cualquier carga intelectual para instalarse en el terreno del juego. Ni el texto, ni las situaciones, ni los personajes son estables y hay una relativización de todos los elementos de la escena. De acuerdo con F. Duque “*Maravilla Estar* cumpliría satisfactoriamente con proporcionar al espectador una partitura textual e iconográfica suficiente para que este construya ‘un sistema de sentido’, hasta lograr estructurar ‘una pluralidad de lecturas’.” (Duque, Peñuela y Prada, 1994: 174).

La obra al no tener un referente concreto, los multiplica. La ilusión, pero sobre todo la alusión actúa para ampliar el referente cultural de la obra hacia otras memorias que pueden o no, ser reconocidas por el espectador. Estas alusiones corresponden a citas de otros autores literarios, en primer lugar del mismo Carroll, que se cita en varios parlamentos de Alicia y en algunos mecanismos lingüísticos como las “palabras maleta”. También se encuentran citas de textos shakespearianos, e inclusive, citas de textos pertenecientes a la memoria del grupo como algunas frases de Quevedo. Esta evidente intertextualidad es otro sello definitivo del acercamiento del grupo a lo posmoderno, el texto es manipulado, deconstruido y puesto en relación con elementos del pasado para construir algo nuevo, todas estas características sitúan lo híbrido como una categoría fundamental en la configuración del discurso y que se irán acentuado en producciones posteriores del grupo, especialmente en su próxima etapa 2000-2010.

La búsqueda del personaje individual que se venía dando desde *El Diálogo del Rebusque* adquiere aquí una forma más concreta. El recorrido que Aldo Tarazona emprende en la búsqueda de sí mismo, resulta circular, por tanto no lo lleva a ninguna parte, ni da respuestas a sus preguntas existenciales. El desubicado personaje recurre a su memoria como único sustento de su antigua identidad, sin embargo, no puede recurrir a ella, pues está atrapado en un mundo donde no hay pasado ni futuro, es una especie de presente continuo. Desposeído de su memoria, le es imposible el reencuentro consigo mismo, al no tener pasado le es imposible tener una identidad. La obra propone claramente un tema ontológico: “El hombre como una criatura que se debate en y frente al vacío, pero también paradójicamente frente al ridículo” (Duque, Peñuela y Prada, 1994:171).

Es notorio el regreso en cuanto a “tono” de algunos personajes del absurdo Beckettiano. En este sentido, podemos poner como ejemplo el caso de Bumer y Fritz que no dejan de recordarnos los personajes de *Esperando a Godot* o de Arrabal y Anohuil, entre otros; personajes sin identidad perdidos en un mundo inconmensurable (García, 1994:70). No obstante, en lo profundo, la acción de la

obra se concentra en esta búsqueda de identidad individual, en un cuestionamiento del sujeto, como lo explica claramente Viviescas: “es este desplazamiento el que queremos atrapar al señalar que esta nueva etapa se constituye en una indagación ontológica que desborda la indagación epistemológica y sociológica que había orientado la producción precedente de este colectivo” (Viviescas, 2003:138).

Cabe agregar que ésta no fue una época fácil para el grupo, era un momento en que escaseaban los ánimos y no aparecía rápidamente un material para ponerse a trabajar. Sin detenerse ante la crisis, montan *Maravilla Estar* a pesar de requerir la participación de sólo cuatro actores. Más tarde, se proponen el proyecto de adaptar *La Ópera de los tres Centavos* de Brecht. Pero finalmente tras más de un año de trabajo que no los satisface, deciden desecharlo. Tras ese tropiezo, García propone el texto de *La Trifulca* estrenada en 1991. En esta obra, muerte y carnaval se dan cita, y era de alguna manera, una forma de exorcizar la sensación que tenían de asistir constantemente a funerales. La intención era conservar algo del trabajo que ya habían adelantado, usando una mezcla entre la música festiva y la por entonces, muy popular música Rock. Con *La Trifulca* recurren de nuevo al cronotopo bajtiano, la plaza pública, desde donde se inicia la obra con una procesión que ritualiza la muerte carnavalesca. El personaje protagónico, el niño Beni es una alusión a Joselito Carnaval, figura del festival de Barranquilla que muere cada año y resucita al siguiente, o como el Rey Momo presente en otros carnavales de Latinoamérica. La metáfora real está, sin embargo, en los asesinatos y muertes violentas que por esos días soportaba el país. De esta manera, la fiesta del carnaval se presenta entre lo lúdico y lo grotesco, como en una “patafísica de la muerte” (Arcila, 1992:133).

El grupo reconoce que ésta ha sido una de las obras más problemáticas en su trayectoria. Esta experiencia les permitía comprobar de nuevo que una realidad demasiado inmediata, difícilmente podía ser asimilada en el trabajo creativo. Las circunstancias del contexto resultaban bastante chocantes, dificultando la objetividad y la posibilidad de darle realmente un vuelco poético a la realidad de la que querían hablar. Para García, esto les impidió “crear distancia de verdad, que permitiera entender el relato en otras dimensiones: no ver la guerra como un

hecho que ocurrió hace cinco años, o que está ocurriendo, sino una nación que tiene más de un siglo y medio de guerras, que es lo que tenemos en nuestro país” (Duque y Prada, 2004:490).

La siguiente producción *En la Raya* (1992) parte de un hecho anecdótico. Para conmemorar el V centenario del descubrimiento de América, el Ministerio de Cultura de España convoca a artistas latinoamericanos para llevar a escena distintas obras de escritores representativos del continente. De Colombia se elige a Gabriel García Márquez y al teatro La Candelaria. El texto propuesto para trabajar por el colectivo fue *Crónica de una muerte anunciada* (1981), pero después de algunos meses de trabajo, finalmente no se pudieron negociar los derechos de autor. A pesar de no contar con el presupuesto esperado, el grupo, que ya tenía avanzado el montaje, decide seguir trabajando con lo que tiene, aunque con la necesidad de ir en otra dirección.

Lentamente en las improvisaciones fueron encontrando otra vía. A propósito de su intento con *La ópera de los tres centavos*, y a causa del problema que padecen muchas metrópolis tercermundistas y de la labor que algunos miembros del grupo desarrollaban con habitantes de la calle, deciden asociar el material de *Crónica de una muerte anunciada* con la población marginal de la ciudad. Se planteó entonces que un elenco de “ñeros”, como se llama en el lenguaje popular a los habitantes de la calle (una derivación de compañero) y bajo la dirección de un esperado director alemán que nunca llega, montara el texto de García Márquez. El grupo investigó a fondo el tema y realizó un intensivo trabajo de campo. El reto era poner en escena esa realidad, sin caer en un realismo documental y aún menos en una mimesis simple que redujera los personajes al humorismo.

Nuevamente la estructura recurre a un doble relato en el que realidad y ficción se intercambian constantemente. Por un lado está el grupo de indigentes que ensaya la obra y por otro, el relato de *Crónica de una Muerte Anunciada*. La unión de estas dos líneas argumentales tendría que producir una tercera donde explotara la poética, o el sentido profundo del montaje. Con *En La Raya* La Candelaria continúa su camino de inserción dentro de la estética posmoderna.

La obra se burlaba de alguna manera de la situación de partida, en la que ellos mismos habían esperado contar con un apoyo internacional que nunca llegó. También los indigentes de *En La Raya* se habían involucrado en un proyecto artístico cuyo principal atractivo residía en su carácter internacional. Cabe destacar cómo el grupo se inspira otra vez en una situación propia para darle un vuelco al espectáculo a partir de un recurso ya anteriormente empleado, la metateatralidad. De este modo, La Candelaria no sólo se miraba a sí misma, sino que cuestionaba la función del teatro dentro de un supuesto plan de sociabilidad - en este caso el montaje de una obra de teatro- demostrando que más que arte, son otros medios los que el estado también debe implementar para ayudar de manera efectiva a las poblaciones marginales.

De esta manera, entendemos la metateatralidad “como la reflexión de los propios productores de textos teatrales -tanto los dramaturgos como los directores o los grupos teatrales- sobre su propio discurso o el discurso teatral en general y en el cual postulan funciones o responsabilidades para sus textos teatrales o para el teatro de su tiempo” (Villegas, 1997:88). Creemos que en esta obra, sin embargo, de ninguna manera el teatro es visto como una tabla salvadora para los personajes, sino que apenas es una forma de pasar el tiempo y soñar con futuros mejores que finalmente se ven frustrados. De esta suerte, la metateatralidad *En La Raya* no se centra en señalar un problema, ni tiene exclusivamente una función crítica, más bien funciona como un mecanismo estético que duplica, cuando no triplica, las dimensiones en las que se desarrolla el espectáculo. Además, se encarga de enfatizar el hecho de que el producto cultural es una representación, un rasgo en el que ya se ve la tendencia posmoderna en la que el arte se convierte en objeto del arte, un tema que ganará protagonismo en futuras obras del grupo.

*En la Raya* tiene como temas centrales la dignidad y la muerte. El argumento, igual que en la obra de ficción, narra un asesinato inminente. Enemigos motorizados, quieren vengar la deshonra de las niñas del colegio a las que Asdrúbal, personaje central de la obra y que en *Crónica* interpreta a Santiago Nasar, les va a decir poesías y presuntamente a exhibirles sus partes íntimas. La amenaza durante los ensayos es constante, pero nadie parece darle importancia hasta que es demasiado tarde, los vengadores cumplen con su cometido y asesinan al protagonista. Más allá



del acontecimiento, la obra se refería a una situación particular, “no solamente en Colombia, sino en Brasil y en otros países, estaban masacrando, en batidas llamadas de limpieza, a grupos de jóvenes y niños habitantes de la calle” (García, 2002:38).

Por otra parte, esta inclusión de “otros” sectores marginales que miran ya no únicamente a los campesinos y obreros, sino a los abandonados del sistema en el núcleo urbano, tiene también nuevas connotaciones. Puede ser que con *En la Raya*, se hace evidente que el grupo ha sobrepasado un límite y que la representación de lo popular en el contexto posmoderno empieza a tocar otras fronteras. En cierto modo se hace inevitable que las imágenes, así como los personajes de la obra, se relacionen con el estereotipo, con la presencia de una “estética de lo feo” (Rozencaz, 1992), de lo grotesco y del mal gusto. También una estética *kitsch* penetra la imagen de lo popular y se hace evidente en la vestimenta de los personajes, en los objetos y en un espectáculo que en general muestra una estética empobrecida, pero que, de algún modo, se contamina de los estándares presentes en la cultura de masas. Puede decirse que el título de la obra alude no sólo a esa marginalidad que se remarca tras una raya, sino que ubica también al grupo *en la raya, en un borde* en el que cualquier imagen, creencia y convicción es susceptible de ser subvertida, corrompida y transformada, debido a una hibridez que todo lo relativiza. De esta suerte, las clases populares que anteriormente eran protagonistas debido a su lucha social, en la posmodernidad adquieren otros matices. Los efectos que tiene este cambio de perspectiva para un teatro inscrito en la realidad, especialmente en la de las clases populares, plantea nuevos retos. Volviendo a Villegas, con la posmodernidad:

Los sectores populares adquieren importancia al verse representados en el escenario y esta representación acentúa ciertos rasgos (físicos, lingüísticos, gestuales) que la tradición había venido asignando a lo popular. Se atrae la mirada hacia “lo popular” sin embargo ya no para destacar o llamar la atención hacia su lucha de reivindicación social o cultural, ni tampoco para construir al “personaje del pueblo” como prototipo del marginado y su reivindicación en la primera instancia de la revolución social, sino para definir lo “nacional” como diferencia. (Villegas, 2005:226).

De este modo lo popular se convierte en estereotipo, dando lugar a “una teatralidad en la que lo definitorio es concebir lo popular como espacio arcaico y lúdico” (Villegas, 2004:173). En este contexto el teatro popular se enfrenta a otro tipo de amenaza, el contenido implícito de la voz del pueblo se reduce a una forma superficial que poco tiene que ver con el significado profundo que, para el Nuevo Teatro latinoamericano de los setenta, tenía lo popular. Ni La Candelaria puede huir de la banalización de la cultura, que con el marco posmoderno empieza a contaminar todo, incluso también la visión sobre su trabajo. Como comenta también Villegas a propósito de *En la Raya* :

Sorprende dentro de esta teatralidad de lo popular la variante en que los personajes populares se asocian con el lumpen o al marginal social en una estética de lo feo o lo grotesco, que han tenido gran éxito de público, con lo que se parece indicar una fórmula que origina placer en la burguesía. Sorprende en cuanto ha sido practicada por directores que se habían constituido en defensores del pueblo en los años sesenta u que habían idealizado su lucha de revolución social. Tal es el caso de Santiago García que, *En la Raya*, maneja una estética de lo feo, lo grotesco, acentuando los gestos hacia el “mal gusto”, deformando la voz, pintando los rostros o los actores forzando el gesto que les deforma el rostro. Dentro de esta perspectiva cambia la función del teatro y el teatro, en vez de ser instrumento de cambio social, constituye un espacio para el disfrute de lo intrascendente, lo estético estereotipado. (Villegas, 2004:176).

Más allá de si esta observación corresponde con una búsqueda del grupo, es la consecuencia natural de un proceso en que la forma se impone sobre el contenido. En este traspaso consiste la traumática ruptura que deben superar los artistas que se habían iniciado en un teatro comprometido, de contenido y que llegados a los años noventa se enfrentan a la frivolidad del discurso y de la imagen.

Cabe señalar que el material de partida *Crónica de una muerte anunciada*, también arrojaba elementos simbólicos de esa cultura central y propia que con tanta maestría describe García Márquez y que en el contexto de los indigentes cobra otra dimensión poética. *En La Raya*, el referente cultural “nacional” migra hacia otros significados, llegando a remitirse más fácilmente a una cultura mundial, global, en la que la idiosincrasia se convirtió en sinónimo de exotismo y por ende, en otro producto para el consumo.

Por otra parte, los cuerpos de los personajes se nutren también de cierta influencia kantoriana que ya podía apreciarse en *El Paso*, en la exagerada lentitud y la no-

acción que se percibía en escena. Precisamente Kantor, es uno de los artistas con los que el teatro posmoderno europeo se abre paso. Los personajes de *En la Raya*, llevan también una vida como “rebajada,” deambulan por la escena sin un rumbo fijo, su mundo, un espacio abierto que se percibe estrecho y muy frío. Particularmente hay un personaje que remite claramente a una figura artificial, un cuerpo muerto, un ser anónimo e inexpressivo que, sin embargo, está presente. Éste será apenas un primer acercamiento al cuerpo cosificado, a la materialización corporal que trae consigo el arte de la posmodernidad y que obtendrá su desarrollo en otro punto de la evolución de la poética del grupo.

El siguiente montaje es *Tráfico Pesado*, obra que se estrena en 1994. El grupo continúa explorando sobre la ciudad y propone un tríptico urbano, escrito y dirigido por Fernando Peñuela. El referente inmediato es la Bogotá lluviosa y nocturna tan conocida por sus habitantes. La obra cuestiona ambiguamente si el miedo paranoico con el que viven los habitantes de la ciudad hace parte de su subjetividad, de un mito popular o de la experiencia real que ha terminado definiendo la ciudad como un lugar peligroso. El texto de Peñuela permite sustraer comportamientos particulares en medio de la gran urbe, creando un mapa del miedo y observando las conductas de los habitantes y sus relaciones con la ciudad. En *Tráfico Pesado* la sensación de inseguridad se convierte en factor fundamental a la hora de socializar. Esto determina las relaciones entre diferentes sectores, involucrando las condiciones socio-económicas y geográficas del individuo dentro de la urbe y finalmente generando una sectorización que produce la marginalización y la estigmatización de ciertos rincones de la ciudad. Como observa Néstor G. Canclini:

La violencia y la inseguridad pública, la inabarcabilidad de la ciudad [...] llevan a buscar en la intimidad doméstica, en encuentros confiables, formas selectivas de sociabilidad. Los grupos populares salen poco de sus espacios, periféricos o céntricos; los sectores medios y altos multiplican las rejas en las ventanas, cierran y privatizan las calles del barrio (Canclini, 2001:261).

La obra se desarrolla en tres fragmentos que no tienen relación entre sí, el hilo conductor no es argumental sino temático. Cada cuadro tiene un carácter ambiguo, permaneciendo en el nivel de la elucubración, de lo que “parece” pero no se puede

confirmar. El temor se presenta como un síntoma de la subjetividad que se alimenta a través del cuento popular, del voz a voz, e inclusive de los medios de comunicación, mistificándose y arraigándose en las creencias del ciudadano que tiene dificultades para asimilar una realidad objetiva. Todo transcurre en tono de comedia, formalmente la obra se sirve del cine negro y la novela policíaca, explorando bastante los recursos lumínicos. Con esta obra el grupo sigue indagando en lo fragmentario, rompiendo el relato para contar múltiples historias que no conforman un argumento total.

En 1995 se estrena también "*Fémina Ludens*" (1995) escrita y dirigida por Nohora Ayala, actriz miembro del grupo que hace una propuesta para ser desarrollada por las mujeres del colectivo. La obra, también fragmentaria, narra la situación de cinco mujeres que por diferentes razones se han quedado solas. La propuesta indaga bastante en el cuerpo, incluyendo la danza y la experimentación con otros lenguajes. Este montaje femenino se desarrolló al margen de los ensayos de *Tráfico Pesado*, aunque con el apoyo del grupo.

Luego en 1996, viene *Manda Patibularia*, texto de Santiago García inspirado en *Convidado a una decapitación* de Vladimir Nabokov. La obra presenta a Eucario S. prisionero que acaban de trasladar a una prisión de alta seguridad después de comunicarle que ha sido condenado a muerte. El prisionero acepta su destino pero solicita que le informen de la fecha en que será ejecutado ya que su último objetivo es poder hacer un escrito, una carta que contenga un mensaje que pueda ser de interés colectivo. La respuesta a su solicitud nunca llega, a partir de allí su estadía en la prisión toma tintes de tortura. La imposibilidad de tener el control sobre el tiempo que le queda le impide al hombrecillo cumplir con su deseo, reflexionar acerca de sí mismo, lo que fue su vida y dejarlo por escrito. Como señala en su crítica Lucia Garavito:

La conexión entre identidad y escritura ha sido ampliamente reconocida en estudios hechos a personas confinadas en prisiones, hospitales, manicomios [...] por esta razón los intentos de Eucario por trascender, mediante la escritura, su situación de asilamiento y recuperar su identidad son frustrados repetidamente por las autoridades que le aseguran que su deseo 'esta contra el reglamento', le niegan papel en blanco para tomar apuntes, interrumpen cada vez que se dispone a escribir, e inclusive le prohíben dedicarse a sus escritos como ultimo deseo. (Garavito, 2001:11).

Esta imposibilidad de reconstruir su propia identidad es contrastada por la identidad que el estado le asigna, “datos, pruebas, testimonios y todo tipo de documentos archivados por la rama judicial conforman la representación oficial de Eucario como un individuo peligroso, de alta criminalidad, hostil, que merece estar bajo el más estricto control carcelario hasta el momento mismo de su ejecución” (Garavito, 2001:7). El grupo, y especialmente la dramaturgia propia de Santiago García, continúan planteando el problema del hombre frente a sí mismo, frente a quién es o desea ser. Esta construcción – deconstrucción de la propia identidad se desarrolla a partir *del Diálogo del Rebusque* y madura en esta etapa en la que el grupo consigue crear personajes sólidos y singulares.

Aunque la obra cuestiona las relaciones entre estado e individuo, la denuncia no es el problema central. La obra tampoco ofrece soluciones concretas, ni llega a ninguna parte. Permanece en ese lugar de lo incierto, en el que el hombre contemporáneo se encuentra irremediabilmente solo y sin esperanza ante la enormidad de un sistema que le sumerge en el anonimato. Se muestra un estado deshumanizante que trata a Eucario exclusivamente bajo el lenguaje de la burocracia. Reglamentos, cláusulas, fallos, autorizaciones, determinan cada uno de sus actos, incluyendo la posesión de su tiempo, definiendo sus horarios de comida, sueño, vigila y visitas. Cabe agregar que este proceso estuvo también muy animado por las lecturas de *Vigilar y Castigar* (1978) de Michel Foucault.

La condena de Eucario se convierte en la agonía de vivir en un espacio - tiempo que realmente no le pertenece. El personaje, oprimido en su pequeña celda, encuentra la manera de atravesar los muros que se difuminan constantemente para explorar en un terreno más onírico. Nuevamente, como es común a las obras de este periodo, un mundo de lo posible e imaginario es la estrategia dramática por la que la obra rompe sus límites con la realidad. Eucario permanece víctima de unas circunstancias que no puede modificar y las cuales sólo puede evadir inventando un realidad paralela como válvula de escape a sus miserias. El universo ficticio que cerca a Eucario no proviene solamente de sus sueños y deseos frustrados, sino de su entorno inmediato, el medio burocrático que se reviste de una teatralidad que sobrepasa la realidad, confirmando que “el gran actor político dirige lo real por medio de lo imaginario” (Balandier, 1995:16). El director de la

cárcel es todo un maestro manipulando la realidad de Eucario, una tortura aunque tratada con mucho humorismo. De esta manera, la frontera entre la realidad y la ficción se hace cada vez más indiscernible, aludiendo claramente a una sociedad en la que todo es espectáculo.

Desde su prisión Eucario vislumbra la posibilidad de fugarse, incluso de casarse con Sibila, la joven hija del director de la cárcel, quien es su guía para llevarlo por el laberíntico mundo de su imaginación. Con pocos objetos y el aprovechamiento de recursos lumínicos que ya habían indagado en *Tráfico Pesado* se construyó un espacio que según la descripción de García era “un espacio imaginario, barroco, es decir, arriba, abajo, a los lados, con la contradicción, casi con la paradoja de que el espacio escénico en realidad era la celda, que tiene un metro cincuenta por dos cincuenta, una celdita y de ahí no nos podíamos salir. Pero sin embargo es la obra que tal vez más espacio ha abarcado aquí en La Candelaria” (Duque y Prada, 2004:500).

Con esta obra el grupo toca un tema delicado en el contexto del país como es la justicia. Era el momento en que se conocía la verdad sobre la participación de recursos del narcotráfico en la campaña presidencial de Ernesto Samper, situación que cuestiona profundamente a las instituciones judiciales y sus leyes en Colombia. En *Manda Patibularia* la justicia recae con todo su poder sobre un individuo anónimo, lo que en la conclusión de Garavito significa que “si el sistema judicial le niega al individuo la posibilidad de autorrepresentación, el montaje escénico de La Candelaria se la concede, en lo que podría considerarse como un acto de justicia poética” (Garavito, 2001:14).

También en 1997 se estrena *A Fuego Lento* escrita por Patricia Ariza y dirigida por Cesar Badillo, otro miembro del grupo. La obra, muestra la historia de tres hombres que preparan una cena para la mujer a la cual todos desean. Propuestas como ésta y *Fémima Ludens* (1995) evidencian la necesidad de otros miembros del grupo, especialmente de las mujeres, por hablar del universo femenino así como por abrirse a otro tipo de temas y lenguajes formales que les interesan. Esta preocupación por el discurso de género es una vertiente principal de la posmodernidad en la que la imagen de la mujer busca liberarse de estereotipos y construirse desde otras perspectivas. Es notorio que también las mujeres del

grupo reclaman un espacio para hablar sobre sí mismas y para desarrollar sus propias propuestas.

La obra que cierra esta tercera etapa de trabajo es *El Quijote* montaje que se estrenó en 1999. A lo largo de este recorrido es visible que los clásicos no abundan en el repertorio del grupo. Aunque tempranamente, en 1968, hacen una versión de *La Orestíada* y más tarde en obras como *El Diálogo del Rebusque* se sirven de fuentes textuales clásicas, no son un material al que suelen recurrir puesto que su interés principal ha sido crear sus propias obras de teatro. No obstante, la re-evaluación de los clásicos se presenta recurrentemente en el teatro contemporáneo como síntoma del agotamiento que en la carrera por lo nuevo produjo la vanguardia. En la raíz de la elección de *La Candelaria* pervive la necesidad de indagar en los albores y la memoria de la cultura latinoamericana (como ya lo habían hecho en la denominada “La Trilogía de la Conquista”). Como expone García:

Encaramos este trabajo dentro de una línea de reflexión sobre los clásicos, inscrita en un preocupación seria de nuestra memoria creativa: indagar sobre nuestra identidad, explorar, como material riquísimo para la invención de espectáculos (los albores de nuestra cultura), para la formación de nuestra lengua y para presentar nuestro aporte a ella, como americanos, en su transformación. (García, 2002:81).

Aunque el discurso se mantiene en la misma línea de reflexión, la defensa de la identidad propia o local no se proyecta ya hacia un horizonte revolucionario o político, sino más bien hacia la integración cultural. Precisamente Cervantes ofrece un telón de fondo ideal para cuestionar las ideas de cultura y memoria. En la España de *El Quijote* convivían la cultura castellana, la hebrea y la árabe, en un momento en que los moros y los judíos son expulsados del territorio español. Así, mientras los españoles perseguían importantes componentes de su cultura, empezaban a construir otra en América.

Por otra parte, ya se ha mencionado que el tema del exilio y el desplazamiento forzoso tienen una especial resonancia en la producción del colectivo al ser uno de los principales flagelos de la sociedad colombiana. La memoria extraviada, desarraigada y la imposibilidad de pertenecer y de ser parte de un núcleo territorial igualitario, deviene en la dificultad para construir una identidad cultural. Desde el referente literario se percibe la negación de las propias raíces

que sufrió la población morisca forzada a convertirse al cristianismo y al castellano. No pocas veces durante la lectura de *El Quijote* Cervantes señala que ésta no es más que la traducción al castellano de un manuscrito de un autor árabe: Al Sayed Ahmad Ben-Anyeli, castellanizado como Cide Hamete Benengeli.

La Candelaria toma las múltiples voces presentes en *El Quijote* para determinar una estructura polifónica que es visible en todos los planos del montaje. Esta polifonía, característica fundamental del teatro popular, ligada otra vez a lo lúdico y a lo carnavalesco, son elementos que siguen siendo esenciales en la estética del grupo. Esta exaltación de lo popular es inseparable de *El Quijote* así como de la cultura latinoamericana. Es por ello que la obra discurre en un ambiente totalmente festivo, en el que el orden de los acontecimientos no es estricto y las escenas son intercambiables. Como lo explica García: “en la estructura dramática hay una especie de dichoso y muy saludable caos, de desorden festivo, una libertad si se quiere, pero que tiene sus reglas internas” (Duque y Prada, 2004:515).

Esta libertad que se concede el grupo les permite construir un dispositivo intercambiable entre tres planos narrativos distintos: la realidad, la fantasía y la ilusión. En las anotaciones del montaje García (2004) explica cómo se entrelazan estos tres planos de la narración: el plano de la realidad, entendido como las circunstancias dadas en las que se desenvuelven los personajes, se ve constantemente interrumpido por los comediantes que traen consigo un plano fantástico soportado por el recurso de lo metateatral. Entre estos dos está el plano de lo ilusorio, el pensamiento utópico que conduce las aventuras de *El Quijote* y su escudero. De nuevo la frontera entre lo real y lo ilusorio es manipulada por los actores que desempeñan entre cinco y ocho personajes. Dentro de esta dinámica el escenario es continuamente transformado yendo de un lugar a otro como por arte de magia.

La versión que hace García del texto de Cervantes procura alejarse de las aventuras más icónicas de *El Quijote* para concentrarse en otras que permitieran ver nuevos matices del personaje. La obra la componen doce cuadros correspondientes, cada uno, a una aventura. El montaje se mueve entre lo apolíneo y lo dionisiaco: así como hay pasajes en los que la quietud y el diálogo dejan ver la humana filosofía de el Quijote en su estado más puro, también el caos y el desorden permiten ver la



naturaleza lúdica de lo festivo en Sancho. El lenguaje que se maneja corresponde a distintas voces: la de Sancho es la voz popular, con el lenguaje rudo y sabio del pueblo, mientras que la de el Quijote es la voz del poeta, moderada, arcaica y pomposa. García se esfuerza por conservar los personajes de Cervantes y al mismo tiempo hacerlos consonantes con la actualidad, dar otro punto de vista a las innumerables figuraciones de *El Quijote*, pero esta vez desde una perspectiva colombiana, sin que esto signifique vestirlo a la manera típica o mudar las fanfarrias por los vallenatos. El juego que propone García se instala más bien en el lenguaje, en el uso del castellano al que puso un acento local y que con la mano de los actores llega, incluso, a rayar con la cotidianidad. A medida que se van desarrollando las aventuras, el público es testigo de una suerte de construcción y de-construcción de los personajes. Una idea muy ligada a la figura del antihéroe, ampliamente trabajada por el grupo, y que se hace evidente en *El Quijote*, puesto que es él mismo quien se nombra y se autoafirma. Esta deconstrucción se transfiere también a una dialéctica entre razón y locura en la relación Quijote - Sancho, pues finalmente parece ser Sancho quien ha perdido la razón y no al revés. Las aventuras se suceden teniendo como hilo conductor la evolución de la relación entre los dos personajes principales. En palabras de García, “en esa sucesión de aventuras, el hombre que perdió el juicio lo va encontrando, pero no como una reconstrucción o vuelta atrás hacia lo que era, sino como una de-construcción del personaje que se ha construido a sí mismo y que va apareciendo de otra manera: no loco sino visionario, capaz de razonar acerca de su sin razón” (García, 2002:104).

Es notoria la creciente espectacularidad que el grupo emplea en este montaje, los recursos de imagen, música y efectos se multiplican. La envergadura del proyecto hizo necesario aumentar el elenco, razón por la que ingresan cuatro nuevos actores. Una situación inédita en la trayectoria de La Candelaria y algo que es, sin duda, el abrebocas de una nueva y transgresora etapa del grupo.

Cabría preguntarnos, ¿por qué es *El Quijote* la obra con la que el grupo cierra su paso por el siglo XX? Quizá porque en un mundo dominado por la abulia y la carencia de ideales, lo que el caballero de la hidalga figura recuerda, es la necesidad de una utopía, necesidad perfectamente inscrita en el contexto local-

colombiano, utopía que podría ser la paz, la esperanza. Por otra parte, el cierre de la década del noventa y el *ad portas* del siglo XXI para La Candelaria no puede estar mejor representado que por *El Quijote*, personaje que encarna en sí mismo la utopía, ésa que el grupo sigue persiguiendo a pesar de estar inmersos en un contexto en el que los ideales se desvanecen. La locura de Alonso Quijano se profundiza y se eleva hacia un ideal que va más allá de la fama y la riqueza y que está muy dentro suyo, aún cuando sabe que su ideal no existe, lo persigue porque lo necesita. Esa clase de utopía es la que La Candelaria quiere y necesita conservar para sí misma. La supervivencia de un teatro comprometido sobre el que han fundado su proyecto escénico se enfrenta al desencanto, sin embargo, tal y como lo predica el personaje cervantino la utopía no puede morir.

Las obras producidas entre 1986 y 1999, se han querido asumir dentro de un periodo de transición en el que el grupo va vinculándose a una estética posmoderna sin pertenecer completamente a ella. En este proceso, La Candelaria va adaptando su ideario artístico a un nuevo contexto teatral más amplio y competitivo. Como ya hemos mencionado, los años ochenta marcan un nuevo ciclo de transformación en el teatro colombiano, ya que a pesar del corto camino que había iniciado el Nuevo Teatro en los años sesenta, éste había llegado a tener una presencia hegemónica en el panorama teatral. El teatro de la ciudad va abriéndose realmente paso hacia otras tendencias con la entrada de los años ochenta, nuevas opciones se instalan en el mercado así como en el imaginario de la gente. La dramaturgia individual, el teatro de calle y el teatro gestual empiezan a ganar fuerza.

El teatro comercial llega a Bogotá de la mano de Fanny Mickey (1930-2008) y con ello, otra idea de teatro que rápidamente domina gran parte de la escena capitalina. El entretenimiento puro, lo espectacular y la escena internacional, encuentran un lugar privilegiado, en manos de una hábil empresaria del teatro como la Mickey. Esto propina un duro golpe a un sector experimental que nunca había sido realmente apoyado por el estado, el cual ahora encontraba la forma de subsanar sus responsabilidades culturales impulsando un teatro menos problemático y más acorde con sus intereses. Mickey inaugura en 1981 La Fundación Teatro Nacional y en 1988, el Festival Iberoamericano de Teatro de

Bogotá (FITB) que desde entonces, cada dos años, reúne con éxito a cientos de artistas de todas las tendencias escénicas a nivel mundial. De esta manera la escena del teatro capitalino y colombiano, cambia radicalmente. Esto trae sin duda nuevos retos para La Candelaria que lejos de desanimarse o inscribirse en un tipo de teatro más afín a las masas, se aferra y se afirma en su idea de teatro. Un teatro comprometido, hecho con recursos propios y sin la pretensión de asegurar un éxito económico. Es evidente, sin embargo, que el contexto es otro, que el público ha cambiado, y que como artistas, La Candelaria debe adaptarse o morir. Está claro que se trata no de una adaptación a la ley del mercado, sino más bien de una adaptación de sus propios intereses a otras formas estéticas e incluso, a otra forma de ver la cultura y la sociedad.

La apertura hacia otras tendencias teatrales más internacionales y espectaculares debilitan al teatro independiente y de compromiso social. Como lo resume Pavis “La aproximación ideológica, sobre todo marxista tiende a ser eliminada por el hecho mismo de la apertura a las culturas extranjeras y por la expansión de la noción antropológica de cultura” (Pavis, 1998:52). Este es un primer guiño al advenimiento de la globalización que marcará definitivamente el carácter de la cultura posmoderna. El teatro La Candelaria, así como buena parte del teatro latinoamericano, vive durante los años ochenta y noventa el desmonte de un ideario artístico que enarbolaba los valores de una cultura nacional y popular, para verse circunscrito a la internacionalización de la cultura y más tarde en la inevitable globalización. Esta ruptura supone una profunda transformación entre teatro y contexto y teatro y realidad. Como señala Juan Villegas tras este proceso:

El concepto de cultura tiende a perder su función de ser tributaria del cambio social. A la vez, tiende a perder sus connotaciones nacionales. Aún mas, parece querer indicarse que la cultura constituye un sistema de signos que dejan de pertenecer a una cultura específica para pasar a formar parte de una ‘gran cultura’ transnacional y en la cual la referencia, predominantemente, no es la ‘realidad’ sino la representación de la misma en otros textos artísticos (Villegas, 2004:166).

La Candelaria que siempre ha confiado en los procesos lentamente, va encontrado la manera de incorporarse a un nuevo lenguaje, sin perder los temas y motivos que inspiran su trabajo. Por tanto no es el contenido el que desaparece, sino la forma en la que se presenta. Así, para 1999, con treinta y tres años de trayectoria, siete

montajes de dramaturgia colectiva, nueve de creación individual y todo un bagaje que le permite continuar su andadura, La Candelaria se enfrenta al nuevo milenio.

#### **CAPÍTULO IV. LA CANDELARIA EN EL UMBRAL DEL SIGLO XXI: ANACRONISMO Y POSMODERNIDAD**

Los capítulos anteriores planteaban un amplio recorrido por el origen y desarrollo del proyecto artístico de La Candelaria como condición imprescindible para poder ubicarnos en este punto: su entrada en el nuevo milenio. Máxime si se tiene en cuenta que este proceso involucra el traspaso entre modernidad y posmodernidad, y con ello, el acceso a una nueva teatralidad no sólo al interior del grupo, sino también en el medio que lo acoge, el teatro colombiano.

La investigación plantea un recorrido que va desde el pasado hasta el presente del grupo. Consideramos que la confrontación entre estos dos marcos temporales enriquece el aporte de La Candelaria al teatro colombiano y que éste no sería completo sin considerar la totalidad de su trayectoria. De hecho, creemos que las creaciones más recientes del grupo (2000-2010) otorgan un punto de vista singular sobre su trabajo y que, de alguna manera, esta década concentra y sintetiza lo que ha sido el recorrido total del grupo.

Esta proposición tiene sustento en varias razones algunas de las cuales destacamos a continuación: el trayecto 2000-2010 enmarca no sólo la entrada del grupo en el nuevo milenio, sino también los últimos diez años de producción del grupo tal y como lo conocimos. Nos permitimos el uso del adjetivo *último* ya que esta década es la última del grupo bajo la dirección de Santiago García, quien dirigirá su obra postrera en 2010 (*A Manteles*). Aunque esto no ha significado la disolución de La Candelaria creemos que sí marca el fin de una era, diferente a la que se ha intentado abarcar en esta investigación.

También durante esta década La Candelaria celebra su cuadragésimo aniversario con el estreno de *Antígona* en 2006. Un recorrido que seguirá aumentando hasta alcanzar dentro de poco el medio siglo de existencia. Si tomamos como promedio de vida un límite de ochenta años, es con sus primeros cuarenta años cuando podría decirse que el grupo atraviesa un umbral generacional. Un margen en el que una experiencia profesional de cuarenta años se incorpora a la vejez, en la que aumentan los recuerdos y con ello, el deseo de fijar y transmitir una memoria

(Assmann, 2011). Esta memoria es el rasgo que identificamos como detonante del trabajo creativo del grupo durante esta década, y consideramos que a través de ella, La Candelaria encuentra la manera de conectarse con el presente. Esta tensión entre pasado y presente es la que nos permitirá acercarnos al que ha sido uno de los periodos más complejos del grupo, precisamente porque engloba también el final de una época. En ese sentido, también podríamos definir la poética de esta última década como perteneciente a un estilo tardío (Adorno, 2003) idea que se expondrá en capítulos posteriores y que nos ayudará a comprender e interpretar la poética reciente del teatro La Candelaria.

#### **4.1. MEMORIA Y VANGUARDIA EN EL TEATRO LA CANDELARIA**

Aunque la memoria ha tenido siempre una posición privilegiada en el trabajo de La Candelaria, especialmente en sus primeros años cuando la construcción de una identidad nacional dependía en gran parte de la recuperación de una memoria histórica, de cara a los años noventa la responsabilidad asignada al término cobra otras dimensiones. La defensa de la identidad nacional o local no se proyecta ya hacia un horizonte revolucionario y de emancipación, sino que se dirige más bien hacia la diferenciación y el acople. El acento ya no está en un teatro histórico, sino en un teatro que pretende construir memoria. Como lo plantea Alicia del Campo:

La memoria aparece así como único reducto desde el cual articular discursos utópicos que más que proponer grandes proyectos buscan reconstituir los espacios de pertenencia cultural amenazados por la globalización cultural como correlato de la globalización económica y tecnológica y el progresivo debilitamiento del poder de los estados nacionales frente a los grandes conglomerados transnacionales. (Campo, 2001:77).

Desde esta perspectiva, la memoria es más un espacio para la resistencia que para la liberación. Uno de los rasgos más sobresalientes del hombre posmoderno es la expropiación que sufre de su propia realidad y, con ello, de su propio espacio-tiempo. El fracaso del ideal modernista de evolución deja al hombre ante la dificultad de proyectarse hacia el futuro, mientras que los continuos y acelerados avances de la ciencia, la tecnología y la comunicación le hacen imposible apropiarse del presente. Bajo estas circunstancias, el pasado, la memoria, se

presentan como un territorio “seguro” al que siempre se puede recurrir. La misma idea de innovación parece agotarse en un contexto posmoderno en el que supuestamente ya se ha inventado todo. De esta manera el pasado es visto como un espacio desde donde re-inventarse y re-pensarse. El arte posmoderno, entonces, no pretende establecer una diferencia radical entre el pasado y el presente, más bien busca ser un punto híbrido, de diálogo, contraposición, o superposición, entre estos dos marcos temporales. De esta suerte el pasado se abre paso en la reinterpretación del arte clásico, en la moda retro y, en otras áreas. Aparece así, como un discurso conmemorativo y ejemplarizante para tiempos venideros, tomando forma en museos, monumentos, plazas y otros lugares dispuestos para la memoria, obteniendo así un rol protagónico en el mundo y en la cultura contemporánea.

Justamente La Candelaria sella su paso por el siglo XX con la elección de un clásico: *El Quijote* (1999). Proyectándose hacia el siglo XXI, La Candelaria vuelca su mirada hacia el pasado, un síntoma que la vincula a la posmodernidad pero que, sin embargo, no es un procedimiento nuevo en el grupo. Hemos mencionado antes que la memoria ha sido uno de los principales reductos del trabajo creativo del colectivo. Basta volver la mirada al origen de su proyecto en 1966, cuando aún como Casa de la Cultura, montaron obras de diversos autores internacionales, situación que cambia drásticamente en 1972 cuando deciden conectarse con lo nuevo a partir de sus propias búsquedas. Como lo plantea el propio García:

De todas esas influencias y contactos con lo que podría ser el teatro vanguardista europeo y norteamericano, lo que es importante aclarar ahora, pasadas cuatro décadas, es el hecho de que para lo que nos sirvió en el intento posterior de realizar una dramaturgia nuestra, personal, fue el tomar todos estos estímulos y en vez de llevarlos a una ficticia posición avanzada, retroceder hacia nuestros ancestros históricos, míticos y emotivos; regresar a nuestra ‘memoria’ de un pasado escatimado que nos sirviera de verdadero punto de partida, de trampolín hacia lo nuevo. Es decir, la vanguardia para lo que nos sirvió realmente, fue para ir a la retaguardia [...] pero no para quedarnos estancados o atrapados por el pasado, sino para - y ahí estaba el aporte de esa dramaturgia de vanguardia europea - referirnos y aludir al mismo tiempo al momento presente. Ese ejercicio de diacronía y sincronía tan importante en logros indiscutibles de la dramaturgia actual de América Latina, fue lo que nos permitió sentar las bases de un teatro instalado en nuestro propio presente. (García, 2006:67).

También en capítulos anteriores, hicimos hincapié en lo que significa para La Candelaria el concepto de vanguardia, término que para García es inseparable de la idea de originalidad. Para el director colombiano en el momento en que la vanguardia se convierte en una moda, se repite, poniendo en riesgo el objetivo más elevado del arte: construir una relación auténtica con el espectador. Creemos que con esta misma postura el grupo atraviesa las décadas del ochenta y del noventa, en medio de un panorama teatral marcado por la emergencia de la espectacularidad y alimentado por el uso y el abuso de los *mass media*, lo multidisciplinario, la cultura global, entre otros elementos de la imagen posmoderna. Todos ellos son recursos que el grupo no se preocupa por asumir precipitadamente, no por falta de comprensión, sino por considerar que no están realmente vinculados con el pulso de la realidad colombiana. Y aún menos, con el pulso de un movimiento teatral nacional que realmente no cuenta con los recursos necesarios para producir ese tipo de teatro espectacular. Pero muy al contrario, sí para mantenerse en una posición de receptor-espectador de otras culturas, como empezó a ocurrir con los festivales internacionales que se fundaron en el país, específicamente con el Festival Iberoamericano de Bogotá inaugurado en 1988.

Con esta clara postura, el grupo toma de todas esas influencias las herramientas para seguir construyendo una dramaturgia propia, la intención es encontrar desde su propio quehacer la manera de conectarse con lo nuevo. No como una imposición del mercado, al cual continúan manteniendo al margen de sus intereses, sino como el resultado de sus propias investigaciones.

No obstante, sus propias convicciones, al filo del nuevo milenio, La Candelaria tiene claro que el terreno en el que se instala su teatro es profundamente distinto. El reinado de la imagen ha terminado por normalizarse siendo éste el único lenguaje dominante tanto en el arte como en cualquier otro campo de comunicación, siempre bajo el arbitrio de los *mass media*. La globalización da pasos agigantados, hasta y desde la gran autopista de la información, internet. La ciencia sorprende con nuevos descubrimientos. Y el teatro encuentra también nuevas formas de autodenominarse y sobrevivir. Todos estos cambios repercuten en la visión de una realidad completamente trastocada, irrealizada. Más que nunca, el siglo XXI aparece como la puerta hacia un futuro en el que la realidad parece



desvanecerse. Inevitablemente el grupo se ve abocado a tomar parte activa del caos propuesto ante el peligro de perder su conexión con un público que los ha acompañado, pero que, sin embargo, también forma parte de otra realidad.

Es esta suerte de articulación la que pone otra vez al grupo en la disyuntiva entre el pasado y el presente, entre vanguardia y retaguardia. Y en la que emerge una concepción del tiempo en la que el pasado se convierte en el eje esclarecedor y fundamental de la acción, pues el pasado no vuelve a la conciencia más que en la medida en que puede ayudar a entender el presente y a prever el futuro (Bergson, 1995:60). En ese sentido, podemos entender el presente como un tiempo heterogéneo, tridimensional, como en San Agustín, “Hay tres tiempos: el presente del pasado, el presente del presente y el presente del futuro [...] el presente de las cosas pasadas es la memoria; el presente de las cosas presentes es la visión directa; el presente de las cosas futuras es la espera” (San Agustín, 2007:258). Pensamos que esta tensión entre tiempos, engendra en la poética más reciente de La Candelaria una *tensión estética* que no puede o no debería pasar desapercibida para la crítica.

En este orden de ideas, no sorprende que la obra más paradigmática del grupo durante esta última década y una de las más importantes de su trayectoria, sea *Nayra* (2004), que significa justamente *Memoria* en la lengua indígena aymará. Con esta pieza el grupo firma su entrada definitiva en una nueva teatralidad. No obstante, la obra gira en torno al tema fundamental de la memoria. La diferencia esencial entre esta pieza y otras anteriores es que ya no estamos hablando de una indagación en la memoria cultural. Entendiendo la memoria cultural como aquella que según el egiptólogo Jan Assmann, autor de *Historia y mito en el mundo antiguo. Los orígenes de la cultura en Egipto, Israel y Grecia* (2011), “se orienta mediante puntos fijos del pasado [...] y para la cual únicamente cuenta la historia recordada no la fáctica” (Assmann, 2011:51). En este libro el autor aborda el tema del recuerdo y la memoria en tres culturas antiguas diferentes, estableciendo la importancia del pasado en la evolución de la cultura occidental. Dicho estudio nos permite identificar ciertas pautas que nos ayudan a definir el papel de la memoria en la cultura y la sociedad actual. Así pues, podemos decir que la memoria cultural es la que el grupo confronta mayormente en sus inicios en obras como *Nosotros los*

*Comunes* (1972) o *Guadalupe años Sin Cuenta* (1975). Piezas en las que la memoria histórica es cuestionada a partir de una memoria narrativa, no institucional. Con esta confrontación, el grupo buscaba reconstruir una memoria cultural en la que el pueblo es quien se apodera del acontecimiento histórico y lo re-escribe desde su punto de vista, para así apropiarse mejor de una identidad nacional. La memoria cultural está presente también en obras como *El Diálogo del Rebusque*, *Corre, Corre Carigüeta*, *El Viento y la Ceniza*, o el propio *El Quijote*, entre otras piezas, en las que el grupo interroga acontecimientos, mitos, y personalidades de esa memoria cultural que permanece fija e inmune al tiempo.

Se puede percibir que a partir del nuevo milenio el recurso a la memoria se torna diferente en La Candelaria. Por un lado, se corresponde con esa memoria que surge como consecuencia natural del traspaso generacional al que el grupo se aboca y al mismo tiempo a esa memoria que surge como posibilidad real, en una posmodernidad en la que presente y futuro son categorías fluctuantes. Por consiguiente, estamos hablando de una memoria propia, la que se ha forjado al interior del grupo. Una memoria que puede denominarse memoria comunicativa, es decir, aquella que no está institucionalizada, sino que corresponde a las vivencias propias del individuo. Como lo advierte Assmann, “la memoria comunicativa abarca recuerdos relacionados con el pasado reciente. Son recuerdos que el individuo comparte con sus contemporáneos. El caso típico es la memoria generacional. Históricamente esta memoria corresponde al grupo; surge en el tiempo y se extingue con él, mejor dicho, con sus portadores” (2011:49).

La memoria comunicativa es una memoria viva y no necesariamente corresponde a la memoria cultural. No obstante, la memoria cultural puede convertir un recuerdo fáctico en un mito y a partir de allí integrarlo a las formas de la memoria cultural. Algo que en cierto modo, también podría aplicarse a La Candelaria en tanto que objeto histórico. Al ubicarse de cara al siglo XXI, La Candelaria también ha tenido que reconocer todo el peso de su propio pasado, parte esencial de la historia del teatro colombiano moderno -cuyo punto inicial los historiadores ubican a mediados del siglo XX-, lo que la convierte también en un objeto histórico. De alguna manera, La Candelaria se levanta también en contra de lo que la memoria cultural quiere hacer con ella misma, es decir, otorgarle un sitio en la

historia. Inquietante, en tanto que el sentido histórico pretende ser soberano, absoluto y conclusivo. Y aniquilador, en cuanto el grupo sigue en un proceso vivo y continuo, que más que proyectarse hacia el pasado se proyecta hacia el futuro. Es esta postura la que esta investigación quiere ponderar, pues aunque no puede negarse la función de La Candelaria en el pasado histórico del teatro colombiano, es sólo en su presente donde pueden encontrarse las claves que iluminen desde el pasado, el teatro del futuro, asegurándole así a la historia su coherencia y su continuidad. Como mejor lo explica Nietzsche, “Cuando el sentido histórico no conserva ya la vida sino que la momifica, entonces es cuando el árbol se muere de una muerte que no es natural, comenzando por las ramas para descender hasta la raíz, de suerte que la raíz misma acaba por pudrirse” (1982:91).

Así pues, La Candelaria recurre a su propia memoria para ubicarse en el presente. En una operación anacrónica, que en principio, contradice el tiempo cronológico, eucrónico de la historia. Aquí conviene recoger el pensamiento de Didi-Huberman sobre la cuestión del anacronismo, sobre esa posibilidad de concebir el objeto (histórico) como un objeto de tiempo impuro, complejo y heterogéneo. En su libro *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (2008), Didi-Huberman retoma el concepto del anacronismo (propuesto antes por W. Benjamin y A. Warburg) para interrogar la historia del arte y su relación con el tiempo, centrándose especialmente en la naturaleza dialéctica de las imágenes. El autor plantea la imposibilidad de considerar la imagen sujeta sólo al tiempo cronológico de la historia, reconociéndola como un montaje de tiempos heterogéneos, de realidades pasadas y presentes que reclaman una convivencia y que necesariamente se unen en la imagen dialéctica. Tal y como lo enuncia el propio autor: “El aspecto propiamente dialéctico de esta visión sostiene por cierto que el *choque de tiempos en la imagen* libera todas las modalidades del tiempo mismo, desde la experiencia reminiscente hasta los fuegos artificiales del deseo, desde el salto, desde el origen hasta la decadencia de las cosas” (Didi-Huberman, 2008:171).

Esta idea resulta fecunda precisamente cuando el pasado se presenta como un obstáculo para el presente, inamovible. Pensar el pasado de manera anacrónica

permite descubrir una plasticidad fundamental del tiempo, en la que el presente visita al pasado y viceversa. Como lo plantea el propio autor:

No se puede por tanto, contentarse con hacer *la historia* de un arte bajo el ángulo de “eucronía”, es decir, bajo el ángulo convencional del artista y su tiempo. Tal visualidad exige que se lo examine bajo el ángulo de su *memoria*, es decir, de sus manipulaciones de tiempo, cuyos hilos nos descubren mejor a un artista anacrónico, a un “artista contra su tiempo”. (Didi-Huberman, 2008:43).

¿No constituye acaso un acto anacrónico la afirmación de García, al decir que la vanguardia para lo que le ha servido es para ir a la retaguardia?. Es en ese sentido que el grupo vive su presente como un montaje de tiempos heterogéneos, en el que el pasado saluda constantemente el presente. De hecho, el continuo interés que La Candelaria mantiene por la memoria les ha hecho descubrir también la concepción del tiempo en las culturas indígenas de los andes colombianos, particularmente la del pueblo Kogui, que funciona también en contravía del tiempo cronológico tradicional. Los Kogui creen que el pasado es lo que se ve adelante y que el futuro es lo que está atrás puesto que no se puede ver. Idea que la misma Candelaria ha adoptado para sí misma, como lo explica García:

Lo que tenemos como pasado artístico es lo que está delante, lo que podemos ver. En ese pasado escurramos, hurgamos para nuestro arte del presente, que es el que puede influir en aquel que no sabemos, que es lo que nos va a pasar mañana, lo que tenemos a nuestra espalda y de lo que somos responsables. (García, 2006:53).

Esta suerte de tiempo visto al revés, de memoria vuelta presente es lo que nos interesa rescatar como elemento esencial en la poética de esta última década de La Candelaria. Una idea que en gran parte se vincula con una estética posmoderna, que también reclama del pasado las pistas para “ser”. Esta cierta anacronía es la que nos va permitir reunir los distintos elementos que componen la poética del grupo en el trayecto 2000-2010. A la que queremos acercarnos teniendo en cuenta que se corresponde por un lado, con una estética que recurre al pasado como síntoma del teatro posmoderno y que, por otro, recurre al presente, es decir, que necesita de la realidad para acontecer, emergiendo así una poética performativa. Caminos que por uno y otro lado conducen al grupo a una estética posdramática. Así pues, nos introducimos en el paso del grupo por la primera década del siglo XXI teniendo en cuenta que también es la última (bajo el proyecto emprendido por Santiago García al que aquí nos hemos referido) y que, por otra parte, también se

conecta con el último teatro, ese último teatro que, como sentencia Deleuze ya no imita, sino repite, razón por la cual “la última repetición, el último teatro recoge todo, en cierta manera; y en cierta otra, destruye todo; y en una tercera manera selecciona todo” (2009:431).

Es importante aclarar que si bien el anacronismo se muestra como contrario al carácter histórico cronológico que previsiblemente plantean los conceptos de *posmodernidad/pos-dramático*, no es menos cierto que ese anacronismo resulta ser una estrategia útil para comprender el pasado y el presente como realidades que resuenan a la vez, como categorías indisociables y sobre todo, para separar la historia de *la memoria*, pues como afirma Didi-Huberman:

Es ella [la memoria] la que decanta el pasado de su exactitud. Es ella la que humaniza y configura el tiempo, entrelaza sus fibras, asegura sus transmisiones, consagrándolo a una impureza esencial [...] La memoria es psíquica en su proceso, anacrónica en sus efectos de montaje, de reconstrucción o de decantación del tiempo. No se puede aceptar la dimensión memorativa de la historia sin aceptar, al mismo tiempo, su anclaje en el inconsciente y su dimensión anacrónica. (Didi-Huberman, 2008:60)

#### **4.2. BREVES APUNTES SOBRE LA POSMODERNIDAD**

Para introducirnos en la década más reciente de trabajo de La Candelaria conviene aclarar algunos términos, en especial aquellos que tienen que ver con la estética que domina su poética durante este tiempo y que determinaremos como correspondientes a una estética posmoderna. Intentaremos definir la posmodernidad en base a dos aspectos fundamentales, el primero es tener en cuenta que la posmodernidad no puede definirse como una categoría estética realmente autónoma y separada de la modernidad, sino más bien como su estado posterior (Lyotard, 1999). El posmodernismo ataca la idea de unidad, de universalidad, de arte total que perseguía la modernidad para instalarse en la esquizofrenia. Contrario a la modernidad que defendía la individualidad y la expresión personal, en la posmodernidad el sujeto se diluye en la heterogeneidad de las formas. No tiene que adherirse a un único criterio, ni siquiera tiene que adherirse a un criterio. Es el momento en que como dice Lyotard, debemos asumir

el eclecticismo como el grado 0 de la cultura general contemporánea (1999). De este modo, la posmodernidad no puede ser vista como una ruptura, sino como un proceso que está regido por un principio de contaminación, de impureza. La posmodernidad no cree en la novedad, con lo cual va hacia delante, pero citando constantemente su pasado. Es en este sentido que la memoria encuentra un lugar privilegiado en la estética posmoderna, un vínculo que creemos está también presente en la poética de La Candelaria. El posmodernismo infiere que de la intención moderna de romper con la tradición se desprende una represión, un olvido del pasado que no significa superarlo, sino repetirlo. Asimismo, el teatro posmoderno se nutre de esta vuelta hacia atrás para crear, como lo define Patrice Pavis:

Quien dice *posmoderno* dice *moderno* y quien dice *moderno* dice *clásico*, de manera que el teatro posmoderno remite necesariamente a un pasado y es tributario de toda una tradición teatral que solo puede sobrepasar asimilándola. De este modo, se caracteriza por un rechazo a romper completamente con un movimiento o con una vanguardia, para integrar de forma más adecuada los materiales que recupera de donde mejor le parece (1998:65).

Pero la posmodernidad no sólo retoma ideas y técnicas de las vanguardias de principio de siglo de manera libre e incluso caótica, sino que se apropia de elementos diversos para montar, ensamblar, combinar, organizar, desorganizar, en fin; construir imágenes de realidad sin intenciones de representarla ni validarla, más bien dándole voz a su irrepresentabilidad. Y este es el segundo aspecto que nos interesa resaltar, el hecho de que la estética posmoderna renuncia a crear una imagen satisfactoria de la realidad pues considera esta tarea imposible, siendo la realidad una experiencia cada vez más inaprensible.

Al igual que las vanguardias de la modernidad, la posmodernidad quiere arrancar el arte de su lugar sacro entre la burguesía y la institucionalidad, radicalizando esta postura y provocando ahora sí su profunda deslegitimización. Esta conducta no procede solamente del cansancio en el que las vanguardias sumergieron al arte en su carrea por lo nuevo, sino de un profundo estado de incredulidad y desesperanza en el que se sumerge el hombre tras la II Guerra Mundial. No sólo el arte sino cualquier discurso pierde su legitimidad. Es el fin de los grandes relatos y el fin de la utopía. De la imposibilidad de creer en un discurso totalizante, emergen

cientos de posibilidades, los discursos se multiplican siendo imposible la identificación de un saber absoluto y legítimo. Para Lyotard (1984) en la posmodernidad, la pregunta ya no es ¿esto es verdad? sino ¿para qué sirve?.

La ciencia, la tecnología y la comunicación se erigen como las principales fuentes del saber, estableciéndose el conocimiento como una vía de acceso directa hacia el poder ahora en manos de una economía libre y sin fronteras, en la cual todo adquiere un valor de intercambio. Inevitablemente, el arte también se disgrega hasta llegar a negarse a sí mismo, e incluso, como expone G. Vattimo a proclamar su muerte, “Ante todo como profecía y utopía de una sociedad en la que el arte ya no existe como fenómeno específico, en la que el arte está suprimido y hegelianamente superado en una estetización general de la existencia” (Vattimo, 1986:50).

Precisamente en la estética posmoderna, una obra de arte adquiere más valor en cuanto más capacidad tenga de negarse y de ponerse en cuestión a sí misma. Dentro de esta lógica, un arte deslegitimizado es un arte irrepresentable. Como lo expresa C. Owens, es precisamente en ese espacio entre “lo que puede representarse y lo que no donde tiene lugar la manipulación posmodernista, no a fin de trascender la representación, sino para exponer ese sistema de poder que autoriza ciertas representaciones mientras bloquea, prohíbe o invalida otras.” (J. Baudrillard, F. Jameson, J. Habermas, E. Said, H. Foster (Ed), entre otros, 1985:96). De esta manera lo posmoderno se conecta con el *otro*, con todo lo *otro* que pueda ser susceptible de ser representado o no. El género, lo corpóreo, la violencia, entre muchos otros temas y elementos irrumpen en escena. De modo que la estética posmoderna no se rige ya por cánones estéticos, más bien es, como afirma Lyotard “aquello que indaga por presentaciones nuevas, no para gozar de ellas sino para hacer sentir mejor que hay algo que es impresentable” (1999:25).

Esta imposibilidad de representar la realidad es la que permea el arte tardomoderno de una nueva expresión que encuentra su cauce en la neovanguardia (movimiento que ya anticipaba la posmodernidad) y que es una respuesta concreta a lo experimentado después de la Segunda Guerra Mundial: la negación de cualquier discurso unívoco y legítimo. El arte también tenía que participar de esta negación huyendo de su propio sentido “artístico”, tenía que

rechazar su espacio trascendente para ubicarse en el espacio de lo cotidiano, es decir, tenía que convertirse en un objeto entre otros y romper los límites entre arte y vida. Ruptura que como sostiene Hal Foster sólo se produce hasta la aparición del minimalismo. Desde su punto de vista:

El minimalismo aparece como un punto históricamente culminante en el que la autonomía formalista del arte es a la vez alcanzada y destruida, en el que el ideal del arte puro se convierte en la realidad de un objeto específico más entre otros. Esto último lleva a otra vertiente de la ruptura minimalista, pues si el minimalismo rompe con el arte tardomoderno, igualmente prepara el arte posmoderno por venir (2001:58).

El minimalismo también buscaba oponerse al arte formal e ilusorio de toda la vida. Su ganancia, sin embargo, está en haber encontrado una conexión física entre arte y realidad. Esta relación física requería necesariamente de una evaluación de las percepciones de tiempo y espacio. Como señala Foster “en esta transformación el espectador, negado al seguro espacio soberano del arte formal, es devuelto al aquí y ahora” (2001:40). Es de esta manera que el arte logra integrarse en la realidad de una manera física, interviniendo en lo real, lo que equivale a intervenir los conceptos de tiempo - espacio que manejaba. Por consiguiente, el arte, “Al querer situarse en un lugar, pone el acento en la *temporalidad de la percepción*” (Foster, 2001:46). Esta preocupación por el tiempo y el espacio deviene en la búsqueda de una presencia real y en un distanciamiento definitivo del arte con la representación ficcional.

Esta nueva sensorialidad espacial y temporal es para Michael Fried -crítico del arte neovanguardista norteamericano- “una sensibilidad teatral”. Es a través de esta sensibilidad que se redefine y se crea un nuevo lazo de comunicación con el observador. Efectivamente, la obra minimalista necesitaba del espectador y de su sensibilidad para poder “acontecer”. Para Foster es precisamente la crítica de Fried (1967) la que ayudaría a entender la conquista del minimalismo, es él quien señala como su peor pecado el hecho de ser “un intento de desplazar el arte tardomoderno por medio de una lectura literal que confunde la “presentidad” trascendental del arte con la “presencia” mundana de las cosas” (Foster, 2001:57). Esta suerte de “teatralidad” convertía el espacio del arte en un escenario, abriendo la puerta para que todas las artes interactuaran en él. Así, el minimalismo fue un



punto de quiebre que afectó a la pintura, la escultura, la arquitectura, la música y por supuesto, el teatro. De repente, todas las artes coincidían en la necesidad de apelar a la percepción del espectador para poder completarse.

La neovanguardia también trajo consigo el arte pop, otro punto de inflexión importante según Foster. El arte pop quería desafiar la convencionalidad del arte integrándose a la cultura de masas, ironizando el hecho de hacer del arte otro objeto de consumo y con ello rompiendo nuevas fronteras. Si en el minimalismo aún pervivía una resistencia a la imagen espectacular, el pop se sirve de ella. Por este camino la posmodernidad se abre paso realmente en el último arte de vanguardia, o neovanguardia, al ser testimonio de un arte que está imbuido en la economía del consumo y la cultura de masas. Ambas corrientes, minimalismo y arte pop, se ubican en la exterioridad y lo superficial como una forma de asumir que en cada representación el significado y la experiencia contemporánea está contaminada de apariencia, de simulación. Rápidamente el minimalismo es absorbido por las galerías y centros de arte, el pop se encarga de contener en sí mismo esta alienación, apropiándose del capitalismo y exaltando que todo en la sociedad contemporánea es objeto de consumo.

De otro lado, cabe destacar que los medios masivos de comunicación y la lógica del consumo dejan al arte desprovisto de su carácter original, incluso de su oportunidad de interpretar la realidad. Inevitablemente la reproducción mecánica, sobre la que ya reflexionaba W. Benjamin (1989) en 1936, se integra a los procesos de producción de arte. De esta manera, la representación de la realidad que el arte moderno persiguió con tanto ahínco es en la sociedad posmoderna superada por la reproducción y la repetición. La conclusión de este proceso es que la realidad no puede ser representada, puesto que la realidad misma es experimentada como simulacro. Esta falta de autenticidad es el rasgo determinante de la sociedad de consumo, en la que es imposible definir qué es original y qué es copia. Es sobre esta frontera que cada vez se hace más fina en la que se ubica el arte posmoderno.

En este breve recorrido hemos querido resaltar los dos aspectos que nos interesan de la posmodernidad en la perspectiva de nuestro estudio. El primero es que la estética posmoderna no tiene como objetivo la novedad, sino que se sirve de elementos del pasado para construir algo nuevo en un proceso de hibridación y

montaje. El segundo es que ante la imposibilidad de representar la realidad, lo que puede equivaler a la imposibilidad de conectarse con un tiempo “presente”, la estética posmoderna recurre a la intervención de la “teatralidad” (Fried, 1967). Esta “teatralidad” produce lo que se conoce como el *giro performativo* de las artes, un término importante en la comprensión del teatro posmoderno que aquí intentamos reseñar.

#### **4.3. LA DES-REALIZACIÓN DE LA REALIDAD Y EL GIRO PERFORMATIVO**

La experiencia posmoderna trajo consigo la sensación de una pérdida de la realidad. De este modo, la realidad ya no puede representarse sino que puede apenas ser un simulacro. Ante este panorama, alrededor de los años sesenta, prácticas artísticas como la música, el teatro y las artes plásticas, empiezan a indagar en su irrepresentabilidad como una forma de resistir a la reproducción masiva y mediática del arte. Con esta posición el arte se niega a la reproducción y se afirma como un acto vivo, presente, imposible de ser repetido más de una vez.

Esta postura implica un alejamiento cada vez más significativo del concepto de representación en tanto que mimesis para instalarse en la presentización. Si el cine y la fotografía ya habían asestado importantes golpes a la experiencia estética, la televisión terminaría por imponer el reinado de la imagen en el espacio cotidiano. La televisión ofrece una imagen necesariamente construida que rápidamente se convierte en la reproducción constante de los eventos y del mundo de lo real. Nos situamos entonces en lo que proféticamente G. Debord llamó *La sociedad del espectáculo* (1997), en la que cualquier experiencia directa de la realidad es remplazada por su representación. Así pues, el concepto de representación regresa con fuerza ya no como espejo o mimesis de la realidad, sino para erigirse como la realidad misma.

La televisión, a la que luego se sumarían otras tecnologías de la comunicación, entra a formar parte de un sistema tanto más eficaz gracias al ocultamiento/falsificación de la realidad. En este contexto, el hombre ya no atiende a la realidad sino a una imagen de realidad dispuesta a mostrarle su propia vida.

Una vida que necesariamente debe corresponder con la imagen de lo que significa estar vivo para el sistema actual: un eterno devenir entre producir y consumir.

Como lo señala José A. Sánchez, “los artistas que trabajaron a partir de la década de los setenta y que siguieron empeñándose en hacer de la realidad el objeto de sus obras, hubieron de enfrentarse a la necesidad de atravesar muchas más capas de apariencia que las de sus antecesores vanguardistas” (2007:73). Tal y como lo profetizó Debord en 1967, la emancipación del lenguaje que encontraría en los medios de comunicación su mejor promotor terminó por expropiar al hombre de su memoria, de su tiempo, de su realidad, para pasar simplemente a contemplarla como en un espectáculo. Dentro de esta lógica, cada acontecimiento está lejos de ser real pues está hecho para ser visto, para ser experimentado y consumido a través de la pantalla. Esto acarrea una pérdida de fisicidad, la vida física pierde espacio ante la vida que sólo se ve. La materialidad de la existencia ya no está mediada por su espacio físico, sino por su imagen. Esta pérdida de materialidad, será el abono primordial para las expresiones estéticas que a finales de los años sesenta y setenta, necesitaban urgentemente redefinir su relación con la realidad. Para enfrentarse a esa realidad simulada, las artes encuentran como válvula de escape el acusar directamente a la materialidad de esa realidad. Y la mejor forma para manifestarla es a través del cuerpo y del espacio físico. Para establecer este vínculo, nada mejor que salir de los edificios destinados para el arte y salir a la calle, al espacio no convencional, para conectar con la gente en un espacio cotidiano y real.

Lo que las artes plásticas perseguían desde inicios del siglo XX con las vanguardias históricas y los *ready-mades* duchampianos, toma una forma más clara en la práctica escénica a través de los primeros *happenings* que harían su aparición a finales de la década del cincuenta en los Estados Unidos. El arte asume enteramente que no puede representar la realidad y resuelve que es la realidad la que tiene que irrumpir en el arte. Los artistas dirigen sus esfuerzos no para crear mundos ficticios, obras o ilusiones, sino para producir acontecimientos cuya característica fundamental será involucrar creadores y espectadores en un espacio común. Esta relación necesariamente tenía que ser “auténtica” e “inmediata”, por tanto, imposible de repetir. De ahí que la improvisación y el azar regresen como

componentes básicos para la producción de un acontecimiento escénico auténtico. Todas las disciplinas, danza, artes plásticas, música, literatura, participan juntas y se contaminan de esa necesidad de emprender un nuevo acto de comunión y comunicación con el espectador. John Cage en música, Godard en cine, Pina Bausch en danza, John Ashbery o Umberto Eco en literatura, entre muchos otros artistas, forman parte de esta postura. De estas primeras experiencias se desprende toda una nueva estética basada en el arte de acción, el performance y el *body-art* que se desarrolló ampliamente en la década de los años setenta y que hoy puede catalogarse como estética de lo performativo.

Para Erika Fischer-Lichte, así como para otros teóricos, el giro performativo del arte se produce entre los años sesenta y setenta y se sustenta en dos puntos fundamentales: el primero, la obra de arte es ahora un acontecimiento y el segundo, el arte se libera de la producción de sentido. Al respecto dice: “El *efecto* inmediato de los objetos y de las acciones no depende de los significados que puedan atribuírseles, sino que tiene lugar al margen de cualquier intento de atribución de significado” (Fischer-Lichte, 2011:46).

Los artistas de la época estaban convencidos de que el objetivo del arte ya no estaba en comunicar significados de manera que buscaban liberarlo de cualquier lógica causal, psicológica y estructural. Para Susan Sontag, que participó animadamente en la comprensión de este giro en los Estados Unidos, la mimesis había condenado al arte a justificarse a sí mismo, a estar defendiéndose constantemente sometiéndolo a ser un objeto de uso y de intercambio eterno de contenidos. Para Sontag interpretar es reducir el mundo: “La obra de arte, considerada simplemente como obra de arte, es una experiencia, no una afirmación, ni la respuesta a una pregunta. El arte no solo se refiere a algo; *es algo*. Una obra de arte es una cosa *en* el mundo. Y no sólo un texto o un comentario *sobre* el mundo” (1996:48). De esta manera el arte renuncia al significado, desemiotizando al objeto, desimbolizándolo, arrebatándole cualquier intención de comunicar un significado trascendente o, más claramente, evitando una lectura unívoca. En este orden de ideas y como era de esperarse, la falta de significado lo que en realidad produce es una multiplicidad de significados (Fischer-Lichte, 2011:281).

La renuncia al sentido tiene que ver con un rechazo del concepto de unidad y síntesis que ya venía trabajando el arte moderno, privilegiando lo fragmentario y divergente. En la posmodernidad las fronteras y los límites se pierden para dar paso a la mezcla y al collage. Las prácticas escénicas y performativas se sirven de todos los lenguajes posibles, tal y como ya lo hiciera el *happening*, el performance se sostiene en un lenguaje híbrido y multidisciplinar. La autonomización y parcelación de los lenguajes proponen otros juegos de recepción, proceso que cada vez se hace más complejo puesto que el dispositivo escénico ya no está diseñado para ser interpretado, en cambio sí, para ser experimentado. El discurso escénico es plurivalente, mutidireccional y simultáneo, aparece sobrecargado de estímulos que el espectador no puede organizar ni valorar de una manera objetiva, tal y como ocurre en una vida cotidiana suscrita a la experiencia posmoderna.

El giro performativo se constituye en la piedra de toque del arte contemporáneo, pues logra eliminar las distancias entre la cultura superior y la cultura popular de masas y lo que es más definitivo, elimina también la separación entre arte y vida. En este intersticio, o como lo llama Fischer-Lichte ese umbral *between and betwix*, es en el que tiene lugar una estética de lo performativo en la que la oposición arte-vida se diluye para centrarse en la relación de estas dos fuerzas.

#### **4.4. EL GIRO PERFORMATIVO EN EL CONTEXTO LATINOAMERICANO: EL CASO DEL TEATRO LA CANDELARIA**

Aunque el giro performativo tuvo su auge en los años setenta, no en todos los países se desarrolló de la misma manera. Mientras que Estados Unidos y Europa ya contaban por esas fechas con grandes exponentes del arte de acción,<sup>14</sup> en Latinoamérica este proceso requerirá otro tiempo de gestación. La posmodernidad como las prácticas culturales que de allí se desprenden han tenido su origen y desarrollo en ámbitos geográficos diferentes al latinoamericano donde a mediados de los años cincuenta apenas se instauraba la modernidad. Por tanto, dichas

---

14. Como por ejemplo: Jhon Cage, J. Pollock, The Living Theatre, The Wooster Group en Estados Unidos; o George Maciunas, Hermann Nitsch, Josep Beuys y el grupo Fluxus y Marina Abramovic, en Europa, por nombrar algunos.

prácticas se introducen en un clima divergente, situándose en un contexto regido por la desigualdad, pero especialmente por una patente heterogeneidad, hibridez y acople de modos de vida y tiempos históricos tan disímiles que las sumergen en un anacronismo, síntoma por demás altamente posmoderno.

Aunque la performatividad encontró rápidamente eco sobre todo como práctica asociada al tema político y social en Latinoamérica, gran parte de este recorrido, no fue registrado por la crítica ni asumido por el *establishment* cultural. La efímera naturaleza de este arte, sumada a la marginación a la que constantemente es sometida la producción cultural latinoamericana por parte de otros ámbitos internacionales, dificultan seguirle la pista al performance en América Latina. Recientemente, sin embargo, iniciativas como la desarrollada por El Museo del Barrio en Nueva York buscan combatir esta carencia. La exposición *Arte ≠ Vida. Acciones por artistas de las Américas 1960-2000*, inaugurada en 2008 y que visitó algunas ciudades de América Latina, entre ellas Bogotá, dejó claro que contrario a lo que se piensa, o mejor, a lo que se “visibiliza” sí ha habido una gran actividad performativa en Latinoamérica. Como prueba de ello podemos nombrar algunos ejemplos: en Venezuela grupos como *El Techo de la Ballena* de Rolando Peña o artistas como Jacobo Borges; en Chile y México el trabajo de Alejandro Jodowosky; en Argentina Alberto Greco, Marta Minujín y acciones tan famosas como *Tucumán Arde*; en Brasil Lygia Clark, Hélio Oiticica y Flavio de Carvalho; en Cuba Ana Mendieta, Glexis Novoa y Tony Labat; en Chile también el grupo *CADA*, o las acciones de Alfredo Jaar; y artistas chicanos que también empezaron a reflexionar sobre las fronteras y la inmigración formándose grupos como *Asco* y *Proceso Pentágono*.

Es cierto que muchas de estas iniciativas formaban parte de un activismo político. En este sentido, hay que recordar que Latinoamérica vivía un tiempo de gran represión, por lo que éstas manifestaciones se constituían en una verdadera rebelión contra lo establecido. Como dice Deborah Cullen (2008) en su texto curatorial:

Muchas de las obras que se estudian aquí tienen contenidos y contextos sutil o abiertamente políticos. Durante estas cuatro décadas en que el performance floreció, los países latinoamericanos y caribeños sufrieron, casi sin interrupción, dictaduras militares, guerras civiles, desapariciones, invasiones, brutalidad, censura,

violaciones a los derechos humanos, problemas de inmigración, expansión demográfica, discriminación y dificultades económicas. En efecto, a veces estas obras se refieren a sus circunstancias, a contextos y puntos de referencia específicos. Pero más allá de esta generalización, no puede decirse que haya muchos puntos en común —con la excepción de la identidad de sus creadores— que justifiquen separar las acciones de artistas latinoamericanos de las creadas por artistas de cualquier otro grupo cultural. Las obras son diversas en términos de contenido y aproximación; son conmovedoras o provocadoras, humorísticas o atléticas, formales u oníricas. (Cullen, 2008)

Nos hemos referido tan sólo a algunos artistas como referencia, sin embargo, muestras como éstas también revelaron la escasa bibliografía y documentación que existe sobre el performance en Latinoamérica y particularmente en Colombia, donde los inicios de esta práctica se suelen ubicar en la década de los ochenta. María Teresa Hincapié (1956-2008) es la representante más célebre de este arte en el país. Precisamente, Hincapié se inició como actriz con el grupo Acto Latino, que venía haciendo un trabajo en una línea muy artudiana y experimental. En 1990 la artista ganó el primer premio del Salón Nacional de Artistas con *Una cosa es una cosa*, siendo la primera vez que se otorgaba este reconocimiento a una acción performativa. A partir de este suceso, el performance ganó importancia y se convirtió en objeto de interés para artistas jóvenes, obteniendo un mayor desarrollo en la década de los años noventa. Es destacable el lugar que tiene el teatro en el proceso de institucionalización del performance en Colombia. Aparte del premio concedido a Hincapié en 1990, el Salón Nacional de Artistas premia también en 1992 *El Hilo de Ariadna*, un trabajo escénico de Enrique Vargas artista radicado actualmente en Barcelona donde dirige el Teatro de los Sentidos.

En los últimos veinte años, el performance ha encontrado sus propias voces y ha afirmado su lugar en el panorama artístico del país. Se destaca la labor de Rolf Abderhalden artista plástico cofundador de Mapa Teatro, quien es hoy el coordinador de la Maestría en Teatro y Artes Vivas de la Universidad Nacional, formación única en el arte de la performance y las artes interdisciplinarias en Colombia y Latinoamérica. Precisamente, en 2009 la Universidad Nacional es el escenario del VII Encuentro del Instituto Hemisférico de Performance y Política bajo la dirección de Diana Taylor, en torno al tema *Ciudadanías en escena: Entradas y salidas de los derechos culturales*. Evento en el que se desarrollaron casi trescientas acciones performativas que demuestran que el arte de acción pasa por

uno de sus momentos más fecundos en Colombia. También artistas como Doris Salcedo, Beatriz González, Adolfo Cifuentes, Rosemberg Sandoval, Álvaro Restrepo, Fernando Pertuz y grupos como A-Clon y Nómada, El Festival de Performance en Cali (inaugurado en 1997) entre muchos otros, son los referentes que nutren actualmente la escena del arte de acción en Colombia.

Cabe señalar que La Candelaria (todavía como Casa de la Cultura) y especialmente Santiago García, antes de inscribirse en su particular estética popular experimentaron con muchos otros autores y tendencias internacionales. Quizá el montaje que más se acerca a una experiencia con el *happening* y el performance son los *Mágicos 68*, espectáculo nacido a partir de la visita del artista Alejandro Jodorowsky<sup>15</sup> a Colombia en 1968. . Ya en 1948 realizaba en Chile algunos eventos escénicos adelantándose a los llamados *happenings*. En 1962 funda junto a Fernando Arrabal y Roland Topor el Movimiento Pánico, inspirado en el surrealismo y el dada, así como en otras corrientes que postulan una expresión artística libre y anti-racionalista. Jodorowsky transmite sus experiencias pánicas en La Casa de la Cultura, donde con la participación de varios pintores y algunos directores teatrales del momento, se proponen hacer algunos actos que agruparon bajo el nombre de *Mágicos 68*. La esencia de los números era su irrepetibilidad y su carácter de acontecimiento. Así describe Santiago García la propuesta en la que trabajó:

Un tipo entraba en escena con dos maletas, una llena de huevos y otra desocupada, en la llena tenía 150 huevos y entonces yo tenía que pasar los 150 huevos, uno por uno de la maleta llena a la maleta desocupada y en eso me demoraba como veinte minutos o media hora, pasando con mucho cuidado un huevo tras el otro. Cuando estaba llena la otra maleta de huevos, saltaba encima, espichaba todos los huevos y amenazaba al público con lanzarle el caldo de huevos que se había producido ahí..., se apagaba la luz y la gente gritaba, el pánico se sentía en toda la sala y allí terminaba el *happening*. (Duque y Prada, 2004:221).

Hemos hecho hincapié en que Santiago García y La Candelaria no han sido nunca ajenos a las tendencias artísticas de la vanguardia. Pero queriendo ser consecuentes con el contexto del país, en La Casa de la Cultura creyeron que era

---

15. Alejandro Jodorowsky (1929-), de origen chileno, es escritor, director teatral, actor, pintor, tarotista, psicomago, entre otras facetas.



necesario hablar de otras cosas y sintieron que el mismo público les pedía otro tipo de obras. La puesta en escena de obras de dramaturgia nacional como *Soldados* de Carlos José Reyes, pieza con la que se inauguró la Casa de la Cultura en 1966, les había demostrado que el público necesitaba un teatro propio. De alguna forma estos textos eran más cercanos a la realidad del público que aún no estaba preparado para asumir un lenguaje teatral que les parecía ajeno.

Para García, después de un largo recorrido que él y otros artistas habían realizado desde mediados de los años cincuenta, La Casa de la Cultura era la condensación de un sueño. Por fin tenían una sede independiente para hacer un trabajo más estable, para ensayar y hacer presentaciones, por lo que el *happening* y el *performance* que invitaban a salir de los espacios convencionales no tenían lugar dentro de sus intereses y no era lo que estaban buscando. Desde la perspectiva de ese momento, para García estas prácticas eran:

Una moda, una ola, de un carácter experimental extraordinario, pero el hecho de ya tener una sede con una continuidad en el proceso de ensayos como de presentaciones, nos ha hecho creer que ese tipo de experimentos ya no son necesarios, por lo tanto no entran dentro de una búsqueda estética del grupo, porque la estética siempre la produce una necesidad, no un capricho. (Duque y Prada, 2004:405)

La Candelaria inició un proceso al margen de estas prácticas inmediatistas para centrarse en un trabajo continuo y más estable. Esto no quiere decir que ciertos autores y tendencias no tuvieran resonancia en su trabajo. De hecho, el teatro del absurdo que venían trabajando se nutre también de concepciones artaudianas que podían percibirse en varias obras que montaron del teatro pánico de Fernando Arrabal. También el *Marat/Sade* de Peter Weiss les ofrecía, como dice García “una especie de coexistencia entre ese teatro artudiano, el teatro político y el teatro épico de Bertolt Brecht y que para nosotros era muy importante hacer esa conciliación de esos dos ricos extremos” (Duque y Prada, 2004:176). Por otro lado, la improvisación de la mano de las teorías grotowskianas empieza a ganar terreno, hasta ser completamente asumida como el núcleo principal de la Creación Colectiva en 1972.

Por tanto volvemos a un problema de sincronía. Para el teatro de los años setenta en Colombia un teatro con contenido social era de vital importancia. Para el Nuevo

Teatro la escena debía ser un espacio para el reconocimiento y el cuestionamiento de la realidad. El teatro debía ser un referente desde el cual pensarse como sujeto social e histórico. El advenimiento de la posmodernidad traería consigo un desplazamiento de lo “real” que, sin embargo, obtiene cierta resistencia en el panorama local. A pesar de contaminarse progresivamente con todos aquellos recursos tecnológicos y comunicativos de los que la realidad se reviste a nivel mundial, el contexto colombiano permanece sujeto a una realidad que no se corresponde con lo ideales de la sociedad de consumo y que tienen que ver con otras falencias sociales e históricas, que una realidad “simulada” no basta para olvidar y menos para solucionar. Posteriormente, sin embargo, en los años noventa y más recientemente en el nuevo milenio, el referente de lo “real”, quiérase o no, ha terminado por subjetivarse de tal modo que genera un resurgir de las prácticas artísticas asociadas al arte de acción o al arte de lo real. Además de contar, ahora sí, con un público que está totalmente involucrado y dispuesto a lidiar con ello. En este panorama La Candelaria también es consciente de la necesidad de conectarse con una realidad desrealizada de la que no puede escapar.

#### **4.5. APUNTES SOBRE EL TEATRO POSMODERNO / POSDRAMÁTICO.**

Resulta paradójico que la disquisición teórica generada en torno al concepto de arte posmoderno se haya valido de diversos puntos de vista, pero poco se haya centrado en el teatro, uno de sus principales estímulos. Se ha señalado que con el giro performativo otras disciplinas artísticas empezaron a contaminarse del lenguaje teatral. Las artes plásticas, la música y la danza, se apropiaron de características propias del teatro como la espacialidad, la corporalidad y la sensorialidad. Asimismo, el teatro también se nutrió de otras disciplinas para generar una “espectacularidad” que desde las artes representativas vino a dominar no sólo el campo del arte, sino también gran parte de las prácticas sociales de la posmodernidad.

De este modo puede afirmarse que el concepto de arte posmoderno no profundiza en la práctica teatral, sino que apenas reconoce la pérdida de límites entre esta

disciplina y otras que han gozado de más rigor teórico e histórico. Con esta preocupación en 1999 Hans-Thies Lehmann publica *Postdramatic Theatre* como respuesta a la necesidad de estudiar el fenómeno teatral contemporáneo a partir de sí mismo y no tratándolo de adaptar a teorías pertenecientes a otros ámbitos artísticos. Lehmann propone el término posdramático como una noción análoga a la de teatro posmoderno, con el fin de ganar más claridad a la hora de definir las prácticas teatrales existentes a partir de los años sesenta. El término no ha generado menos controversias que su homólogo, por lo que es necesario aclararlo para poder situarlo en el contexto de esta investigación. Para empezar, hay que establecer, como lo dice Oscar Cornago que “el teatro posdramático no define una dramaturgia o poética escénica, sino una práctica teatral, es decir, un *modus operandi*, una manera de entender la creación escénica -y por extensión la misma realidad- y su construcción/comunicación como proceso” (2006:165-179).

Lo posdramático procura abarcar las prácticas teatrales que prosiguieron a las expresiones vanguardistas que pretendían romper con la forma tradicional y normativa del arte, pero que después del horror de la Segunda Guerra Mundial, mutan en una anomia total, dotada de la violencia y el descentramiento del momento. Estas prácticas vendrían a manifestarse con más fuerza a partir de los años sesenta cuando los grandes discursos pierden validez o adoptan una posición mercantilista frente al arte que pretendía ser transgresor en la modernidad.

La ruptura que había generado la crisis del drama o crisis de la representación inaugurada a finales del siglo XIX y que era apoyada en gran parte por las vanguardias históricas. Esta ruptura tenía como su máximo objetivo lograr que el teatro se integrará a la realidad librándose de la mimesis y la ilustración. Es en ese sentido que para Peter Szondi, autor de la *Teoría del Drama Moderno 1880-1950* (publicado en 1956), esta meta es lograda con la propuesta del teatro épico de Bertolt Brecht, en la que ni los actores ni los espectadores están absortos en el drama, sino que toman distancia de él, aboliendo el dispositivo ilusionista.

No obstante, el valioso estudio de Szondi se ve superado por el curso de la historia, pues aunque Brecht es un punto de inflexión importante para el teatro moderno, quizá es en Beckett y sobre en todo en Artaud en quien podemos encontrar la semilla más fecunda e inmediata para el teatro actual. Si bien es cierto que en el

teatro épico de Brecht son operativas distintas estrategias para sacar al teatro de su función empática, está claro que continúa conservando una estructura sustentada en un discurso eminentemente racional. Brecht logró articular un nuevo equilibrio entre el verbo y el gesto y sacar al espectador de su cómoda postura de observador, para asumir una postura crítica sobre lo expuesto en escena. El texto, sin embargo, seguía atado a su función racional tradicional y buscaba generar una reflexión concreta en el espectador. La estructura, aunque invertida, interrumpida, o desordenada, existía y podía ser fácilmente reconstruida. El teatro del absurdo -aunque procedente más bien de una corriente filosófica, el existencialismo- ya proponía un reto diferente al espectador al apartarse de lo racional y plantear un vaciamiento del lenguaje y de la escena en general. Es la propuesta de Artaud, sin embargo, la que encarna una emancipación teatral más profunda y trascendente. Como expone José A. Sánchez:

A Brecht le interesaba evitar la identificación para garantizar la comprensión intelectual del relato; Artaud pretendía ir más allá: despreciando una recepción compasiva, aspiraba a un recepción intelectual de la que no estuvieran excluidos los sentidos, más bien, en la que tuviera una función protagonista el ser corporal en su integridad. (2007:105).

Desde el punto de vista del teatro posdramático, Brecht continua siendo parte de la tradición dramática porque sigue atado a una estructura textual-racional. Para el teatro posdramático, y quizá es está la cuestión fundamental, teatro y drama están separados. Como lo expone Lehmann:

The adjective postdramatic denotes a theatre that feels bound to operate beyond drama, at a time "after" the authority of the dramatic paradigm in theatre" -what it does not mean is an abstract negation and mere looking away from the tradition of drama. 'After' drama means that it lives on as a structure -however weakened and exhausted- of the 'normal' theatre: as an expectation of large parts of its audience, as a foundation for many of its means of representation, as a quasi automatically working norm of its drama-turgy. (2006:27).

En el teatro posdramático se radicaliza la posición anti-burguesa que expresaba el teatro moderno de vanguardia. Al espectador ya no le basta con llenar algunos vacíos predecibles en la obra, sino que se convierte en co-autor del espectáculo. Para ello debe reflexionar, tomar decisiones, pero por sobre todo, estar dispuesto a tolerar y aceptar las carencias de significado. De modo que el teatro posdramático es también posbrechtiano. Si Szondi asume una superación de lo dramático por lo

épico, para Lehmann esta superación (*post*) no ocurre hasta el momento en que es posible plantearse un teatro que es capaz de negar el drama, deconstruyendo sus premisas, o sirviéndose de ellas con plena libertad. Para otros críticos como Patrice Pavis (1998), este desplazamiento entre teatro y drama se refleja en que el teatro se aparta de su obsesión por la coherencia, la totalidad y la verdad. Este descentramiento se traduce en una absoluta desjerarquización y autonomización de los lenguajes. El teatro se desnarrativiza y descontextualiza, no hay diálogo, ni acción, ni personaje o por lo menos no de la manera clásica. El teatro posdramático niega la posibilidad de comprender la escena como algo como ya acabado, como una representación inequívoca de la realidad. Por el contrario, propone la liberación de los signos, libres incluso de su significado. Es en este punto, y no antes, es cuando Lehmann considera que puede hablarse de una verdadera ruptura con el teatro aristotélico y de un nuevo paradigma teatral. Al separarse del drama, el teatro ya no promete ni intriga ni dialéctica pues no está siguiendo una estructura racional. Al teatro posdramático no le interesa conducir al espectador hacia ningún lugar, o quizá sí, al desconcierto. No valida su puesta en escena sobre la hegemonía del texto ni siquiera sobre el concepto de acción, sino que apela a la sensorialidad antes que a la razón para establecer otro tipo de comunicación. Es pues un teatro menos manejable, tal y como lo es la realidad actual.

Vale la pena señalar que esta separación entre teatro y drama opera como juego oscilante entre dos puntos que se buscan y se rehúyen, pues como afirma Lehmann, “*postdramatic theatre, again and most definitely, does not mean a theatre that exists ‘beyond’ drama, without any relation to it. It should rather be understood as the unfolding and blossoming of a potential of disintegration, dismantling and deconstruction within drama itself.*” (Lehmann, 2006:44).

El desinterés del teatro posdramático por recurrir a la comprensión del espectador, o de darle una idea concreta de la realidad, es más bien, una invitación a vivirla. Ante la imposibilidad de representar la realidad como algo fijo y figurado, el teatro posdramático retoma la intención artudiana de buscar la experiencia, el acontecimiento. De esta manera el teatro también aspira a afirmarse como arte

vivo, como un encuentro que se produce entre el espectador y la escena, para que en esa relación se construya una experiencia compartida de la realidad.

Esta experiencia de realidad tiene que necesariamente pasar por lo corporal, como lo afirma José A. Sánchez “cualquier tentativa de recuperación de lo real pasa por la afirmación del cuerpo. El cuerpo del actor constituye el límite de la representación: el actor puede fingir ser otro mediante la palabra o el enmascaramiento visual, pero no puede desprenderse de su cuerpo, no puede fingir ser otro cuerpo” (2007:309). Para el teatro posdramático, la reflexión sobre la naturaleza material del cuerpo en cuanto tal, ocupa una posición central. El cuerpo del actor no está al servicio de una ficción, sino que está presente, con su energía y su materialidad corporal. Es a través de esta puesta en presencia de lo corporal que el teatro posdramático enfatiza la realidad y supera la ficción.

Las relaciones entre arte y vida, realidad y ficción, actor y espectador, terminan por derribar las fronteras que antes los separaban, para crear un espacio de mutua convivencia. De esta manera, tomamos en esta investigación el término posdramático para caracterizar el teatro posbrechtiano, es decir, el teatro que supera la representación y la crítica de la realidad para presentarla y compartirla en una experiencia viva entre espectadores e intérpretes. Considerando, asimismo, la posibilidad de concebir el teatro más allá del drama. Posibilidad, que según Lehmann ya vislumbraba Lyotard. En palabras de Lehmann: “Lyotard speaks of a changed idea of theatre that we have to assume in order to be able to conceive of a theatre beyond drama. He calls it ‘energetic theatre’. This would be a theatre not of meaning but of ‘forces’, intensities, present affects” (2006:37).

#### **4.6. ACERCAMIENTO AL TEATRO POSMODERNO/POSDRAMÁTICO EN EL TEATRO LA CANDELARIA**

Desde los años sesenta, La Candelaria es receptora de una gran cantidad de referencias como Brecht, Artaud, Grotowski; autores de la vanguardia norteamericana y grupos como The Living Theatre, San Francisco Mime Troup, El Open Theatre y El Théâtre du Soleil. Más adelante, en los años ochenta,

dramaturgias como las de Heiner Müller, el trabajo de Tadeus Kantor, o creadores escénicos como Peter Brook y Bob Wilson empezaron a ser reconocidos como las influencias principales de un teatro que superaba el lenguaje tradicional, pero que era capaz de crear un nuevo lenguaje en el que la imagen y la acción producían otro tipo de relación con el público. La Candelaria siempre ha estado atenta a la evolución y el desarrollo del teatro, tanto a nivel práctico como teórico. A partir del nuevo milenio, al grupo le interesa indagar en el teatro posdramático y todo lo relacionado con el problema de lo real y la autenticidad en el arte. *Postdramatic Theatre* (Lehman, 2006) y *La Paradoja de la Representación* de Corinne Eneadeau (1998) son textos que el grupo ha trabajado a profundidad. También Deleuze o Lyotard, entre otros pensadores, han alimentado su reflexión sobre el mundo contemporáneo. Todo este conjunto de referencias han hecho mella en el grupo durante los últimos veinte años.

En este campo de acción que hemos delimitado a grandes rasgos, queremos ubicar la producción más reciente de La Candelaria, teniendo claro que es a partir de su entrada en el nuevo milenio cuando el grupo asume un cambio de paradigma. Hemos enmarcado este proceso como una tensión entre el pasado y el presente, resaltando que el vínculo con un teatro posmoderno significa, por un lado, recurrir a todo aquello que antes se pensó y que hoy puede ser re-formulado, re-pensado y re-interpretado desde diversos puntos de vista, privilegiando una sensación de acopio, pero también de selectividad. Y que por otra parte, la relación que el teatro posmoderno establece con la realidad requiere de un dispositivo escénico en el que la representación es sustituida por la presentación, conectando así al artista con su materialidad y su realidad inmediata, actual y presente. Es esta tensión entre pasado y presente la que nos va a permitir caracterizar el trabajo del grupo en su más reciente década y obtener una perspectiva de la evolución de su poética.

En función de lo anteriormente expuesto queremos destacar, de entrada, ciertos rasgos que intervendrán en el conjunto de las obras de esta última etapa 2000-2010:

- La ciencia contemporánea como discurso sobre la realidad. La teoría del caos, la fractalidad, la neurobiología, entre otras disciplinas y conceptos, nutren el trabajo creativo del grupo especialmente en el nivel formal en el que ahora prima la fragmentariedad, la aleatoriedad y la multiplicidad. La ciencia ofrece nuevas opciones para interpretar la realidad y se acerca a procedimientos intuitivos e impredecibles afines al pensamiento artístico. Las ideas fijas y los discursos de la razón son remplazados por un flujo de información constante que proviene de la ciencia no como disciplina unívoca, sino en permanente cambio y experimentación.
- Ausencia de sentido totalizante. La posmodernidad atenta contra la razón. Significado y significante no son parte de la misma cosa. La recepción de los espectáculos de La Candelaria dependerá del proceso interpretativo de cada espectador, puesto que la obra no construye un sentido único, sino plurivalente. La ausencia de sentido, dificulta saber de qué hablan exactamente las obras, puesto que ya no tienen la intención de comunicar un tema particular, sino muchos o ninguno. Existe un trabajo con lo inconsciente que se privilegia sobre lo consciente.
- Hibridez e Intertextualidad. La posmodernidad significa hibridez, la combinación libre de elementos disímiles. El grupo toma recursos de diversa índole, circo, danza, ópera, mimo, cabaret, pintura, vídeo, todo puede formar parte del espectáculo. Es también durante esta década que La Candelaria emplea por primera vez recursos audiovisuales. Igualmente en el terreno dramático domina la intertextualidad.
- Reciprocidad en la relación escena-público. Los espectadores forman parte del espectáculo ya no sólo como observadores, ni tan si quiera como intérpretes, sino como otros participantes necesarios para la producción del acontecimiento teatral. El espacio de las obras de La Candelaria se ritualiza para convidar a unos y a otros a compartir una "experiencia". El espacio se abre, interactúa con el espectador, va donde está él, o lo retrae. La sensorialidad y la corporalidad son recursos indispensables para crear una experiencia que está ocurriendo en el *aquí y ahora*, de espectadores y actores. El grupo potencia la emergencia de lo real en escena, por lo que se recurre a una estética performativa como recurso para gestionar esta nueva relación.
- Teatro de presencia. Hay una potenciación de la metateatralidad, que ya no radica exclusivamente en una metadiscursividad sino que más bien se torna subjetiva y autorreflexiva. El intento por representar la realidad es abandonado, y en su lugar, el teatro acusa su propia realidad, cuestionándola, haciéndola evidente en escena e insistiendo en su materialidad. Es así como el cuerpo pasa a ocupar un lugar central, manifestándose y ubicándose en una materialidad que es común a todos.

A lo largo de este capítulo hemos querido enfatizar lo que significa atravesar el umbral de una época y ubicarse en una frontera entre lo nuevo y lo viejo como característica esencial de la entrada del grupo al nuevo milenio. Esto tiene que ver no sólo con la clara postura del grupo frente a lo que son las tendencias vanguardistas, sino con su objetivo de crear un discurso propio en el que se



privilegie una relación auténtica con la realidad y por ende con los espectadores. Trabajar y perseverar en su discurso, le ha tomado al grupo esfuerzo y sobre todo tiempo. El tiempo comienza a operar entonces como una acumulación de experiencias, como un rico pasado desde el que pueden dialogar con las mil y una posibilidades de la posmodernidad. Esta consciencia del paso del tiempo, como se ha visto desde el principio, no es casual en La Candelaria, es más bien causal. La memoria es un detonante principal en su trabajo, especialmente en estos últimos diez años cuando el camino hacia atrás se prolonga mientras que el que va hacia adelante se agota. En el próximo capítulo intentaremos observar cómo esta memoria se reconoce y se eleva como un interés primordial del grupo durante esta última década.

## **CAPÍTULO V. EL GRUPO Y SU MEMORIA EN EL PERIODO 2000 – 2010**

Para continuar nuestro acercamiento al estudio de la producción de La Candelaria de 2000 a 2010, consideramos importante observar la evolución de ciertos conceptos al interior del grupo. En el umbral del nuevo milenio (2000) La Candelaria cuenta ya con treinta y cuatro años en escena, es decir, treinta y cuatro años trabajando en grupo, improvisando e investigando con la creación colectiva. ¿Cómo afecta el paso del tiempo su trabajo?, ¿Cómo su idea de grupo? ¿Es la memoria compatible con la creación artística?

### **5.1. EL TRIBALISMO Y LA EVOLUCIÓN DEL CONCEPTO DE COLECTIVIDAD EN LA CANDELARIA**

Cuando en 1972 La Candelaria inició su aventura con la creación colectiva, no se imaginó que ésta sería el escalón fundamental para alcanzar todos sus propósitos, entre ellos, el más desafiante era mantener la estructura grupal. Si en sus inicios contaban con todo el ímpetu de la juventud, el paso de los años bien podría haber mermado el entusiasmo y el compromiso inicial. Pero no sucedió así. Tras más de cuarenta años de práctica teatral colectiva, la impronta que ha dejado este sistema de trabajo, en ellos mismos y en el teatro latinoamericano, es innegable. La creación colectiva es en La Candelaria, causa y efecto. De ahí la insistencia en mantener un grupo estable, cerrado y comprometido que ha hecho que lo colectivo sea hoy por hoy para el grupo más que un método, una cuestión de actitud.

La colectividad en La Candelaria no se da sólo en el escenario, en los ensayos y funciones. El carácter solidario que el grupo ha desarrollado trasciende los límites del teatro para extenderse también a sus vidas que, en gran parte, han estado dedicadas a este proyecto en común. La rutina diaria de los miembros de La Candelaria transcurre más o menos así: ensayan de lunes a viernes de nueve a una de la tarde aproximadamente, en su sede ubicada en la Calle 12 No. 2-59 en el barrio del mismo nombre (La Candelaria) en pleno centro histórico de Bogotá. Finalizado el ensayo, comparten el almuerzo en el bar-cafetería del teatro, allí tejen

la otra parte de su vida en común, encontrándose no sólo con el compañero, sino con el amigo, el hermano. Muchas semanas al año se reencuentran de nuevo a las seis de la tarde, de miércoles a sábado, para preparar la función de la obra que tengan en repertorio en ese momento. Y así, más o menos iguales, transcurren sus días y sus noches desde hace más de cuarenta años.

Últimamente el uso de la palabra “tribu” es frecuente en el vocabulario que usan para referirse a sí mismos como el colectivo La Candelaria. El término, es no sólo un homenaje a las comunidades indígenas de las que el grupo ha sido siempre simpatizante y portavoz, sino que está profundamente vinculado al concepto sinonímico de grupo que La Candelaria ha manejado durante toda su trayectoria. Una tribu es un grupo social compuesto por individuos que comparten ciertas características, hábitos, tradiciones y creencias y que está, por lo general, asentado en un territorio definido que le pertenece.

La apropiación del término por parte del grupo surge de su interés en el pensamiento de Michel Maffesoli y sus planteamientos sobre el regreso del tribalismo en las sociedades posmodernas, tesis ampliamente expuesta en su libro: *El tiempo de las tribus. Ocaso del individualismo en las sociedades posmodernas (2004)*. Efectivamente la vida común en La Candelaria coincide en muchos aspectos con la disertación que sobre el concepto de lo tribal expone Maffesoli. También la tribu se congrega alrededor de un líder o un patriarca, casi siempre la persona con más experiencia y edad que de alguna manera los conecta con un origen. Esta es una figura de autoridad, sin embargo, en la tribu no hay una jerarquía única ni un sistema de gobierno establecido. En la tribu hay igualdad y solidaridad. Su objetivo no es alcanzar una meta económica o política, se trata más bien de personas que han elegido el “estar juntos” como su modus operandi. En el caso de La Candelaria está claro que el “estar juntos” ha sido pivote esencial de su existencia. Esta colectividad tiene que ver no sólo con su modo de trabajo, sino que involucra, de manera determinante, su postura frente al mundo. Una posición adoptada por el grupo en los años setenta, pero que ha trascendido y madurado a través del tiempo. Esa misma trascendencia está en la raíz del tribalismo, que nos recuerda que en el sentimiento de pertenecer a un lugar, a un grupo, está el fundamento esencial de toda vida social (Maffesoli, 2004).

La vida en común de La Candelaria se afirma cada día en los rituales cotidianos que construyen la experiencia de estar juntos a través de acciones repetitivas, costumbres que, como lo dice Maffesoli, “sirven para concretar, para *actualizar*, la dimensión ética de toda socialidad” (2004:53). El hecho de comer juntos, como cada día lo hace La Candelaria después de sus ensayos, representa casi un acto sagrado de convivencia y comunión. La conversación, el compartir momentos anodinos, tejen toda una proxémica sobre la que descansa una sólida sinergia grupal que se crea y se destruye cada día en la rutina que no tiene fin. En esta necesaria actualización de sus rituales, la comunidad invierte toda su energía, se agota, pero también se reinventa. Como lo observa Maffesoli “El ritual, por su repetitividad, es el indicio más seguro de este agotamiento, pero por ello mismo asegura el perdurar del grupo” (2004:44).

La responsabilidad de mantener la comunidad con vida recae sobre los hombros de cada uno de los integrantes del colectivo. Cada uno es parte esencial de una amalgama social, que en el caso de La Candelaria debido a su carácter creativo, requiere todavía más de la participación activa de sus miembros. En las rutinas diarias surgen los patrones de comportamiento, pero también los destellos de la diferencia individual que retroalimentan la vida en común. Todo estos años de convivencia los reúne no sólo en una esfera artística sino humana, intelectual, ideológica, cultural, política, sexual, en fin; una unión tan completa en la que el consenso es tan importante como la diferencia. La creación colectiva depende en gran parte, sino en su totalidad, de esa diferencia, sólo a partir de ahí puede darse la unión, el consenso. Sólo en la diferencia puede gestarse una sensibilidad común, una concordancia de pensamientos y sentimientos que sin pretender ser iguales, se complementan. Como lo afirma Maffesoli, “la tensión de las heterogeneidades, que actúan unas sobre otras, asegura la solidez del conjunto” (2004:130).

La tribu se construye a través de una suma de individualidades que comparten un sentir común. Un cúmulo de sentimientos y pensamientos que son vividos por todos simultáneamente. Sobre este punto radica lo que Maffesoli identifica como una *experiencia ética común*. Por su parte, La Candelaria se ha fundamentado sobre un espíritu popular que, pese al paso del tiempo, continúa siendo la potencia subterránea del grupo. Este espíritu popular es para Maffesoli, como para muchos

otros pensadores, el vitalismo esencial de los grandes movimientos sociales. En el tribalismo está lo bárbaro y lo dionisiaco, el impulso anárquico que por naturaleza habita en el pueblo y que el poder debería temer. Es el pueblo, el que manteniéndose al margen del poder es realmente libre, y aunque es una libertad relativa, le resulta suficiente para vivir a su modo.

Siguiendo fieles a la base popular que los soporta, La Candelaria con el paso de los años se ha afirmado en su no-adhesión a la institución, así como su no-adhesión a nada que no sean sus propios principios, los principios de la tribu. En este *ensimismamiento ético* radica su resistencia. Esta ética, creada y recreada por todos día a día, es la que aglutina la diferencia, la que ajusta las divergencias en la participación comunitaria de las actividades cotidianas. Es ahí cuando puede surgir, como lo define Maffesoli, una “sensibilidad colectiva proveniente de la forma estética que desemboca en una relación ética” (2004:45).

La Candelaria, tal y como sucede en el tribalismo, se sitúa al margen. No se inscribe en ningún marco institucional, no postula ninguna verdad, ningún método y no es ningún profeta. El grupo comparte sus resultados y gran parte de sus reflexiones artísticas, sin embargo, permanece fuera de un marco totalizante y, como a menudo ocurre con las pequeñas comunidades de éxito como apunta Maffesoli, podemos estar seguros de no saberlo todo. ¿Cómo ha podido La Candelaria mantener un proyecto teatral durante tanto tiempo? Realmente no podemos saberlo, la respuesta profunda es algo que le pertenece solamente al grupo. El perfil bajo que mantiene La Candelaria, evitando ya, o mejor, habiendo perdido el interés en asumir grandes confrontaciones, alimenta la complicidad y la sinergia entre sus miembros. Es allí, al interior del grupo, donde se concentra la dinámica que les permite sobrevivir. Los miembros de la tribu, consciente o inconscientemente, participan del secreto, existente o no. El caso es que alrededor de la comunidad se gesta un aura de silencio que le permite mantener su autonomía y fortaleza. Mediante el silencio el grupo practica la obstinación, la resistencia y la diferencia. Según Maffesoli, de esta manera la tribu se protege, se hace cómplice y se conserva al margen. No le interesa un “más allá” de sí mismo porque “las *prácticas del silencio* son ante todo orgánicas, es decir, que el enemigo importa menos que la argamasa social que secretan” (Maffesoli, 2004:122). Desde

afuera tan sólo se ve la punta del iceberg, el trabajo creativo de La Candelaria, el espectáculo ya terminado. Y aunque el grupo siempre ha sido generoso con todos aquellos que se interesan por su trabajo, siempre podrá apreciarse tan sólo un fragmento de su vida en común: lo teatral. Debajo está el proceso profundo, crítico, sedimentado, casi íntimo y familiar que se mantiene en la sombra.

Tras la superación<sup>16</sup> del álgido momento socio-político que vivió el grupo especialmente en sus inicios y ante el derrumbamiento de la posibilidad de una utopía colectiva. El trabajo en equipo siguió siendo, más que nunca, la expresión de la autorrealización de esa utopía. De esta manera, el ideal político y social se sustrae a un orden orgánico, que ya no va detrás de un gran propósito, sino que se realiza al interior de su propia estructura. Lo que es y lo que representa La Candelaria está ya tan sedimentado en cada individuo de la tribu, que cualquier perspectiva estética es válida para manifestarse sobre lo que les interesa. Esto se hace evidente en las obras de la última etapa en las que el grupo recurre tanto a la estructura del teatro del cabaret como en *A título Personal* (2008) o *A Manteles* (2010), se sirve de un texto clásico como en *Antígona* (2006), del ritual como en *Nayra* (2004), o de la teoría del caos y la fractalidad como en *De Caos & Deca Caos* (2002). Diversas aproximaciones estéticas que son ya inseparables de la esencia que desprende el grupo. Así, siendo dueños de su propio absoluto, el grupo se ubica con toda su energía en el presente. Es en este punto, donde de nuevo pasado y presente convergen y donde tiene su articulación final el pensamiento de Maffesoli. Desde su perspectiva, el regreso del tribalismo es un síntoma de la sociedad posmoderna por muchas razones, entre ellas que gran parte del dinamismo posmoderno radica en su anhelo por volver al origen, a lo primigenio. Es así como en “un cuerpo social un tanto envejecido, la fidelidad a las fuentes es garantía de porvenir. En ese sentido, el tribalismo es la expresión de un *arraigamiento dinámico*” (Maffesoli, 2004:18). Estamos hablando del mismo anacronismo, de la misma presencia de la memoria que hemos expuesto en el capítulo anterior, esta vez no sólo como posibilidad estética sino como algo que toma cuerpo a través del propio *modus operandi* del grupo. Es decir, que no

---

16. Superación entendida como el rebasamiento de un límite, más no como su desaparición.

pertenece sólo a una esfera intelectual, sino que por el contrario, forma parte de la propia dinámica interna de La Candelaria que responde naturalmente a su ya largo devenir.

García reconoce que el sistema de creación colectiva ha sido la razón fundamental por la que el grupo sobrevive. La tribu ha trabajado duro por llegar a serlo y las consecuencias de este hecho también trascienden en el acto receptivo de espectadores y críticos. El sólido “estar juntos” de La Candelaria se percibe como la clave de la supervivencia y la sabiduría originaria de quien es capaz de pervivir en el tiempo. No hay que olvidar que el teatro, como acto convivencial, es un reducto mismo de la vida en sociedad, en uno y otro ámbito “se vive con los otros: se establecen vínculos compartidos y vínculos vicarios que multiplican la afectación grupal” (Dubatti, 2011:18). En este tejido interactivo y dinámico que es el “estar juntos” toman forma actos conscientes e inconscientes incrustados en la memoria ancestral del hombre. En este constructo social inherente a la naturaleza humana, “el tribalismo pone en juego un mecanismo complejo constituido por participaciones mágicas, por interacciones múltiples, de concordancia entre la gente y las cosas” (Maffesoli, 2004:25). Es este mecanismo el que genera otro tipo de evolución del concepto de grupo en La Candelaria.

## **5.2. CREACIÓN Y MEMORIA COLECTIVA**

En 1993, después de casi veinte años de práctica, con la creación colectiva Santiago García expresaba:

En los equipos de improvisación se acude a dos tipos de memoria que van interactuando, a la vez o alternativamente. La memoria imaginativa del actor, sus recuerdos, sus sueños, sus fantasías y la memoria colectiva del grupo que durante largos periodos se va conformando a través de las mismas obras montadas. De cada trabajo colectivo va quedando un residuo de invenciones, un inventario creativo, una memoria colectiva que a medida que pasa el tiempo es más rica y fecunda y les otorga a sus integrantes una suerte de astucia, de pericia, que les permite sortear con menos dificultad obstáculos y trampas, comunes en la creación artística. (Autor, 1994:77)

Actualmente uno de los méritos más apreciados del teatro La Candelaria, si no el que más, es su permanencia. Sin embargo, poco se ha reflexionado acerca de cómo esta permanencia podría intervenir directamente en el trabajo creativo del grupo, especialmente durante los últimos años, cuando su persistencia anuncia ya casi medio siglo de existencia. Para el caso de esta investigación, el paso del tiempo es un eje transversal en la poética del grupo, y creemos que a partir de su última década de trabajo, el paso del tiempo, entendido como memoria, tiene un efecto singular sobre las creaciones del grupo. Un efecto que podría extenderse incluso, al acto mismo de recepción que involucra a los espectadores. De alguna manera, podría decirse que ver a La Candelaria en escena podría implicar cierta actitud conmemorativa por parte del espectador. Es decir, que además del contenido explícito que manifiesta el grupo en cada espectáculo, existe un contenido implícito que se revela más allá de lo visto en escena y que tiene que ver con percepciones que actúan *a priori* del espectáculo teatral pero que, al mismo tiempo, están íntimamente ligadas a lo que proyecta *in situ* La Candelaria. La presencia de una memoria que asociamos con la percepción de lo que Maffesoli llama la “*trascendencia inmanente*, es decir, de algo que a la vez supera a los individuos y brota de la continuidad del grupo” (2004:96).

Ésta es la memoria colectiva de la que habla García en su comentario, una memoria forjada a través de más de cuarenta años de trabajo. Y de la que surgen algunas de nuestras preguntas, ¿De qué manera afecta la memoria la recepción del espectáculo?, ¿Cómo afecta a los artistas en su creación? y, ¿Puede la memoria seguir viva en el presente y ser una vía para la creatividad? No pretendemos tener una respuesta única sobre estos interrogantes, pero sí indagar en ellos.

El concepto de memoria colectiva fue usado por primera vez por Maurice Halbwachs (2004) quien afirmó que la memoria corresponde no sólo a funciones biológicas y neuronales del cerebro, sino que se desarrolla en base a marcos sociales externos como la cultura y la sociedad. Desde su punto de vista, la memoria subsiste sólo en la comunicación con los otros, en el hecho de compartir las referencias y experiencias de un pasado común, cuando esta comunicación se corta llega el olvido. Halbwachs determina así que la memoria aunque de carácter individual está siempre mediada por los marcos sociales de la colectividad.



El concepto de memoria ha sido ampliamente debatido y formulado, por lo que aquí sólo pretendemos apuntar algunas perspectivas útiles para nuestra investigación. En el capítulo anterior ya definimos los conceptos de *memoria cultural* y *memoria comunicativa*, acuñados por Jan Assmann. Las dos son formas distintas del recuerdo colectivo o marcos distintos de la memoria. El concepto de memoria colectiva se corresponde con la memoria comunicativa, es decir, aquella que tiene que ver con el pasado reciente de un grupo y que está representada por la memoria generacional, memoria presente en el caso de La Candelaria.

Cabe aclarar, sin embargo, que la identidad de un grupo necesita también de la memoria cultural, es decir, no sólo de una identidad cotidiana, sino también extracotidiana desde la cual reinventarse y perpetuarse, tarea que viene a desarrollar la memoria cultural o histórica. Tanto la una como la otra intervienen, a nuestro ver, en el recorrido del grupo. En ese sentido, podríamos decir que la primera parte de esta investigación se dirige hacia la memoria cultural del grupo, es decir, a las circunstancias que desde afuera se reconocen como la memoria del grupo inscrita en la historia del teatro colombiano. También muchas de las obras de La Candelaria hasta 1999, muestran una clara preocupación por la memoria cultural. Esta segunda parte de la investigación, por el contrario, pretende indagar más en la *memoria comunicativa* del grupo, es decir, en la memoria colectiva, que el grupo ha construido en su propio marco de referencia a través del tiempo.

La percepción de la existencia de una memoria colectiva se va incrementando a finales de los años noventa al interior del grupo pero es apenas una intuición. No sería hasta entrado el nuevo milenio, momento en que el grupo indaga en nuevos materiales, cuando el tema empieza a desarrollarse más claramente en sus procesos. En palabras de García:

La constatación con nuestros amigos científicos de la presencia -en un grupo como el nuestro que tiene una larga experiencia de trabajo colectivo- de un **arquetipo colectivo**, vino a reafirmar algo que ya sabíamos desde hace tiempo pero que no nos habíamos atrevido a manejar de una manera o actitud más directa, o consciente. Tenemos enormes reservas de 'saber inconsciente' allá en lo profundo de nuestra memoria colectiva, que podemos aprovechar en los procesos de una investigación artística. (2006:34).

Una pesquisa más seria al respecto, se inicia a partir del proceso de creación de *De Caos & Deca Caos* (2002). Cuando el grupo ya estaba muy interesado, según García:

Por constatar lo que por pura intuición y casualidad hemos topado con gran sorpresa y a veces desconfianza. Hablo de las premoniciones, las intuiciones, las coincidencias desconcertantes con ideas o aparentes invenciones, que han viajado en el espacio y en el tiempo y los hallazgos que uno creía que eran personales, pero que se descubre que ya tenían su origen, a veces remoto, con los que uno viene casi a familiarizarse en una práctica tan compleja como lo es la Creación Colectiva (Autor, 2006:33).

La Candelaria se ha caracterizado por un pragmatismo a prueba de todo. No obstante, en esta reciente etapa de trabajo (2000-2010) el director Santiago García, siempre buscando elementos que aticen el trabajo de sus actores, propone un acercamiento a la esfera de lo inconsciente, especialmente a partir de la creación de *Nayra: La Memoria* (2004). Cabe señalar que no es la primera vez que su búsqueda se sirve de este tipo de fuentes. Recordemos que en sus inicios, dentro del proceso de creación de *Nosotros los Comunes* (la primera creación colectiva del grupo en 1972), García propuso a los actores experimentar con el psicoanálisis y el psicodrama, herramientas que en su momento, consideraba interesantes para abordar la improvisación grupal. Estas prácticas, sin embargo, tendían más hacia la terapia que hacia el teatro, por lo que García las abandonó rápidamente. Por otra parte, a lo largo de su trayectoria La Candelaria ha recurrido a la ayuda de estas disciplinas y de especialistas en diversas materias para comprender y nutrir sus dinámicas grupales, como recientemente sucedió en el caso de *De Caos & Deca Caos* (2002). Así queda consignado en el artículo *Teatro y psicoanálisis en conversación abierta* (2003), en el que el actor del grupo Fernando Peñuela conversa sobre el proceso de esta obra con Eduardo Aristizábal, psicoanalista que estuvo apoyándolos desde la óptica de Jacques Lacan y que anteriormente ya había visitado al grupo. Peñuela inicia la conversación diciendo,

La primera vez que te acercaste a La Candelaria fue hace unos años, en uno de los tantos momentos de nuestras difíciles relaciones intergrupales. En esa época nos hiciste una charla sobre la falacia y fantasía del concepto grupo y sobre el asunto del "cartel" desde la óptica teórica de Lacan. Yo no podría ahora decirte si eso sirvió o no. Lo que sí considero es que siempre ha sido bueno para el grupo nutrirse de otra gente, de otras visiones, desde otras disciplinas. (Peñuela y Aristizábal, 2003)

Está claro que el grupo se preocupa por mantener su propio equilibrio. Las dinámicas grupales internas de La Candelaria han sido tema de sus publicaciones solamente en referencia al trabajo creativo. Sin embargo, no es difícil suponer que el conservar una estructura grupal durante tanto tiempo ha requerido del esfuerzo y de la capacidad del grupo para superar los tropiezos que trae consigo la convivencia.

En el montaje de *De Chaos & Deca Chaos (2002)* el grupo nota la presencia de imágenes de obras anteriores, referentes comunes y recuerdos que emergen en las improvisaciones y en las propuestas de los actores. Posteriormente, el proceso de *Nayra (2004)* llevó al grupo a sumergirse en una búsqueda con lo inconsciente desde la que, inevitablemente, se encontraron de nuevo con el tema de la memoria colectiva. Durante este proceso, el grupo se apoyó en profesionales del psicoanálisis y se inició en los estudios de Carl Jung (1988 y 2009) para indagar mejor en la sensación que tenían de ser portadores de una memoria colectiva. Una memoria que naturalmente se había forjado de manera inconsciente, como fruto de la convivencia y la creación diaria. A partir de aquí, la memoria fue abriéndose paso en el trabajo creativo del grupo, generando un nuevo campo de investigación en sus procesos.

De la mano de Jung aprendieron que el inconsciente es la base de los arquetipos, la unidad psíquica primigenia en todo ser humano. Un arquetipo es cierta predisposición psíquica inconsciente, la imagen primordial y el mitologema con el que los instintos del hombre toman forma. Jung también sostiene que: “De lo inconsciente surgen efectos determinantes que, independientemente de la transmisión, aseguran en todo individuo la similitud y aún la igualdad de la experiencia y de la creación imaginativa” (Jung, 2009:81). Estas similitudes pueden comprobarse en los paralelismos en los temas mitológicos, o en la concepción del tiempo y el espacio en todas las culturas milenarias (esto último se evidencia también en los animales). Recientemente, investigaciones en materias como física teórica y biología, identifican la similitud y la simultaneidad, en resultados

obtenidos en laboratorios geográficamente muy distantes. Todo esto no es más que una comunicación colectiva que podría definirse como “el espíritu del grupo, el espíritu del clan, cuya sinergia o yuxtaposición producen el espíritu del tiempo. Se trata de una correlación permanente, de un ‘relacionismo’ esencial en donde la experiencia biográfica personal se corrige y se amplía en la experiencia biográfica general” (Habermas citado en Maffesoli, 2004:97).

Este misterioso fenómeno coincidente es definido por Jung, como sincronicidad, “en el sentido especial de una coincidencia en el tiempo de dos o más sucesos no relacionados causalmente, que tienen el mismo significado o similar” (1988:35). Diferente de lo que se entiende por sincronismo, el acontecimiento simultáneo de dos sucesos. Para Jung, la sincronicidad estaba profundamente relacionada con los procesos inconscientes y por tanto, con los arquetipos. Es de esta manera que el grupo se plantea que desde el inconsciente hay una interacción con su memoria colectiva y de allí, con su pensamiento creativo. Las experiencias forjadas al interior del grupo pertenecen a cada uno de sus miembros pero también a su marco colectivo, permitiéndoles construir un universo común a partir de imágenes, e incluso, de intuiciones propias.

Jung sugiere que toda idea primigenia tiene un antecedente en cuyo origen habrá siempre una forma arquetípica, que resuena, no como un pensamiento consciente sino como percepción. Un a priori profundo y misterioso presente en todas las actividades humanas. Es esto lo que conecta al hombre con un todo social y le permite reconocer a los otros como sus iguales, es lo que lo hace ser a la vez continente y contenido. Punto donde se halla todo el potencial de la imaginación. Tal y como enuncia Jung: “Puesto que todo lo psíquico es preformado, también lo son sus funciones particulares, en especial aquellas que provienen directamente de predisposiciones inconscientes. A ese campo pertenece ante todo la *fantasía creadora*. En los productos de la fantasía se hacen visibles las imágenes primordiales” (2009:111). Sobre este mecanismo de correspondencia inconsciente, casi mágica, recae el concepto de memoria colectiva presente en toda organización social. A partir de allí se crean los patrones de conducta, los ritos reguladores del comportamiento, la identidad y la pertenencia a un pueblo, lugar o idea.

Aunque está claro que los arquetipos son irrepresentables en una forma concreta y que los contenidos inconscientes permanecen ocultos hasta no ser recordados, observados o buscados; gran parte de este pensamiento holístico ha influido recientemente a las ciencias contemporáneas que han cambiado radicalmente nuestra forma de interpretar el mundo y la realidad. Lejos ha quedado el reduccionismo científico basado en la razón. Así, nuevas perspectivas hacen que la realidad misma aparezca como posibilidad, como azar o simulacro. Bajo este nuevo paradigma La Candelaria se interesa por interrogar la memoria colectiva que ha construido, seducidos por la idea Jungiana de que “Existen *ciertas condiciones inconscientes colectivas* que actúan como reguladores y propulsores de la actividad creadora de la fantasía y que, al poner al servicio de sus fines el material existente en la conciencia, producen configuraciones correspondientes” (Jung, 2009:238). Es así como puede entenderse que la memoria colectiva haya emergido al interior del grupo generando correspondencias en las propuestas creativas de sus miembros, produciendo afinidades, intuiciones y convirtiéndose en un recurso desde el cual pueden leer y alimentar su trabajo presente.

Pero esta reflexión sobre la memoria, que permea todas las obras del grupo en la década 2000-2010, fue también abordada desde una perspectiva más física. Específicamente desde el aporte del científico colombiano Rodolfo Llinás y su libro *El cerebro y el mito del yo* (2003). Paralelamente a la reflexión por lo colectivo, o mejor, a la reflexión sobre las consecuencias de la permanencia en la colectividad, se desarrolla también en el grupo un progresivo cuestionamiento sobre lo individual, razón por la cual se acercan a Llinás. Montajes posteriores como *Antígona* (2006) y especialmente, *A Título Personal* (2008) y *A Manteles* (2010), revelan una preocupación esencial en el grupo por el “sí mismo”. Tema que Llinás expone desde la neurociencia.

Para Llinás, la construcción del “yo” es un estado funcional del potente cerebro humano cuya evolución ha dependido en gran parte de haber alcanzado una facultad sustancial: la predicción. Este proceso es descrito así por Llinás:

El resultado de comparar el mundo forjado internamente con la información que llega del mundo externo genera órdenes para emprender una acción motora apropiada. Mediante este procedimiento se da una transferencia espectacular: la

imagen interna de lo que ha de suceder, “asciende” de nivel y adquiere realidad en el mundo externo (2003:45).

Estas imágenes predictivas son en sí mismas una simplificación de la realidad, una representación del mundo externo que le permite al ser humano moverse y comportarse de acuerdo a las circunstancias. Esta sincronización entre el mundo interno y el externo, representa también la dualidad consciente-inconsciente sobre la que el cerebro construye la noción del sí mismo. El sistema talamo-cortical encargado de esta misión, como explica Llinás “es casi una esfera isocrónica cerrada que relaciona sincrónicamente las propiedades del mundo externo referidas por los sentidos con las motivaciones y memorias generadas internamente” (2003:147). La unificación de la realidad externa con la interna en una estructura única y centralizada es el “sí mismo,” cuya función principal es permitir que las funciones predictivas del cerebro puedan operar de manera coordinada.

A partir del análisis de esta unión sincrónica, Llinás observa cómo el cerebro crea estrategias para que la relación del individuo con su entorno sea lo más eficiente posible. Una de ellas son los PAF (patrones de acción fijos) que son acciones motoras automáticas, innatas y que reaccionan a un estímulo específico. Los PAF son distintos según las necesidades de cada especie, por ejemplo, el trinar en los pájaros, la deglución o el succionar en un bebé, el escape ante el peligro, son activaciones motoras que le permiten a los seres responder de acuerdo a sus características fisiológicas, emocionales, sociales y otras semejantes.

Este sistema de predicción para ser realmente efectivo debe ser también consciente de un estado emocional particular. Para Llinás, las emociones son también un “a priori” de la acción, son estímulos premotores que necesariamente tienen que ser reconocidos por la consciencia. Puesto que es la consciencia la que dota al hombre de la capacidad de enfocar y por tanto, de escoger.

Por este tejido neuronal en el que actúan las emociones, la consciencia y los PAF, Llinás llega de nuevo al tema que nos interesa: *la memoria* ¿Cómo hace el cerebro para aprender y recordar las cosas?. Contrario a lo que se pensaba, los PAF pueden aprenderse y aún modificarse por la experiencia. Para ello el cerebro se ha servido de algunos mecanismos siendo uno de los más importantes la repetición. Llinás,

tras la observación de diversos patrones y actividades entre las que se destacan el comportamiento del acróbata en una cuerda floja y el caso del virtuoso violinista Jasha Heifetz, concluye que es la práctica, la repetición y la experiencia, los mecanismos por los cuales una persona o un artista puede desarrollar más o menos sus habilidades y modificar sus PAF.

Con la repetición aparece por supuesto la memoria, en este campo determinada por dos tipos. Por un lado está la memoria estructural, filogenética, que es la que determina la forma de cada uno de los órganos del cuerpo y por otro, la memoria eléctrica, ontogénica, que determina su función. Estas dos memorias trabajan en tándem, la una sin la otra no pueden funcionar, o sí, pero no con tanta efectividad. A estas dos memorias, sin embargo, aún hay que añadir otra, la memoria referencial. Como aclara Llinás, “si bien los dos primeros tipos representan la memoria acumulada y decantada durante muchas vidas como características biológicas, fruto de la selección natural, la memoria referencial representa el cúmulo de aprendizaje realizado durante el desarrollo y el lapso de una vida particular” (2003:211). De esta manera, “si el sistema ya “ha visto” algo antes (cierto patrón de actividad eléctrica), lo reconocerá mejor cuantas más veces lo vea y también coactivará patrones familiares asociados que ya fueron integrados” (Llinás, 2003:213). A su vez, este concepto de memoria referencial a largo plazo se subdivide en la memoria explícita y la implícita, siendo esta última “la recuperación no consciente, no intencional de rutinas, para efectuar una actividad aprendida o una habilidad” (Llinás, 2002:214). Como ejemplifica Llinás, el hecho de que Jasha Heifetz supiera como nadie pasar el arco sobre las cuerdas del violín produciendo un exquisito tono es claramente una demostración de la memoria implícita. Un aprendizaje motor muy refinado, un PAF incluso, en el cual la memoria se reactiva en cada golpe de arco pero de la que el artista no tiene un recuerdo consciente en ese momento. Es decir, el artista no está intentando recordar la siguiente nota que viene, no tiene tiempo, simplemente está ejecutando una rutina motora aprendida, estimulada además por el estado emocional que le produce. Se comprende así que una memoria explícita carente de memoria implícita sea mecánica y fría, no completamente consciente. Sin la memoria explícita sería imposible recordar la parte consciente de las tareas, el tener que

ensayar, la pieza a tocar, etcétera, pero al llegar el momento de la ejecución, es la memoria implícita la que actúa.

A partir de estas argumentaciones, Llinás intenta desentrañar la participación de lo inconsciente en la creatividad y el desarrollo del talento. El dictamen de la ciencia es que la creatividad no nace de la razón, sino que forma parte de algunos patrones motores que no necesariamente actúan bajo el influjo de la conciencia. Lo que es cierto, es que en la ejecución del talento hay un “alambrado” pre-establecido, en el que la filogenia, otorga la capacidad y luego la práctica, la ontogenia, la perfecciona” (Llinás, 2003:230). En este orden de ideas, se comprende que la práctica y la repetición sean capaces de desarrollar patrones, memorias y talentos. Es a través de la práctica y al experiencia como un artista puede mejorar su capacidad de predicción. En el caso de La Candelaria la práctica continuada de la improvisación ha mejorado en los actores su capacidad de predicción, una herramienta particularmente útil en el terreno de la creación pero también de la ejecución de las acciones. Este fenómeno ha sido denominado por Santiago García “una intuición informada”, concepto que asimilamos a esa capacidad de predicción que ha evolucionado en los actores y que permea los procesos creativos de La Candelaria.

Estas breves explicaciones pretenden dar algunas perspectivas sobre la misteriosa presencia de la memoria, ya sea de manera consciente o inconsciente, en casi todas las actividades humanas y especialmente en el arte. En este misterio radica también gran parte de la actividad “infecciosa” que desarrolla el cerebro humano y que es evidente en fenómenos como la risa, el bostezo, el sueño, entre otros. Fenómenos que se encargan de establecer una comunicación entre las personas, creando estados mentales similares que facilitan el reconocimiento del “yo” a través del “otro” y, asimismo la identificación del individuo con la colectividad.

Estas reflexiones sobre la memoria y el inconsciente, sobre las que discurren Jung, Maffesoli y Llinás, son para el grupo materia y estímulo de su trabajo creativo en la década 2000-2010. Hemos hecho un recorrido por las fuentes de las que se sirve el grupo para indagar en el tema de la memoria. Estos autores fueron emergiendo paulatinamente en los procesos y volveremos a nombrarlos cuando acometamos el estudio de las obras de este periodo.



Con la entrada del nuevo milenio es visible que La Candelaria se sumerge en una reflexión tanto a nivel práctico como teórico sobre la presencia de una memoria colectiva en su trabajo creativo. Memoria ampliamente ejercitada a través de la práctica de la improvisación y la creación colectiva durante tantos años. Por este camino, el grupo logra conectarse con formas teatrales que potencian la participación de lo indeterminado y lo inconsciente, y que se alejan de un marco representacional, consciente y ficcional. La atenta observación de las fuentes de las que el grupo se nutre nos ayuda a descubrir el entramado que hay detrás de sus últimas creaciones. Consideramos, sin embargo, que la memoria en La Candelaria tiene aún otras connotaciones que vale la pena resaltar.

### **5.3. LA MEMORIA COMO ESTILO TARDÍO**

En los primeros capítulos de esta investigación consideramos los inicios del grupo, su origen y sus primeras creaciones, e igualmente observamos otras etapas de maduración de su trabajo. Cuatro décadas después, sin embargo, nos perfilamos sin remedio hacia los finales; es decir, que este recorrido por la trayectoria de La Candelaria implica también una idea de final. No podemos negar que la compañía hace ya un dibujo del ciclo vital: nacimiento, madurez y ocaso. Y que por lo menos para Santiago García, que supera los ochenta años de edad, la idea de final, de la terminación de su ideal está mucho más cerca ahora que cuando su proyecto artístico apenas comenzaba. El periodo 2000-2010, se convirtió en el transcurso de esta investigación en el “último” periodo de La Candelaria bajo la dirección de su guía incondicional.

Esta idea de periodo final en la creación artística, fue para Theodor Adorno una consideración fundamental en sus estudios sobre las últimas obras de Beethoven, las cuales definió como pertenecientes a un *estilo tardío*, concepto que expone en algunos de sus ensayos recopilados en *Beethoven, filosofía de la música: Fragmentos y textos (2003)*. Allí el autor plantea el estudio de la obra artística en un momento en que está como “tocada por la muerte”. El concepto *estilo tardío* acuñado por Adorno es posteriormente retomado por Edward Said quien lo define

como un periodo en que “la muerte nos ronda desde cierta distancia y podemos ser muy conscientes de su espera. La naturaleza del tiempo se altera entonces, como un cambio de luz, porque el presente se ve acechado por otras épocas: el pasado revivido o que tiende al olvido, el futuro inmensurable, el tiempo inimaginable más allá del tiempo” (Said, 2009:13). La referencia a lo tardío alude igualmente a ese tiempo anacrónico, discordante y heterogéneo que hemos mencionado antes, puesto que “lo tardío es estar al final, con la memoria intacta y muy consciente (incluso de un modo preternatural) del presente” (Said, 2009:37).

El *estilo tardío* representa en el artista un acortamiento en la distancia que hay entre la vida y la muerte, produciendo en su obra una sensación de libertad en la que, contrario a lo que podría suponerse, no domina la armonía. Como observa Adorno, Beethoven “en su periodo tardío no siguió ciegamente, como cabía pensar, los dictados de su oído interno y se enajenó compulsivamente del aspecto sensible de su obra, sino que dispuso soberanamente de todas las posibilidades surgidas a lo largo de la historia de su actividad compositiva” (2003:132). Las últimas obras de Beethoven se distinguen por lo fragmentario, lo episódico, por una oscilación entre la polifonía y la monodía que no contempla estadios medios sino que los radicaliza, produciendo cierta extinción de la armonía. De hecho, como lo expresa Adorno “muchas obras del Beethoven tardío suenan como si uno gesticulase y refunfuñase ante sí mismo a solas” (2003:143). También los temas o el contenido se multiplican, no son unidades, sino apenas, trazos, posibilidades. Se percibe una tendencia a la disociación, a la desintegración y a la disolución. Asimismo: “La madurez de las obras tardías -afirma Adorno- no se asemeja a la de la fruta. No son redondas, sino que parecen arrugadas, incluso agrietadas. Carecen de dulzura y, ásperas y espinosas, no se rinden a la mera degustación” (Adorno citado en Said, 2009:35).

Lo que Adorno advierte en la obra postrera de Beethoven no es la calma y sensatez de un artista reconciliado con su tiempo, se trata más bien de una explosiva violencia subjetiva. Esta subjetividad puede generar en la obra una dificultad para ser comprendida de acuerdo a los rasgos de estilo que el artista mantenía, pues lo tardío libera en él una expresividad inédita, despreocupada, e ilimitada. De esta manera, como enuncia Adorno: “El poder de la subjetividad en

las obras de arte tardías es el gesto colérico con que abandona las obras de arte. Las subvierte no para expresarse, sino para deshacerse inexpresivamente de la apariencia del arte” (2003:116). El creador renuncia al orden establecido, contradiciendo e interrogando su obra. Las ilusiones perdidas y lo que alguna vez se pensó de modo contundente puede ser pensado de modo totalmente distinto. Cabe aclarar, sin embargo, que el tono del estilo tardío no tiene porque ser necesariamente trágico y violento, también puede ser cómico y decididamente irónico.

Adorno establece los rasgos de un estilo tardío en las obras finales de Beethoven. Más tarde Said retoma el término y lo amplía a otros grandes compositores, entre ellos Mozart, Strauss o Glenn Gould; además, considera la observación del estilo tardío también desde la literatura, en autores como Jean Genet o Tomasi di Lampedusa. En el ámbito teatral, el término ha sido escasamente usado<sup>17</sup>. Existe, sin embargo, el estudio *Reality and the heroic pattern: last plays of Ibsen, Shakespeare, and Sophocles* (1967), una serie de ensayos publicados por David Grene, en los que a pesar de no referirse a un estilo tardío como tal, sí se centra en el análisis de las obras tardías de estos dramaturgos. Green toma las tres últimas obras de cada autor (Ibsen, Shakespeare y Sófocles) y establece similitudes y diferencias entre ellas, así como respecto al corpus de la obra anterior de cada uno de los autores.

En el caso de La Candelaria es evidente que sus últimas cinco obras resultan especialmente “incomprendidas” y complejas, sobre todo si se las compara con su producción anterior. Estas obras se caracterizan por ser el resultado de arduos procesos de experimentación con nuevas fuentes, por recurrir a una sobreabundancia de elementos y por manifestar una particular libertad formal y temática. La poética del grupo se permea de recursos nuevos respecto a sus obras anteriores. Hay una tendencia a cuestionar y a revisar lo que han sido y lo que son, una expresa subjetividad con la que buscan reinterpretarse a sí mismos. Hemos venido planteando la importancia que tiene para La Candelaria, especialmente a

---

17. Said no hace referencia al teatro de Genet, sino de modo particular a su última novela *Un captif amoureux* (Gallimard, 1986).

partir de esta última década, el tema de la memoria. Es evidente que la perspectiva que gana el grupo sobre su propia trayectoria no puede lograrse de otra forma que a través del paso del tiempo. Esta actitud introspectiva y retrospectiva, consideramos, puede exacerbarse si incluye la sensación de final.

Creemos pertinente formular la presencia de un estilo tardío en la poética reciente del grupo como una estrategia para apuntar mejor a su comprensión. Justamente Adorno plantea que a las obras tardías, a menudo, se las margina del arte y se las aproxima al documento, debido a la dificultad que presentan para ser integradas a la obra total del artista. Es decir: “Es como si, confrontada por la dignidad de la muerte humana, la teoría del arte de despojara de sus derechos y abdicara a favor de la realidad” (Said, 1998:152). La contradicción e intransigencia que presenta la obra tardía debería tener, por el contrario, su lugar como culminación de una vida entera dedicada al esfuerzo estético. Pero esta idea de culminación no tiene que estar necesariamente unida a la idea de éxito, así como tampoco al hecho de que la obra tardía se convierta en reliquia. La vejez y la muerte, afectan sólo a las criaturas no a las obras, “el *estilo tardío* no puede ser un resultado directo del envejecimiento o de la muerte porque el estilo no es una criatura mortal y las obras de arte no tienen una vida orgánica que perder. Pero aún así, la proximidad de la muerte del artista se abre camino en las obras y de modos muy distintos” (Said, 2009:15).

De hecho, Adorno identifica la presencia del tema de la muerte también en la obra de Beethoven, pero de un modo “refractado”, casi como alegoría. La relación con la muerte es un tema que podemos identificar también en las últimas obras del grupo.

El estilo tardío afianza las razones por las cuales la memoria ocupa un lugar privilegiado en la poética de este periodo del grupo, una memoria que no está expuesta sólo para la contemplación, sino para la acción y el cuestionamiento. Lo que nos confirma que es desde el presente, donde el pasado y aún el futuro pueden ser reconstruidos, comprendidos y desafiados. Es esta tensión entre tiempos, la que revela la dignidad de La Candelaria no en tanto sobrevivientes de la historia, sino como creadores y transformadores de ella. En el estilo tardío hay un fin y una supervivencia que se dan juntos. Como señala Said, esta supervivencia “representa

no tanto una senectud prematura como un montaje de inicios y finales. Una amalgama insólita de juventud y vejez, cuya divinidad. -La palabra posee un matiz siniestro en este caso- consiste en ser capaz de juzgarse a sí mismo y a los demás” (2009:185).

Entender las obras recientes de La Candelaria como adheridas a un estilo tardío, nos ayuda a sumergirnos en un proceso en que el grupo se cuestiona y se revela a sí mismo profundamente. El colectivo se ve enfrentado a reconocer que el tiempo ha pasado y que se revela en sus cuerpos, en sus voces, en una materialidad que está *aquí y ahora* y que no puede disfrazarse. Es esta tensión entre tiempos, la que singulariza la poética del grupo en este último periodo, en la que memoria y presente son caras de la misma moneda. Sirviéndonos de las estimulantes reflexiones adornianas intentaremos visibilizar un teatro que es testimonio de “una tensión sostenida, una terquedad a toda prueba, una sensación tardía y una novedad, juntas una a la otra, por obra de una ‘tenaza inexorable que mantiene unido lo que no menos poderosamente lucha por separarse’ ” (Said, 1998:157).

Las consideraciones expuestas en este capítulo y en los anteriores, nos serán útiles para el estudio y la comprensión de las obras de este periodo: *De Caos & Deca Caos*, *Nayra*, *Antígona*, *A Título Personal* y *A Manteles*. Es en este punto donde la memoria del grupo encuentra un lugar vinculante con un teatro que se aboca hacia lo real, a lo presencial por encima de lo representacional. Y donde la subjetividad intrínseca de lo tardío, encuentra también su sitio en el marco autorreferencial del teatro posdramático.

## **CAPÍTULO VI. LA REALIDAD DESDE LA CIENCIA CONTEMPORÁNEA: *DE CAOS & DECA CAOS (2002)***

Si el estreno de *Maravilla Estar* en 1989 fue señalado por la crítica como el momento en que La Candelaria empezó a vincularse con una estética posmoderna, el estreno de *De Caos & Deca Caos* en 2002 es el resultado de la transición entre modernidad y posmodernidad que establecimos en la etapa inmediatamente anterior a esta (1988-1999).

La mayoría de las obras de este periodo revelaban una tendencia hacia las estructuras fragmentarias y anárquicas. Tendencia que en *De Caos & Deca Caos* es ya el punto de partida. Esta obra es la primera manifestación de un cambio de paradigma más radical en la producción del grupo. Se hace evidente que el colectivo ya no está interesado en mostrar una gran historia o un tema único. Por el contrario, desde el inicio la intención con el proyecto es abolir el metarrelato, anular la unidad narrativa, la continuidad y dedicarse al fragmento.

Si bien lo fragmentario hace parte de la dramaturgia de La Candelaria desde mucho tiempo, en producciones como *Guadalupe Años Sin Cuenta* (1975), *Maravilla Estar* (1989), o *Tráfico Pesado* (1994) entre otras; en este caso la diferencia radica en que los fragmentos no componen un todo. Las escenas se abordan, como el mismo García lo afirma, desde una perspectiva cubista. Múltiples puntos de vista que se cruzan los unos sobre los otros sin necesidad de llegar a un acuerdo.

Esta visión múltiple es, sin duda, signo sobresaliente de la realidad posmoderna, la cual difícilmente puede ser definida o aprehendida de manera unívoca. Desde el punto de vista de las ciencias físicas como de las ciencias humanas, la realidad ya no puede verse como algo fijo. Esto ha quedado claro con el avance de la tecnología y los medios de comunicación capaces de crear realidades alternas, simuladas, posibles. Son las ciencias contemporáneas, sin embargo, las que han operado un antes y un después, entre el hombre y su concepto de realidad. No fue hasta los años setenta cuando la ciencia se atrevió a cuestionar las leyes naturales que

habían regido el mundo durante casi tres siglos. La ciencia clásica había sumido a la naturaleza en ciertos patrones predecibles, lineales y determinados que la mantenían aparentemente bajo control y que le permitían explicarse ciertos fenómenos. Patrones de tipo impredecible, desordenado e irregular, sin embargo, no eran del todo comprendidos. Ante un panorama evidentemente caótico, científicos de todas las disciplinas se interesan por descubrir estos tipos de comportamientos presentes en todos los sistemas de la naturaleza. Así se gesta toda una revolución de carácter interdisciplinar que estudia la naturaleza en cuanto a su carácter impredecible, irreversible y anárquico. De este modo surge la teoría del caos y con ella, una nueva visión de la realidad ya no como algo estático sino dinámico y vivo.

Para García, arte y ciencia nunca fueron discursos antagónicos, ya hemos visto que en su discurso estos términos han sido más bien complementarios. Tanto el uno como el otro postulan su visión de la realidad, la ciencia desde su lenguaje unívoco y el arte desde su lenguaje ambiguo y polisémico. Recientemente, no obstante, la ciencia se ha retractado de sus antiguos postulados para plantear que la naturaleza y la realidad son campos indeterminados, dinámicos y con tendencia al cambio. A García le interesó enormemente que la interpretación de la realidad se viera tan profundamente transformada por el conocimiento científico, pero todavía más, que el conocimiento cerrado de la ciencia por fin se acercara a la manera en que el arte se apropia de la realidad. Esta nueva relación entre arte y ciencia suscita la apertura hacia nuevas formas de concebir la investigación y la innovación científica. Según Gleick (2012), es el caos el que cruza la frontera que separaba las disciplinas científicas. Al convertirse en la teoría de la naturaleza global de los sistemas, rápidamente el caos reunió a pensadores de campos muy separados, tanto de las ciencias físicas como humanas. Dando paso a una ciencia capaz de describir la creatividad de la naturaleza y evolucionar con ella. Desde entonces, lo que conocemos por realidad se transforma de manera radical.

Con la entrada del nuevo milenio, La Candelaria no puede ignorar que está inmersa en un contexto que exige un cambio más radical en su forma de interpretar la realidad. Es entonces cuando García propone indagar en las ideas de las ciencias contemporáneas y descubrir con ellas nuevos caminos para la creación. Como él

mismo lo observa: “La preocupación por conocer las nuevas concepciones de la realidad que plantea la ciencia actual se fue volviendo cada vez más apremiante en el grupo [...] este conocimiento para un artista preocupado por su realidad presente, aunque sea de una manera rápida y superficial, es de una innegable importancia” (García, 2006:17). Acercándose a la teoría del caos con la que la ciencia clásica rompe con sus paradigmas, La Candelaria también inicia el camino hacia el cuestionamiento de su propia teatralidad.

### 6.1. ALTERIDAD Y REPRESENTACIÓN

En sintonía con la alteridad exaltada por la posmodernidad, La Candelaria decide también replantearse su recorrido y encontrarse con lo diferente. Si hay un rasgo que caracteriza esta última década del grupo es su voluntad por relacionarse con todo lo *otro* que antaño podía contrariar su discurso, pero que en cambio hoy, en un ambiente multidireccional, puede formar parte de él. En ese sentido, es la representación de sí mismos la que es puesta bajo examen.

Como hemos resaltado en el transcurso de capítulos anteriores, La Candelaria ha desarrollado siempre una poética sustentada en las necesidades de las clases populares que representaban los intereses del pueblo oprimido en contraposición a los estamentos del poder. Razón por la cual, su mirada continuamente estuvo puesta en el otro-marginal. Con el advenimiento de la posmodernidad, sin embargo, el territorio en el que se inscribía su dramaturgia, vira hacia otras interpretaciones en las que lo popular es estereotipado e inscrito en las filas de la cultura de masas. Una situación que expusimos en el periodo de 1988 a 1999.

A propósito de esta cambio de motivo, *De Caos & Deca Caos* pone otra vez la mirada en el otro, pero ya no marginal sino privilegiado. Partiendo de la idea de que el *yo* se construye en la mirada del *otro*; el grupo decide hacer una obra que tiene como protagonista a la clase privilegiada, la verdadera gran marginada de sus obras. Efectivamente, desde la perspectiva de los estudios culturales posmodernos la identidad (del latín ídem: lo mismo) no puede separarse de la diferencia, sino que *uno* y *otro* forman parte de lo mismo.



La Candelaria asume así una dirección diametralmente opuesta a sus presupuestos iniciales y se propone hacer un retrato de la burguesía. Podemos decir que *De Caos & Deca Caos* es la antítesis total de producciones como *En la Raya (1992)*, obra en la que se aproximaron a la realidad del sector marginal oprimido de la ciudad. Por primera vez el grupo decide desplazarse al lugar del contrario y darle voz no al oprimido sino al opresor. Este cambio de motivo es la afirmación de un proceso que venía dándose en el grupo, cada vez más alejado de la relación antagónica entre burguesía y proletariado que dominó gran parte de su primer recorrido. Con *De Caos & Deca Caos* el grupo firma el consenso definitivo y se vincula a la alteridad posmoderna. Aquí ya no prima la reflexión sobre el desequilibrio socio-económico, sino que se indaga más bien en un desequilibrio en lo humano. Esto les permite sobrepasar su ya usual mirada crítica para indagar en la complejidad de la naturaleza humana, independientemente de cual sea su clase social. En palabras de García, “creo que en esta obra logramos superar las intenciones primarias de hacer una obra para ‘criticar’ a la clase dirigente y llegar a un terreno mucho más profundo que tiene que ver con lo que el arte de todos los tiempos ha tratado de explorar: ¿qué somos, a dónde vamos?” (2006:22). En esta obra tanto patriarcas como súbditos hacen parte del mismo espacio decadente y caótico del mundo posmoderno. Con esta elección el grupo amplía su espectro, pero sobre todo, opera un primer gran cambio en la imagen de sí mismos que han construido a través de los años.

## **6.2. EL ORDEN VS EL CAOS O LA MULTISTABILIDAD PERCEPTIVA**

El título *De Caos & Deca Caos* nace de un juego de palabras entre las matemáticas y el habla popular. Deca (diez), por el número de cuadros que componen la pieza y Cacao, por como se solía llamar coloquialmente a los hacendados en los tiempos de la colonia.<sup>18</sup> Caos, por la teoría del caos que el grupo explora para el montaje.

La primera parte del proceso se inició investigando sobre el tema que habían elegido: la clase dirigente colombiana. Entre los muchos materiales consultados,

---

18. Se sabe que en Venezuela le decían a Bolívar el gran Cacao.

decidieron iniciar una primera fase de improvisaciones, teniendo como motivo principal la novela *Los elegidos* de Alfonso López Michelsen (1967). En la segunda fase de improvisaciones integraron las reglas de la teoría del caos que habían investigado en autores como I. Prigogine (1997), Gleick (2012), entre otros.

La formulación más conocida de la teoría del caos es “la dependencia sensitiva de las condiciones iniciales” más comúnmente conocida como “efecto mariposa”. Ley que dicta que la mínima diferencia en el estado inicial de un sistema puede desencadenar grandes cambios sobre el resultado final. Lo que equivale a decir “el aleteo de una mariposa en Pekín puede desatar una tormenta en Nueva York”. Con esta ley se demostraba que en los sistemas complejos, las causas y los efectos no son medibles, predecibles, ni correspondientes y que la naturaleza está en un constante flujo creativo. Como explica Gleick:

La dependencia sensitiva de las condiciones iniciales crea en vez de destruir. Cuando un copo de nieve en formación desciende hacia el suelo, flotando típicamente en el aire durante una hora, o más tiempo, la elección que efectúan las puntas bifurcantes, en un instante dado, depende sensitivamente de cosas tales como la temperatura, la humedad y la existencia de impurezas en la atmosfera. Las seis puntas de un copo, extendiéndose en un espacio milimétrico, están expuestas a la misma temperatura y ya que las leyes del crecimiento son deterministas, mantienen una simetría casi perfecta. Pero, debido a la índole del aire turbulento, cualquier par de copos seguirá caminos muy diversos. El definitivo archiva la historia de todas las condiciones cambiantes del tiempo atmosférico que ha experimentado. Y las combinaciones llegan a ser infinitas (2012:330).

En el corazón de la teoría del caos la naturaleza es reconocida como un ente creador y dinámico, en el que orden y desorden son categorías intercambiables, no fijas. Al entender lo caótico como un desorden ordenado, esta teoría permitió entender las irregularidades presentes en la naturaleza.

La teoría del caos provocó una transformación en casi todos los campos del saber y tuvo especial resonancia en el campo artístico y teatral, convirtiéndose en materia de diversos estudios (Hayles (1990), Demastes (1998), Cornago, [2003]). Como es sabido, el arte de vanguardia ya exploraba con el azar y la descentralización, sin embargo, en la posmodernidad el arte se vincula más claramente con la realidad, asumiéndola como proceso y no como resultado. De ahí el carácter procesual y cambiante de prácticas como el performance y el happening, una respuesta a la falta de estabilidad en el concepto de realidad, o mejor, de su representación en la

posmodernidad. El caos aparece así, como otro medio legítimo para leer la realidad, incluso, como más cercano a su naturaleza, afirmando que “Mithos y Logos no se excluyen necesariamente en la creación. (Hoy diría: la creación se sitúa en la frontera entre el Caos y el Orden)” (Sinisterra, 2003).

Por la misma vía se plantea La Candelaria su trabajo creativo. El objetivo de las improvisaciones era crear situaciones en las que unas circunstancias dadas iniciales sufren una transformación repentina, una “turbulencia”, que hace que toda la situación se transforme. Con esta estrategia aplicaban las leyes de la naturaleza caótica al comportamiento humano, de manera que más que preocuparse por el argumento en sí, el equipo se preocupó por crear situaciones que cumplieran en su estructura con este fenómeno turbulento. La estructura de *De Caos & Deca Caos* está hecha a partir de fragmentos autónomos que pueden ser puestos en un orden aleatorio ya que no tienen entre sí ninguna continuidad. Después de más de ciento veinte improvisaciones, el equipo seleccionó únicamente diez cuadros que cumplieran con la pauta establecida. Una vez determinados los cuadros, sin embargo, tenían que encontrar la manera de unirlos.

Siguiendo con sus pesquisas en las ciencias complejas, La Candelaria suma otro concepto útil para la expresión formal de la puesta en escena: la geometría fractal, propuesta por Benoît Mandelbrot (2000). Teoría con la que el hombre pudo medir lo inmedible, demostrando que dentro de la enorme complejidad de la naturaleza existen pequeños patrones de orden. Un fractal se define como un objeto geométrico cuya estructura básica fragmentada o irregular se repite a diferentes escalas. Es decir, es un particular donde está la totalidad. Fractal deriva del latín *fractus*, quebrado–fracturado. Bajo este concepto el grupo consideró que la estructura general de la obra debía funcionar de manera similar al funcionamiento de los cuadros, de una manera turbulenta y caótica.

El plan era construir una estructura fractal en la que cada cuadro, aunque distinto del otro, debía contener la obra en sí misma. Para poder aplicar este concepto idearon unos pequeños cuadros que tenían como objetivo hilar la obra y facilitar los cambios de escena. A estos pequeños cuadros los llamaron *cuplis*. Un término que tomaron de su memoria teatral, de la obra *El Paso (1988)* y que ya les había

funcionado para definir una pieza que sirve como engranaje de dos sistemas dinámicos.

Los cuplis, que en principio se pensaron para solucionar un problema técnico (unir las escenas), terminaron siendo la potencia determinante del espectáculo. Para cumplir con la estructura fractal que se habían propuesto, los cuplis también tenían que ofrecer al espectador elementos para re-interpretar la obra. Es más, debían ser como la obra misma. En el proceso con las improvisaciones, sin embargo, se decidió que los cuplis no tuvieran ningún argumento, sino que fueran como la parte más pequeña de otro fragmento. Como el árbol contenido en la hoja y viceversa. Cabe señalar la gran distancia que hay entre este recurso y los *song* brechtianos de los que el grupo se sirvió en sus primeras producciones para hilar la obra y sobre todo, para insistir en el tema. En este caso los cuplis además de su funcionalidad técnica, tenían la tarea de afirmar la estructura fractal de la obra, cumpliendo una función más formal que temática.

El escaso contenido de los cuadros centrales entremezclados con el no-contenido de los cuplis generaban en el espectador una distancia. Si con los cuadros se pretendía desmontar una continuidad narrativa, los cuplis desmontaban en sí mismos el dispositivo escénico de la representación. Por un lado servían para “montar” lo que iba en cada escena y por otro, “desmontaban” lo que antes habían creado. De esta manera, la estructura de la obra se rompe no sólo por la fragmentación o por la ausencia de argumento, sino por la imposibilidad de percibir el espacio como algo fijo, situando al espectador ante un nuevo orden visual, inestable y móvil.

El espacio así planteado es un lugar de cambio y transición que obliga al espectador a modificar constantemente su perspectiva. Como lo afirma Josette Féral en su libro *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras* (2004)<sup>19</sup>: “el espectador sabe, porque nunca pudo aprehenderlo, que el espacio que se le muestra se volvió maleable, siempre presto a deformarse, a desaparecer, para reaparecer de otra manera” (2004:197). Féral ejemplifica con trabajos del Wooster

---

19. En este volumen J. Féral estudia desde la teoría y la práctica diversos componentes que hacen parte del teatro más allá de su mera representación, es decir, integrando a su estudio la observación de los procesos de creación e investigación previa.

Group, Denis Marleau, o Robert Lepage “esos espacios calidoscópicos, cuyos límites, colores, formas, se desplazan sin cesar, logrando hacer del espacio una entidad casi abstracta, diluyendo la realidad de las cosas para no dejar subsistir sino la fuerza de las huellas sensoriales o memorísticas que reenvían a algunos modelos mentales”. Y continúa, “el espacio asume el rol de las ‘estructuras disipativas’ allí donde el relato, la narración, el juego de los actores conducen hacia una materialidad y una interpretación más unívoca” (2004:197). De hecho, Féral señala el término “estructuras disipativas” como extraído de la teoría del caos, un concepto que ha sido empleado por algunos críticos (Chamberland, 1997 y Hébert, 1997) para estudiar el teatro de Robert Lepage en Canadá.

Asimismo, cuando un comportamiento tradicional parecía instalarse en *De Caos & De Caos* la turbulencia actuaba, disparando la situación a partir de la manipulación del espacio hacia el caos. Este desdoblamiento simultáneo de la representación desencadena en el trabajo de La Candelaria un primer acercamiento hacia la multiestabilidad perceptiva, concepto que Erika Fischer-Lichte define como la oscilación de la percepción del espectador entre dos órdenes, el de la presentación y el de la representación. Al alterar el estado de percepción “se origina un estado de inestabilidad que pone al perceptor entre dos ordenes, en un estado de *betwixt and between*” (Fischer-Lichte, 2011:296). Recurso que se constituirá en un hallazgo importante para las siguientes obras del grupo.

Esta multiestabilidad en la que prima la acción dinámica, el caos y la turbulencia, tiene como base una concepción de espacio móvil y funciona gracias a la relación continua entre el orden y el desorden. Para que lo caótico se hiciera efectivo, debía estar acentuado por su contrario, la armonía y la precisión, sin un orden previo no podía existir el caos. Aquí se condensaban dos lenguajes explorados anteriormente por el grupo, por un lado, la acción mínima, contenida, tan bien lograda en producciones como *El Paso* (1988) donde el trabajo con el lenguaje no verbal alcanzó un nivel muy desarrollado; y por otro, el juego, lo azaroso y lo carnavalesco ampliamente trabajado en otras producciones. Es gracias a este juego de equilibrio entre dos polos opuestos que La Candelaria logra explotar la estructura de la obra, aduciendo a esa capacidad para ser otro, a una alteridad implícita.

Es importante señalar también que la transformación y la liberación del espacio, se gestiona mucho más a través de la acción que de la palabra, lo que se refleja claramente en la dramaturgia escrita de la obra. Los diálogos resultan muy inferiores frente a la cantidad de material no verbal que la acotación indica, siendo más una obra para ver que para leer. El colectivo entrega en su versión escrita una obra minuciosamente construida sobre las acciones de los actores en escena. Está claro que las obras de creación colectiva de La Candelaria, como en este caso, no tienen un texto pre-existente y que, por el contrario, el texto se va construyendo al mismo tiempo que el espectáculo. Algunas veces, incluso, el texto sólo llega a fijarse después de muchas funciones. La evolución de la dramaturgia del grupo se refleja claramente en sus textos más recientes en los que las acciones, las imágenes, los gestos, la música, entre otros elementos, tienen tanta o incluso más importancia que la palabra hablada. En ese sentido, la dramaturgia actual de La Candelaria, pertenecería a lo que J. Féral denomina *texto espectacular* y que “englobaría a todos los elementos performativos de la escena, pero también el decorado, la escenografía, la iluminación, los objetos, el vestuario, la música, en pocas palabras, todos los elementos visuales y sonoros” (Féral, 2004:115).

Efectivamente, el texto de *De Caos & Deca Caos* incluye todos los elementos performativos de la escena, no sólo describe las acciones realizadas por los actores, también indica los objetos, los movimientos, e incluso, la música que acompaña cada cuadro, intentando dar cuenta de la simultaneidad a la que se aboca el espectador. El texto así planteado no puede separarse de la representación escénica, sino que existe a partir de ella. Vale la pena aclarar que los estudios contemporáneos en torno al texto teatral/performativo, difícilmente son de naturaleza concluyente, puesto que es una sumatoria de lenguajes verbales y no verbales que pueden funcionar de maneras muy distintas en cada caso. Lo cierto es que el caos desatado en la estructura de la obra y en el espacio escénico de *De Caos & Deca Caos* queda plasmado en un texto altamente performativo, adherido a la simultaneidad espectacular, lo que marca la diferencia entre éste texto y otros anteriores del grupo. El texto describe los diez cuadros y once cuplis que componen la obra, a continuación incluimos aquí el cupli número uno, el primer cuadro de la obra y el cupli número dos para hacernos una idea de lo anteriormente expuesto:

**Cupli 1:** *Un grupo de criadas corren y danzan llevando y trayendo platos y utensilios para la mesa. Sonidos de cocina. Los escoltas inspeccionan minuciosamente los rincones, los muebles, las entradas y salidas del escenario. Una pareja muy elegante atraviesa el escenario observando al público. Las criadas disponen la mesa para dos. Un mayordomo y un chef vigilan atentos los detalles. La pareja se acerca a la mesa y toma asiento. Música de jazz.*

### **EL TENEDOR**

*De manera ceremoniosa, la pareja inicia la cena. Se siente una tensión producto de viejas discusiones. Sus frases son resultado de densos silencios. Al fondo, vigilante, hay un criado.*

*Él: ¿Me vas a dar los papeles?*

*ELLA: ¿tú que crees?*

*ÉL: Que vas a pedir algo a cambio*

*ELLA: Te equivocas*

*ÉL: ¿No vas a pedir nada?*

*ELLA: Demasiado tarde*

*ÉL: ¿Qué quieres decir con eso?*

*ELLA: Lo que estás oyendo.*

*ÉL: ¿Son esos? (Ella tiene unos documentos sobre la mesa)*

*ELLA: ¿Tú qué crees?*

*ÉL: (furioso pero contenido) No estoy jugando*

*ELLA: Yo tampoco estoy jugando*

*ÉL: ¿Son esos?*

*ELLA: Sí, esos son.*

*ÉL: ¿Puedo verlos?*

*ELLA: Todavía no...*

*ÉL: Te encanta mortificarme*

*ELLA: ¿Te parece? (Él tose. El criado se aproxima para ayudarlo. Él lo detiene con una señal.) ¿Estás nervioso?*

*ÉL: ¿Te parece?*

*ELLA: Te conozco demasiado. Si quieres, cógelos. Tengo otras dos copias, una reposa en el escritorio de mi padre y la otra, en un lugar muy seguro.*

*(Pausa larga. Inesperadamente el hombre toma el tenedor y lo entierra en la mano de la mujer. Ella grita adolorida. El criado auxilia a la mujer, le venda la mano con una servilleta. Una enfermera entra y le arranca el tenedor).*

*ELLA: ¡¡Hijueputa!! ¡Me daño mi mano esta bestia!*

*CRIADO: ¡Dios mío!*

*ENFERMERA: Debe atenderla un médico ahora mismo.*

*ELLA: (A la enfermera) ¡Quítese de aquí, perra asquerosa! (la enfermera no dice nada. Al criado) Tráigame el abrigo. (Retorciéndose del dolor) Mi mano, mi manita. (A él) ¿Por qué? (Él permanece inconvencible) ¡Mi mano, me dañó mi mano esta bestia!*

*ÉL: (Al criado) Sírvame un whisky*

*ELLA: (Gritándole mientras sale a primer plano) Maldito ya va a saber quienes somos nosotros. Esto lo va a pagar muy caro.*

*Él: (Se toma el trago. Al criado) Póngame mi música*

*ELLA: (Al conductor) ¡Pedro, el carro!*



*(Aparece Pedro, un hombre joven y bien parecido, de uniforme. El señor comienza a dirigir una música sinfónica como un gran director de orquesta. La señora se dirige hacia el conductor. Continúa llorando. Cuando está a punto de desvanecerse, el conductor trata de ayudarla. Simultáneamente su marido se levanta de la mesa dirigiendo la imaginaria orquesta. La enfermera, en la penumbra, danza lentamente para el señor. La mujer se abalanza sobre el conductor y lo besa apasionadamente. El conductor se sorprende y la besa. La señora lo rechaza. Termina la música. Quedan en silencio.)*

*ELLA: (Al conductor) Y usted, ¿Cómo es que se llama?*

*CONDUCTOR: (Visiblemente avergonzado) Pues, Pedro, señora.*

*(El Trujamán, con un reflector, ilumina al conductor lentamente de la cabeza a los pies. La luz pasa por el piso, ilumina a la señora. Música minimalista.)*

**Cupli 2:** *Tres mujeres de luto y muy elegantes entran con una tarima-cama que ubican en la escena. Tienden sábanas y almohadas. La mesa de la escena anterior se transforma en una camilla. Dos enfermeros llevan con rapidez a un patriarca enfermo conectado a un tanque de oxígeno. Dan vueltas con el patriarca alrededor del escenario. Lo depositan en la gran cama. Ingresan otros miembros de la familia. Colocan tapetes y candelabros a lado y lado. Un actor, a un extremo de la escena canta a capella un salmo. Una mujer atraviesa el escenario con una maleta. Otra entra una pequeña mesa sobre la cual se colocará, posteriormente, una urna funeraria. (Teatro La Candelaria, 2008:97-101)*

### **6.3. EL PERSONAJE FRAGMENTADO**

La preocupación de La Candelaria ya no por el ser social en exclusiva, sino por el ser en el mundo, viene de tiempo atrás. Este proceso se deja ver en la evolución del tratamiento del personaje en la dramaturgia del grupo. A partir de *Golpe de suerte* (1979) La Candelaria experimenta un agotamiento en las fórmulas encontradas en las creaciones colectivas que darían su mayor fruto en *Guadalupe años Sin Cuenta* (1975) y que venían trabajando sobre un gran personaje colectivo: el pueblo. En el

momento en que el grupo abre la puerta a la creación individual se abre también la puerta a la búsqueda del personaje único.

La primera obra de García, *El Diálogo del Rebusque* (1981) es la pieza con la que el autor inaugura su interés por una dramaturgia más ontológica, en la que el personaje más que estar embebido en su contexto social, reflexiona sobre la vida, sobre quién es y qué hace en el mundo. Esta voluntad por construir un personaje más complejo empezaba con Pedro Pablo Palomino en *Golpe de suerte* y sigue en producciones posteriores como *El Paso* (1988), *Maravilla Estar* (1989), *Manda Patibularia* (1996), entre otras obras. Muchas de estas piezas evidencian la presencia de un héroe, o mejor, de un antihéroe y su antagonista, que son los que constituyen la trama. Dentro de esta relación, tanto los actores como la dramaturgia del grupo evolucionan en su concepción del personaje hasta alcanzar su mejor nivel en *El Quijote* y *Sancho Panza*, personajes interpretados por Cesar Badillo y Fernando Peñuela respectivamente en *El Quijote* (1999).

El final de los años noventa, sin embargo, cierra también el proceso de búsqueda del personaje que había emprendido el grupo. Justamente, *El Quijote* es el último montaje de La Candelaria en el que puede apreciarse un personaje completo, categórico, un protagonista o una pareja de protagonistas. A partir de *De Caos & Deca Caos* el grupo retorna al protagonista ausente y vuelve a una abundancia de personajes que comparten importancia. En este caso, son más de veinte personajes que no tienen ningún tipo de continuidad y que son diferentes en cada cuadro.

Cabe aclarar que cuando hablamos de una vuelta al protagonista ausente no nos estamos refiriendo a ese personaje que no se ve pero que es quien desata la acción, muy común en las primeras producciones del grupo. Con la abundancia de personajes tampoco hacemos referencia al personaje colectivo de antaño. Hablamos más bien de la ausencia de una figura central, única y fija, es decir, se trata de un tipo de personaje que ofrece aún menos estabilidad.

En la teatralidad posmoderna/posdramática, el personaje es apenas un fragmento, un intento de personaje. Una figura que se difumina en una teatralidad que ya no recurre al metarrelato y en la que múltiples lenguajes se incorporan, produciendo

un desplazamiento del personaje; ahora descentrado, falto de identidad o por lo menos de su función como vehículo de la acción. Como señala R. Abirached, en su estudio sobre la evolución del personaje a través de la crisis de la representación o crisis del drama titulado *La Crisis del Personaje en el Teatro Moderno* (1994), el personaje, “puede vivir una historia con planteamiento, nudo y desenlace. Razona, sufre, se disfraza, actúa. Pero todo eso imperceptiblemente desplazado, en un contexto extraño, atravesado por sobresaltos insólitos, lacunario, alimentado por una energía secreta: menos que nunca se le puede atribuir un carácter o definir sus contornos por las vías del análisis psicológico” (Abirached, 1994:384).

Así mismo funcionan los personajes de *De Caos & Deca Caos*. Durante los ensayos de la obra se estableció que cada cuadro tenía que durar no más de ocho o diez minutos. En ese espacio-tiempo tan corto los actores tenían que dar cuenta de una vida. Esta fugacidad y la necesidad de contar lo máximo con lo mínimo, era definitivamente otra forma de abordar el personaje. El reto para los actores era lograr acercarse al personaje, potenciando sus rasgos distintivos y su comportamiento, sin caer en la caricatura. De este modo el personaje no está en un proceso de de-construcción, intentando descubrir quién es y para dónde va su vida, como ocurría en obras anteriores del grupo. Sus problemas en este caso, se conciben no en su interior sino en su superficie, experimentando un intercambio del fondo por la forma. Si bien es cierto que el grupo de actores se esfuerza por cumplir su cometido, no puede hablarse de la existencia de personajes en la obra, pues aquí la línea del personaje esta rota, inconclusa y opera con cierta arbitrariedad. Las reacciones de los personajes no obedecen a procesos psicológicos profundos ni emotivos, simplemente pasan de un estado a otro como por efecto de la turbulencia presente en los sistemas complejos, la misma turbulencia de la posmodernidad. Los personajes de *De Caos & Deca Caos* son como partículas liberadas que en algún momento entran en colisión para su transformación.

La estructura general de la obra, al perder su carácter lineal no necesita de personajes completos. La Candelaria inicia un camino en el que el personaje parece abocado a la desaparición o, por lo menos, a una ausencia de carácter que le impide ser el centro de la acción, inscribiéndose en un campo donde el personaje

es “expulsado del campo de la verosimilitud” (Abirached, 1994:385). En este contexto, al personaje no le interesa alcanzar un grado de verdad, ni obtener un carnet de identidad que lo conecte con el espectador en un nivel intelectual, sino más bien en un nivel sensorial, pasando a ser otro elemento de apoyo de la ficción, apenas otra pieza en el juego de la representación espectacular.

#### **6.4. EL ESPACIO Y EL CUERPO EN LA REPRESENTACIÓN DE LO PÚBLICO Y LO PRIVADO**

Con lo posmodernidad las fronteras se diluyen y las categorías se invierten. También las esferas de lo público y lo privado parecen perder los límites que las separaban, escenas domésticas y de la vida cotidiana son a menudo tomadas por los medios de comunicación masivos y volcadas a la espectacularidad y con ello a la esfera pública. Por el contrario, también lo público invade la esfera privada, siendo la pantalla el principal flujo de este intercambio. *De Caos & Deca Caos* ofrecía una buena oportunidad para expresar esta variabilidad. Al tomar a la clase dirigente como el objeto de estudio, el grupo se vale de un hecho fundamental, los esfuerzos que hacen los estamentos del poder para manejar una personalidad pública y ejemplar y defenderse de su amenaza más temida: la emergencia de lo privado.

La obra subraya la teatralidad inserta en la sociabilidad y en los espacios de la vida cotidiana, teniendo como principal foco señalar cómo el poder y la política desde sus formas más ancestrales se han servido del dispositivo representacional para afirmarse y perdurar (Balandier, 1994). Bajo este esquema *La Candelaria* no tiene reparos en anteponer a las ritualizaciones del poder: una ceremonia religiosa, un gran baile, o un homenaje; situaciones completamente opuestas como el abuso sexual, la adicción a las drogas, o la infidelidad, intimidades que provocan el escándalo y el desenmascaramiento de la verdad.

La mayoría de cuadros aluden a situaciones familiares antiguas que vienen a explotar en escena con toda su potencia. Cada vez la situación que genera la “turbulencia”, el caos, proviene de la esfera íntima que rompe la aparente

corrección de la que los distinguidos personajes se revisten. Esta ruptura se hace más evidente al ocurrir en espacios que por lo general están asociados a la esfera privada o familiar: la cama matrimonial, el baño, el salón, la sala de masaje, entre otros. La manera como el grupo expresa estas situaciones es totalmente arbitraria y descarnada, haciendo una clara alusión a esa pérdida de fronteras posmoderna, o a lo que Baudrillard describe más exactamente, como el obscuro éxtasis de la comunicación: “la obscenidad empieza cuando no hay más espectáculo, no más escena, cuando todo se vuelve transparente y visible de inmediato, cuando todo queda expuesto a la luz áspera e inexorable de la información y la comunicación” [...] “lo obscuro pone fin a toda representación” (Baudrillard, 1985:193). En ese sentido, en *De Caos & Deca Caos* todo lo privado se hace visible, exageradamente visible. El grupo se propone desarrollar pequeñas escenas, situaciones muy fugaces en las que necesariamente las imágenes están comprimidas y requieren la máxima efectividad, llegando a ser incluso chocantes e inesperadas. La obra se enmarca en un tono absurdo e inverosímil que revela la decadencia de un mundo en el que lo público y lo privado se pasea por la escena con la misma libertad. Aunque es la clase dirigente la que se evidencia en su desnudez y corrupción, la obra deja claro que tanto jerarcas como subalternos están involucrados en el mismo sistema aparente y envilecido.

Es así como en medio de una exclusiva ceremonia religiosa alrededor de un padre moribundo y oficiada por una alta dignidad eclesiástica (que se comporta como amigo personal de la familia), la hija se lanza sobre el padre para mostrar cómo éste abusaba de ella. Un cumpleaños en el que se tramita un asunto de interés económico, se ve interrumpido por una hija discapacitada que revela secretos de familia, como la relación que su padre mantiene con su enfermera o la adicción del mismo a la cocaína. En una gran fiesta, la disposición espacial sitúa al espectador en una actitud de *voyeur*, poniendo en evidencia el interior del baño, lugar donde unos personajes se drogan, otros se golpean, se besan, entre otras situaciones que irrumpen repentinamente y que parecen imposibles de ser asimiladas tanto por sus protagonistas como por los espectadores.

Quizá el hallazgo más importante del proceso de *De Chaos & Deca Chaos* es el nuevo tratamiento del espacio, por ejemplo, no se sabe exactamente cuando inicia la obra. Desde el momento en que los espectadores se encuentran en el vestíbulo del teatro esperando la entrada a sala, su espera se ve interrumpida por la presencia de un grupo de hombres elegantemente vestidos que se encargan del control de la zona. Son los escoltas, los encargados de la seguridad de los honorables personajes que veremos durante la obra. Los hombres revisan minuciosamente las pertenencias de algunos espectadores como asegurándose de que no traigan consigo algo que pueda poner en peligro el espectáculo. Se comunican entre ellos por radio-teléfono y terminan por adueñarse del espacio del espectador, convirtiendo el espacio real en un espacio para la representación e involucrando al público de lleno en la experiencia teatral. Aunque esta introducción no pretende engañar a los espectadores, que pueden percatarse claramente de que son los propios actores los que desempeñan los personajes, sí se ven obligados a re-presentar una situación que se presenta a menudo en su vida cotidiana. Al menos en Bogotá, donde es común el despliegue de dispositivos de seguridad a la entrada de sitios o eventos, violentando la intimidad de los usuarios. En este caso, aunque no pasa de lo anecdótico, se sugiere que también la entrada a un teatro requiere ciertos controles de seguridad, manifestando la paranoia y la parafernalia permanente que acompaña tanto a los más privilegiados como a cualquier habitante en su discurrir por la ciudad. Los unos protegiéndose de los otros y viceversa. De alguna manera esta realidad se inscribe en un espacio escénico que no es propiamente el teatro. Con esta sencilla escena se deja claro que los personajes que están adentro son muy importantes y se ejerce cierto poder sobre los espectadores que aceptan ser revisados y mostrar sus pertenencias, efectuando otro intercambio entre lo público y lo privado. A través de esa inestabilidad generada en el espacio, la representación misma se revela en tanto que representación. La oscilación entre lo público y lo privado otorga a la obra una dinámica siempre en movimiento. La obra en su fractalidad debía hacer visible esta multiestabilidad en todos los niveles.

Los cuplis eran otro recurso perfecto para apoyar esta dualidad. Insertos entre los cuadros, los cuplis efectuaban los cambios de escena revelando la esfera privada del espectáculo, permitiendo ver al personaje y al *otro* como lo que realmente es, un actor que está actuando. De esta manera los actores iban con sus personajes,

pero fuera de ellos, cumpliendo una doble función de intérpretes y tramoyistas. Lo que ya deja ver la intención del grupo, aún incipiente, por ubicarse en el umbral entre presentación y representación. Como señala García:

Se fueron encontrando en las propuestas de los actores acciones significantes que mostraran el papel de juego del actor, gestos y ademanes propios del actor cuando ensaya, es decir, cuando “repite” gestos que van a lo largo de los cuplis, revelando el contenido profundo de la obra (o uno de ellos), que es la conflictiva relación del artista-creador con el mundo de las contradicciones humanas en el cual vive. (Duque y Prada, 2004:564).

A pesar de que los cuplis fueron pensados como momentos de total libertad, fueron ensayados al milímetro, casi coreográficamente, para mostrar de una manera teatral lo que comúnmente está en la sombra: los cambios de escena, la puesta de utilería, la preparación del personaje. Pero estas acciones puestas a la luz, difieren mucho de un metateatro.<sup>20</sup> En el caso de *De Caos & Deca Caos*, tiene que ver con otra cosa, con un nivel de realidad que empieza a colarse en las propuestas de La Candelaria y que expresa su voluntad por desmontar las estrategias de la representación, esto los lleva inevitablemente a un cambio de perspectiva. Como lo menciona José A. Sánchez:

Poniendo el énfasis en la continuidad arte-vida, los artistas rehuyeron las dualidades tradicionales (realista/simbólico; figurativo/abstracto) para proponer una relación inmediata con lo real que, precisamente por esa inmediatez, parecía escapar también a los condicionantes de la realidad misma (social, política, histórica, artística). (2007:98).

Una nueva relación con la realidad requería de la presencia de lo real en la escena misma. Para potenciar esa relación el grupo se vale en primer lugar del espacio, lo que les significaba modificar también la presencia del cuerpo inmerso en él. Al plantear un espacio inestable, que oscila entre el espacio que representa y el que no, el cuerpo de los actores se ubica en la misma disyuntiva. Para remarcar esta relación, el grupo decidió buscar en los cuplis una expresividad corporal distinta en la que, como manifiesta J. Féral, el cuerpo del actor, “más que ser portador de información, de saber; más que encargarse de la representación, más que asumir la ‘mimesis’, lo que hace es expresar la presencia del actor, la inmediatez del

---

20. Este recurso fue usado por La Candelaria en obras anteriores, como en el caso de *Los diez días que estremecieron el mundo* (1977) o *La Tras-escena* (1984), en las cuales los personajes son actores de un grupo de teatro que podrían o no, ser ellos mismos.

acontecimiento y su propia materialidad” (2004:95). Al destacar su teatralidad, el cuerpo del actor muestra su maestría puesta más allá de su cuerpo pero surgiendo de él. Los actores buscaron una expresividad extracotidiana, coreográfica, en la que elementos del entrenamiento actoral, la repetición, el ritmo y la precisión, fueran esenciales. Cabe señalar que el espectáculo incluyó música minimalista, propiciando en los cuerpos de los actores movimientos autómatas, e inclusive, difuminados en la frontera entre la danza y el teatro.

Lo corporal, visto desde el movimiento por el movimiento, resultó un elemento sorprendente o, por lo menos, extraño en la percepción del espectador frente al trabajo de La Candelaria. Esta expresividad aparentemente arbitraria y gratuita se suma a la preponderancia que toma la forma sobre el argumento y sirve para señalar las brechas entre el artificio y la realidad.

Por otra parte, cabe agregar que estos cuerpos entregados a la danza contemporánea no encajan precisamente con el “ideal” del cuerpo danzante, tampoco es su intención ironizar la danza, simplemente resulta ser un recurso efectivo para expresar la dualidad intérprete-personaje. “transparentando” su “realidad” corporal los actores se mostraban como intérpretes y como sujetos de la ficción. De esta manera, La Candelaria supera el lenguaje corporal que había manejado antes para situarse en una frontera en la que se percibe la continuidad arte-vida.

Asimismo, cabe mencionar que no es solamente en los cuplis cuando el cuerpo como tal cobra protagonismo. También en las otras escenas del corpus de la obra, lo corporal adquiere un lugar privilegiado. Una mano que es atravesada por un cuchillo, un hombre que se masturba al lado de su mujer dormida, un torso desnudo que se ofrece a un masajista, una mujer que histérica tira de sus pechos desnudos, una niña que ilustra cómo fue violada por su padre, entre otras situaciones, integran lo corporal como otro nivel desde el cual las categorías de lo público y lo privado se invierten.

Esta nueva puesta en escena del cuerpo y el espacio, revela una liberación más profunda que empieza a operarse al interior del grupo. Se percibe cierto despojamiento y desapego de la significación, de la necesidad de justificarse, de



representar, para simplemente moverse, estar ahí, compartir una experiencia viva. Si bien bajo la óptica de la carnavalización bajtiana, el espacio en La Candelaria había sido en gran parte concebido como un lugar para el juego y las posibilidades, ahora ese espacio se revestía de realidad, para ser, por algunos momentos, el escenario mismo, y en otros, el espacio de la ficción.

En cuanto al valor del cuerpo en escena, éste nunca fue ignorado por el grupo, la diferencia estriba en el hecho de que el cuerpo ya no es visto sólo como el portador de significados sino como signo en sí mismo. El cuerpo recupera su materialidad, mostrándose primero como cuerpo del actor y luego como cuerpo del personaje, revelando que uno y otro son inseparables.

## **6.5. LAS RESISTENCIAS DE LA MEMORIA: EL ARTE COMO OBJETO DEL ARTE**

En el capítulo quinto mencionamos que durante el proceso de *De Caos & Deca Caos*, el grupo invitó al psicoanalista Eduardo Aristizábal para acompañarlos y guiarlos respecto a algunos temas de la convivencia grupal. De este encuentro surgió un interesante artículo que revela en gran parte los intereses y las inquietudes con las que el grupo inició el proceso. Como lo expresa Aristizábal:

Cuando yo tuve ocasión de ver las improvisaciones y hablar con ustedes se me ocurrió que esta obra es de una alta sensibilidad en el sentido de que están demasiado confrontados con su propio pasado, como actores y como teatro La Candelaria. Es un momento de cuestionamiento y de cambio. Me ha parecido, por lo que he visto hasta ahora, que algo de ese pasado se refleja y de alguna manera se resiste a ser transformado y eso en cierta medida se ve en la selección de algunas escenas que aparecen de pronto, que se suceden unas detrás de otras, dependiendo de la naturaleza de lo que se está representando. (Peñuela y Aristizábal, 2003).

Gran parte de la consciencia que el grupo gana respecto a su propia memoria proviene del apoyo de especialistas en diversas materias que los ayudan a gestionar sus procesos de convivencia. En este caso, la observación de Aristizábal señala la resistencia que también trae consigo la memoria. Una resistencia que de alguna manera es palpable en esta primera obra con la que el grupo se abre paso en el nuevo milenio. Por un lado, hay una clara voluntad por desmarcarse de los patrones de representación anteriores y por otro, está la resistencia a su

destrucción. Mientras los cuplis expresaban toda una nueva potencia teatral, las escenas del corpus de la obra no lograban romper realmente su vínculo con un teatro más estable. Aunque esta situación pretendía generar una multiestabilidad perceptiva en el espectáculo, no dejaba de ser también un duelo a muerte entre las nuevas y las viejas formas, que no terminaban de fusionarse en un nuevo dispositivo teatral.

Lo que es evidente, sin embargo, es que si el grupo pensó hacer una obra crítica frente a la clase dirigente, el proceso formal de la obra rompió esta intención, de hecho rompió la intención de hablar sobre una situación determinada. La forma desbordó las intenciones temáticas y empujó el grupo hacia otro plano teatral. Los laboratorios de investigación en La Candelaria no tienen como objetivo alcanzar respuestas sino obtener nuevas preguntas. Y con esta obra, cada uno de los interrogantes del grupo fue también transmitido a los espectadores que, en muchos casos, se declararon desconcertados por el desparpajo con el que La Candelaria cambió el discurso. La recepción de *De Caos & Deca Caos* osciló entre la confusión, el rechazo y el encanto. El grupo presentaba por primera vez una obra hecha de fragmentos arbitrarios, anárquicos, sin la potencia del contenido de otras obras y en la que los actores parecían entrar y salir de la obra, entre unas escenas disparatadas y caóticas. Esta ha sido, sin duda, una de las apuestas más arriesgadas de La Candelaria.

Lo que queda claro con esta obra es que el grupo empieza a ponerse en cuestión a sí mismo y al teatro que ha venido haciendo. Una postura que no es fácil de asumir para un colectivo que lleva tanto tiempo generando una complicidad particular con su público. *De Caos & Deca Caos* reivindica lo que ha sido fundamental para La Candelaria, el no tener miedo a la experimentación, a la ruptura, al caos y aún menos a la crítica. El grupo no teme asumir una bifurcación en su manera de hacer teatro. Esta postura implica también una actitud introspectiva y retrospectiva que empieza a tomar forma en el grupo y que sin duda está asociada a la tendencia del arte posmoderno a reflexionar sobre sí mismo.

El grupo integra esta perspectiva a la dramaturgia de la obra, específicamente en la escena llamada *La Galería*. Aquí se muestra a un honorable coleccionista de arte, hombre mayor que guía a una joven para ilustrarla en su galería privada. El

recorrido sugiere una visión del arte elitista, culto y verdadero, aunque más adelante, bajo la turbulencia caótica que plantea la obra, se descubre que lo que el hombre realmente pretende es abusar de su joven acompañante. El discurso de la escena, sin embargo, es en sí una reflexión sobre el arte mismo. Al observar un cuadro en el que está retratada una famosa comediente el coleccionista apunta *“dicen los críticos que el pintor logra mostrar el personaje que la actriz representa”* (Teatro La Candelaria, 2008:119). Este comentario es una alusión al intercambio entre presentación y representación que plantea el teatro contemporáneo y que ellos mismos como grupo, de alguna manera, ya empiezan a experimentar. Más adelante le indica a la joven, *“si se piensa bien, hay muy pocos temas en el arte y estos se repiten constantemente. El talento reside en la forma particular como el artista recrea sus fantasmas interiores”* (120). Aquí también expresa una máxima de Picasso que García menciona frecuentemente *“si se sabe exactamente lo que se quiere hacer, ¿para qué hacerlo entonces?”* (119). Pequeños comentarios como estos manifiestan las reflexiones que se gestan al interior del grupo, preguntándose sobre su función como artistas, e interrogando el arte mismo.

La poética del grupo parece más preocupada por su propia materialidad que por estar al servicio de temas políticos y sociales. Una actitud que abre una ventana hacia la autorreferencialidad, niega e invierte fórmulas y convierte el arte en objeto del arte. Para generar el cambio, el grupo necesita interrogar, por encima de todo, su propio teatro, su memoria, incluso, necesita situar al teatro como el objeto mismo a interrogar. Esta es una obra que parece generar una ruptura abrupta con la trayectoria anterior del grupo, pero es la consecuencia natural de otros procesos, al menos, de una necesidad de cambio que empieza a tomar forma en La Candelaria.

## **CAPÍTULO VII. MITO, MEMORIA Y REALIDAD: NAYRA (2004) Y ANTÍGONA (2006)**

Con *Nayra* y *Antígona* el grupo sigue apostando por afianzar y apropiarse de un lenguaje teatral diferente y, sobre todo, eficaz. La experiencia de *De Caos & Deca Caos* les había demostrado que desnarrativizar la escena, fragmentarla y vaciarla de significado tenía consecuencias en el proceso de recepción. Cierta frialdad, e incompreensión se había instalado en un sector del público, especialmente en ese que los que venía siguiendo de tiempo atrás. Por el contrario, los espectadores más jóvenes se mostraban más accesibles y cómodos frente a la nueva propuesta. Esto generó un cuestionamiento en el grupo, pues aunque la escena ya no ofreciera una ilusión en la que perderse o una realidad concreta con la cual identificarse, establecer un lazo de comunicación real con el espectador tenía que seguir siendo el objetivo principal.

Redescubrir la forma de conectarse con el público en un nuevo contexto teatral, se convirtió en la principal motivación del grupo, premisa que se tradujo en un primer interrogante al inicio del siguiente proyecto: ¿Qué es la energía? ¿De qué está hecha? ¿Cómo se produce?. Esta pregunta los trasladaba a un territorio inhóspito y al mismo tiempo, les permitía invertir su búsqueda anterior. La teoría del caos y la fractalidad les había arrojado una gran cantidad de material útil sobre todo a la forma, plano que fue ampliamente explotado en *De Caos & Deca Caos*. Interrogarse sobre la energía era, de alguna forma, indagar en algo más profundo que no podía resolverse sólo en la superficie. Forma y fondo tenían que encontrar el equilibrio.

La primera fase de investigación se asumió de manera multidisciplinar, atendiendo tanto a las corrientes científicas como a las no científicas. Así, desde la física y las matemáticas, como en conversaciones con deportistas, médicos, bioenergéticos, artistas, y el aporte de saberes milenarios provenientes de Asia y América; La Candelaria se dispuso a indagar sobre el concepto de la energía en escena. Una búsqueda que sin saberlo los proyectaría hacia el tema vertebral de su teatro en esta última década: la memoria. En sus reflexiones sobre el proceso García dice:

Al cabo de varios meses de experimentación y búsqueda con nuestra herramienta fundamental que es la improvisación ya teníamos una buena cantidad de escenas o situaciones con las que llegamos a deducir que el constituyente más importante de dicha energía de la cual entre otras cosas, nunca pudimos encontrar una definición más o menos precisa, era la Memoria Colectiva. (2006:46).

Es con *Nayra* cuando el tema de la memoria emerge con toda su potencia, permeando las siguientes obras del grupo y constituyéndose en una plataforma desde la cual logran reconectar con el público y con sus propios fantasmas. De hecho, ése es el significado de *Nayra: La Memoria*. En el idioma aymará, lengua de los indígenas de Los Andes, Nayra significa: ojo, órgano de la visión//anterior, que precede//anteriormente, antes// primero, que precede a los demás// hornilla donde se pone la olla// temprano, anticipado. Y además de las acepciones anteriores, como componente de una larga lista de palabras entre ellas *La memoria* (De Lucca, 1987). Indagando en la memoria, La Candelaria llega a un proceso de auto-reconocimiento y con ello a otra teatralidad. Como lo recuerda Patricia Ariza:

Cuando nos iniciamos en el viaje, estábamos como en una especie de depresión post-parto después de la obra *De Caos & Deca Caos*, que fue también una ruptura. Por fortuna, todos y todas aceptamos poner de nuevo la mente en blanco y dejarnos invadir por la desazón [...] cuando nos invaden las crisis de las que creemos no poder salir, recuperamos el reconocimiento en nosotros mismos. Como dice Nietzsche, “no basta conocerse, hay que reconocerse”. La creación colectiva para La Candelaria es entonces, un trípode sustentador en la creencia de “el otro” y la “otra”, “lo otro” y “nosotros”. (Ariza, 2004: 4-8).

*Nayra*, parece ser el resultado de un profundo proceso de transformación en el grupo. Efectivamente la obra sorprendió gratamente a la crítica y al público y es, sin duda, el espectáculo más importante de esta reciente década de La Candelaria. Con esta obra el grupo se presenta con un nuevo rostro y afirma su disposición hacia el cambio.

Las dos primeras obras con las que La Candelaria se abre paso en el nuevo milenio, *De Caos & Deca Caos* y *Nayra*, surgen de procesos largos, exigentes, en los que se confrontan con nuevas posibilidades. Tras el éxito de *Nayra* en 2004, La Candelaria experimenta, no menos que un agotamiento, y la sensación de no saber a donde ir. Ante la incertidumbre sobre un nuevo proyecto el grupo convoca a sus miembros

para que presenten sus propuestas dramatúrgicas en caso de tenerlas. Patricia Ariza presenta una versión de *Antígona* que resulta elegida para llevarla a escena.

Tenían que pasar muchos años, antes de que La Candelaria volviera su mirada a los griegos. Desde su versión de *La Orestíada* en 1971, poco había quedado de las fuentes áticas en su dramaturgia y ya muchos se habían resignado a no conocerles nunca un hijo legitimado en las fuentes supremas del drama. Con la entrada del nuevo milenio, sin embargo, todo parece posible. La Candelaria estrena su versión de *Antígona* en 2006, año en el que cumplen su cuadragésimo aniversario. La obra es otra oportunidad para seguir trabajando con la idea de la memoria, una memoria de país invadida de Antígonas y una memoria de grupo que cuarenta años después decide enfrentar un clásico griego.

A Primera vista *Antígona* es un elemento extraño dentro del conjunto de obras que conforman esta última década. Primero, por el tema y segundo, por ser la única obra de esta década de carácter individual con un autor y director diferente de García, es decir, Patricia Ariza. Aún así, es evidente que la obra está en la misma línea de reflexión que *Nayra*. Ambas indagan en la memoria a través de fuerzas arquetípicas que habitan el inconsciente del hombre y que se manifiestan en los mitos (Jung, 1988 y 2009). Ambas forman parte de la singular paradoja que tiñe esta última década de trabajo del grupo, en la que al parecer, cuanto más poderosamente buscan vincularse a la vanguardia, más recurren al pasado, haciendo un camino que más parece ir hacia atrás que hacia adelante. Esta vuelta al pasado, sin embargo, poco tiene que ver con un estancamiento, es más bien el síntoma de un anacronismo que sobreviene para re-pensar el presente.

### **7.1. MEMORIA Y MITO EN NAYRA Y ANTÍGONA**

Memoria y mito son nociones que están íntimamente ligadas a los procesos de *Nayra* y *Antígona*. Al retomar el mito, el grupo recurre a un concepto que está presente en todas nuestras interpretaciones sociales y psicológicas. Valerse de él significa intentar comprender el origen de nuestras construcciones simbólicas y narrativas, apoyarse en un pasado que ilumina el presente y el futuro. Como lo

plantea G. Steiner, *Antígona*, así como Orfeo, Prometeo, Edipo, Medea, entre otros, constituyen “el código esencial de referencia canónica en el intelecto y la sensibilidad de la civilización occidental” (Steiner, 1996:100). Steiner encuentra también en Jung argumentos para afianzar sus hipótesis, teniendo claro que Jung define al personaje mítico como un *psicologema* o como una “estructura psíquica, arquetípica, de extrema antigüedad correspondiente a niveles de conciencia que apenas han abandonado la esfera animal” (Steiner, 1996:103). Inscritos en la base de la psique y como referencia a estados más tempranos de existencia, los arquetipos no aparecen sólo como signo de lo individual, sino como la personificación de lo colectivo. Es por ello que siempre se habla del eterno retorno a las raíces griegas, o mejor, de las “analogías arquetípicas”, porque como dice Steiner “el espíritu consciente, por emancipado y secularizado que esté, se ve a la vez repelido y atraído por sus estadios tempranos de existencia. Al encontrarse frente a ellos, el espíritu ‘recuerda’, ‘sabe que ya antes ha estado allí’ ” (1996:104). El mito perdura como referente (narrativo) indeleble de la memoria.

Volviendo a Assmann (2011), éste señala que el mito tiene básicamente dos funciones. La primera, fundante, poniendo el presente bajo la luz del pasado y haciendo que este parezca coherente, inmutable e ineludible. La segunda función puede calificarse como “contrapresente” y se diferencia de la primera porque “estas narraciones arrojan sobre el presente una luz distinta que destaca lo que falta, lo desaparecido, lo perdido y lo marginado y explicita la ruptura entre el ‘antes’ y el ‘ahora’. En este caso más que fundarlo lo que se hace es desquiciar el presente o, al menos, relativizarlo frente a un pasado más grandioso y mejor” (Assmann, 2011:75).

No obstante también hay mitos que pueden cumplir con las dos funciones, pues estas son categorías que no definen propiamente al mito sino “su importancia para la formación de la imagen propia y la dirección de la acción y a su fuerza para orientar a un grupo en una situación determinada” (Assmann, 2011:76). En el caso de La Candelaria el mito cumple con las dos funciones. Si bien en *Nayra* parece tener una función más fundante, no hay duda de que el mito en *Antígona* está en la categoría contrapresente, pues a través de él, el grupo hace otro llamado al presente deficitario. Manifestando la memoria, el grupo hace eco de la pérdida y el

olvido. También cabe notar que la naturaleza contrapresente y arquetípica de *Antígona* es una referencia casi inapelable al contexto colombiano. No obstante, de acuerdo con Assmann, en los dos casos las categorías son intercambiables, siendo más bien un criterio que orienta el recorrido del grupo en esta última década.

En *Nayra*, un tema tan intangible como es la energía, implicó que las primeras improvisaciones se abordaran a partir de los sentimientos, pensamientos e intuiciones profundas que el término produjera en cada uno de los actores. La obra se constituyó así en un primer paso hacia el auto-reconocimiento. Al explorar el concepto de energía el grupo se conectó con contenidos profundos de su inconsciente. Sobre este tema contaron con el apoyo de la psicoanalista Martha Cecilia Vélez (1999) quien además los introdujo en el estudio de Carl Jung.

Como mencionamos en el capítulo cuarto, a través del estudio de Jung *La Candelaria* abrió una senda hacia la comprensión de sí misma y de su memoria. El grupo aprendió que el acto creativo está íntimamente conectado con el inconsciente y que, a su vez, este inconsciente se conecta con lo colectivo, llegando a producir sincronicidades y correspondencias entre los hombres. De esta manera indagar en la memoria colectiva se les presentaba como una tarea inaplazable.

En sus notas sobre el proceso, García (2006) señala que en las improvisaciones aparecían imágenes que tenían como denominador común su asentamiento en la memoria: creencias religiosas, esoterismo, superchería, ocultismo, superstición. Estos pensamientos tomaban forma en mitos, iconos, símbolos, objetos. Imágenes que progresivamente fueron asociando a las formas arquetípicas, definidas por Jung como las fuerzas eficaces y “misteriosas” del inconsciente. Al mismo tiempo, estas imágenes se conectaban con un espectro más amplio, el inconsciente colectivo de la cultura y la sociedad a la que pertenecen, Colombia. El proceso también dejaba ver las preocupaciones, temas y motivos que han sido constantes en el recorrido del grupo, una memoria ligada profundamente a la memoria colectiva colombiana.

Todo los conducía a indagar en la memoria. Por un lado, en su memoria comunicativa, la que el grupo ha creado en su propio seno, y por otro, la memoria cultural con la que pronto empezaron a nutrir el universo de la obras. Es esta



memoria la que el grupo intenta rescatar en *Nayra* y *Antígona*, una memoria extracotidiana, expresada en ritos, canciones y danzas. Volviendo a Assmann: “La antigüedad interpretó la función de la fiesta y de las musas como una cura de la vida cotidiana [...] La memoria cultural amplía o complementa el mundo cotidiano con la dimensión de las negaciones y de las potencialidades y de este modo repara las reducciones con que se encuentra la existencia en la vida cotidiana” (Assmann, 2011:56). Así pues, la memoria cultural otorga una especie de *bidimensionalidad* o *bitemporalidad* a la vida humana. El hombre sin memoria perdería su otra dimensión de la realidad, viviría en una cotidianeidad plana y automática, en la que sería difícil tener una consciencia o un sentido cultural, lo que pondría en riesgo la evolución humana. Al reconocer sus raíces en lo sacro, el hombre se conecta con su origen, con lo cósmico, con los cambios históricos, con sus antepasados, entre otros elementos que garantizan la comunicación, la transmisión y la reproducción de la identidad y la memoria cultural.

Por otro lado, el estreno de *Antígona* en 2006 enmarca la celebración de los cuarenta años del grupo, un momento que se revela en La Candelaria como una apertura de consciencia, o mejor, como una emergencia de la inconsciencia. Estos cuarenta años significan, como hemos dicho antes, el traspaso de un umbral generacional con el cual el grupo afirma la necesidad de proteger y difundir su memoria colectiva.

Podríamos decir que *Nayra* (2004) y *Antígona* (2006) contradicen, de alguna manera, la tendencia iconoclasta que ha caracterizado al grupo, que sin dejar de serlo, se permite reconocerse por primera vez en una esfera mítica y ritual. Inscritos en un contexto en el que la posmodernidad y la globalización reducen la experiencia del presente y del futuro, la memoria emerge como un motor fundamental desde el cual leer la realidad y conectarse con el presente. De este modo, el grupo afianza su postura frente a la conservación y la transmisión de la memoria como una de las principales tareas de la cultura y en este caso, del teatro. Lo paradójico es que a partir de esta indagación en la memoria y sus formas el grupo encuentra su camino hacia una nueva teatralidad, pues precisamente en el

rito el teatro contemporáneo ha encontrado una de sus principales fuentes de reactivación.

## **7.2. EL ESPACIO DEL ACONTECIMIENTO**

Al poco tiempo de iniciarse el proceso de *Nayra*, La Candelaria viaja a Chiapas-México, donde habían sido invitados para presentar *El Quijote* en una pequeña gira. Cuando estaban en San Cristóbal de las Casas fueron invitados a San Juan de Chamula para visitar una iglesia muy particular: el templo de San Juan Chamula. Un recinto sagrado en el que convergen múltiples creencias, ritos y mitos de diversos orígenes. El sincretismo cultural toma forma en un espacio en el que conviven la fe católica, tradiciones indígenas, ritos de sanación, ídolos de todas las especies. Un espacio donde se encuentran en sus alrededores, o sentados en el suelo, mujeres, hombres, niños, viejos, animales; y también alimentos, bebidas y toda una cantidad de elementos que, reunidos, transmitieron a los integrantes del grupo una poderosa experiencia de la tan intangible energía que estaban buscando. Este encuentro sería determinante en la dirección del proyecto. El grupo ya había identificado una conexión con potencias del pasado, el mito, el rito y un sin número de creencias que habían aparecido en las improvisaciones, la visita a San Juan de Chamula les confirmaba todo lo anterior.

Más adelante, otra experiencia aportó una nueva perspectiva a la concepción del espacio en *Nayra*. El grupo fue invitado con su obra *El Paso* (1988) a un festival cultural a orillas del río Amazonas, en Puerto Nariño. Allí también tuvieron la oportunidad de visitar un espacio enraizado en los saberes ancestrales de la comunidad, en este caso de las culturas indígenas de Colombia. Lugar que recibe el nombre de Maloca o “Casa del Conocimiento” y que es el receptáculo de la energía y de la memoria de los sabedores de la comunidad. En las indagaciones que ya adelantaban sobre el espacio de *Nayra*, el grupo se había relacionado con la distribución del espacio octagonal del Feng Shui que, paradójicamente, coincidía con la ordenación del espacio allí mismo, en la maloca.

Descubrir que dos saberes separados en gran escala en el espacio y el tiempo, la milenaria tradición china y la cultura indígena, coincidían sobre sus concepciones espaciales, significó para el grupo una confirmación de todas sus intuiciones. De repente, sus estudios sobre Jung y el arquetipo, la memoria y la sincronicidad tenían sentido en el propio seno del proceso, donde también las “casualidades” empezaban a interactuar. Sobre este tema García escribe su artículo *La emigración de las ideas* publicado en el tercer tomo de *Teoría y Práctica del Teatro* (2006).

A partir de estas experiencias el espacio que iba proyectándose en las improvisaciones era circular y se perfilaba como un gran espacio contenedor, un espacio vacío capaz de albergar múltiples significados. García lo equipara con la idea de un útero que da cabida generosamente a la creación. En ese sentido, el espacio logrado en *Nayra* puede definirse como “liminar”. El término, propuesto en 1909 por Arnold Van Gennep en su libro *Los ritos de paso* (2008), es después retomado por el antropólogo Victor Turner (1988), y se refiere a una fase del proceso ritual en la que se produce una transición, un traspaso entre dos estados diferentes. Van Gennep observa tres fases en el proceso ritual: la preliminar, la liminar y la posliminar, siendo la fase de en medio, la liminar, la que ha producido mayor resonancia en los estudios culturales del s.XX. Lo liminar (del latín *limen*: umbral) se define como lo que está en el medio, o como lo expresa Turner, el entremedio. Es un umbral para la transformación, un espacio en el que las personas pueden liberarse de las exigencias de la vida cotidiana, o pasar a otro estado, como sucede efectivamente en los rituales de transformación como el bautizo o el matrimonio. El espacio vacío en *Nayra* se planteaba entonces como un espacio que a través de la representación podía convertirse en cualquier lugar, generando un lugar liminar propicio para la transformación, mutable y nunca estable.

Lo liminar en *Nayra* puede ser una evolución de ese espacio-tiempo indeterminado que La Candelaria trabajó en varias de sus producciones bajo la luz de consideraciones bajtianas, en las que como expusimos, el concepto de hibridación ya tenía un lugar privilegiado. Recordemos que muchas de las obras anteriores del grupo se ubicaban en un cruce de caminos, una plaza pública, o un espacio de “umbral”. Espacio-tiempo indefinido que, sin embargo, está lleno de mil

posibilidades. La diferencia, no obstante, radica en que la disposición circular y sagrada del espacio en *Nayra* busca crear una nueva relación con el público, invitarlo a compartir una experiencia. El espacio de *Nayra* se planteó entonces como un teatro de arena, un gran círculo octagonal orientado por disposiciones cósmicas, registrado así en el texto publicado:

*La escena está rodeada por seis tarimas donde se ubica el público en un óvalo. Siete nichos o pequeños altares para los diferentes iconos. Ocho entradas para los personajes, cuya numeración aparece en la descripción de las acciones de la obra. El diseño de este escenario tiene que ver con la orientación y distribución del espacio de las malocas o casas del conocimiento de las culturas indígenas del Amazonas. O, si se quiere, partiendo del N.1 como entrada, la distribución que hacen del espacio los conocedores del Feng-Shui, tomando el óvalo del escenario como un octágono.*

*Con la entrada del público queda situado en el No. 1 (púlpito del predicador) que corresponde en las Malocas tradicionales al oriente (nacimiento del sol), opuesto al No.5 el lado de la luna en nuestro caso el sitio en el que está ubicado el altar de la virgen del parto.*

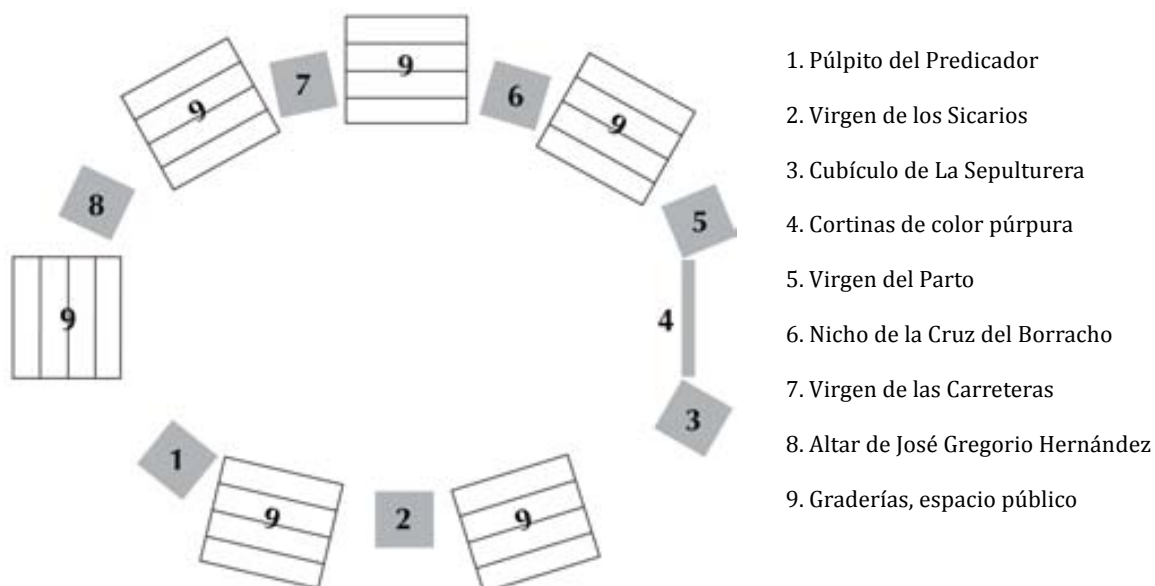


Figura 2. Plano del espacio de la representación. Fuente: Cuatro Obras del Teatro La Candelaria, 2008:165.

El espacio de *Nayra* trasciende totalmente el concepto espacial que hasta entonces había trabajado La Candelaria. Su característica más importante es el haberse transformado en un espacio dispuesto para el discurrir de un acontecimiento escénico. Con él y a la par de él. Es decir, el espacio no es un elemento simplemente circunstancial o contenedor, sino vivo y participativo. Podemos afirmar que con esta obra La Candelaria se inscribe definitivamente en un espacio performativo, definido por Erika Fischer-Lichte bajo las siguientes características:

1- la utilización de un espacio (casi) vacío, o bien de un espacio de disposición variable que permite el libre movimiento de actores y espectadores; 2- la creación de configuraciones espaciales específicas que brindan posibilidades desconocidas o no aprovechadas hasta entonces para la negociación de las relaciones entre actores y espectadores y nuevas posibilidades de movimiento y percepción; y 3- el empleo de espacios ya existentes pero destinados a un uso distinto al escénico cuyas posibilidades escénicas específicas se exploran y se ponen a prueba. (2011:226).

Aunque en *De Chaos & Decha Chaos* el tratamiento del espacio ya iba en esta dirección, con *Nayra* el cambio se hace más radical. El espacio se concibe en un devenir constante imposible de fijar. De hecho *Nayra* es una obra para ver más de una vez, puesto que la disposición circular del espacio permite que la ubicación del espectador modifique su punto de vista sobre la escena. Esto refuerza su carácter de acontecimiento al proponer una experiencia que sólo puede ser vivida una vez. Los espectadores más que testigos, se convierten en concurrentes y participantes y la cuarta pared parece susceptible de ser atravesada. La atmósfera ritual, mítica y ceremonial también acercó al público al suceso ahí, en situ.

Un variado conjunto de imágenes y símbolos llenan la escena haciendo posible definir este espectáculo como una instalación escénica, algo inédito en la trayectoria del grupo. Para expresar las etéreas imágenes de *Nayra* el grupo tuvo que recurrir a una sensibilidad particular, en la que los objetos, los colores y los olores, adquirieron mayor presencia.

Esta vez el manejo del espacio de La Candelaria, en el que primaba el minimalismo, se llenaba de muchísimos objetos, símbolos y cosas. El espacio octagonal de la obra tenía en cada uno de sus ángulos, un lugar dado a algún icono, el nicho o altar propio de algún personaje o imagen que cada actor fue creando de acuerdo a su

criterio. Pero no sólo en estos pequeños espacios, sino en toda la escena, lo formal es tratado con mucha devoción, y sobre todo, con un gran sentido de lo popular. El escenario, así dispuesto, impide diferenciar el representante del representado y reúne a ambos en un mismo acto de percepción. *Nayra* marca sin duda, la entrada definitiva de una estética performativa en La Candelaria. Como lo expone la investigadora Ileana Diéguez:

Recientemente, la inmersión en las estrategias de las artes visuales y la indagación en discursos escénicos más performativos, les dio los medios para abordar la creación de una instalación escénica - *Nayra*, 2004 - sobre la memoria personal y colectiva, los mitos urbanos populares, los detritus de la indigencia, la violencia "sicaria", la muerte como territorio cotidiano y la pequeña fe en la sobrevivencia azarosa. (2005: 9-15)

Desde el principio la búsqueda de la energía suscitó sensaciones e imágenes intangibles que requerían ser materializadas para su visualización. Como describe Patricia Ariza: "Se hicieron unas primeras improvisaciones sin texto verbal, que eran verdaderas instalaciones. En la Creación Colectiva nada se pierde. Las formas plásticas reveladas al comienzo, nos fueron sobrecogiendo y los íconos y objetos fueron cobrando una importancia mayúscula para el experimento que desembocó en *Nayra*" (2004:6). Para llegar a este punto el grupo necesitó un ojo externo que se encargara de la parte estética, una tarea que Patricia Ariza asumió con mucho rigor "cada cosa fue minuciosamente pensada, discutida y elaborada una y otra vez hasta encontrarle su 'esencia' y su lugar" (Ariza, 2004:8).

En *Nayra* el trabajo con la forma es extremadamente cuidadoso, sin que por ello se descuide el fondo. Tal y como enuncia García: "En cuanto más se hacía hincapié en la perfección de estos elementos más se profundizaba en el otro plano, el temático, que por supuesto no iba a depender, como sucede en una propuesta de dramaturgia clásica o 'académica', de las líneas argumentales" (2006:28). La Candelaria continúa operando un cambio de jerarquía entre fondo y forma, lo que no quiere decir que un concepto prevalezca sobre el otro. Por el contrario, aunque lo formal explota en *Nayra* con mucha potencia, esta proviene de los contenidos profundos que se plantearon durante el proceso. Logrando así un mayor equilibrio que en *De Caos & Deca Caos* y superando la sujeción al contenido, para instalarse en las posibilidades visuales y sensoriales de la escena.

Respecto al tratamiento del espacio en *Antígona*, cabe destacar que este montaje es dirigido por Patricia Ariza cuya personalidad y labor activista en Colombia es bien conocida. A través de la Corporación Colombiana de Teatro,<sup>21</sup> Ariza ha desarrollado una amplia labor artística y social dirigida a defender los derechos de los más necesitados. Especialmente de las mujeres víctimas de la violencia, madres, esposas e hijas que han perdido a sus seres queridos en el conflicto armado colombiano. En años recientes, Ariza se ha interesado por desarrollar eventos de alto impacto. Varias de estas acciones se han realizado en la Plaza de Bolívar, en el centro de Bogotá, con la participación de hasta ciento veinte mujeres, artistas y víctimas. Una labor que la artista seguirá desarrollando también a partir de su trabajo con *Antígona*.

Esta experiencia de la directora tiñe, sin duda, el espacio de *Antígona*, que aunque con un formato espacial más convencional que *Nayra*, sigue explorando con sus posibilidades performativas. Con este montaje, el grupo recurre una vez más al espacio vacío y a la disposición a la italiana en la que el espectador se ubica frente a la escena. La particularidad está, sin embargo, en que a pesar de tratarse de un espacio cerrado, cuerpo y voz de los actores son usados como si de una plaza pública se tratara. Esta propuesta plasma la intención de trascender lo individual para llegar a un “nosotros” común, tal y como en las performances colectivas en la plaza pública. Colectividad que se refuerza en el hecho de que los dos personajes principales, Antígona e Ismene son interpretados por tres y dos actrices respectivamente. Esta multiplicidad plantea una reinterpretación del coro griego, arbitrariamente se pasa de la voz cantada a la voz hablada, del susurro al grito, del sollozo a la risa, creando una inestabilidad permanente y una obra coral y polifónica. La vocalidad es en este caso la que llena el espacio vacío. La voz de los actores se presenta como libre e ilimitada, disociada del cuerpo o integrada. La voz no parece estar al servicio del texto, ni del personaje, sino que se presenta como voz en sí misma, remitiendo inevitablemente a la materialidad corporal del actor. Más allá de las palabras que se dicen, la atención se traslada a las características y

---

21. Organismo que como hemos mencionado antes, fue creado en 1969 y permanece justo al lado de la sede del teatro La Candelaria.

cualidades singulares propias de quien habla. La voz, así planteada, genera otra relación con el espectador, remitiéndolo a la inmediatez de un acto vivo y presente. En esta relación se genera una reciprocidad actor-espectador en la que la voz, como lo afirma E. Fischer-Lichte “pronuncia el físico estar -en- el- mundo del que la profiere” e “interpela a quien la oye en tanto que físico estar-en-el-mundo.” (2011:263). De este modo, la voz crea espacios, remite al cuerpo material del actor y potencia la sonoridad del espacio, produciendo los tres tipos de materialidad que Fischer-Lichte (2011) identifica como constitutivos de la performatividad: la corporalidad, la espacialidad y la sonoridad.

Es esta materialidad presente en todos los niveles perceptivos la que “contagia” de performatividad el espacio de *Antígona*, a través de la presencia del cuerpo como organismo vivo, cambiante, en constante devenir. A diferencia de *Nayra*, donde el espacio se apoyaba en bastantes recursos de imagen, con objetos y simbologías, en el caso de *Antígona* el cuerpo es el principal recurso expresivo. El cuerpo múltiple, simultáneo, fragmentado, simbólico es continuamente puesto a prueba. La interacción de cinco actrices que interpretan dos personajes propicia un permanente juego de voces, direcciones, ritmos y niveles que dotan el espacio de una suerte de esquizofrenia. Esta dinámica vocal, espacial y corporal se vale de múltiples referentes. Son visibles las reminiscencias a combates orientales, imágenes animales, conjuros; también el ritual, la danza, lo tribal, dibujan libremente el movimiento en el escenario haciendo gala de un absoluto eclecticismo. No hay ningún interés por ubicar al espectador en un marco contextual específico, o real, sino más bien por generar una percepción ambigua en la que es imposible elegir un referente único. Los vestuarios reflejan igualmente esta imposibilidad de situarse en suelo firme, pues son una mezcla de toques orientales y tribales. Incluyendo elementos de tribus urbanas como la gótica o sumando ciertos detalles como los *dreads* en el peinado de algunos actores.

De la experiencia con *Nayra* que fue una gran instalación performativa, el grupo traía un fuerte aprendizaje en torno al espacio, especialmente en lo que toca a la atmósfera pues, “el espacio performativo es siempre de por sí un espacio atmosférico” (Fischer-Lichte, 2011:234). Este fue uno de los grandes logros de *Nayra*, crear una atmósfera sagrada y ritual. *Antígona*, por su parte, genera



también una clara sensación atmosférica valiéndose de la sonoridad del espacio. La Candelaria se ha caracterizado siempre por el uso de la música en vivo, especialmente música popular hecha por el mismo grupo de actores. Esta es una de las pocas ocasiones en las que el grupo cuenta con un par de músicos invitados, Edson Velandia y Santiago Trujillo, que apoyan la creación de un espacio sonoro muy potente. Los cánticos y la música en vivo, los sonidos incidentales, sitúan al espectador en un espacio común entre ellos y la escena, creando una atmósfera que, siguiendo con Fischer-Lichte, es “lo primero que atrapa a los espectadores en el espacio teatral, los “tiñe” y hace posible que experimenten la espacialidad de un modo singular” (2011:235). *Antígona* transmite una atmósfera de peligro y muerte a partir de elementos sonoros tribales en los que prevalece la percusión. A nivel visual el espacio resulta bastante lúgubre, como el de una ciudad acechada por la muerte. Una gran caja negra rodeada por algunos plásticos sanguinolentos, propician en su transparencia un permanente claroscuro del que a menudo emergen imágenes de ultratumba.

La espacialidad, la sonoridad y la corporalidad permanecen en un límite. Los personajes están continuamente como en un estado alterado, en el que el miedo es la base. La vocalidad desaforada de los actores se transmite como un gran lamento, pero sobre todo, como un gran llamado al pueblo de Tebas que permanece temeroso escondido en sus casas. Los espectadores ocupan el lugar del pueblo de Tebas, pero también los actores son Tebas, habitantes de un país mudo ante el horror de la guerra. Este vínculo es el que crea una situación liminar, uniendo a actores y espectadores en lo que Turner define como *communitas* “en la liminaridad, la *comunitas* tiende a caracterizar las relaciones entre aquellos que pasan juntos por la transición ritual. Los vínculos de la *comunitas* son antiestructurales en el sentido de que son relaciones yo-tu indiferenciadas, igualitarias, directas, existentes, no racionales, existenciales” (Turner citado en Schechner, 2012:121).

Con *Antígona* La Candelaria continúa indagando en el espacio performativo, creando espacios que no pretenden cobijar una ilusión mimética, sino crear una experiencia común en la que se perciba la co-presencia física de actores y espectadores. Y aunque debido a la naturaleza del texto pueda percibirse cierto

regreso al personaje, este no corresponde a un mundo emotivo y psicológico sino que “aparece” a partir de lo que el actor genera y trae a presencia por medio de sus actos performativos y su corporalidad.

### **7.3. EL RITUAL Y EL PERSONAJE LIMINAL EN NAYRA Y ANTÍGONA**

Teatro y rito son manifestaciones culturales que aunque diferentes tienen mucho en común. Lo ritual se ha pensado como el origen mismo del teatro y pese a que no se pueda afirmar como su único origen, teatro y rito comparten una característica primordial: transportar a quienes participan a otra realidad. Es en ese sentido que Turner (1988), define el ritual como una representación *liminar*, donde las personas pueden cambiar su identidad durante un tiempo, o durante varias horas, incluso, pueden transformarse para siempre. Esta experiencia ritual es un acontecimiento que involucra a toda la comunidad participante ya sea como observador o ejecutante. Lo que propicia, como hemos dicho, la creación de la *communitas* concepto que Turner define como opuesto al concepto de estructura, “La *communitas* no fusiona las identidades; las libera de la conformidad a las normas generales, aunque esto es necesariamente una condición pasajera” (Turner citado en Schechner, 2012:121). Es importante señalar que estas ideas de liminaridad y de *communitas* guían la reflexión de Turner no sólo hacia el estudio del proceso ritual sino hacia la identificación de la teatralidad de la vida social, vinculando la experiencia ritual a la idea de performance. Reflexiones que han nutrido ampliamente los estudios sobre el *performance art* y las teatralidades contemporáneas.

Las relaciones entre teatro y rito adquieren importancia durante los años sesenta y setenta, cuando lo ritual empieza a ser un tema importante para la antropología, disciplina desde la que se abre paso hacia los estudios culturales. También el pensamiento de Antonin Artaud es más difundido y apreciado por esta época. Para Artaud, el ritual era una poderosa fuente de energía presente aún en las formas de teatro oriental sobre las que se inspiró para su teatro de la crueldad. Después de los cambios operados en la cultura y la sociedad tras la Segunda Guerra Mundial, lo

que las prácticas teatrales persiguen, es la idea de crear un espacio común entre espectadores y actores, una *communitas*, que comparte una experiencia procesual y no un resultado. La anti-estructura expresada en el ritual se convierte en un estímulo para el teatro que quiere trascender y generar una experiencia. “El proceso ritual en sí mismo incita a la innovación al abrir un espacio tiempo favorables a la antiestructura, una constitución alejada de las restricciones, una suspensión de las reglas sociales o de la adherencia temporal a un conjunto alternativo de reglas” (Shechner, 2012:131). Grotowsky, Eugenio Barba, e incluso The Living Theatre y Peter Brook, son otros artistas que también encuentran en el rito posibilidades de renovar el hecho teatral contemporáneo.

Lo ritual en La Candelaria fue tratado en producciones como *Corre, Corre Carigüeta* (1985) obra que, sin embargo, mantenía cierta tendencia a la epicidad. En el caso de *Nayra* y *Antígona* la cercanía al ritual impulsa un importante traspaso: de la mimesis al acontecimiento. Con este par de obras, La Candelaria afirma una nueva postura afín a lo que es más decisivo para el teatro contemporáneo, crear la experiencia compartida de los cuerpos reales insertos en un espacio real (Fischer-Lichte, 2011). Para crear este espacio común hace falta romper con las barreras y situarse en otra posición en la que es más importante “ser” que “parecer”.

Aunque esta liminalidad ya podía percibirse en los cuplis de *De Caos & Deca Caos* cuando los actores se ubicaban en esa frontera entre personaje-actor-tramoyista, en *Nayra* y *Antígona* lo liminal tiñe la totalidad del espectáculo, apropiándose más claramente del espacio y el cuerpo de los actores. En el caso de *Nayra*, el proceso, inscrito en la búsqueda con lo inconsciente, ubicó a los actores en un marco de reflexión más íntimo y personal, lo que ya anunciaba una nueva postura frente al personaje. Para alcanzar un nivel de sinceridad superior se plantearon algo que llamaron “megaimprovisaciones”, descritas así por Fernando Peñuela:

Entrábamos en la escena durante tres o cuatro horas, sencillamente a estar allí, a trasegar por el espacio a ver “qué pasaba” con la locura que cada uno propusiera, con las relaciones que casualmente pudieran o no darse entre nosotros, sin argumentación ninguna, sin acuerdo ni preparación previa de nada, sólo el espacio y una atmósfera más o menos acondicionada, el resto era lanzarse como actores-personajes a vivenciar el vacío: a sentir, intuir impulsos y expresarlos o contenerlos, pero por sobre todo se trataba de esa experiencia de “ser” o intentar ser, sinceros a partir de lo que en el fondo del alma le produjera o despertara a uno el espacio y la

relación o no relación con los otros símbolos que allí deambulaban, cada cual con su carga secreta y emotiva de historia (2004:15).

Con *Nayra* el grupo da un paso definitivo hacia el cambio de paradigma del personaje. Según Abirached, para abordar este trabajo:

Hace falta en primer lugar que el actor mismo consienta en deshacerse de sus hábitos, en olvidar la mayoría de las técnicas que ha aprendido y en reconsiderar el papel que se le adjudica dentro del marco general de la representación [...] Lo que espera al actor en estas tierras nuevas en las que desembarca es ya lo sabemos, una marioneta que animar, un fantoche a quien prestar sus miembros, los despojos de un ser o una figura emblemática detrás de la cual desaparecer o aún, en el caso más gratificante para su personalidad, una energía cuyo dinamismo profundo hay que abrazar (1994:409-410)

Cesar Badillo, otro miembro del grupo, define los personajes de *Nayra* como:

“Figuras” incompletas. Parecen no tener un yo. Están constituidos por múltiples trazos, tal vez, son fugaces metamorfosis, huidizas variaciones de nuestra individualidad, preguntas trascendentales del ser humano o imágenes que suscitan relatos libres para cada concurrente-espectador. Los personajes-figura son insulares. Su relación, en general, no se da con el texto, con la palabra, con los conflictos: se da con los movimientos, con las sensaciones y con las no-relaciones” (2004:16-19).

Si bien no podemos decir que en *Nayra* las categorías de texto, acción y personaje están completamente eliminadas, sí fueron, como dice Badillo conceptos “rebajados” (2004). Para un grupo de actores que ha trabajado el personaje de una manera más convencional y durante tanto tiempo, este desplazamiento no es nada fácil. La indagación en la memoria, sin embargo, se convierte en otro estímulo para la confrontación del personaje en la frontera entre la presentación y la representación. La presencia de Maritza, un personaje que la actriz Nohora Ayala recupera de *En La Raya* (1992) es una clara manifestación de la memoria del grupo y sus fantasmas. Al convocar a un personaje del pasado, la actriz de alguna manera se sustrae del presente. Como lo señala la investigadora Ileana Diéguez a propósito de *Nayra*: “A estas alturas del trabajo artístico, algunos miembros de La Candelaria, con más de treinta años en la escena, han afirmado que en este último 'espectáculo' ellos no actúan, sino que acompañan un proceso donde se involucran sus vivencias más dolorosas” (Diéguez, 2005: 9-15).

El encuentro entre memoria y rito, lleva al grupo a inscribirse en otra teatralidad y a remover sus cimientos. El proceso interno fue un desafío que supuso para los miembros del grupo una situación de incertidumbre artística muy particular. El encuentro con el público después de dos años de trabajo fue muy intenso y emotivo. Como describe Peñuela:

Si el desconcierto fue grande en ese último minuto con el público, debo decir que fue más grande en la última etapa del proceso: estábamos sumergidos (y a veces sintiendo que nos ahogábamos en ese útero o caverna que nos habíamos inventado), cada actor y actriz, son su historia particular, secreta y no evidente ni siquiera para nosotros mismos. El aire que se respiraba en las semanas previas al estreno era de escepticismo y desconfianza ante el abismo al que habíamos decidido lanzarnos. (Peñuela, 2004:12)

*Nayra* es una obra que trascendió en La Candelaria. Toda su carga ritual se reveló y explotó en el proceso, convirtiéndose incluso, por qué no decirlo, en un ritual de transformación para La Candelaria misma. No hay que olvidar que “Los rituales también ayudan a la gente (y a los animales) a enfrentar transiciones difíciles, relaciones y jerarquías ambivalentes y deseos que perturban exceden o violan las normas de la vida diaria” (Schechner, 2012:94). La potencia transformadora de un ritual puede intervenir profundamente en la vida de las personas, invitarles a reflexionar sobre su estatus y papel en la comunidad, o siguiendo con Schechner “ayudando a resolver crisis al propiciar ya sea la reintegración necesaria para curar ya sea un cisma necesario para formar una nueva comunidad. En ambos casos, el ritual es necesario para la clausura” (Schechner, 2012: 147).

Lo ritual tiene también mucha preponderancia en *Antígona*, obra en que la acción se desata, precisamente, por la necesidad de rendir los ritos funerarios a quien ha sido privado de ellos. La corporalidad de los actores está altamente influenciada por lo ritual, no obstante, los personajes están sujetos a una fábula mucho más clara que en *Nayra*, pues la tragedia griega propone personajes con un carácter y objetivos más estables. Lo liminal, sin embargo, se cuela en los intersticios de una corporalidad que, como hemos dicho, se apoya en la vocalidad, y con ello, en las características fenomenológicas del cuerpo del actor. Esta relación genera una tensión entre la interpretación del personaje y la materialidad corporal del intérprete, una tensión que, paradójicamente, explota en *Antígona* con gran potencia, particularmente a partir de la aparición del personaje de Creonte

interpretado por el mismo Santiago García. La presencia del director bogotano en escena, genera en el espectador una percepción estética que “tiene lugar como oscilación entre la focalización en el cuerpo fenoménico y la focalización en el cuerpo semiótico del actor/performador” (Fischer-Lichte, 2011:182). La asociación entre la personalidad que destila mayor autoridad y respeto en La Candelaria, y Creonte, tiñe inevitablemente la escena. “Algo” en la interpretación de García se superpone al contexto ficcional en el que se inscribe el personaje, estamos pues, ante la emergencia de la presencia sobre la representación.

Este “algo” ha sido motivo de variadas reflexiones en torno a la presencia del actor y sus efectos en escena. La presencia es definida en algunos casos como un “carisma” singular, “independientemente del personaje y más allá de él” (Fischer-Lichte, 2011:196). Josette Féral también ha investigado ampliamente el tema, recientemente en *Pratiques Performatives. Body Remix* (2012), propone nuevamente un acercamiento a la definición del concepto de presencia en el teatro. En el estudio se incluyen las apreciaciones que sobre el término han expresado diversos directores teatrales contemporáneos, como: Eugenio Barba, Anne Bogart, Dario Fo, Bob Wilson, Richard Foreman, Robert Lepage, Katie Mitchell, Magda Puyo, Richard Schechner, entre muchos otros. La presencia del actor es en algunos casos definida como un don especial, el aura, la energía, el carisma, o una capacidad de comunicación superior de determinado actor respecto al espectador. Se asocia también a la naturalidad del actor, al no-actuar y simplemente “ser”, para otros directores la presencia está arraigada a una técnica por la que el actor desarrolla una consciencia profunda sobre su cuerpo en escena, entre otras muchas consideraciones, en torno a un concepto que, en suma, resulta indefinible.

Lo cierto es que la presencia de actor tiene efectos directos sobre la percepción del espectador, que nota la inseparabilidad entre el cuerpo del personaje y el del intérprete y se ubica en el intersticio *betwixt and between*. “Así pues, la ‘magia’ de la presencia consiste en la extraordinaria capacidad del actor para generar energía de tal modo que el espectador pueda sentir que circula por toda la sala y que le afecta, que incluso lo tiñe. Esta energía es la fuerza proveniente del actor” (Fischer-Lichte, 2011:201). Esta magia parece ser la que concentra Santiago García en escena, produciendo en el público una reacción inmediata no hacía Creonte, sino

hacia sí mismo. Es en ese sentido que podemos definir a ese personaje particular como personaje liminal al situarse en la frontera. Una característica que a partir de aquí, será dominante en la concepción de personaje en *La Candelaria*.

Este “efecto” de presencia cobra aún más sentido al inscribirse en el marco de la celebración de los cuarenta años de *La Candelaria*, produciendo que cierta actitud rememorativa tiña también la relación entre García y los espectadores. Esta relación pone de manifiesto que la memoria tiene un efecto directo sobre el carisma y sobre la poética que desprende actualmente el grupo en escena. Es a partir de esta presencia de la memoria como se opera una ruptura definitiva entre la presencia y la representación en *La Candelaria*, una ruptura que será esencial en sus dos obras posteriores, *A Título Personal* y *A Manteles*.

#### **7.4. EL RÍO DE LA MEMORIA EN NAYRA**

Con *Nayra* *La Candelaria* logra separarse de la fábula para mostrar pequeñísimos incidentes que suceden unos tras otros, simultánea y continuamente como flashes, recuerdos o imágenes dirigidos más hacia la percepción múltiple del espectador que hacia un sentido totalizante. Si bien *De Caos & Deca Caos* ya expresaba una ruptura en esta materia, aún podía observarse cierta coherencia argumental en las escenas, aunque éstas no hicieran parte de un argumento total sino fragmentario.

En el caso de *Nayra* el trabajo con el mito y la memoria fue portando el grupo hacia lo ritual. Si el mito narrativiza la memoria, el ritual la pone en acción, el rito actualiza acontecimientos, comportamientos, deseos y deberes. Schechner (2012) define el ritual como memoria codificada en acciones. Es por eso que el ritual está íntimamente ligado a la estructura fragmentaria de *Nayra: La Memoria*. La obra transcurre como un río de acontecimientos, el *río de la memoria* que, como lo define García, se dibuja zigzagueantemente entre rituales y procesiones.

Los ritos pueden estar insertos tanto en la memoria cultural como en la memoria comunicativa, son más bien formas del recuerdo colectivo. Por consiguiente, en *Nayra* aparecen rituales de todo tipo tanto sagrados como seculares. En ese

espacio liminar, personajes sacros y profanos, populares y sagrados, pertenecientes a una memoria local y/o global, están en constante movimiento e interacción. Figuras, iconos, dioses, símbolos fueron nutriendo el conjunto de personajes que aparecen en la obra: Mnemosine (diosa de doble cara), Jesucristo, La Virgen, además de otras Siete Vírgenes, San Juan, La Magdalena, San Pedro, San Pablo y las dos jóvenes del Milagro de las Aguas, el Doctor José Gregorio Hernández<sup>22</sup> uno de blanco y otro de negro, además de cuatro José Gregorios de negro, un Chamán<sup>23</sup>, Ariadna, dos súcubos, La Mujer de Fuego, El Hombre de Blanco, La Mujer de los Despojos. También hay lugar para personajes más paganos o correspondientes a la realidad como: La Mujer de la Carretilla, El Hombre del Colchón, La Mujer del Bebé, El Travesti, La Mujer del Velo, El Carnicero, La Mujer del Carrito, La Sepulturera, La Doctora, El Borracho, La Aseadora, La Señora Elegante, La Virgen del Borracho, El Científico, El Punk, El Traqueto, El Muerto del Entierro, Los Hermanos Estupiñán, El Hombre del Acordeón, Un Predicador y su asistente, La Señora Inválida, Una Mujer de Negro con acordeón, La Mujer Elegante con gran rosario, El Hombre con la Máscara, El Perulero y Maritza, el personaje recuperado de la obra *En la Raya* (1992).

*Nayra* transcurre como en una gran procesión, una práctica ritual antiquísima que se convirtió en el *leit-motiv* de la obra y en el delgado hilo que les permitió encadenar los cerca de treinta incidentes que tienen lugar en el escenario. A partir de este caminar procesional, el espectador acompaña a unos pseudo-personajes que buscan en cada rito, cada creencia popular, algún tipo de milagro. Un milagro es un suceso extraordinario que se atribuye a la intervención divina y que no se puede explicar, aunque también puede ser simplemente un suceso raro que ocurre como por azar. Etimológicamente hablando, tiene su raíz en *miraculum* que significa *mirar*. En *Nayra* los milagros se suceden unos tras otros frente a los incrédulos ojos de los espectadores.

La obra reflexiona sobre la fe, a veces ciega, que el hombre continúa teniendo en lo divino. En un país en crisis constante como Colombia, para muchas personas lo

---

22. Médico y científico venezolano considerado en varios países de Latinoamérica como santo. Actualmente está en proceso de canonización.

23. Término que se refiere a los curanderos, sabedores y adivinadores de la tradición indígena en América, así como de sociedades recolectoras de Asia, África y Oceanía.



único que queda es conservar la fe y confiar en que la intervención divina actúe. Ya sea que esta intervención provenga de la religión, de los curanderos, de la brujería, o de otros medios también considerados “divinos”, como el dinero y las armas. La fe y la esperanza que mueven tantos hogares colombianos, es cuestionada, pero también escuchada, comprendida, legitimada como un sostén necesario para sobrevivir.

*Nayra* se mueve entre una mitificación y una desmitificación constante. El lenguaje ceremonial y cotidiano está en continuo intercambio. Creencias arraigadas en la cultura popular latinoamericana y local son ampliamente expuestas. El grupo consigue recuperar en esas memorias toda la fuerza de lo popular que en *De Caos & Deca Caos* parecía extraviarse. El espacio, las imágenes, la música es tomada de ritos religiosos de culturas antiguas o simplemente inventada para la escena. Todo lo sagrado aparece como susceptible de ser profanado cualquiera que sea su origen.

Cabe agregar además, que el texto escrito de *Nayra* es más performativo que nunca y que marca una transformación profunda en la dramaturgia del grupo, ahora inscrita de lleno en el texto espectacular (Féral, 2004). El diálogo es mínimo y prácticamente remplazado por la prosa, o más claramente, por las largas acotaciones que ya no buscan dar instrucciones sino describir las escenas, incluyendo todas las condiciones por las cuales el acontecimiento teatral llega a producirse. A continuación se transcriben algunos de los incidentes/milagros que forman parte de la estructura de la obra para tener una imagen más clara de lo que allí ocurre.

*La mujer del Bebé arrodillada a los pies de Cristo recibe un pan que éste ha recogido del suelo, al percatarse que es una piedra la arroja inmediatamente. El Cristo de nuevo le ofrece, esta vez sí, un pan de verdad que parte en dos antes de entregarlo. Los dos hombres celebran el milagro. El Cristo baja de la cruz, se dirige hacia el centro del escenario. Desde allí llama a Juan que entra por el extremo N.1, Púlpito del Predicador, tocando una tonada llanera. Luego va hacia los dos hombres El Borracho y el Trujamán y en tono coloquial los nombra a uno Pedro y al otro Pablo, posteriormente los invita para que lo sigan; los hombres lo miran incrédulos y algo sorprendidos. Al Cristo se le une la Mujer del cántico africano a quien ahora llama Magdalena y a todos los invita a venir con él hacia la puerta del cielo janua celli.*

*Los hombres, van a la cortina de color púrpura, N.4 y sacan una puerta de madera, que ubican, al otro lado del escenario, frente al Cristo.*

*Cristo insiste en su invitación para ir a la puerta del cielo. Pedro y Pablo le insisten para que atraviese la puerta de madera. La Magdalena va hacia los apóstoles y discute con ellos. San Juan también le pide a Cristo que atraviese la puerta. Al fin Cristo acepta, toma impulso, corre de un extremo al otro del escenario y con un grito intenta pasar la hoja de la puerta, pero se estrella con ella y cae estrepitosamente hacia atrás. (Teatro La Candelaria, 2008:206).*

También está el milagro del hampón, en el que un traqueto<sup>24</sup>, recurre a la Virgen de los Sicarios. De rodillas le enciende una vela en su altar y ora. Unos segundos después el altar de la virgen se mueve suavemente:

Una música sorda, salida, como del fondo de la tierra acompaña la salida de una mano armada con un revolver, lentamente por la parte delantera del altar aparece la doble cabeza de la antigua diosa de la memoria, Mnemosine quien va girando lentamente con el brazo estirado y armada hacia el traqueto, que retrocede ante la feroz aparición. Mnemosine besa el revólver, muestra su segunda cara mientras va hundiéndose en el podio hasta desaparecer. Cesa la música. Todo vuelve a la normalidad. (Teatro La Candelaria, 2008:201)

El traqueto reacciona, toma el revolver bendecido y sale furtivamente, se sabe que va matar a alguien. Esta pequeña acción, sintetiza la situación de muchos jóvenes en el país que son asesinos a sueldo, sicarios que, sin embargo, forman parte de una cultura popular en la que los valores religiosos tienen gran arraigo. Estos jóvenes no dudan encomendarse a la virgen para recibir su protección y cumplir con su cometido sin tropiezos. La violencia, el mito urbano y la fe católica se entretajan para mostrar una sociedad de doble moral, edificada sobre una memoria de odio, venganza y muerte. Dramas como estos han sido inspiración de obras literarias como *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo (Alfaguara 1993), llevada luego al cine por Barbet Schroeder (2000) y en *Rosario Tijeras* de Jorge Franco (Seven Stories Press 1999) igualmente llevada al cine por Emilio Maillé (2005).

En otro fragmento José Gregorio de blanco opera en una camilla a José Gregorio de negro, abriéndole las entrañas y ofreciendo a la vista de los espectadores sanguinolentas tripas que se elevan milagrosamente al cielo. En otro lugar está el

---

24. En Colombia, individuo relacionado con el tráfico de sustancias ilegales. El título no suele darse a grandes capos sino a aquellos que se mantienen en un bajo perfil.

Chamán que le brinda tratamiento a un travesti y a una digna dama que viene a buscar la cura de sus males:

*Aparece una señora muy compuesta, que con timidez y mirando para todos lados se acerca al chamán, le habla en tono audible y discuten algo sobre el precio de la consulta; La Señora abre su cartera, le ofrece unos billetes, tras un corto regateo el curandero inicia su labor, saca una armónica, ejecuta una tonada la cual acompaña con una danza ritual alrededor de la dama. Hace algunos pases mágicos e introduce la mano bajo las faldas de la apenada Señora a quien le saca una especie de alimaña peluda, se la muestra a su clienta quien aterrada, lanza un grito ahogado y sale corriendo despavorida. (Teatro La Candelaria, 2008:179)*

Otros personajes que habitan la escena son: la virgen del parto, que da a luz y alimenta con generosos torrentes de leche a dos súcubos que vienen a contrariarlo todo en escena; un predicador que después de un elevado discurso se amputa el dedo índice, el dedo acusador; un vendedor que viene de la Grecia antigua con una mujer que lleva fuego en su vagina, un fuego que cura de la impotencia masculina. En otra escena, se ve a un hombre cubierto de pies a cabeza de blanco, como sobreviviente de una catástrofe que cruza la escena lentamente en determinados momentos. También están los personajes más cercanos a la cotidianeidad real, una mujer que barre y barre, un científico que nos habla acerca de los eclipses, una joven punk que canta y lanza improperios contra todo y todos, y la Doctora, que se dirige al público en un tono suave e íntimo y que sigue un discurso académico sobre lo inconsciente, con trozos extraídos de lecturas de C. Jung y reflexiones sobre la memoria:

*Porque la historia tal y como la concebimos es lo sucedido y lo que va sucediendo sin cesar en el tiempo. Pero ¿Quién delimita ese umbral entre lo que ha pasado y lo que pasa? Cuando la historia deja de ser presente y el presente deja de ser este en que vivimos deviene en historia. La memoria es el pozo que se acumula en el sedimento que hay en el suelo. Por ella deambulamos y esto hace que nuestro inconsciente dependa de lo que no tiene fondo. La memoria hace que esta vida sea más grave y cavilosa y que el valor de nuestra existencia sea más digno. La memoria es el alma de nuestra carne. Nuestros antepasados en América la llamaban Nayra, ojo, pasado rescoldo de la olla. Amuya Nayra, memoria de nuestros antepasados. (Teatro La Candelaria, 2008:194).*

No hay que olvidar a Maritza, personaje de la obra *En la Raya* (1992) que viene a confesarle a José Gregorio Hernández un crimen del que fue testigo, un incidente que bien podría referirse a ese mundo marginal que se recreó *En la Raya* (1992), pero que se sigue presentando a diario. Estos pequeños ejemplos demuestran cómo la performatividad permea todos los ámbitos de la escena y se plasma en el

texto escrito. Vale decir que la aparición de Maritza no es sólo otro guiño a la memoria que el grupo recrea, sino que refleja la creciente intertextualidad de la que se nutre la reciente dramaturgia de La Candelaria que, fragmentaria, recurre a diversas fuentes, poéticas, literarias, científicas, indígenas, entre otras, incluyendo su propia dramaturgia para crear un texto nuevo. Abarcar con detalle todos los elementos que hacen parte del texto espectacular, es una tarea que requeriría un trabajo más concentrado en la evolución de la dramaturgia escrita del grupo, tema que aquí apenas podemos avistar.

Volviendo al *río de la memoria* que es *Nayra*, hablar de la memoria, es hablar también del olvido. Siempre en su recurso al pasado, La Candelaria ha buscado recuperar algo que está ausente o en riesgo de ausentarse. En sus primeras producciones la memoria cultural era recuperada y reconstruida como elemento aglutinante de una identidad nacional. Cuarenta años después, todas esas búsquedas y necesidades forman parte de la memoria colectiva del grupo que, de alguna manera, ha sido también guardián de la memoria colombiana. En un contexto en el que la memoria se gestiona cada vez más a través de medios de comunicación o de dispositivos electrónicos, La Candelaria insiste en la potencia de la memoria individual y colectiva, comunicativa y cultural, como sustento del presente. El proceso de *Nayra*, revela entonces para el grupo la necesidad de ser también guardián de su propia memoria. Dos años les tomó dar a luz una de las obras más complejas y sorprendentes de su trayectoria y la que sin duda marca su reciente trasegar de manera muy profunda, revelando que la memoria no es solamente acumulación, sino también olvido y pérdida. Como lo expresa Patricia Ariza:

Durante meses de intranquilidad y de perturbación, pero también de felicidad, indagamos en la memoria individual y colectiva, en el malestar de la pérdida que nos agobia, pero también en formas estéticas inéditas que la contengan. Pérdida irreparable de utopías, de personas y de lugares. (Ariza, 2004:4)

La Candelaria sigue reclamando una memoria colectiva de su país, de un país en guerra donde cientos, miles de personas han sido asesinadas, desaparecidas, sin dejar rastro alguno. La memoria de esa pérdida vive dolorosamente al interior del grupo y de alguna manera, es el motivo profundo de la obra. Esto queda consignado en el ritual final de *Nayra*, descrito así por Santiago García:

En la última secuencia de la obra un borracho, que durante toda la presentación ha estado deambulando a través de todos los incidentes del periplo, lleva al centro del escenario una olla de hierro y de su fondo, de su rescoldo, empieza a sacar trozos de espejos los que va colocando en el piso para reconstruir un rompecabezas imposible, mientras va nombrando, uno a uno, los nombres y apellidos de personas que remiten a un imaginario colectivo de los cientos y millares de desaparecidos, asesinados y olvidados, de los nombres de innumerables fantasmas de que está poblado el inconsciente colectivo de nuestro país. (2006:47).

## **7.5. TRAGEDIA Y MEMORIA**

A través de su trayectoria La Candelaria ha sido testigo de diversas realidades, no obstante, como a menudo lo expresa Patricia Ariza, la guerra es la realidad que más se repite y permanece. Este último periodo de trabajo del grupo se corresponde con el polémico periodo presidencial de Álvaro Uribe Vélez (2002-2010) que con su política de seguridad democrática intentó pacificar y dignificar el país sin importar a qué precio. Durante este periodo abundaron las ejecuciones extrajudiciales, las desapariciones y el desplazamiento forzado, dejando una vez más sin salida el conflicto armado en Colombia y, especialmente, a la población civil inmersa en él. Todo esto, con el agravante de haberse comprobado que los propios organismos de seguridad del estado fueron responsables directos de crímenes de lesa humanidad y además, de comprobar también nexos entre el poder político y las organizaciones paramilitares que asesinaron y quitaron sus tierras a miles de campesinos colombianos.

La tragedia se presenta así como el género más cercano a la realidad colombiana. El destino de miles víctimas del conflicto armado en Colombia es, o la muerte o el destierro, que es casi lo mismo. Esta situación no ha pasado desapercibida en el mundo artístico colombiano y menos aún en el teatro. La violencia ha sido el sustrato de una amplia cantidad de propuestas estéticas de todo tipo, como señala la investigadora Ileana Diéguez: “En ese complejo entorno que ha generado una cultura de la violencia, han emergido importantes movimientos y propuestas estéticas, una literatura y un arte significativamente poético y vital [...] y particularmente, una teatralidad que ha sido pionera de muchos cambios y proposiciones de este continente” (Diéguez, 2005:9-15). Para García, esta relación

entre arte y violencia no sólo es necesaria sino urgente “porque el arte lo que hace es reflejar los grandes defectos de una sociedad, de una nación, porque son materia prima que las vuelve expresiones estéticas” (Duque y Prada, 2004:538).

Las dimensiones trágicas que tiene la guerra en Colombia son tan extensas y profundas que se hacen imposibles de resumir aquí. Desde hace más de cincuenta años el país vive una guerra que se ha convertido en parte de su cotidianeidad, las muertes violentas tienen una presencia tan constante y normalizada que forman parte del paisaje. Algunas cifras nos ayudarán a dimensionar el conflicto. Colombia es el segundo país del mundo con el mayor número de desplazados internos, después de Sudán. Hasta mayo de 2011 el Gobierno de Colombia ha registrado más de 3,7 millones de desplazados internos en el país. ONG’s como la Consultoría para los Derechos Humanos y el Desplazamiento (CODHES) consideran que la cifra real de desplazados por el conflicto armado interno desde mediados de los años ochentas, supera los cinco millones de personas.<sup>25</sup> Estas cifras pueden dar cuenta de las consecuencias de la guerra en Colombia, identificada como la primera causa de desplazamiento en el país. Miles de campesinos, especialmente mujeres, se ven forzados a abandonar sus tierras para salvar su vida, lo que significa también abandonar sus muertos. La población civil se encuentra atrapada en el fuego cruzado entre guerrilla, fuerzas militares y paramilitares. Decenas de miles de civiles han muerto en el conflicto armado, muchas veces siendo testigos directos de las muertes de sus familiares y vecinos.

Durante esta última década han sido ubicadas cientos de fosas comunes reveladas por miembros de las autodefensas (AUC Autodefensas Unidas de Colombia) dentro del proceso de desmovilización.<sup>26</sup> Escandalosas cifras representan miles de cadáveres que no han podido ser sepultados por sus familiares, cuerpos desaparecidos, o no identificados. Sin contar los muchos que han permanecido insepultos por órdenes de sus victimarios, como el testimonio por el que Patricia Ariza se resolvió finalmente a versionar Antígona. Estando en Urabá, un grupo de

---

25. Sobre el desplazamiento en Colombia ver: Desplazamiento forzado, tierras y territorios. Agendas pendientes: la estabilización socioeconómica y la reparación. ACNUR-PNUD Bogotá (2011), y Boletín de la Consultoría por los derechos humanos y el desplazamiento CODHES, Número 78, Bogotá, Quito, Septiembre de 2011.

26. Sobre fosas comunes ver: <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-8283840>

mujeres le contaron a Ariza que asesinados sus maridos por los paramilitares, les fue prohibido enterrarlos, dejándolos abandonados en la carretera. Alguna, o algunas de ellas, según recuerda, lograron enterrar uno de los cuerpos, teniendo que huir luego para evadir las represalias. Estas mujeres víctimas de la guerra, eran Antígonas y a partir de ahí, surgió la idea del montaje (Entrevista a Patricia Ariza, archivo personal, 2012).

Lo anterior, sólo para subrayar la pertinencia de un texto como *Antígona* y de la tragedia misma en el contexto colombiano. Este tema ha sido motivo de reflexión de cientos de espectáculos así como de otras materias políticas y sociales.<sup>27</sup> El agitado clima de violencia y corrupción en el país es un “estímulo” continuo, si puede definirse así, para cientos de artistas y lo ha sido para La Candelaria durante toda su trayectoria. La misma Patricia Ariza, directora y dramaturga de la pieza es, como hemos mencionado antes, sobreviviente del genocidio contra el partido político de la UP (Unión Patriótica). Igualmente, otros miembros del grupo han vivido de cerca el tormento de no saber donde se encuentran sus familiares o amigos, vivos o muertos, como muchos otros colombianos. De ahí, que su interés por la realidad trascienda lo artístico para cuestionar el papel del estado, las leyes y la justicia en Colombia.

Pretender construir la paz en un pueblo despojado de sus muertos va en contra de cualquier idea de unidad, según Assmann,

El recuerdo de los muertos es paradigmáticamente una memoria “que funda comunidad”. Una comunidad consolida su identidad en la unión retrospectiva con los muertos a través del recuerdo [...] La idea de poder tener consigo a los muertos en un presente progresivo forma parte de las estructuras básicas universales de la existencia humana. (2011:61).

Este es el motivo principal de *Nayra*, revelado en la escena final, cuando el borracho pronuncia los nombres de cientos de desaparecidos, dándoles un lugar en la memoria colectiva y es, evidentemente, el conflicto base de *Antígona*.

---

27. Por ejemplo, *Una tragedia a la colombiana* (Bogotá, 2009, Ed Debate) y *Antígona y Creonte: Rebeldía y estado en Colombia* (Bogotá, 2011, Ediciones B) de Roland Anrup. Los testimonios de cuerpos insepultos abundan y son tema de varias obras teatrales como *Donde se descomponen las colas de los burros* (Carolina Vivas, 2009) ó *Las muertes de Martín Baldío* (Andrés Felipe Holguín, 2009), entre otras.

No hay duda de que una dramaturgia del conflicto es también una dramaturgia de la memoria. En la mayoría de los casos esta dramaturgia contiene o se inspira en testimonios de primera mano -como es el caso de esta versión de *Antígona*- de testigos y víctimas de la guerra, constituyéndose en sí misma, en otro testimonio narrativo de esa memoria. El testimonio es necesario para construir una historia común, una memoria colectiva que ayude a comprender y a paliar los efectos que un contexto convulso produce en los habitantes de un territorio. Comprender significa, no sólo exponer los hechos, sino evitar que se repitan. En ese sentido el testimonio del teatro, no es precisamente el testimonio de la historia, cuyo criterio es la verdad. El teatro como constructor de memoria indaga en la verdad no para hacer historia, sino para desvelar los acontecimientos desde otras perspectivas, estableciendo relaciones, similitudes, matices; es decir, creando una memoria que no sólo busca el establecimiento de la verdad, sino sobre todo, del bien. Es esta subjetividad propia del testigo y su testimonio la que le da al teatro la posibilidad de construir otra memoria y con ello otra historia, plural y alternativa. Pues no hay duda de que la memoria contribuye a la constitución de la identidad, individual o colectiva, así como a la formación de valores, ideales y principios; siempre y cuando sea sometida al examen, al debate (Todorov, 2000).

Desde el gobierno nacional, ahora a cargo de Juan Manuel Santos, la *Ley de Víctimas y Restitución de Tierras* busca reparar el pasado de las víctimas tanto a nivel material como simbólico, si bien su implementación integral aún no es un hecho. Planes artísticos son implementados en regiones golpeadas por la violencia. La reflexión desde la literatura y las artes plásticas mantiene su constancia. Y últimamente también la dramaturgia del conflicto empieza a ser objeto de diversos estudios. Investigaciones como la recientemente propuesta por el Ministerio de Cultura: *Luchando contra el olvido. Investigación sobre la dramaturgia del conflicto en Colombia* (Pulecio, 2012), se preocupan por comprender este fenómeno, puesto que es manifiesto que en Colombia. Tal y como enuncia Pulecio: “En los últimos treinta o treinta y cinco años se viene produciendo un teatro que se constituye en correlato artístico de los hechos de violencia” (2012:17).

Cabe señalar que también recientemente las relaciones entre performance y política adquieren un lugar destacado en Bogotá, a través de acciones realizadas



tanto por artistas plásticos como escénicos, entre los que se destacan Mapa teatro, La Candelaria y las acciones que desarrolla Patricia Ariza con la Corporación Colombiana de Teatro. En el año 2009 en la ciudad de Bogotá tuvo lugar el VII Encuentro del Instituto Hemisférico de Performance y Política, en el que Patricia Ariza participó con la realización de *¿Dónde están? Memoria viva. Mujeres en la plaza*, una performance colectiva en la que Ariza logro reunir a más de trescientas mujeres en torno al tema de la violencia, los desaparecidos y la memoria. Acción descrita así en la bitácora del evento:

El desfile de siluetas blancas, sin rostro, huecos en la memoria personal y colectiva ciudadana, es relevado por un bloque de mujeres bajo un velo negro que lidera una Antígona reverdecida en su rebeldía; cuerpos semidesnudos de artistas de la escena intervenidos por artistas visuales para resaltar la vulnerabilidad física y una avalancha de bailarinas como una mancha roja que se extiende por la plaza, asciende hasta la estatua de Bolívar para mostrar bien el alto el reclamo de justicia, grito mudo y sentido de urgencia que irradian a la multitud congregada [...] *¿Dónde están?* (Tabares, 2009).

Asimismo, la claridad con la que La Candelaria asume el compromiso con el país y su memoria es visible en toda su trayectoria y se hace aún más recalcitrante en estos últimos diez años, cuando los escenarios del horror en vez de reducirse se multiplican. Es entonces cuando se efectúa un desplazamiento clave en la postura del grupo frente al conflicto, planteándose asumir esa memoria no sólo en nombre de la colectividad, sino en nombre propio, como testigo y testimonio subjetivo de la catástrofe. La memoria, tal y como es expuesta en *Nayra y Antígona* se fortalece como la potencia subterránea de las recientes creaciones del grupo, en un momento en que cuarenta años de obstinación, se revelan también como la materialización, así sea de manera simbólica, de esa memoria en el escenario.

## **7.6. ANTÍGONA EN LA CANDELARIA**

La versión que hace Patricia Ariza de *Antígona* no difiere mucho del texto original, en tanto que no hay cambios sustanciales en el conflicto principal, aunque por supuesto, hace parte de una visión poética particular. La diferencia más evidente está en la concepción del personaje múltiple, Antígona está escindida en tres

mujeres, tres caracteres, tres maneras de asumir las circunstancias. También Ismene es un personaje doble. *Antígona* es una obra que básicamente cuestiona la supremacía del poder político sobre el espíritu privado. Una lectura profunda de este clásico griego, sin embargo, permite descubrir mucho más. Como lo expone diestramente George Steiner en sus estudios sobre Antígona y particularmente en *Antígonas: La travesía de un mito universal por la historia de Occidente (1996)* “solamente a un texto literario le ha sido dado expresar todas las constantes principales de conflicto propias de la condición del hombre, esas constantes son cinco: el enfrentamiento entre hombres y mujeres, entre la senectud y la juventud; entre la sociedad y el individuo; entre los vivos y los muertos; entre los hombres y Dios (o los dioses)” (Steiner, 1996:179). Como señala el autor, las relaciones entre diferentes pocas veces dan lugar a la negociación, sino que “se definen en el proceso conflictivo de definirse el uno al otro. La definición de uno mismo y el reconocimiento agnóstico de ‘lo otro’ (de l’autre) a través de las amenazadas fronteras del yo son procesos indisociables [...] llegar a uno mismo –que es la jornada fundamental- es colocarse polémicamente contra ‘el otro’ ” (179).

Antígona y los mitos griegos, han suscitado diversos e importantes estudios en el pensamiento occidental (Butler, (2001), Eagleton, (2011), Loraux (2004), entre otros) en este caso, nos acogemos a la visión particular de G. Steiner, al considerar sus reflexiones útiles para la comprensión del tema que nos ocupa, la poética de La Candelaria en su más reciente década. La claridad con que Steiner expone el problema de la otredad implícito en Antígona, pone también de relieve la alteridad como signo inapelable de nuestros tiempos. Una característica en la que La Candelaria indaga animadamente desde el inicio del nuevo milenio.

En ese sentido ya desde *De Caos & Deca Caos*, el grupo empieza a buscarse en sus opuestos, al elegir como preocupación central a los “otros,” privilegiados, en contraposición a su explorado terreno de lo marginal. La visión del “otro” se sigue desarrollando en *Nayra*, cuando el grupo decide nuevamente ir en otra dirección y buscarse en un terreno más intuitivo e inconsciente, opuesto al pragmatismo que los ha caracterizado siempre. De modo que hasta aquí, el recorrido de La Candelaria por el nuevo milenio se revela como un proceso de confrontación y auto-reconocimiento, que consideramos se asienta en *Antígona* y, de alguna

manera, tiene su desarrollo final en las obras posteriores, *A Título Personal* y *A Mantiles*, cuando el grupo se aboca a una ruptura superior.

El seguimiento de la trayectoria del grupo, sus recientes búsquedas, las conversaciones sostenidas con sus miembros durante esta investigación, nos han hecho plantear que el sustrato arquetípico presente en *Antígona* trascendió también en la propia experiencia del grupo. De tal forma, podríamos apuntar a que la profundidad que alcanzó el proceso de *Nayra*, donde exploraron las ideas de C. Jung, de Marta Cecilia Vélez y de otros pensadores, de manera consciente, son asimiladas en *Antígona* de una manera inconsciente. Es decir, que es posible observar que algunos lineamientos arquetípicos presentes en la *Antígona* de Sófocles, tienen eco en la propia estructura de *La Candelaria*. Lo que resulta razonable teniendo en cuenta que el arquetipo está en la base de la psique de todo individuo y que ésta es a su vez base de toda estructura social. De esta manera, a partir de las relaciones de oposición que propone Steiner, así como del interés que manifiesta el grupo por lo arquetípico e inconsciente, intentamos identificar ciertas perspectivas tanto éticas como estéticas que consideramos marcan de manera definitiva el trasegar del grupo durante esta etapa:

#### **a- El individuo frente a la colectividad**

*Antígona* plantea claramente la oposición del individuo frente al estado, la ciudad. A pesar de que *Antígona* considere que va también a favor del bien común, no representa más que un interés privado en contra del interés público que representa Creonte. En el caso de *La Candelaria*, el personaje múltiple, “las” *Antígona* (interpretada por tres actrices) y “las” *Ismene* (interpretada por dos), frente a Creonte, potencian la ecuación individuo-grupo. Al respecto, vale la pena considerar el punto de vista de Steiner sobre este aspecto:

Es plausible suponer que el trágico griego evolucionó partiendo de protodramáticos intercambios de palabras entre un coro y una sola voz. Tensiones entre la colectividad orgánica y la soledad del individuo. Cuando éste se separa de esa colectividad o se vuelve contra ella, están por lo tanto insertas en la estructura misma de las formas trágicas griegas (1996:210).

Estas “tensiones entre la colectividad orgánica y la soledad del individuo” serán precisamente el tema central de las siguientes producciones del grupo, *A Título Personal* y *A Mantales*. Esta tensión encuentra un espacio dramático natural en la tragedia, pero de hecho ya se podía intuir en *Nayra*, donde por un lado, existía una procesión constante, colectiva y por otro, estaban los altares, los nichos en los que reinaba un personaje en su individualidad. El trabajo que el grupo emprendió sobre el inconsciente colectivo en este proceso (*Nayra*), dio lugar a la emergencia de lo individual, un tema que adquirió importancia en *Antígona*.

En conversaciones con algunos miembros del equipo, se ha podido establecer que la insistencia en lo “colectivo” no ha sido siempre fácil de sobrellevar. Tantos años de compromiso artístico compartido, han llegado, incluso, a producir en ocasiones un sentimiento de erosión de las necesidades individuales. Necesidades que con el pasar del tiempo y los recientes procesos emprendidos, empezó a tomar forma y a querer pronunciarse. *Antígona* sería una oportunidad ideal para exaltar la presencia del individuo en el juego colectivo. Si el enfrentamiento entre Antígona y Creonte es un discurso sobre la polaridad del hombre y la sociedad, esta relación puede haber afirmado en el grupo la necesidad de separar el espacio individual del espacio colectivo. Por ejemplo, es sabido que en los procesos de creación colectiva emprendidos por La Candelaria, es siempre la figura del director quien toma las decisiones finales sobre el espectáculo. Esta situación -y suponemos muchas más que involucran la toma de decisiones grupales- genera una inevitable relación dialéctica entre el individuo y la colectividad, una tensión muy conocida al interior del grupo y susceptible de ser actualizada en la relación Antígona-Creonte.

### **b- Hombre-Mujer**

El enfrentamiento entre Antígona y Creonte es, inevitablemente, también un enfrentamiento entre lo femenino y lo masculino. A pesar del importante papel que las mujeres han desempeñado en La Candelaria, no se puede ignorar que el grupo ha mantenido más bien una cierta preeminencia hacia lo patriarcal. La figura del antihéroe ha recaído continuamente en personajes masculinos. José Antonio Galán en *Nosotros los comunes* (1972), Guadalupe Salcedo en *Guadalupe años Sin cuenta* (1975), Pedro Pablo Palomino en *Golpe de Suerte* (1979), Aldo Tarazona en

*Maravilla Estar* (1989), Eucario S. en *Manda Patibularia* (1996), o *El Quijote* (1999), son sólo algunos casos. Aunque muchos de estos personajes masculinos encuentran su cauce gracias al apoyo de personajes femeninos, es notoria la ausencia de la mujer en un rol protagónico.

A nivel dramaturgico, las miembros mujeres han aportado varias obras, Patricia Ariza es autora y directora de *El viento y la ceniza* (1986), de *Luna Menguante* (1995) montada por el teatro La Máscara de Cali en coproducción con La Candelaria, y de *A Fuego Lento* (1997) dirigida por Cesar Badillo. También está *Fémima Ludens* (1995) escrita y dirigida por Nohora Ayala, otra actriz y dramaturga del grupo.

La voz femenina ha estado siempre presente y ha buscado su propio cauce al margen del grupo, pero también con su apoyo. En los años noventa, sin embargo, el discurso de género posmoderno se alza como otra voz desde la cual los discursos hegemónicos son desplazados y cuestionados. *Fémima Ludens* en 1995 y *A fuego Lento* en 1997, son sin duda la manifestación de ese deseo que, de alguna manera, empieza a percibirse como faltante en el grupo. Entrados en el siglo XXI puede percibirse una igualdad más clara en los roles de hombres y mujeres, aunque esto puede ser no más que una consecuencia del hecho de romper con las figuras protagónicas.

Está claro que una observación más profunda del papel de la mujer en la dramaturgia del grupo constituye otro tema a investigar. En este caso sólo lo ponemos a consideración, en tanto que es evidente que sólo hasta el estreno de *Antígona* lo femenino realmente ocupa un lugar central y privilegiado en La Candelaria, evidenciando otro desplazamiento de sus estructuras tradicionales.

Esta valoración de la posición de la mujer pasa también por otros aspectos. El mismo Creonte de Sófocles, ve en Antígona la fuerza de lo masculino. En el caso de La Candelaria, Tiresias y Creonte, caracteres masculinos por excelencia, son también intervenidos por la presencia de lo femenino. Tiresias sugiere una figura andrógina,<sup>28</sup> vistiendo vestidos de tirantes, brazaletes y pendientes. Igualmente

---

28. Se sabe que Tiresias, en la mitología griega fue convertido en mujer por Hera y que luego de siete años recuperó su condición masculina.

Creonte, interpretado por García, sale a escena con zapatos de tacón, haciendo un claro guiño a la feminidad. Lo femenino se potencia en toda la estructura de la obra, tanto en la relación de Antígona e Ismene, como en Creonte y en Tiresias, también en las erinias, en el coro con sus voces femeninas, en los mensajeros, en los soldados, para terminar de afirmarse también en su plano operativo: la dirección y adaptación de la obra también a cargo de una mujer.

### **c- Senectud-Juventud**

Steiner resalta que la oposición dialéctica entre Antígona y Creonte presenta también la variante senectud-juventud, punto en que vale la pena detenerse nuevamente. En La Candelaria, durante el proceso de montaje de *Antígona* se llega a la conclusión de que el actor más adecuado para encarnar la figura de Creonte es el mismo García, la figura que encarna más edad, autoridad y experiencia dentro del grupo. Para el caso, García habría podido encajar también con Tiresias, el sabio y adivino, interpretado por el actor Cesar Badillo. En cambio, interpreta a Creonte, la personificación del poder absoluto, la autoridad y la ley. El paralelo en la realidad con García, director y cabeza del grupo, es apenas natural, es inevitable aquí hacer la asociación, un guiño hacia el espacio real, íntimo del grupo. Contra este Creonte que cuenta con todo el respaldo de la experiencia y la autoridad que encarna la corporalidad de García, es que se estrella Antígona, personaje interpretado por el trío de las actrices.

La oposición juventud – senectud así planteada, podría cobrar otro sentido, es también la contraposición entre lo viejo y lo nuevo, lo antiguo y lo moderno. Lo viejo nos remite directamente a algo que pertenece al pasado y que no es actual. La lucha que La Candelaria libra recientemente no es otra que la de mantenerse integrada en el contexto del teatro contemporáneo, teniendo en cuenta que una parte del sector teatral considera el trabajo del grupo como algo que forma parte del pasado del teatro colombiano. Esta tensión entre lo que fue (lo que es) y lo que será el grupo, podría estar también perfectamente representada en esta figura patriarcal de García interpretando a Creonte. Como hemos mencionado antes, la presencia de García resulta altamente estimulante para el público. Síntoma que demuestra que algo de la esfera real de la compañía, de su historia, de su pasado

se revela también a través de esta relación persona-personaje, relación que ya se percibe como diluida. Senectud-juventud, memoria y presente son categorías que están a flor de piel en esta última década del grupo.

#### **d- Lo humano y lo divino**

La tragedia plantea siempre una tensión entre lo humano y lo divino, tema que el grupo había explorado desde su propia perspectiva en *Nayra*. Antígona se rebela ante las leyes de los hombres, pero también ante el destino para cumplir con las leyes primordiales, unas leyes que trascienden todo lo demás. Cansada de la desgracia de la que ella y el linaje de Layo son objeto por parte de los dioses, no tiene temor alguno.

Antígona desoye las suplicas de su hermana, no cree en el destino ni considera que un mandato de Creonte deba desvincularla de lo que considera su deber como hermana. Está claro que en el contexto contemporáneo, los dioses y el destino dejan de ser actuales, los asumimos más bien como la potencia circunstancial de los sucesos en juego, como el mismo coro le indica a Antígona, *“los dos hermanos fueron llevados por las circunstancias a la guerra contra Argos. Fueron llevados por las circunstancias”* (Teatro La Candelaria, 2008:223).

Se infiere que estas “circunstancias” son este destino mortal, que traducido en la realidad colombiana equivaldrían a unas “circunstancias” socio-políticas. Es a estas circunstancias a las que Antígona no quiere atarse, como ella misma lo dice:

*Antígona: después de haber llevado de la mano a nuestro padre Edipo, maldecido, ciego y derrotado; después de haber sido relegada a los extramuros de la ciudad por andar sucia y andrajosa, después de haber pasado de ser hija de reyes a huyente y de haber sido tratada como apestada, después de tener que aminorar la respiración para hurtar agua y comida, no tengo miedo al sufrimiento ni al castigo.* (Teatro La Candelaria, 2008:220)

Si sumamos a esta pérdida, la de su padre, madre y hermanos, es comprensible que su determinación no se detenga ante la amenaza de muerte, sus circunstancias no han sido, ni serán mejores. Si en *Nayra* el grupo recurre a los mitos y a las creencias religiosas como una fuente de esperanza, en *Antígona*, no hay fe alguna en nada más que en una responsabilidad autónoma, en el deber fraterno que la une

a su hermano deshonrado e insepulto. Es por eso que el sentido trágico, presente en las dos piezas, alcanza su consumación con *Antígona*, en donde el personaje sucumbe por sí mismo sin poder acudir a nada ni a nadie. Esa potencia divina que en *Nayra* aparece como residuo inconsciente, como necesidad milenaria del hombre por trascender en su pensar y actuar y como posible benefactor, puesto en duda, boicoteado, burlado, pero al mismo tiempo, preservado ahí en el inconsciente, en la memoria; en *Antígona* brilla por su ausencia. Ni siquiera los dioses tienen la solución en sus manos, las circunstancias han superado a los dioses, el estado pasa por encima de leyes fundamentales y la realidad se impone sobre la esperanza. La única salida es la muerte.

En *De Caos & Deca Caos* y *Nayra* es visible que el grupo se desplaza a una exploración más intensa con la forma, intentando no centrarse en una problemática concreta del contexto y hablando de ello a través de otras metáforas, lenguajes y personajes. Con *Antígona* el colectivo vuelve a reencontrarse con la que ha sido su preocupación vertebral: conectarse profundamente con la realidad colombiana. Una realidad que para el entorno que les tocó en suerte, es cada vez más oscura y compleja. Queda claro que al grupo no le interesa ni puede desprenderse de lo que ha sido su principal motivo, para hablar de otros temas más simples o abstractos, aún cuando han emprendido otras búsquedas. No, el compromiso que La Candelaria asume con la realidad no es negociable. Mientras la guerra y la corrupción toman su rostro más atroz, no serán ellos los que buscarán un escape entretenido y espectacular. Así pues, la vuelta a un clásico como *Antígona* le ayuda al grupo a afirmar una vez más su posición como colectivo teatral, uno que vive y trabaja para aportar en algo a la comprensión de unas “circunstancias”, como las de Colombia, tan difíciles e imposibles de ignorar como lo eran los designios de los dioses y el destino para la antigua Grecia.

### **e- Vida y Muerte**

Este es el último punto en conflicto que identifica George Steiner en *Antígona*, la contienda entre los vivos y los muertos. En la pieza se hace evidente que “Los vivos no declaran nada notable ni realizan ninguna acción significativa sin hallarse bajo la presión de los muertos” (Steiner, 1996:201). La muerte es el principio y el fin, el



motor y el desenlace. Antígona sabe que desafiar a Creonte significa unirse con su hermano en el reino de los muertos. La trágico se desata por este paso entre la vida y la muerte, pues el sentido trágico profundo se revela siempre ante la irrefutable pérdida de la vida humana. Es por la afrenta que Creonte pretende hacer al cuerpo sin vida de Polinices que Antígona actúa, precipitando su propia muerte, ella considera que no está en manos de los vivos interferir en el reino de los muertos. Creonte por su parte, piensa que el traidor y el defensor de la patria, no pueden ser tratados con igualdad, a pesar de que el pueblo no está de acuerdo con las leyes que defiende. El Coro, Tiresias, Antígona y Hemón intentan hacerlo entrar en razón: *“Coro: Creonte, no intentes disponer de los vivos y de los muertos, menos de su memoria en el corazón de los sobrevivientes”* (Teatro La Candelaria, 2008:242). Creonte es un hombre que defiende las leyes de la guerra, aún por encima de los afectos humanos y su discurso es el de un régimen totalitario: *“los muertos como Polinices guardan memorias que deben ser borradas de la faz de la tierra. Sólo el orden y el viento borrarán las maldiciones que sus acciones sembraron. Todos a sus casas. Cierren puertas y ventanas. Ha llegado por fin el orden a esta ciudad”* (242).

Pero Antígona defenderá una y otra vez su derecho a la disidencia, a no estar de acuerdo, a cuestionar la intransigencia del poder, *“¿y quién sabe Creonte, hijo de Meneceo, si esas fronteras tienen sentido en el reino de los muertos? La muerte exige una sola ley y esa ley no tiene fronteras”* (250). Después de la muerte no hay ningún remedio ni ningún odio que repare la pérdida, la muerte es el fin, ante ella sólo es posible la reconciliación con la vida: *“Antígona: Enterrar a los muertos, hacerles las libaciones, es obedecer a la naturaleza. La tierra llama el polvo y a ella se devuelve la vida”* (248). Antígona intenta conducir a la igualdad y a la reparación, mientras que Creonte trasciende en su odio, aun más allá de la muerte.

*Antígona: ¡Oh! Dioses, escúchenme en esta madrugada. Para acabar algún día con las desdichas, pondré mi voluntad al servicio de los que ya no la tienen. No van a devorar las carnes de mi hermano los lobos de vientre famélico. ¡No lo harán! No mientas yo viva. Me lo llevaré entre los pliegues de mi veste de seda y lo ungiré con perfumes esenciales.* (Teatro La Candelaria, 2008:225).

*“Poner su voluntad al servicio de los que ya no la tienen”* significa dar voz a las víctimas de la violencia, significa recordar. No dejar que se hunda en el olvido la memoria de la barbarie. *“Para acabar algún día con las desdichas”* es necesario

hacer memoria, reparar a las víctimas, llevar los odios al terreno de la reconciliación, del acuerdo, donde lo humano tendría que triunfar sobre otros poderes. Este llamado a los vivos es el llamado al pueblo, lo que en la versión de La Candelaria cobra el valor primordial. Antígona está segura de que con su posición defiende no sólo su causa, sino la de un pueblo entero que está de acuerdo con ella. Un pueblo que ha sido y es presa del miedo y no se atreve a hablar. En la versión de Ariza, desde el inicio hasta el final, se le recuerda al pueblo que tiene en sus manos la opción, incluso el deber, de apoyar a la heroína. Ya desde el prólogo queda claro que el pueblo es el principal receptor y testigo de los acontecimientos. Tiresias es el encargado de hablar a los que no quieren oír:

*Tiresias: estamos parados aquí sobre los escombros mismos de la guerra, donde perros y hombres se disputan las ruinas y hasta los pájaros mansos chillan estrepitosos [...] siento a esta ciudad enferma de todos los males, las hieles esparcen por el aire sus olores nauseabundos y a los altares llegan migajas de comida, que pájaros y perros han saciado en el cuerpo de los muertos. Los Dioses parecen haberse cansado de nuestras súplicas y por eso andamos a la deriva. Pueblo de Tebas, se que estás ahí detrás de las puertas y ventanas a medio cerrar. (Teatro La Candelaria, 2008:217)*

La obra da inicio con una decidida Antígona que invita a Ismene a participar de sus planes. El miedo hace obediente a Ismene. El miedo es reconocido y aceptado como natural, pero también se hace ver como la consecuencia directa de un ambiente de autoritarismo que se ha instalado en una ciudad en la que ya no hay oportunidades.

Antígona se pregunta “¿Y qué piensa la ciudad de todo esto?” (Teatro La Candelaria, 2008: 223). Ismene responde como todos aquellos que se encuentran encerrados en sus casas, pretendiendo ignorar la situación: “en la ciudad las gentes están cansadas de la guerra, mientras olvidan, curan a los heridos y obedecen ¡Oh Tebas, la de las siete puertas!” (223).

Pero el coro tampoco es una entidad pasiva, revela esa consciencia que se encuentra bajo la epidermis del miedo: “No es buena la obediencia que nace del olvido. Ismene, no dejes de escuchar las voz de Antígona. Ella indica lo justo y lo correcto. ¡No la desoigas! Piensa en tu hermano Polinices, desabrigado y muerto abandonado a la orilla del camino” (223).

Constantemente las hermanas se recuerdan la una a la otra las desgracias que han soportado. Ismene con el ánimo de no continuarlas, Antígona con el de no olvidarlas. Esta convicción por el no olvido nada tiene que ver con la venganza, tiene que ver con la justicia, con la reparación a las víctimas de una guerra que pertenece a otros.

Finalmente, nada es capaz de hacer cambiar de opinión a Creonte y ni siquiera Tiresias es oído a tiempo. El grito de Antígona hasta el final va dirigido al pueblo, a las mujeres que, como ella, son víctimas y callan:

*Antígona: Mujeres de Tebas, se que están ahí, detrás de las puertas y las ventanas. Mírenme bien. Mis lagrimas no ruedan ya. Sé que el miedo les paraliza la voz y el pensamiento. No permitan que el olvido mate de nuevo a los hermanos muertos. Erinias vengadoras, hermanas de dolor, salgan de sus guaridas, salgan, salgan y sostengan en tonos agudos los aullidos de esta historia, para que los hombres no se olviden del llanto. (Teatro La Candelaria, 2008:257)*

La tragedia se desata. Cuando Creonte reflexiona ya es demasiado tarde para todos, también para sí mismo. Para Tiresias, sin embargo, llegados a final, Creonte no es el único culpable de la desgracia:

*Tiresias: Ciudadanos de Tebas, salgan ya de sus casas y de sus guaridas, recorran el velo que les ciega la vista. Su silencio ha sido el mayor cómplice de la tragedia. Salgan. Sé que están ahí, escondidos. Salgan y vengan a ver de una vez por todas las ruinas de la guerra!. (Teatro La Candelaria, 2008:262).*

Ariza no duda en hacer los acentos requeridos. La alusión al contexto colombiano que en ese momento se encontraba bajo el poder de Álvaro Uribe, es fácilmente leído entre líneas. La obra reafirma un tema que será una obsesión durante esta última década de trabajo para La Candelaria: los desaparecidos. No sólo aquellos de los que no se sabe nada, sino de aquellos de los que se sabe y son olvidados. Durante el polémico proceso de paz con las fuerzas paramilitares (entre el años 2003 y 2008), se llegó a proponer una *Ley de perdón y olvido*, para responsables de masacres, torturas, desapariciones, personas que se enriquecieron quitando tierras a miles de campesinos. Gracias a esta ley, pronto todos ellos recuperarían la libertad a cambio de deponer las armas y colaborar con la justicia. En Colombia más que nunca se ha hecho necesario una política de reparación de víctimas. Una tarea que de alguna forma La Candelaria pretende reivindicar, manifestando la

importancia de que los vivos intercedan por los derechos de los muertos, unos derechos inscritos necesariamente en la memoria.

Por todo lo anterior, creemos que *Antígona* es toda una afirmación en La Candelaria. La heroína griega encarna el espíritu contestatario por excelencia, ¿Qué otro grupo de teatro podría representar un espíritu más contestatario en el teatro colombiano sino La Candelaria? *Antígona*, como La Candelaria misma, es la máxima expresión de la autorrealización. Las asociaciones que hemos establecido a propósito de los planteamientos de Steiner, no tienen que ver con una justificación de la elección de la pieza, creemos más bien, que están íntimamente ligados al momento particular de la compañía y que, por eso, *Antígona* es un paso importante en el proceso emprendido por el grupo hacia el cuestionamiento de sí mismo.

## **CAPÍTULO VIII. UN TEATRO DE LO REAL: A TÍTULO PERSONAL (2008) Y A MANTELES (2010).**

Desde sus inicios, para La Candelaria lo más importante ha sido hacer un teatro que se mantenga, por encima de todo, vinculado a la realidad del espectador. Más de cuarenta años después, en un marco histórico y cultural distinto, el grupo asume que es la propia realidad la que tiene que irrumpir en escena. Aún más, que es su propia realidad la que debe estar allí expuesta. *A Título Personal* y *A Manteles*, son la condensación del cambio de paradigma que se venía operando en el grupo ahora situado de lleno en el ámbito del teatro posdramático. En 2008, el grupo ya está preparado para enfrentar de manera más resuelta un *teatro de lo real* y con ello, enfundarse en una nueva teatralidad, en la que memoria y presente se consuman en un nuevo acto creativo.

Los tres montajes precedentes, *De Caos & Deca Caos*, *Nayra* y *Antígona*, ya indagaban en nuevas formas de poner el cuerpo presente en escena, abordando cada vez más de cerca la tendencia del teatro contemporáneo a alejarse de la representación. Este creciente interés por el cuerpo del actor, es el tema central del que será el último taller de García, en el marco del Taller Permanente de Investigación Teatral de la Corporación Colombiana de Teatro. Experiencia de la que se publicó el libro, *El Cuerpo en el Teatro contemporáneo* (2007). El laboratorio contó con la participación de varios creadores (no pertenecientes a La Candelaria) que bajo la dirección de García investigaron sobre *las lecturas del cuerpo en el teatro contemporáneo*. Los temas a investigar fueron: la representación, la presentación y la presentación de la representación. En materia teatral García se sirvió de referentes como *The Postdramatic Theatre* (Hans-Thies Lehmann 2006) y *La Paradoja de la representación* (Corinne Enaudeau 1998). Por otro lado, *El cerebro y el mito del yo* (Rodolfo Llinás 2002) y *El azar y la necesidad* (Jacques Monod 1981), complementaron la lectura del cuerpo desde el punto de vista de la ciencia. Evidentemente este proceso de García, al margen del grupo, enriqueció ampliamente las búsquedas y las inquietudes de sus actores en La Candelaria, precisamente al asumir los montajes de *A Título Personal* y *A Manteles*, obras en las que el cuerpo es la materia principal.

En el capítulo quinto ya expusimos la importancia que tuvo para García y el grupo, el aporte del neurobiólogo colombiano Rodolfo Llinás y sus investigaciones en torno a la unión intrínseca entre mente y cuerpo en el ser humano. Para el grupo, que venía muy interesado en descubrir cómo su inconsciente individual y colectivo podía convertirse en materia de una memoria colectiva útil a sus creaciones, el encuentro con Llinás fue determinante. Llinás establece que la evolución animal y humana se dio gracias al perfeccionamiento de dos habilidades esenciales: la simulación y la predicción. Habilidades que García encontró íntimamente ligadas a la mimesis (simulación) y a la improvisación (predicción). Como señala García: “La capacidad vital de prever, que es materia de estudio y preocupación en nuestros procesos creativos, es pues posible de ser conocida y utilizada, por el creador-artista, no sólo de manera intuitiva sino, casi podríamos afirmarlo, de manera consciente” (2007:261).

La base de la predicción es la percepción, lo intuitivo, mientras que de la simulación, es la reproducción, la repetición. Por este camino, Llinás indaga en las relaciones entre lo consciente y lo inconsciente, estableciendo la diferencia entre los movimientos conscientes racionales y los movimientos espontáneos reflejos; también llamados Patrones de Acción Fija (PAF), que demuestran que ante el estímulo adecuado, por ejemplo, ante el peligro de muerte, el hombre instintivamente reacciona involucrando mente y cuerpo de una manera más rápida y efectiva que si lo hiciera en un proceso racional. En este caso, mente y cuerpo actúan como entidades inseparables motivadas esencialmente por el instinto, que convertido en patrones de acción fija actúa más rápidamente que la razón.

En un intento por teorizar sus búsquedas y por nutrirse de campos de pensamiento más amplios, García encuentra que esta relación entre consciente e inconsciente interviene también en los procesos creativos del grupo. Por ejemplo, cuando en las improvisaciones los actores se sirven de una memoria colectiva inconsciente, que en la creación, se hace consciente. O también en la manera como el actor dispone de su cuerpo y mente en escena. A partir de estas reflexiones García llega a concluir que:

En el teatro que se inclina hacia la presentación se le da una atención mayor a la intervención de las acciones espontáneas, inconscientes, es decir, a los PAF, los cuales son determinantes en la presencia “verdadera” del personaje y del actor en la interpretación, que a las acciones racionales (controladas) que podríamos colocarlas en el campo de la representación” (2007:264).

Las relaciones que establece La Candelaria con la filosofía y las ciencias contemporáneas durante estos últimos años, se han conducido por un lado, hacia el trabajo con la memoria y el inconsciente colectivo del grupo; concluyendo que en sus procesos de creación interviene cierta “*intuición informada*”, como el mismo García la ha llamado. Y por otro lado, hacia el trabajo del actor en el umbral entre la presentación y la representación. Frontera desde donde surge un interés en torno a cómo el impulso del actor debería operar no sólo desde afuera, sino sobre todo desde adentro. A través de los estudios de Llinás, el grupo ha comprobado que el hombre primero ha desarrollado su estructura interna, genética, para mejorar luego su performance en el mundo externo. En este punto es donde azar y ciencia convergen, para determinar que las “casualidades” o pequeñas modificaciones pueden marcar grandes pasos evolutivos.

Desde el año 2005 el grupo incluyó la disciplina del Tai-Chi en sus rutinas diarias, lo que en palabras de García ha sido un medio para “desarrollar esa capacidad que tenemos los seres humanos de ser gestores de nuestra actividad a partir de elementos fundamentalmente interiores, que residen en lo profundo de nuestro sistema, llamémoslo así: sistema, sistema del pensamiento, sistema nervioso interno y no de afuera” (2007:35). Esta milenaria disciplina china les ayuda a dominar cuerpo y mente, soportados en esa frontera ente el movimiento y el no-movimiento. Como lo describe el actor Cesar Badillo “dentro de la creación colectiva nuestra, se han dado muchos cambios a través de estos cuarenta años, (1971-2011) porque antes pensábamos y después nos expresábamos y sin darnos cuenta, con el tiempo hubo un giro, que es expresarnos y después pensar. Aunque obviamente con matices. Siempre el pensar esta presente” (Badillo, 2013). Todos estos elementos, han servido a los actores para indagar en esa frontera entre la libertad y la repetición, la consciencia y la inconsciencia, la presentación y la representación.

## 8.1. LA IRRUPCIÓN DEL “YO MISMO” EN LA COLECTIVIDAD

La voluntad de cambio que el grupo expresa en esta última década los lleva a cuestionarse desde sus cimientos y a interrogarse sobre uno de los rasgos más importantes de su personalidad: lo colectivo. Este proceso está, por supuesto, anclado a un contexto en que las utopías colectivas se han desvanecido y en el que la totalidad desaparece para darle paso al fragmento. De alguna manera, la crisis de los valores colectivos posmodernos se revierte también al interior del grupo, no sólo en un nivel estético sino también en su propia estructura funcional. Desde *De Caos & Deca Caos* La Candelaria se concentra en abolir el concepto de unidad para ir hacia el fragmento. En *Nayra*, la búsqueda con lo inconsciente colectivo los hizo descubrir también su inconsciente individual y en el caso de *Antígona*, la oposición entre el individuo y la colectividad toma una posición central que, como mencionamos en el capítulo anterior, repercute también en el inconsciente del grupo.

La tensión entre lo individual y lo colectivo se fue haciendo cada vez más patente en el grupo hasta que deciden enfrentar el tema de manera más directa. Ser grupo durante tanto tiempo no ha sido fácil. La Candelaria ha tenido que reconocer que el fuerte compromiso que exige la colectividad, pudo en alguna medida, degenerar en un “deber ser” constante. Tras más de cuarenta años de compromiso, los “deberes” del equipo empiezan a romperse, como una suerte de fragmentariedad que invade todos los espacios de la creación.

Es evidente que el tiempo no pasa en vano y que implica cambios. Por ejemplo, que los actores sean cada vez más responsables de su “autogestión,” o que las perspectivas personales se hagan más sólidas y urgentes y que, como consecuencia de todo ello, los procesos se tornen más complejos. En cierta medida, una nueva postura frente al hecho teatral exigía la eclosión de lo individual en el grupo. A propósito de la ruptura que a nivel teatral han emprendido, el grupo se quebranta también en la misma idea de “colectividad”. La crisis es inevitable, pero no en un sentido negativo, con el tiempo han aprendido a lidiar con ellas, pese a que éstas se han venido haciendo más profundas y constantes durante los últimos años. Las



crisis, sin embargo, han sido siempre reconocidas e incluso, bienvenidas en el devenir creativo de La Candelaria.

Tanto *A título personal* (2008) como *A Manteles* (2010) giran en torno a una indagación en la relación individuo vs. grupo. Un tema que les permitía dar rienda suelta a sus inquietudes, pero sobre todo, seguir profundizando en los planteamientos del teatro posdramático. Así se expresaba García una vez iniciado el proceso de *A Título Personal*: “En los más de treinta experimentos, hemos encontrado, al analizarlos muy detenidamente, que aquello que más reiteradamente aparece es la inquietud del grupo y de sus integrantes (o viceversa) por [sic] el problema del ‘yo mismo’. Este resultado permite reconocer como tema la autorreferencialidad” (2007:259).

Este interés del grupo por el “yo mismo” los ha llevado a indagar en una dramaturgia más personal, autobiográfica y por tanto, autorreferencial.

## **8.2. LA IRRUPCIÓN DE LO REAL EN ESCENA: ENTRE LA PRESENTACIÓN Y LA REPRESENTACIÓN**

Presencia y representación fueron durante mucho tiempo conceptos antagónicos. Dado que la presencia se asume como lo inmediato y espontáneo y la representación, como lo mediato y rígido. Este antagonismo puede entenderse también como una brecha entre lo determinado y lo indeterminado. Un terreno en el que el arte ha querido situarse desde las vanguardias y que se potencia en la posmodernidad.

La antinomia entre presentación y representación engendra, sin embargo, una paradoja de la que ya Diderot (1995) dio temprana cuenta, sembrando la semilla de la crisis del drama gracias a la cual gran parte del teatro del siglo XX se transforma. La cuestión está en que los dos términos son inseparables el uno del otro, pues la presentación sólo puede deducirse de la representación y viceversa. Como lo afirma Corinne Enaudeau: “El círculo es inevitable, no se puede salir de la representación para asistir desde afuera al mecanismo de su producción. No se

puede ir al teatro para captar allí en acto la ‘presencia’ (del actor o de la cosa), que sólo será presentada, es decir, representada” (1998:11). Resolver esta paradoja, significaría erradicar del teatro la representación, olvidando que –como dice Enaudeau- *la corrupción del teatro es la corrupción misma de la representación* (1998:8). Por otra parte, ignorar el efecto de presencia que el teatro supone, significaría permanecer fieles a una concepción teatral mimética, a la cual hace tiempo le fue robada su inocencia.

Así pues, presentación y representación son en el teatro posdramático conceptos tan complementarios como antagónicos. Como plantea Oscar Córnao: “Conseguir expresar una *presencia* en un espacio de *re-presentación* por excelencia, como es el teatro; en eso consiste el tour de force del teatro posdramático” (2011). En suma, estamos hablando de la ya mencionada multiestabilidad perceptiva que Fischer-Lichte define como un estado *betwixt and between*. Un estado en el que el espectador es ubicado en el umbral que constituye la transición de un orden a otro, en un estado liminar, entre presentación y representación. Liminalidad que, como hemos dicho, es aplicable tanto al espacio como a las personas y las cosas. En este mismo sentido Lehmann declara: “In the postdramatic theatre of the real the main point is not the assertion of the real as such (as in the case in the mentioned sensationalist products of the porn industry) but the unsettling that occurs through the *indecidability* whether one is dealing with reality or fiction” (Lehmann, 2006: 101).

Teniendo en cuenta todo lo anterior, podemos afirmar que *A Título Personal* y *A Manteles* se ubican en el umbral entre el presentar y el representar. Un proceso que el grupo venía desarrollando en su acercamiento al personaje insular, más afín a lo icónico o alegórico, a una figura que, si bien representaba aspectos de fe, aspectos sociales, o ideológicos tenía poco que ver con un personaje envuelto en unas circunstancias dadas, una línea de pensamiento, o una historia.

En el caso de *A Título Personal* y de forma más radical en *A Manteles*, el personaje como unidad estable y exclusiva desaparece y, en su lugar, aparecen los actores, en una suerte de oscilación que va del personaje a la persona. Es decir, son otra vez, personajes liminales. Como los describe el actor Cesar Badillo: “su relación en general será con los movimientos, con el silencio, con sensaciones, con relaciones

rotas; podemos decir, que en estas obras no se anula la categoría de personaje, sólo se comprime, se le rebaja y se le crea un vacío dentro de la dramaturgia” (2013). Efectivamente, no puede afirmarse que el teatro posdramático consuma una verdadera desaparición del personaje, éste sigue existiendo aunque bajo sospecha. El actor liberado de las cadenas de la representación se abre camino hacia lo espontáneo, hacia la autenticidad de su experiencia física. Liberado de la mimesis, el actor se vuelca en el presente.

Aunque el proceso los llevaba hacia la búsqueda del “yo mismo”, su naturaleza colectiva localizaba lo autorreferencial también en el terreno colectivo, incluso, en un terreno más amplio en el que la misma idea de teatro es cuestionada. Es decir, que el grupo como entidad colectiva, también se adhiere a la autorreferencialidad. Cabe destacar la distancia que hay con el dispositivo metateatral del teatro dentro del teatro que el grupo había usado en producciones anteriores (*Los diez días que estremecieron el mundo* (1977) o *La Tras-escena* [1984]). Aquí el dispositivo autorreferencial no busca afirmar la ficción, sino la realidad, lo que es profundamente distinto. Como lo plantea Abirached: “Una vez cortado el cordón umbilical que liga la representación con el mundo exterior, el espacio escénico se ve completamente investido por lo real, o más exactamente se vuelve él mismo real” (1994:342).

### **8.3. EL “OTRO” QUE SOY YO MISMO EN A TÍTULO PERSONAL**

Desde la perspectiva de los miembros de La Candelaria, las obras de creación colectiva tienen ya de por sí una gran dosis de autorreferencialidad. En este sistema de trabajo los actores interpretan personajes que han sido creados por ellos mismos, con sus propias palabras, con su gesto, con su cuerpo. No están poniendo su trabajo al servicio de un personaje concebido por un autor, sino que desde el principio los personajes son erigidos por ellos mismos, lo que supone una alta dosis de consciencia personal. La perspectiva popular que el grupo ha desarrollado en su teatro, no obstante, los ha puesto a proyectar su trabajo mayoritariamente hacia los problemas de la colectividad. Es decir, la

autorreferencialidad que usaron en obras anteriores, cuestionaba su papel en tanto actores culturales en la sociedad, mas no en el nivel que adquiere en el marco del teatro posdramático. En este caso, lo autorreferencial alude a un principio de realidad, de despojamiento de la representación y, sobre todo, de ausencia de crítica a esa representación.

En el marco posdramático, hablar de sí mismos requería abrir la puerta hacia lo personal. En palabras de Patricia Ariza: “Lo de la autorreferencia [...] era como un desafío muy grande. Porque nosotros de alguna manera en toda esa etapa del teatro épico, era como hablar de lo que pasa afuera de nosotros. Comprometernos con eso que pasa allá. ¿Pero entonces dónde estamos nosotros?” (Entrevista a Patricia Ariza, archivo personal, diciembre 2012). Ariza se refiere a esa esfera personal, íntima que permanecía fuera del escenario.

Para encontrar el efecto autorreferente, García guía al equipo nuevamente hacia la búsqueda de lo inconsciente. Durante el proceso, como lo señala Badillo, se valieron entre otras cosas, de una serie de improvisaciones basadas en la escritura automática. También se plantearon como regla “todo vale, incluso teatro”. Algunas improvisaciones consistieron en invitar a escena a personas que no eran actores. Todas estas eran experiencias que cuestionaban profundamente el oficio de la actuación (Badillo, 2013). Dentro de este nuevo juego, los actores tenían que entender que actualmente el personaje está, en primer lugar, amenazado por el actor (Abirached, 1994:426). Hacer emerger la esfera de lo personal significó un gran reto para el grupo y desató bastante polémica entre sus miembros. Porque, ¿de qué se trataba entonces?, ¿de hablar de su vida personal?, ¿de exponer asuntos de su vida privada frente al público?, ¿de darle al público un carácter de *voyeur* frente a su intimidad? Estas preguntas y muchas más se suscitaban entre los integrantes a medida que se iban haciendo la improvisaciones. Para unos era más fácil que para otros despojarse de la máscara del actor y presentarse a sí mismos, puesto que son actores, ¿cómo podían renunciar a ello?

La relación que La Candelaria había tenido con la realidad, daba en ese momento un viraje de 360 grados. Su mayor preocupación era lograr un equilibrio entre la autoexpresión y un lenguaje poético capaz de trascender la esfera de lo personal. Conseguir que la obra se abriera y no se redujera a un acto endémico hecho para

gente de teatro, de actores para actores. Lentamente, el grupo fue capaz de conectar sus inquietudes temáticas con la esfera personal desde la que tenía que surgir. Estaba claro que para construir ese espacio donde lo real tiene lugar, tenían que recurrir a una teatralidad en la que todo es lo que es. Empezando por la presencia del actor que está en escena no para representar a otro, sino para representarse a sí mismo, manifestándole al espectador que están juntos, compartiendo el mismo espacio-tiempo en su transcurrir *hit et nunc*.

El trabajo con el “yo mismo” fue encontrando su cauce, hasta hallar en la propia memoria del grupo su principal aliado. Hablar de sí mismos era hablar inevitablemente de sus más de cuarenta años en escena, referirse al contexto, era referirse a las mismas realidades convulsas del pasado, ubicarse en el presente era, ser muy conscientes del pasado.

Así surge la primera obra estrenada en 2008, *A Título Personal*. El título es una expresión de uso común que indica que quien habla/o actúa es el único responsable de sus actos. O cuando dentro de una colectividad se representa no más que a sí mismo. El adjetivo *personal*, nos invita además a conocer la opinión individual, íntima de quien la expresa, una forma monologal que seguirá siendo dominante en *A Mantales*. En varios fragmentos de estas obras son los mismos actores los que establecen una comunicación directa con el público. *A Título Personal* funciona a manera de un cabaret (muy común en las formas del teatro posdramático) que ofrece distintos números, cuadros o escenas interpretadas en su mayoría por un sólo actor, dos, o por un grupo pequeño de actores (aunque vale aclarar que en la escena final están todos juntos).

Al inicio de la obra, después del prólogo algunos actores saludan y le dan la bienvenida al público. Éste resulta ser, sin embargo, un acto fallido, pues no logran ponerse de acuerdo sobre quién debe hacerlo, o cuál es la mejor manera de hacerlo. Cada vez que algún actor toma la palabra es interrumpido por otro de sus compañeros o por todos, para recibir alguna crítica. Esta pequeña escena recrea su diario trasegar con la creación colectiva. Un método en el que todos dan su opinión y se busca, en lo posible, el consenso. Una tarea nada fácil, menos aún cuando la convivencia con los años torna las relaciones más susceptibles, más personales. Uno de los actores más recientes del grupo, Libardo Florez (Bayo), inicia la

presentación resaltando que es él es el más joven del grupo, pero es interrumpido por otro compañero. Bayo se excusa indignado y propone que entonces hablen los “clásicos”, la palabra la toma Patricia Ariza, fundadora primigenia del grupo en el año 1966. Ella, dedica sus palabras a “*la memoria del público*” y empieza a cantar un tema de la obra más emblemática del grupo *Guadalupe años Sin Cuenta*, no obstante, su nostálgico acto es interrumpido por un compañero que le recuerda que eso es *Guadalupe años Sin Cuenta*, que eso ya pasó. La “anacrónica” actriz abandona la escena indignada. Inmediatamente después, otro compañero, Cesar Badillo (Coco), comenta su salida mencionando que en el grupo hay “vacas sagradas”, a lo que otro compañero responde dando a entender que él no tiene mucha autoridad como para decir eso. Badillo continúa explicándole al público sobre el tema de la obra: el inconsciente, el yo y el otro que soy yo; en un discurso muy enrevesado que otro actor interrumpe para recordarle que no están dando una conferencia sobre psicoanálisis. Finalmente otro actor, Hernando Forero (Policarpo) toma la palabra para explicar al público que lo que va a ver es: la frase queda en puntos suspensivos. La escena se disemina hacia la nada en un baile de aires indígenas a través del cual los actores retoman su papel ficcional.

Esta escena, cuyo objetivo es parecer extraída de la realidad es, además, una imagen de La Candelaria desde su propia perspectiva, autorreferencial e íntima. El grupo muestra algo de su realidad como equipo de trabajo colectivo, que lidia diariamente con las individualidades, los liderazgos y los caracteres. Los comentarios, cuánto más íntimos, más se tiñen de realidad y más tienen efecto sobre el espectador. La Candelaria revela algo de sus relaciones, allá en los ensayos a los que normalmente el espectador no accede. La confianza y la camaradería existente en un equipo de trabajo que permanece tanto tiempo junto resulta ideal para construir esta “realidad ficcional”. Esta escena está, por supuesto, hecha para desarrollarse de manera diferente en cada función, aquí sólo hemos referido lo sucedido en una en particular. Anteriormente ya hemos mencionado que los cambios en el dispositivo representacional han producido grandes cambios en la dramaturgia escrita del grupo. Esta escena titulada “La presentación” es descrita así en el texto de la obra:

*En la oscuridad salen desde diferentes puntos, seis o siete actores de los que intervienen en la obra. Se colocan en una fila frente al público. Cuando la luz se prende miran a la audiencia y van presentándose uno a uno. La frase que dicen sería para definirse a sí mismo o a la obra que se está presentando. Sin embargo cada vez que, por turno, habla el actor no logra decir lo que quiere, desiste de mala gana y regresa a su lugar o se va del escenario. Los actores deben “actuar” de manera espontánea e improvisada. Es un acto de presencia, de improvisación que cada noche debe “fallar” para expresar o dar a entender lo difícil o casi imposible que es definir el “sí mismo”, lo cual en cierta medida, es el tema central de la obra. Cada uno intenta y desiste. Suena una música fuerte y alegre. Los actores que quedan en el escenario salen bailando y dejan el espacio libre. (A Título Personal, texto inédito)*

Tanto *A Título Personal* como *A Mantales*, ofrecen la oportunidad de ver a cada actor en todo su esplendor, lo que marca una gran diferencia con otros montajes en los que primaba la colectividad. El reto es enteramente asumido por los actores, que gozan de una libertad que es evidente. Durante el proceso se apoyaron bastante en la idea del “otro”, a partir de que el “yo” se construye en relación al “otro”, una alteridad manifiesta que el grupo venía desarrollando en obras anteriores. Varios de los fragmentos de *A Título Personal* se desarrollan en una dualidad, en la relación con el “otro”. Personajes monstruosos que se proyectan a partir de su propia sombra, madre e hijo que son una sola voz, una pareja de amantes que se encuentran y desencuentran, o actores que recurren a sus tradiciones culturales para transformarse. Es el caso de Carmiña Martínez, actriz de origen guajiro (gentilicio de La Guajira, zona al norte del país) que realiza un acto performativo en torno a los desaparecidos y a las mujeres que buscan sus desaparecidos. La actriz presenta una acción en la que escarba tierra, e inicia un recorrido que de repente explota en un potente ritual que expresa su lamento en forma de yonna, danza de la tradición Wayúu (pueblo indígena de La Guajira) a ritmo de percusión. Bajo la agitación de la música y su canto, sale entonces su otro “yo” muy adherido a sus raíces culturales.

También hay otros personajes duplicados, cosificados, como en el caso del cuadro interpretado por Nohora Ayala. La imagen de la actriz se repite en otros actores y en un muñeco de tamaño real, todos visten igual que ella aunque van como muertos, y atraviesan o se presentan fantasmagóricamente en el escenario en diferentes momentos a lo largo de la obra. Ella va preguntando al público, así como a sus compañeros en escena: ¿Ustedes la han visto? En una eterna errancia hacia

su otro yo. Esta suerte de alusión kantoriana sirve para desde lo personal, ser portavoz de la realidad de los desaparecidos.

También en esta obra reaparece García que, valga decir, se ha desempeñado como actor en muchas de las obras del grupo, mayormente ante la necesidad de hacer sustituciones, como en este caso en el que se encarga de un fragmento individual. En la escena lo acompaña un grupo de músicos “especiales” (ya que no parecen muy normales en su corporalidad), para hacer un número entre cantado y hablado, en el que invita a los espectadores a hacer un viaje por el espacio, por las estrellas y las constelaciones. Él, de quién se sabe es aficionado a la astronomía, guía el viaje narrando cómo los hombres históricamente han nombrado las constelaciones de distintas maneras. La clase resulta bastante didáctica y termina con la invitación al público a que imaginen que ven las estrellas, no sólo desde abajo, sino también desde arriba, por encima de ellas. Así, una vez aterrizados en la realidad, de nuevo en la sala de teatro, Santiago García sugiere a los espectadores que vean las imágenes que desfilan por la escena de la misma manera como han hecho con las constelaciones, es decir, desde otra perspectiva. Lo personal emerge como metáfora de su papel dentro del grupo, el director. En este caso el director de una banda musical que da lecciones de astronomía y que es él mismo: el director de La Candelaria, recomendando a los espectadores otra perspectiva para ver lo que sucede en escena.

Más adelante, vuelve el personaje de Nohora Ayala que sigue buscando a su otro yo, hasta encontrarlo en una pantalla de vídeo. Ahora sí es la propia actriz la que se duplica y encuentra a la que buscaba, su *alter ego*. Las imágenes tienen como escenario el Cementerio Central de Bogotá, allí, las dos Nohoras se persiguen, se encuentran, se sonríen, se separan. El material que inspiró este cuadro parte de una experiencia personal de la actriz, cuyo hermano permanece desaparecido en algún lugar del país, experiencia que al mismo tiempo habla de los cientos de desaparecidos víctimas de la violencia en Colombia. La dificultad de definir la propia identidad y aún más, de definir al otro, se condensa en las palabras de la actriz cuando se refiere “a esa ligera pérdida de presencia que se afecta cuando otros la miran”.



#### **8.4. EL “OTRO” CUERPO VIRTUAL**

La indagación que La Candelaria emprende en torno a un teatro que privilegia la presencia, tenía que pasar necesariamente por un cuestionamiento sobre lo que es la realidad, su imagen y su representación. Esto desemboca en que finalmente, después de más de cuarenta años de resistencia, el grupo decida sumar a sus espectáculos recursos audiovisuales hasta ahora inéditos en su poética. El grupo no puede ignorar que el espectador y que ellos mismos, hacen parte de un engranaje cultural que tiene en la imagen y en los medios de comunicación sus principales pilares. Sobre todo, no pueden ignorar que la posmodernidad implica hibridez y que están localizados en un territorio en el que las oposiciones se difuminan. Las artes no se concentran en definir su independencia, sino que han encontrado espacios comunes donde pueden converger con otras artes y crear solidariamente. En este diálogo entre diferentes los lenguajes manifiestan sus características y potencialidades.

Esta es una de las formas más eficaces que el teatro ha encontrado para afirmarse a sí mismo: poniéndose en cuestión frente a otros medios. Con la intención de resaltar su carácter de arte vivo, procesual y presente, el teatro se apoya en las nuevas tecnologías. Es por eso que el teatro posdramático recurre tanto a recursos tecnológicos, como al cuerpo del actor. El cuerpo presente no mediatizado, en contraste con el cuerpo virtual de la ficción, resulta ideal para potenciar en escena el anhelado efecto de lo real. De este modo, como lo explica Cornago:

El cuerpo se alza como un elemento excesivo, estrategia de resistencia a una realidad prefabricada; no se trata de una imagen acabada y perfecta, sino que está haciéndose en cada instante, siempre en el proceso de su presente continuo. Ese exceso supone un constante peligro hacia lo perfecto y acabado, pero también una ventana a la única verdad, a lo imprevisto y efímero, a lo excesivo, una emoción inmediata e incierta causada por lo que está ahí delante, la inquietud ante una realidad que por artística no deja de ser real, o incluso más real que la realidad. (Cornago, 2004).

Cada vez es más fácil acceder y utilizar recursos audiovisuales, con lo cual el grupo no tenía ningún motivo para resistirse. El tema no dejó de causar polémica entre los miembros. Los más afectos a la tradición consideraban este tipo de recursos como contrarios a un teatro vivo; para ellos, la repetición, la copia mecánica,

significaba casi la muerte y en parte, una traición a la tradición teatral esgrimida por La Candelaria. No obstante, la discusión, la reflexión y finalmente el consenso, lograron vencer una resistencia que para 2008, parecía insostenible.

Sobre este aspecto vale la pena observar un cuadro que resulta paradigmático de las nuevas búsquedas que asume La Candelaria. El actor Cesar Badillo se presenta ante el público para hacer una escena muy sencilla, un solo inspirado en una supuesta frase de Molière, que reza que: *para hacer teatro sólo se necesita una tabla y una pasión*. El actor se dispone a probar la máxima y a hacer la escena con un palo, pero es interrumpido por una proyección de vídeo en el que aparece él mismo, su *alter ego*, que está maquillándose y ensayando un texto en lo que parece ser un camerino. El actor en vivo se molesta por tal interrupción, agravada además por el hecho de que sea a través de un vídeo. A partir de allí, se produce una animada discusión, entre el actor de la pantalla y el actor de la escena viva. En un procedimiento, en que como describe J. Féral, *“l’acteur se trouve confronté à un Autre virtual, à la fois personnage et partenaire”* (2012:7)

El otro y él mismo, reflexionan juntos acerca del teatro, del oficio del actor, de la utilización del vídeo en la escena y especialmente sobre La Candelaria misma. El actor en la escena viva es provocativo y beligerante respecto a su otro “yo”.

El actor del vídeo se presenta diciendo: *Soy Cesar Badillo actor del teatro La Candelaria desde hace 27 años. Represento, al igual que mis compañeros al teatro La Candelaria y el teatro La Candelaria representa al pueblo colombiano*. El actor en vivo le refuta: *Usted no representa sino textos enfermos! abajo la tiranía de la representación!*. El actor en el vídeo defiende que el teatro tiene la función de representar, el actor en vivo se burla del concepto de la representación, de la repetición. El actor en el vídeo intenta ensayar un fragmento de una tragedia griega, que bien podría ser sacado del anterior montaje del grupo, *Antígona*; pero no puede llevar a cabo su ensayo por las interrupciones de su *alter ego*, por lo que se detiene una y otra vez, para explicarle a su doble que la repetición es importante en cualquier arte. *¿Para qué repetir? si lo hace mejor el cine y la televisión!*, objeta, el actor en vivo. *¿Por qué tanto narcicismo del vídeo y del teatro?* El actor del vídeo

intenta explicarse: *Lo que somos los actores, las actrices, hablo también en nombre de mis compañeras actrices, compañeras del teatro La Candelaria*. Este discurso es interrumpido por el actor en vivo que lo acusa de ser un demagogo ya que en realidad habla mal de las actrices con los otros miembros del grupo. La intimidad refuerza lo real, la presencia del actor en la escena se potencia exponiendo los “trapos sucios” del otro, que es él mismo. La Candelaria misma. Los comentarios punzantes mueven al espectador a la risa, al ver a uno y otro despojados de su disfraz. ¿Realidad o ficción? No puede definirse. La posición del actor frente a su personaje, es también la posición del actor frente a la compañía y de La Candelaria frente a sí misma. El actor en vivo se queja de la repetición, de la espectacularidad, del consumo, de los homenajes y enfrenta a su doble a la “verdad”: *con veintisiete años en el teatro ya esta viejo, ya esta maduro para la decadencia como los del teatro La Candelaria, cuarenta y dos años, cuchos<sup>29</sup>, ¡dinosaurios!*.

La Candelaria logra en *A Título Personal*, producir la irrupción de la realidad en escena, entre otras cosas, al enfrentarse a uno de los aspectos más destacados de su realidad actual: su trayectoria. Es decir, en ese 2008, son cuarenta y dos años sobre las tablas. El grupo reconoce que el tiempo ha pasado y que es consciente de ello. Esta crítica a sí mismos es descarada, e irónica, pero también despiadadamente real. El actor en el vídeo, se defiende del ataque del otro argumentando que viejos son los griegos y aún así son los más grandes clásicos. La discusión continúa hasta llegar al tema esencial, el enfrentamiento entre la tradición y la vanguardia. El actor en el vídeo defiende que el teatro tiene que representar, tiene que tener máscara, piensa que exponer la vida privada de los actores, sería grosero e irrespetuoso con el espectador. La disputa llega a su clímax, cuando el actor en vivo pone en duda la credibilidad del maestro (García), provocando tanto a su homólogo en el vídeo, que éste empieza a tirarle objetos que traspasan mágicamente el espacio y que reaparecen en la escena real, rompiendo las fronteras entre la realidad y la ficción. El actor en vivo se defiende acusando a La Candelaria de hacer teatro político, el actor en el vídeo aclara que ellos no hacen política, que lo que hacen es arte, pero que ante la necesidad del arte de meterse en

---

29. Cucho: en Colombia forma coloquial para decir viejo, anciano.

todo, pues también se meten con la política que es un tema que tiene que ver con la vida de los otros.

La discusión continúa sin tregua, el actor en el vídeo le lanza también el libro *El actor y sus otros* (1994), de autoría del mismo Badillo, el actor en vivo se burla del título y finalmente dice la frase que podría definir el objetivo actual de la compañía: *¡tenemos que inventar un teatro que no ha existido!* No para revolucionar el mundo del teatro, sino para deconstruirse a sí mismos y seguir creando, para ser otros. Badillo rompe furibundo la pantalla de papel por la que se proyectaba su otro yo, mientras grita: *abajo la representación, necesitamos buscar la vida en el escenario! no más vídeo en el teatro, se acabo la "modita" del vídeo en el teatro!*. Con esta frase termina su cuadro y sale del escenario.

Por otra parte, en el caso de *A Mantales* el vídeo es utilizado más y de manera más diversificada, aunque siempre en relación con el cuerpo y el espacio. En este montaje la imagen se proyecta tanto en el telón de fondo, como en un lateral, en una pantalla improvisada sobre una tela blanca, o es manipulada en vivo. Desde el principio se proyecta en el fondo la gran mesa blanca que ocupa el escenario como única escenografía, anunciando de nuevo un juego de duplicados y multiplicidades. También cerca del inicio, una de las actrices proyecta la imagen de sus manos en el telón de fondo de la escena, mientras juega con la cámara que ella misma sostiene. Por una pantalla lateral, el vídeo crea también un espacio para otra realidad mediatizada, esta vez, a la manera de autorretrato. Durante la obra, algunos actores aparecen allí, en algunos casos sólo de medio cuerpo. Algunos cantan el trozo de una canción, otros hacen alguna confesión, una de las actrices parece masturbarse, entre otros actos de autoexpresión que no parecen querer significar nada más que lo que son, alguien que canta, alguien que habla o que se toca. Una presencia que esta ahí sólo para ser contemplada. Un acto que no tiene nada que ver con el contexto de la obra, un momento casi de intimidad, aunque totalmente volcado hacia el público, mediatizado y por tanto ficcional.

En algún momento, el personaje de Nohora Ayala, se sienta sobre la gran mesa blanca y empieza a quitarse la ropa descaradamente, rápidamente vienen dos miembros del equipo para evitar su exhibición, poniéndole en frente una tela blanca sobre la que se proyecta un vídeo que reemplaza la escena real. Este cambio

repentino desplaza al espectador a otro espacio -tiempo, en el que, ahora sí, se ve el cuerpo desnudo de la actriz o por lo menos de alguien que parece la actriz. Un cuerpo que lleva inscrito sobre su piel *No olvido. No me reconcilio. No perdono.* Frases que se refieren claramente al marco jurídico promovido por el gobierno de Álvaro Uribe Vélez para facilitar el proceso de desmovilización de paramilitares en Colombia. La ley contemplaba un alternatividad penal que beneficiaba a los desmovilizados si confesaban sus crímenes y les otorgaba el perdón y olvido de crímenes de lesa humanidad, sin preocuparse por hacer justicia ni por la reparación a las víctimas. Más adelante, esa misma actriz va el espacio del vídeo lateral para manifestarse de otra forma. A través de la pantalla dice claramente: *Si. Si, es el mismo tema, ese es mi tema, mi único tema. ¿Quién me juzga? ¿Sus leyes y sus asquerosa doble moral? Díganles que yo no les colaboro en nada y que no estoy de ánimo para participar en nada. Saca un papel que dice No olvido y lo rompe. ¿Acaso ellos se han puesto alguna vez de este lado?. Hoy no quiero estar con los actores, no quiero estar con el público. Sólo quiero estar con el olor de mis naranjas, hoy no voy a pasar A Manteles.*

La Candelaria hace uso del vídeo, sin abusar ni centrar ahí el espectáculo. Simplemente dejándolo ser parte como apoyo y sin querer justificarlo ni reivindicarlo, simplemente como testimonio de algo que está presente, diariamente, rutinariamente, quizá sin una función determinada. Con este recurso, sin embargo, el grupo comprueba que enfatizando en otros modos de representación, se potencia la presencia o los efectos de presencia en escena. Precisamente, como lo afirma J. Féral: *“La notion de présence implique donc la reconnaissance d’une possibilité d’absence”* (2012:11). Es en esa operación, de traer a presencia una ausencia, en la que el teatro de todos los tiempos se define, pues su intento no es otro que hacernos creer que percibimos un Hamlet que no está ahí, pero que, sin embargo, lo está. Del mismo modo, el teatro posdramático se sirve de los recursos audiovisuales y tecnológicos, para insistir en la ausencia de presencia, en la ausencia de realidad a la que se está expuesto en la vida diaria, resaltando la naturaleza viva del teatro. Así pues, aunque la idea de presencia en relación con la ausencia no es una idea nueva, es intensificando esta relación que el teatro ha encontrado su reciente evolución. Particularmente en el campo de la actuación, en el que el personaje puede definirse, según Sarrazac, como la “presencia de un

ausente, o ausencia vuelta presente. Pues es fácil darnos cuenta de que es solamente a partir de su suspensión –incluso de su fracaso– que se tiene alguna posibilidad de atrapar al personaje contemporáneo” (2006: 356).

## 8.5. LA PERFORMATIVIDAD Y LA EMERGENCIA DEL SIGNIFICADO

El teatro posdramático plantea un teatro sin “drama” en el que desaparece la mimesis y aparece la vida. De este modo, la negación del drama produce un resurgir de toda la materialidad que habita la escena en tanto que cosa. La materialidad corporal del performador/artista (incluso de los objetos) sería la primera herramienta con la que una irrupción de lo real se haría efectiva en el arte. Esto quedó ampliamente ratificado en los ready-mades duchampianos. La misma idea está en la raíz del vocablo *performance*, “*To perform*” que quiere decir *hacer algo, realizar acciones*. Para Schechner (2000) “*To perform*” tiene que ver con varias categorías: ser, hacer, mostrar el hacer y explicar cómo se muestra el hacer. Todas estas categorías están involucradas en la acción como tal. Es por eso que el teatro es en sí mismo *performance*. Lo performativo está en la raíz del teatro posdramático puesto que uno y otro buscan la irrupción de lo real en escena. El vocablo *performance*, sin embargo, es aplicable tanto a disciplinas antropológicas y sociales, como estéticas y artísticas, por lo que para situarnos en un terreno propiamente teatral nos hemos servido del concepto del teatro posdramático; teniendo claro que son inseparables, o que, como mejor lo define Del Toro: “La idea de *performance* toma una tercera posición –mediadora y subversiva– entre drama y teatro” (2004:23).

Es en esta última década que puede hablarse realmente de un giro performativo en La Candelaria. Un proceso en el que la poética del grupo dejó de centrarse exclusivamente en problemas de fondo y contenido, para enfocarse en el uso de elementos formales como la imagen, el cuerpo del actor, el objeto y todo lo que compone la materialidad escénica y su espectacularidad, desplazando la intención por significar y potenciando más bien la percepción. Como lo aclara Fischer-Lichte, una de las principales condiciones del giro performativo consiste en que “el *efecto*

inmediato de los objetos y de las acciones no depende de los significados que puedan atribuírseles, sino que tiene lugar al margen de cualquier intento de atribución de significado” (2011:46).

Despojar su teatro de significación no fue una tarea fácil para el grupo. Su proyecto escénico se ajustaba a la idea de un teatro con responsabilidad social, con un mensaje claro que comunicar. No fue fácil vencer resistencias sobre todo por parte de los miembros más antiguos. No obstante, el trabajo en equipo y la presión de un contexto teatral diferente, hicieron que lentamente el grupo fuera capaz de conectarse con otra lógica teatral sin olvidar sus intereses y evitando a toda costa caer en su peor temor, caer en la forma por la forma. En el proceso descubrieron que contrario a lo que pensaban, el no limitar el sentido les ayudaba a poner los contenidos mucho más de presente. Los temas empezaron a aparecer con voz propia y descubrieron la eficacia de lo que antes parecía vacío. En palabras de García:

Al forzar el límite de la imagen para que muestre lo que representa, se llegan a obtener resultados sorprendentes, porque al despojarla de todo elemento sugerente, ficticio o “teatral” que implique alguna pretensión de decir más de lo que es y vaciarla de otros posibles significados a parte de su inmediata presentización, se nos presentan imágenes cuya rigidez de comunicación es tal que, paradójicamente, desatan en el espectador, casi como una explosión, una andanada de otras imágenes, pues para el receptor es casi imposible aceptar (en teatro) una imagen que sólo sea lo que es, claro, cuando se trata de límites o umbrales. (2002:67).

El énfasis en la materialidad corporal facilita la emergencia de lo real, especialmente siempre que este incrustada en un contexto estético o representacional que aparentemente no le corresponde. En esta brecha entre la realidad y la ficción se ubica la teatralidad contemporánea, volviendo a Fischer-Lichte: “La experiencia estética vendrá esencialmente troquelada por la experiencia de la inestabilidad, la experiencia de encontrarse betwixt and between entre los dos órdenes de percepción, sin poder proporcionarles estabilidad permanente a ninguno de los dos de manera intencionada” (2011:313).

Vale aclarar que García ya insistía desde hace mucho en conseguir imágenes en las que el sentido, el significado, se produjera en la mente de cada espectador. En *A Mantiles*, sin embargo, el trabajo con este tipo de imagen llega a su punto más alto,

contagiándose más claramente de una estética performativa. El grupo dedicó gran parte de su tiempo a indagar en lo performativo, en entender los significados no como productos mentales, sino corporales, como algo que puede percibirse pero que no necesariamente tiene que estar justificado racionalmente.

En este contexto, la emergencia del significado puede llevarse a cabo por diversas vías. Una forma es en la que objeto y cuerpo son presentados exactamente como lo que son, produciendo lo que Fischer-Lichte llama el *éxtasis de las cosas*,

Es el instante en que parece revelársele un misterio: el significado secreto, el significado “dado” en el ser fenoménico (y en tanto que ser fenoménico) de lo percibido es “desvelado” o, mejor dicho, producido en el acto de la percepción. No se trata, pues, de un proceso de desenmatización, sino de autorreferencialidad. (2011:284).

Las cosas y los objetos son presentados al espectador en toda su desnudez, “en su éxtasis, los objetos dejan de estar dados en su cerrada completud. Salen de sí mismos, se muestran, vienen a presencia de un modo tan particularmente intenso que acapara la atención del espectador” (Fischer-Lichte, 2011:330).

Otra forma por la que emerge el significado es por asociación libre, en el que la cosa y el significado están separados y pueden no tener nada que ver con lo percibido. Este es un síntoma claro de la plurisignificación a la que está expuesto el espectador, incapaz de establecer algún sentido totalizante no subjetivo. La separación entre el significante y el significado es ampliamente tratada en este par de obras.

*A Mantales* conserva algo de la estructura del cabaret, pero en este caso, se trata más claramente de una serie de actos performativos de diversa naturaleza. El minimalismo por el que siempre se ha caracterizado el grupo sigue vigente, aunque el uso de objetos se hace más contundente, atendiendo al mismo principio de la corporización. En algún momento, una de las actrices Adelaida Otálora, saca de su carrito diferentes objetos y uno a uno lo pone sobre la gran mesa blanca que es la única escenografía. Saca una tetera y afirma: esto no es una tetera. Saca una cadena y afirma: esto no es una cadena. Saca un libro y afirma: esto no es un libro. Saca una motosierra de debajo de la mesa y afirma: esto no es una motosierra. Hace este recorrido y da unos pasos adelante para afirmar de modo concluyente:



esto no es teatro. La contradicción planteada hace tiempo en *Ceci n'est pas une pipe* (1928-1929) de Magritte -que alentó los estudios de Foucault- encarna una paradoja fundamental. Aparece entonces la imagen divorciada del texto, separada de la interpretación, autónoma. Ya no hay necesariamente un espacio común entre la imagen y la cosa, van, cada una por su lado. Se plantea así la ruptura entre representación y presentación, negando la ficción. Pero esta negación, sabemos, es también una afirmación. Aunque esta escena poco tiene que ver con algo nuevo, sí lo es desde el punto de vista de la trayectoria del grupo, que reemplaza la epicidad por realidad. Los objetos aluden en muchos casos a la realidad del país, como en el caso de la motosierra, un arma muy usada por el paramilitarismo. El divorcio entre la realidad y el lenguaje, metaforizan una guerra que está ahí pero que muchos prefieren ignorar, esta es la verdadera negación que encarna la escena.

Más adelante, Patricia Ariza entra a escena con un muñeco de trapo en la mano. Es un perro negro de grande boca que muestra los dientes y la colgante lengua. Lo exhibe al público con los brazos en alto, diciendo sus propios versos: *el chaleco antibalas no sirve, la metra miniuzi es chatarra vieja, lo único que sirve es la vida, hermano* (Ariza, 2007:40). Y sabemos que es una experiencia personal, sabemos que ha estado parada en el escenario con un chaleco antibalas por amenazas contra su vida, que es la personalidad política más activa de La Candelaria y que tras más de cuarenta años de activismo, no tiene nada que ocultar. Así, con el perro alzado sobre su cabeza cruza la escena cantando un fragmento en español de *The Times they are A-changing* de Bob Dylan: *señores periodistas profetas del papel, no escriban aún es muy pronto, pues todavía gira la rueda y no dice quien ganara, pues quien gane hoy será el perdedor, porque los tiempos están cambiando.*

El alejamiento de la representación y la inclusión de lo real, logran concretarse en la escena y transmitir contenidos, emociones, ideas, de manera muy definida. En la obra hay voz para los desaparecidos, los desplazados y la violencia desde una perspectiva más personal y directa. Un cuadro especialmente impactante es el protagonizado por Libardo Florez (Bayo). Su personaje es un apasionado hacker que viste y peina a lo *emo* y es inseparable de su computadora personal. Su entusiasta discurso es desaforado pero puntual: *Hermanos, nuestro pasado merece un aplauso, pero es preciso conquistar el aplauso al porvenir, ¡sin la libertad, sin la*

*libertad somos todos miserables; ¡sin la libertad somos sólo juguetes!* Inesperadamente entra un personaje externo, un hombre que no es parte del elenco, que viene y le corta la lengua, exhibiéndola al público para después comérsela él mismo y desaparecer. La acción resulta muy violenta y efectista por lo rápida e inesperada. Los compañeros de escena se conmocionan adoloridos, unos salen del escenario, otros en una esquina ondean impávidos una pequeña banderita de Colombia, el emo grita de dolor. Apenas si el espectador tiene tiempo para reaccionar, pues inmediatamente entra otro grupo de actores, felices y bailando graciosamente un tradicional bambuco<sup>30</sup> de principio a fin. Su vestuario, las típicas faldas del bambuco son remplazadas por otras mesas con manteles blancos. Lo que es una alusión a la misma mesa grande que está en el escenario, pero esta vez fragmentada en mesas más pequeñas. Una vez terminado el baile, subidos en la gran mesa blanca ensayan un coro que canta muy agudo versos a la patria.

Las preocupaciones del grupo logran tener forma en la expresividad de los actores, que encarnan, ya por sí mismos, la poesía popular y urbana, a veces personajes, a veces ellos mismos, actores y habitantes del Barrio La Candelaria. Cesar Badillo entra vestido entre bufón de la corte y matrona caribeña, en una suerte de *cross casting*,<sup>31</sup> estrategia muy usada en el teatro posdramático para poner de relieve el cuerpo del actor intervenido; aunque en este caso particular es imposible determinar una imagen fija, siendo quizá el propio actor el que se revela. Este hombre-mujer, actor-personaje viene para solicitar a gritos a sus ilustres compañeros de la escena que le regalen para un pan o que le regalen para pagar la habitación: *Regálenme para un pan. Allí abajo a un ladrón lo cogieron a golpes, una señora le daba con una sombrilla, un hombre le daba puños en la nariz, otro saco una navaja y se la enterró y se la enterró y un indigente que paso comiendo un pan integral lo mojé con su sangre y se lo comió.* (A *Título Personal*, texto inédito).

La violencia urbana sigue siendo registrada por el grupo, logrando en *A Manteles* una condensación muy poética del sentir popular que siempre han querido expresar. Badillo vuelve más adelante para dar otra imagen. Regresa en un gran

---

30. Danza tradicional colombiana.

31. Término usado para definir cuando un actor interpreta al sexo opuesto.

quejido que expresa cansancio y rebeldía, trayendo un estuche de guitarra del que sorprendentemente saca un hacha con la que se lanza a destruir la gran mesa en la que departen sus compañeros. Presa de una violencia feroz, tira todo por el suelo, destruye la mesa, exclama unas furibundas palabras y después se disculpa diciendo que se va a buscar el arte que está en las calles y no en los museos, saliendo de la escena transformado en un dulce bufón que danza al ritmo de un melancólico piano.

Tanto *A Título Personal* como *A Manteles* son obras multi-temáticas. Minimizados los personajes y la fábula, la manera en la que el grupo consigue abrir el sentido de la obra es viendo la situación del país desde su óptica personal. Cada actor libre en la selección de sus recursos llega al que ha sido el interés más grande del grupo: Colombia. El tema en el que venían haciendo énfasis desde *Nayra* y *Antígona* continúa siendo central: los desaparecidos. En estas dos obras, el asunto es visto desde diversas perspectivas, recurriendo a la estética carnavalesca que ha caracterizado al grupo, pero también matizada con muchos otros tonos. Las referencias a los miles de desaparecidos que luego han sido encontrados muertos en fosas comunes víctimas del paramilitarismo, la guerrilla y del mismo estado son más que evidentes. En *A Título Personal*, el actor Rafael Giraldo “paletas”, ataviado en la cabeza como un cacique pero en la cintura con un pañal, discurre difusamente, anunciando lo que va a ver el público. Habla de ser imprescindible o prescindible, de aparecer y desaparecer: *por ejemplo, en este país lleno de desaparecidos son precisamente ellos los que necesitan del arte para poder aparecer, los desaparecidos nos hacen aparecer*. Pero también el tema le es planteado de una manera directa al público, como en *A Manteles*, cuando la actriz Alexandra Escobar cruza la escena detrás de una puerta-cárcel que sostiene con sus manos, mientras le pregunta pausada y directamente al público, *¿Usted cree que a alguien le importaría si usted desapareciera?* Espera una respuesta, señala a alguien en el público, continúa, *¿o si desapareciera, ¿usted?, o ¿usted? o ¿yo?*

## 8.6. LA MEMORIA EN *A MANTELES* Y *A TÍTULO PERSONAL*

La memoria es un tema vertebral en estas dos obras, aunque en *A Manteles* está mucho más asumido e integrado. En esta obra la memoria se cuele en cada imagen, cada canción, cada texto. En el escenario hay una larga mesa ataviada con manteles blancos que ocupa el escenario casi en su totalidad, con nueve puestos a pesar de que el elenco está compuesto por trece actores. Es inevitable asociar esta imagen a la de la última cena. La mesa también tiene su doble, es proyectada en una perspectiva diagonal, en una pantalla de vídeo al fondo del escenario. La mesa es en sí un gran espacio de encuentro, de negociación, de diálogo.

Uno a uno van entrando los comensales, empezando por un elegante maestro de ceremonias que prepara algunos objetos en la mesa. Cada uno tiene su aporte a la asamblea. *A Manteles* es como un gran discurso de la compañía hacia el público, en la voz de cada uno de sus miembros. Muy cerca de la introducción una actriz se pregunta frente al público: *¿De qué queremos hablar? ¿De qué vamos a hablar? ¿Qué vamos a decir? Cómo lo vamos a decir? ¿De quién lo vamos a decir y a quién vamos a culpar?* Desplazándose lentamente continúa interpelando al público: *ya no es necesario vernos desde el arte, es necesario vernos y reconocernos desde algún lugar sin tiempo.* Imita un reloj con su cuerpo y sigue preguntándose, *¿La creación para que hacerla si ya existe?, ¿para qué decirlo si ya se sabe?, no hay distancia entre el pasado y el oscuro presente. No hay memoria. ¿Y usted qué viene a ver? ¿Qué quiere escuchar? ¿Hay algún sabor amargo que quiera degustar? ¿O sentir el olor a muerte que nos ronda?* Se percibe que los actores son los platos a degustar en esta gran cena. Los espectadores, antropófagos y caníbales, son los verdaderos comensales de esta mesa.

Más adelante Cesar Badillo se presenta ante los espectadores, va a iniciar su representación pero se interrumpe, se quita el sombrerito que lo asocia al personaje y habla como actor directamente al público: *Buenas noches, con cuarenta y cinco años el Teatro La Candelaria es...* congela su gesto, *porque si nos ponemos a pensar...* se interrumpe. *Cuando nosotros empezamos...* interrumpe una vez más. *Ustedes me captan, ¿cierto?* Se pone de nuevo el sombrerito y continua su acción, que consiste en poner en el suelo un papel en el que se ven unas tumbas dibujadas,

seguidamente cae sobre ellas con violencia, para levantarse y caer de nuevo, una y otra vez. Su sombra se proyecta en la pantalla lateral, mientras el resto del equipo lo acompaña cantando una melancólica versión del clásico vallenato *Altos del Rosario* de Alejo Durán. La letra describe a amigos y mujeres de un pueblo que lloran la despedida de un amigo. La acción se repite una vez, veinte veces, el cuerpo que cae y se levanta, en esto consiste la escena. Estas interrupciones, estos vacíos, son constantes a lo largo de la obra. La reflexión sobre sí mismos no permite sacar conclusiones, ni tampoco es su intención. Las conclusiones las debe sacar el público, quien es el que debe terminar las frases, llenar los vacíos.

Resulta inquietante la intervención de una de las actrices Nohra González, que lanza un apasionado discurso ante el público: *Yo soy actriz, no sé hacer nada más, no quiero hacer nada más, me alegra saber que este arte del teatro conserva para una inmensa minoría la utopía de transformar la realidad y a la vez me duele ver como es devorada por una sociedad que quiere convertir el arte en una mercancía, un producto lleno de los contenidos que impone el dinero, el dinero la puta universal, ¿Cuándo y cómo se fueron transformando las relaciones humanas incluso en los sagrados y mitificados espacios del arte en una batalla de individualidades?* Lo primero que el espectador puede preguntarse es si lo que está oyendo nace de una posición individual, la de la actriz, o de un personaje, o si es La Candelaria misma la que comulga con esta ideología y en una forma tan apasionada. Aunque el grupo siempre ha defendido su independencia y se ha manifestado contrario al teatro comercial, nunca había expresado de manera tan directa o emotiva su oposición. La escena se presta para ambigüedades, y cabe decir que el discurso también aparece gastado, anacrónico. Continuar afirmando que el dinero y el arte no pueden ir juntos, es una sentencia que parece sacada de otros tiempos. La Candelaria, sin embargo, continúa funcionando bajo sus preceptos iniciales y no hay duda de que es un tema con el que se identifica bastante. Su posición es radical, por eso se mantienen y son el mayor representante del teatro alternativo en Bogotá.

Durante la obra hay una actriz, Nohora Ayala que se resiste a pasar “A manteles” y se mantiene sentada entre el público. El maestro de ceremonias intenta en varias ocasiones convencerla de que pase a la escena, recordándole que ése es su lugar.

Ella se niega exponiendo que también tiene derecho a estar entre el público, el maestro insiste en que el lugar que le corresponde a ella como actriz, es la escena. Finalmente la actriz accede a ir al escenario, refutando que ya lleva en el mismo sitio como cuarenta años. El espectador es como el testigo de una asamblea “particular” del grupo, en la que se pelean, se cuestionan, se apoyan. El maestro de ceremonias, interpretado por Hernando Forero (Policarpo) pierde en un momento los estribos, le dice a todo el grupo que está cansado, cansado de ellos, que son todos unos ídolos con pies de barro para terminar energúmeno lanzándoles un: ¡púdranse!. Esta suerte de esquizofrenia es constante en la obra, se pasa de una emoción a otra, de un tema a otro, sin transiciones ni psicología. Tanto el espectador como los actores están todo el tiempo en los límites entre la realidad y la ficción.

En estas dos obras, la música es un elemento clave para remover la memoria del público y la del mismo grupo. En *A Título Personal*, muchas de las canciones son ampliamente conocidas, representantes de una generación, un género particular, un sentimiento. El vallenato, el bolero, himnos comunistas, canciones de los setentas, son interpretadas por los actores en diferentes momentos de la obra. En *A Manteles*, en un momento es un estribillo de *Desaparecidos* de Rubén Blades y en otro *Yesterday* de The Beatles. Al igual que las canciones, textos de diferentes procedencias se mezclan todo el tiempo, tanto un poema de Baudelaire o el más famoso monólogo Shakespereano, son referencias múltiples que dotan a la obra de una intertextualidad inscrita en la gran enciclopedia de La Candelaria, de su propia memoria. En *A Título Personal*, las canciones muchas veces funcionan como la unión entre cuadros o son cuadros en sí mismos, es el caso del trío compuesto por Patricia Ariza, Libardo Flórez y Hernando Forero. Ellos cruzan el escenario interpretando canciones como *Los caminos de la vida*, canción del folclor vallenato colombiano o *Un montón de tierra* del acervo mexicano, las dos con claras referencias al paso del tiempo y a la muerte; también en otro momento el trío interpreta simplemente una canción de onomatopeya animal. Cerca del final de la obra, cada actor interpreta una canción simultáneamente. Temas como *Soy Rebelde* de Jeanette, no dejan de tener su tono humorístico y autobiográfico. La música aparece en este montaje de una forma distinta, como impulsos individuales o colectivos que no buscan una relación concreta con la totalidad del montaje, sino la

expresión de algo subjetivo y personal. Francisco Martínez uno de los miembros más antiguos del equipo, en algún momento de la obra, sale vistiendo como campesino con una bandera roja en la mano, mientras canta *Hermano dame tu mano* de Mercedes Sosa, otro actor viene a interrumpirlo, juzgando su número y diciéndole que eso fue en los años setenta, sugiriendo que sigue atrapado en el pasado.

La Candelaria introduce esos anacronismos como necesarios para reconocerse a sí mismos, para reconocerse en tanto objeto histórico que pertenece no sólo al pasado, sino al presente. Tanto *A Título Personal*, como *A Manteles*, se tejen entre anacronismos, trayendo fragmentos de obras del pasado, seguidos por nuevas propuestas de actores más jóvenes, usando el vídeo por el que, paradójicamente, se proyecta un actor que parece estar atrapado por una idea vieja de teatro.

En otro momento Francisco Martínez regresa, revitalizado, travestido y de rosa, al estilo de una gran vedette de feria para cantar frente al público una canción de Abba, *Chiquitita*. El actor se enfunde en otro sexo, otro tiempo, otra personalidad, más espectacular y entretenida. Esta es una imagen que, intencionadamente o no, enfatiza en la materialidad corporal del actor. Una imagen que, además, reúne los cuatro procedimientos que Fischer-Lichte identifica como los más comunes a la hora de resaltar la corporalidad del actor en las realizaciones escénicas contemporáneas: “1- la inversión de la relación entre actor y papel; 2- el realce y la exhibición de la singularidad del (cuerpo del) actor; 3- el hincapié en la vulnerabilidad, la fragilidad y la insuficiencia del cuerpo (del actor); 4- el cross-casting” (2011:169). Estas condiciones ayudan a exaltar la materialidad corporal en tanto que “peculiar”, un recurso que, como menciona Fischer-Lichte, ha sido ampliamente usado por compañías como la Societas Raffaello Sanzio que explotan la semiótica del cuerpo para buscar un efecto de lo real en escena.

En el caso de La Candelaria, específicamente en este fragmento que realiza Francisco Martínez, lo real irrumpe casi sin intención. La vulnerabilidad, el cansancio, la fragilidad, es el estado base de esos cuerpos que llevan años en el escenario, el personaje de Martínez es inseparable de un cuerpo que no puede ocultar sus más de setenta años de edad. Ese cuerpo travestido y colorido es, como dice E. Said, una mezcla tan extrema de juventud y vejez, que produce una de esas

imágenes anacrónicas que inspiran a Didi-Huberman y que se define como una imagen dialéctica, esa que muestra un *choque de tiempos* y que es, para Benjamin “el fenómeno originario” de la historia (Didi-Huberman, 2008:169). Igualmente, consideramos la imagen de Martínez como una imagen anacrónica y como la unión misma entre corporización y memoria. Resultado de una poética particular que, incluso, puede resultar grotesca por su anacronismo. Es la presencia de la memoria en tanto imagen dialéctica entre pasado y presente, la que dota de cierta peculiaridad la forma en que La Candelaria se apropia de lo posdramático.

De las dos obras, es con *A Mantales* donde es más nítido el interés del grupo por recrear su propia memoria y por observarse a sí mismo. La obra resulta ser, en parte, una revisión de todos aquellos contenidos, imágenes, temas, que la Candelaria ha tocado en su trayectoria. Uno de ellos por ejemplo, es su delicada relación con la política. Su relación con este tema es aquí tratada de una manera directa, cuestionándola y afirmándola. En un momento de la obra, Patricia Ariza le pregunta a una de sus compañeras: *¿De manera que usted es de las que piensa que el teatro nada tiene que ver con la política?* Su compañera no contesta. Ariza se le acerca y de espaldas al público abre su abrigo a la manera exhibicionista como para asustarla, luego se gira para mostrar a los espectadores que lo que exhibe es un vestido blanco con el símbolo comunista, la imagen del martillo y la hoz pero sólo hasta la mitad, incompleto. Hay un silencio. La otra actriz le contesta: *no, porque machacar con la política no produce arte, en cambio el arte si es profundamente político.* Ariza contesta recibiendo un músico que la acompaña y canta algunos versos de la internacional; seguidamente saca una botella y cambia su himno por *El último trago* de Chavela Vargas. Cada canción expresa una preocupación, un tema, un sentir, de la compañía o de alguno de sus miembros. Es la misma Patricia Ariza quien en otro momento, con una vieja radio en la mano cruza la escena en silencio, serenamente y frente al público, mientras se escucha *Yesterday* de The Beatles. Con aquella sencilla intervención La Candelaria hace visible ese pasado que pesa ahí en la escena, no lo ocultan, tampoco lo representan, simplemente lo muestran. El carácter intersticial e inestable de la obra, se sostiene bastante en esta frontera entre pasado y presente.



Esta visión del pasado no deja de tener una connotación con la muerte. Un tema que en *A Título Personal*, seguía teniendo un sello carnavalesco y festivo. A través de la música, el humor y la ironía, la muerte se quitaba su velo trágico para aparecer reconciliada con su otro, la vida. La muerte no sólo como la horrible consecuencia de la guerra, sino también como la consecuencia de una sociedad consumista en la que los espacios vitales son cada vez más reducidos y simulados. Esto queda expresado en voz de tres de las actrices, que frente al público y sin ninguna máscara interpelan al público para preguntarle repetidamente: *¿está usted vivo?*

En el caso de *A Manteles* todo el espectáculo tiene cierto carácter mortuorio y apocalíptico, ese que anuncia el final de los tiempos. Todo se desarrolla como en un ceremonioso ritual fúnebre. La muerte aparece no sólo como la consecuencia de la guerra, sino también como una consecuencia de la vida. La figura de Hernando Forero (Policarpo), el oscuro maestro de ceremonias tiene como tema favorito la muerte, acordeón en mano interpreta algunos poemas de Baudelaire *El amor y el cráneo* y *El muerto alegre*. Al parecer, las presas de la muerte dejan de ser las víctimas colectivas de la guerra, ahora también pueden ser ellos mismos. La muerte es cercana, natural, personal y se pasea por el escenario como otra invitada *A Manteles*.

Por todo lo anterior, podemos afirmar que en estas dos obras La Candelaria tematiza y materializa toda esa memoria que venía recogiendo durante su última década; su propia memoria colectiva, inseparable de una memoria de país. Este proceso en el que la memoria hace presencia ha sido denominado recientemente por García como una “recreación de la experiencia”, que significa según sus palabras:

La recreación del acumulado y que el acumulado empiece a producir. Pero que no siga muy al pie de la letra la idea de Picasso de que el arte “no es una suma de hallazgos sino un cementerio de invenciones”, cosa que es muy importante. Porque en ese cementerio de invenciones, por más que lo que se acaba de hacer haya que enterrarlo y olvidarlo y pasar a otra cosa, necesariamente, al pasar a otra cosa, el cementerio levanta sus cadáveres y aparecen vivas las viejas invenciones, aunque uno las tenga sepultadas. Lo sepultado está ahí: es lo inventado, la *nayra*. *Nayra* en aymara es memoria. El respeto a esa memoria es lo que queremos usar, también inconscientemente, en el acto de la creación. (Satizábal, 2007).

Según Assmann, una de las características principales de la memoria colectiva es su reconstructividad, esa reconstructividad procede por el recuerdo que sólo puede alzarse a través del testimonio, que tiene que “ofrecer una *diferencia* característica respecto del ‘hoy’ ” (Assmann, 2011:34). En ese sentido, “la memoria colectiva funciona en dos direcciones: hacia atrás y hacia delante. Además de reconstruir el pasado, la memoria organiza la experiencia del presente y el futuro” (43). En la memoria el pasado no puede perpetuarse como tal sino que está en constante devenir “a partir de los cambiantes marcos de referencia del presente progresivo” (41). Una nueva forma de vivir el teatro, sin máscara, en un presente *hit et nunc*, es el marco que le permite a La Candelaria ratificar su lugar en la memoria del teatro colombiano, pero sobre todo, es a través de la reconstrucción de esa memoria como el grupo se sitúa en el presente para renovarse en las fuentes del teatro posdramático.

## **8.7. EL TEATRO DEL ESTILO TARDÍO**

Para Adorno, la obra tardía es una “totalidad perdida” y por consiguiente, es catastrófica. En una imagen similar, la escena final de *A Mantales* deja la gran mesa blanca destruida, las cosas por el suelo, los actores diseminados, agotados, confundidos. Es una escena apocalíptica, sirenas, gritos, ruidos animales, ruidos de guerra se dejan oír entre la trágica música de *Lux Aeterna* de *Réquiem for a Dream*. Esta escena parece confirmar que *A Mantales* era, efectivamente, la última cena. La última obra del grupo bajo la dirección de Santiago García, quien a partir de la fecha deja el colectivo a su propio cuidado. El periodo 2000-2010 puede determinarse entonces, como una etapa tardía dentro del recorrido total del teatro La Candelaria, siendo sus dos últimas obras las que presentan mayores coincidencias para con el término.

Hemos definido el estilo tardío como una expresividad particular que se apropia del artista que se aproxima a la muerte. Está claro que en este caso no nos referimos a una muerte consumada, sino a su cercanía. El estilo tardío contempla la idea de la muerte que penetra en el artista que experimenta un agotamiento del

tiempo de su creación. Incluso un artista joven puede entrever un final prematuro. Si bien Santiago García continúa vivo, no ocurre lo mismo con la claridad necesaria para seguir liderando su proyecto artístico. El tiempo de su obra se agotó a la par que sus horas en el escenario. *A Mantales*, resultó así, una obra especialmente problemática y dura para el grupo, el cual, ya experimentaba cierta ausencia del maestro desde la dirección. Todo ello, en un proceso en el que, paradójicamente, la intención era potenciar la presencia de los actores por encima de todo. En *A Mantales* cada espacio para la auto-expresión fue respetado sin censuras, dando como resultado un espectáculo inestable, informe, desequilibrado, en el que las virtudes y los defectos son asumidos en pro de un objetivo mayor, intentar “ser” y “estar” en el escenario a partir de sí mismos.

Desde la perspectiva de Adorno, lo fragmentario representa en la obra tardía la imposibilidad de hacer una síntesis, los fragmentos son, más bien, los vestigios de una posible síntesis. Como él mismo lo observa en la obra de Beethoven: “hay que partir del carácter “alegórico”, en cierto sentido frágil, de estas piezas, es decir, del hecho de que en ellas se prescinde de la unidad de la apariencia sensible y del contenido, cualquiera que éste sea” (Adorno, 2003:144). Desde su punto de vista, lo fragmentario en Beethoven tiene que ver con cierto abandono, con cierta ausencia, con el hecho de dejar las frases incompletas y de recurrir a menudo a los silencios. Todos estos rasgos, considera, no deben achacarse simplemente a la vejez o a la sordera del artista, sino que por el contrario, manifiestan una tensión sostenida, una obstinación incómoda entre la repetición y la innovación, rasgos determinantes de un estilo tardío. En ese sentido, afirma que “las cesuras, las interrupciones abruptas, son esos momentos de erupción; la obra enmudece cuando se la abandona y vuelve hacia fuera su oquedad” (Adorno, 2003:116).

De esta manera, en lugar de la concreción y de lo mediato, está lo indeterminado; y con ello, un retraimiento de la apariencia, la emergencia de la verdad tangible en una subjetividad ilimitada. Esta libertad subjetiva es la que corona estas dos obras como claras representantes de un estilo tardío. Un estilo que se va forjando al interior del grupo durante estos diez años, a medida que van trabajando con su memoria, con el cuestionamiento y la ironía hacia sí mismos. Esta subjetividad fue trabajada por el grupo a partir del inconsciente, un tema que García impulsó desde

el proceso de *Nayra* y que se estableció como el punto de partida de sus creaciones finales. Como lo describe Cesar Badillo refiriéndose al papel de García en estas obras:

Como actores ya estábamos rayados de alguna manera. El director tuvo muchos momentos de confusión, de dudas como todos, porque él se puso en riesgo y esa es la gran enseñanza de Santiago: Arriesguémonos, investiguemos y vayamos al fondo de las cosas. Pero lo importante es que pretendió organizar o guiar nuestro inconsciente, esta fue la jugada más inteligente de él [...] si aplicaba la forma tradicional de hacer teatro nos castraba, dejaba de ser un trabajo inconsciente [...] lo que hizo el director fue operar, fraguar, incitar, maquinando el trabajo colectivo hacia el despertar del instinto. [...] porque el sentido era intangible, indeterminado, casi como una intención sin tanta intencionalidad; una intención que está escondida, respetando el material, no empujándolo tanto, con propósitos hipotéticos para armar ese viaje. (Badillo, 2013)

Un montaje construido en clave de delirio, sería la llave para comprender *A Manteles*. Cesar Badillo se había referido a la obra anterior, *A Título Personal* como una autobiografía irónica de la compañía, aunque aclarando que, como siempre, sólo se puede tener acceso a un pequeño fragmento de lo que son las personas. En *A Manteles*, la autorreferencialidad y el fragmento siguen estando en primer plano, dejando ver lo que es y lo que ha sido la compañía durante toda su trayectoria, aunque al mismo tiempo, aludiendo a esa “totalidad perdida”. Es difícil determinar qué es exactamente lo que vincula las partes, más bien, habría que desentrañar la imagen que configuran todas juntas (Said, 2009). En este caso, se trata de la compañía llevada a sus límites de verdad y confrontación, sin temor de expresar su beligerancia y la personalidad por la que han sido reconocidos durante tantos años. Como hemos dicho antes, las obras tardías son para Adorno: “productos de una subjetividad, o mejor aún, de una “personalidad” que se manifiesta deshinibidamente, que por mor de la expresión de sí misma, rompe con la redondez de la forma, cambia la armonía por la disonancia de su sufrimiento, rechaza el encanto sensible en virtud del espíritu liberado de la autocomplacencia” (2003:114).

La subjetividad va abriéndose paso en el grupo a medida que va avanzando hacia sus obras finales e indagando en su memoria. Pues las obras tardías *más muestran las huellas de la historia que del crecimiento*. Para Said, la condición imperante del estilo tardío es también el anacronismo, un momento en que el artista aparece

exiliado de su obra e irreconciliado con su propio tiempo. Según Said: “Esta es la prerrogativa del estilo tardío: tiene el poder de transmitir desencanto y placer sin resolver la contradicción entre ambos. Aquello que los mantiene en tensión, como fuerzas iguales que tiran en direcciones opuestas, es la subjetividad madura del artista, despojada de orgullo y pomposidad, no avergonzada de su falibilidad o de la modesta seguridad en sí mismo que se ha forjado con la edad y el exilio” (2009:198).

A pesar de que es García quien encarna en el grupo la figura más sobresaliente del estilo tardío, consideramos que es La Candelaria en sí, la que con sus más de cuarenta años en escena atraviesa un umbral generacional (Assmann, 2011), en el que la memoria dota su presente de una mirada retrospectiva y autorreferencial, que sólo se adquiere y se cultiva con el paso de los años. El vigor de la obra completa y redonda de los primeros tiempos se torna caprichosa e inestable. Esta pérdida de centro perturba al grupo. La cercanía de la ausencia de García que, por otra parte, potencia la presencia de los actores, da como resultado en *A Manteles* una gran cantidad de material que no está bajo ningún dominio sino que transcurre libre, e incongruente. Es el carácter de lo tardío el que libera al grupo de congraciarse con su pasado histórico e incluso, le da vía libre para cuestionarlo y reírse de él.

La muerte gana también preponderancia en estas últimas obras, pero como hemos dicho, es tratada no sólo desde el violento contexto colombiano, sino que aparece como “refractada” en la obra. Para Adorno, en la autoconsciencia de la inanidad de lo individual, de lo existente, estriba la relación del estilo tardío con la *muerte* (Adorno, 2003:147). Toda la memoria revivida por el grupo genera una consciencia del paso del tiempo, un proceso introspectivo y retrospectivo en el que las ideas de vida y muerte son patentes, tanto como lo son el pasado y el presente. De repente, el grupo deja fluir sus temores, sus anhelos y sus contradicciones, como plantea Adorno: “la mano agonizante libera lo que hasta entonces tenía agarrado, domado y por eso se convierte en su verdad superior” (2003:173)

El estilo tardío implica una pérdida de apariencia. Es en ese sentido, que la investigación pondera el paso del tiempo, la memoria, como un elemento imprescindible para entender la poética de La Candelaria, particularmente en su

último periodo, cuando los años se acumulan y se evidencian en su estética actual. Tener presente ese tiempo anacrónico, tal y como lo hemos planteado, nos ha permitido ver el pasado no sólo en su dimensión histórica, sino como memoria. Es el anacronismo el que le permite a La Candelaria romper con el pasado (histórico-cronológico), no para evadirlo ni extinguirlo, pues es inocultable, sino para ponderarlo en tanto memoria, es decir, otorgándole una materialidad que expresa al mismo tiempo “un resultado y un proceso: expresa los *rastros* y expresa el *trabajo* del tiempo en la historia” (Didi-Huberman, 2008:161). Ese “trabajo”, no se puede ocultar, pero sí puede adquirir una dimensión poética, la del estilo tardío. Y lo tardío como lo anacrónico se enfrentan al pasado proponiendo un *debate del recuerdo*, es decir, negándose a establecerlo como *hecho recordado*, logrado. Es aquí donde llegamos a la cuestión fundamental, pues para romper con el pasado eucrónico es necesario, como dice Didi-Huberman: “un *más-que-presente* de un acto: un choque, un desgarramiento del velo, una irrupción o una aparición del tiempo” (2008:43). Este desgarramiento del velo, no es más que el mismo procedimiento que opera en un teatro liberado del drama, un teatro liberado de la apariencia y dotado de realidad. Es en ese sentido que lo posdramático coincide con la visión que Goethe tenía de la vejez: *una retirada progresiva de la apariencia*. Esta “verdad superior” de lo tardío provoca el choque: la irrupción de la realidad en el teatro de La Candelaria, una realidad que es manifestación y testimonio de su memoria y al mismo tiempo, expresión de su férrea complicidad con el presente.

## CONCLUSIONES

El estudio precedente nos ha permitido valorar la posición del teatro La Candelaria en el panorama del teatro colombiano contemporáneo, teniendo en cuenta el papel del grupo como iniciador de la historia del teatro moderno en Colombia, pero sobre todo situando su proyecto teatral dentro de los parámetros estéticos de la posmodernidad. Esta investigación nos permite concluir que durante la primera década del siglo XXI La Candelaria se vincula a una teatralidad emplazada en los límites del teatro posdramático y logra darle continuidad a su proyecto escénico, iniciado desde hace más de cuarenta años, en el contexto de las prácticas teatrales contemporáneas.

La Candelaria ha mantenido un proyecto de teatro colectivo que trasciende el terreno de la creación en grupo y que está, fundamentalmente, arraigado a la colectividad a la que se dirige: un público inserto en la singular realidad colombiana. Interpretar y dar testimonio de esa realidad con sus inevitables tránsitos y variaciones a través del tiempo, ha sido el principal objetivo del grupo. Para sostener este compromiso adquirido como gestor y representante del Nuevo Teatro en los años sesenta, La Candelaria se ha blindado para preservar una voz propia, al margen de políticas económicas y culturales a las que poco interesa un teatro que no está hecho para los estándares del mercado actual. El escaso apoyo gubernamental y los prejuicios frente a un teatro de corte popular han sido sus peores contrincantes y, al mismo tiempo, sus principales propulsores. Si en algo ha hecho hincapié el presente estudio es en la fortaleza que el grupo ha construido con los años alrededor de sus propias convicciones. Entre ellas, una muy importante ha sido defender en su teatro lo popular y lo estético como categorías indisociables (contrario a la postura del modernismo estético que pretendía excluir lo estético de lo popular, idea muy propagada en las élites sociales), logrando, incluso, afirmar la presencia de lo popular dentro de los marcos del teatro contemporáneo.

Es visible que la obstinada permanencia del grupo en escena se ha convertido también en toda una lucha por la supervivencia, especialmente en los últimos catorce años cuando el cambio de milenio y su apoteosis posmoderna los instaba inevitablemente a ceder ante un nuevo paradigma o a desaparecer. Su apuesta ha sido, por supuesto, persistir. Pero la persistencia de La Candelaria poco tiene que ver con una testarudez a toda prueba, es más bien una profunda confianza en sus procesos creativos y con ello, en el tiempo. El carácter experimental del grupo les permite sumergirse en procesos de investigación largos y profundos de los cuales es imposible salir ileso. No cabe duda de que Santiago García supo imprimir en el grupo la necesidad de transformación y de creación constante.

La Candelaria nunca se ha detenido en sus logros, ni tampoco en sus fracasos, ha estado siempre en movimiento. Este continuo devenir es el que nos ha permitido movernos por su trayectoria, valiéndonos de esa plasticidad fundamental del tiempo inserta en la idea del anacronismo (Didi-Huberman, 2008). Una noción útil para corroborar que, efectivamente, La Candelaria no desdice nada de lo que ha defendido en su pasado sino que, por el contrario, lo afirma en el presente a partir de otros lenguajes. Esto queda manifiesto en las cinco obras que componen su más reciente década de trabajo: *De Caos & Deca Caos* (2002), *Nayra* (2004), *Antígona* (2006), *A Título Personal* (2008) y *A Manteles* (2010).

A partir de la idea del anacronismo extraemos nuestra segunda conclusión: *la memoria* particulariza la forma en que La Candelaria se apropia del discurso posdramático. La constatación de esta sentencia se plantea en esta investigación como un recorrido en dos partes:

La primera parte profundiza en el proyecto estético con el que La Candelaria se inició y con el que se abrió paso durante las primeras décadas de su trabajo. Esta observación establece los antecedentes y el desarrollo del movimiento del Nuevo Teatro al cual La Candelaria perteneció y cuyo objetivo esencial era encarnar un teatro popular. El cuerpo de esta primera parte se centra en el estudio de las obras creadas por el grupo entre 1972 y 1999, justo antes de su entrada en el nuevo milenio.



Este recorrido establece que el proyecto de La Candelaria nació y se fortaleció en medio de una realidad permeada por la fuerte influencia del proyecto socialista, emprendido por el entonces prestigioso proceso revolucionario de Cuba, iniciado en 1959. En consecuencia, el primer periodo de trabajo del grupo, de 1972 a 1980, responde principalmente al influjo brechtiano y, por ende, a una representación correspondiente a la del teatro épico. Obras como *Nosotros los Comunes* (1972), *La Ciudad Dorada* (1973), *Guadalupe Años Sin Cuenta* (1975) o *Los Diez Días que Estremecieron al Mundo* (1977), dan cuenta de la postura crítica que asume el grupo frente a la realidad, sobre todo frente a la de los más necesitados: las clases populares. Cabe recordar que el referente socialista y épico se extiende en el teatro colombiano incluso hasta la entrada de los años noventa.

En el caso de La Candelaria, su segundo periodo de trabajo, de 1981 a 1987, ya revela la intención del grupo de distanciarse del referente épico y de buscar una relación menos directa con la realidad. En este periodo el grupo sigue afianzando su concepto de teatro popular y recurre a nuevos referentes entre los que destaca el aporte de M. Bajtin. A partir del sistema de imágenes de lo cómico popular expuesto por Bajtin (1985), La Candelaria logra potenciar la fuerza lúdica y anárquica de lo popular, enfatizando menos en una diferenciación de clases sociales y apostando, en cambio, por una visión ambivalente y carnavalesca del mundo en la que las oposiciones (de clase, género, edad, entre otras) se subvierten. Las obras de este periodo, *El Diálogo del Rebusque* (1981), *La Tras-escena* (1984), *Corre, Corre Carigüeta* (1985) y *El Viento y la Ceniza* (1986) son piezas que evidencian la evolución de la poética del grupo hacia un lenguaje más cómico y polifónico.

El tercer periodo, de 1988 a 1999, trae consigo grandes cambios para el grupo. Colombia vive uno de sus momentos más violentos a causa del narcoterrorismo y el mundo se sacude tras la caída del muro de Berlín. La poética de La Candelaria necesita más que nunca recurrir a la metáfora y a la creación de realidades paralelas, fantásticas o lúdicas que den cuenta de que la verosimilitud y la estabilidad ya no son criterios centrales para interpretar la realidad. Esto queda patente en obras como *Maravilla Estar* (1989), *En La Raya* (1992) o *Manda Patibularia* (1996), entre otras. Este periodo se caracteriza además por la

transición del grupo entre modernidad y posmodernidad. Este primer recorrido por la poética del grupo finaliza en 1999.

La segunda parte de la tesis ubica a La Candelaria en el nuevo milenio, momento en el cual el proyecto del grupo se ve inmerso definitivamente en un contexto posmoderno. Si bien el colectivo ya había iniciado su tránsito hacia la posmodernidad, este paso se consolida más claramente a partir de su entrada en el nuevo milenio. La posmodernidad del siglo XXI, intervenida por la apoteosis de la globalización y el neoliberalismo, trae consigo una relativización de la categoría de lo popular ahora despojada de su lucha social reivindicativa y convertida más bien en otro producto de intercambio cultural “exótico” y foráneo. Por otro lado, el control de la comunicación ejercido por los *mass media* convierte la realidad en un concepto inestable e ilusorio, susceptible de ser simulado, cuestionado y transformado. Estas circunstancias suponen un agudo cuestionamiento del proyecto inicial de La Candelaria, sustentado primordialmente en la idea de un teatro popular correspondiente con la realidad. Es en este momento cuando el grupo recurre a su experiencia, es decir, a su propia memoria como recurso efectivo para adaptarse a una teatralidad enmarcada en la posmodernidad.

Como se expuso a lo largo de esta investigación, la memoria ha sido para La Candelaria uno de los grandes motivos de su poética, inscrita en primer término en un teatro que buscaba exaltar la importancia de los valores nacionales y populares, la historia y la identidad latinoamericana. Estos motivos perviven, más o menos exaltados, en la producción del grupo desde sus inicios hasta finalizar el nuevo milenio. Basta con ver su primera creación colectiva en 1972, *Nosotros los Comunes*, que retoma un acontecimiento de la memoria histórica de Colombia: la Revuelta de los Comuneros en 1781. Por su parte *El Quijote* en 1999 también hace referencia a los albores de la identidad latinoamericana y reinterpreta un clásico de la lengua española. Gran parte de este primer recorrido del grupo tiene fundamento en un esfuerzo por salvaguardar una memoria cultural, histórica. (Assmann, 2011)

Con la entrada del grupo en el siglo XXI, puede observarse que la memoria adquiere otro matiz. La trayectoria de La Candelaria fijada sobre largos procesos de creación colectiva, sobre la herramienta de la improvisación con sus consabidas

dosis de azar e inconsciente creativo, y sobre la convivencia diaria entre sus miembros, trae consigo en el traspaso al nuevo milenio una nueva intuición. La sensación de compartir entre los miembros del grupo una memoria comunicativa (Assmann, 2011), lo que equivale a decir una *memoria colectiva*, forjada a través de años y años de convivencia y trabajo creativo. Cada proceso deja en el grupo una estela de aciertos, errores y posibilidades, toda una acumulación de material que pertenece solamente al grupo y que, inconscientemente, puede surgir en las improvisaciones o durante otras etapas del proceso hacia una nueva creación.

Esta presencia de la memoria, sin embargo, no ha sido entregada al azar. Para Santiago García (2006) está claro que la destreza alcanzada por el grupo depende en gran parte de esa memoria de trabajo, no obstante, también es consciente del peligro que representa esta memoria. La tendencia a repetir fórmulas y aciertos podría mermar el compromiso hacia la búsqueda de un material original. Es por eso que García y el grupo asumen la necesidad de indagar en esa memoria, con el objetivo de no dejarla solamente en un plano inconsciente, sino para convertirla en un elemento con el que pueden trabajar de manera consciente. Este objetivo orienta la andadura del grupo en la primera década del siglo XXI. La Candelaria aborda el tema de la memoria tanto desde una perspectiva física como psíquica, desde el mito y el arquetipo, hasta la neurobiología, caminos que los llevan a un reconocimiento de sí mismos y más adelante a un trabajo con su memoria autobiográfica.

Su confrontación mnemónica les permite dos cosas: fortalecer su proyecto originario, y, por otro lado, darle un perfil de complejidad poética que lo inscribe en el marco estético de lo posdramático. Para comprobar la presencia de la memoria en la poética de La Candelaria nuestra investigación constata que los rasgos esenciales de su poética no han desaparecido con el paso del tiempo, sino que, por el contrario, se fortalecen en su memoria e incluso se acentúan bajo el marco estético de lo posdramático.

En primer lugar no se puede perder de vista que el teatro posdramático busca, fundamentalmente, poner en cuestión los parámetros del teatro mimético-representacional. Esto significa intercambiar, transformar, e inclusive negar, las categorías de situación, acción y personaje que dominaron el teatro hasta buena

parte del siglo XX. Como es bien sabido, no es hasta después de la Segunda Guerra Mundial, con las neovanguardias, cuando el arte logra romper definitivamente las fronteras entre arte y vida, asumiendo la realidad como algo irrepresentable y optando, más bien, por insertar la realidad en los marcos de la representación. Dentro de ese contexto también el teatro inicia un tránsito que lo lleva a mudar la representación por la presentación, convirtiéndose en un espacio performativo donde espectadores y actores comparten un *aquí y ahora* común, obteniendo así una verdadera experiencia de lo real.

Cabe agregar, sin embargo, que para Lehmann el teatro posdramático es también posbrechtiano, es decir, Lehmann no asume el teatro épico de Bertolt Brecht como una superación de la crisis del drama iniciada a finales del Siglo XIX, como lo formula P. Szondi en *Teoría del Drama Moderno 1880-1950*, publicado en 1956. A pesar de que el dispositivo representacional épico y dialéctico de Brecht es manifiestamente anti-ilusionista y anti-mimético, conserva su dependencia a un modelo de teatro textual-racional y con ello, se mantiene inscrito en la tradición dramática dominante. Por el contrario, las prácticas teatrales que emergen en los años ochenta y noventa, -y que Lehmann caracteriza como análogas a la estética posmoderna- son más bien deudoras del teatro del absurdo de Beckett y más específicamente de Artaud y su teatro de la crueldad. Para Artaud lo importante no es buscar una comunicación intelectual con el espectador, sino más bien sensorial, corporal, incluso, metafísica. Es por eso que para Lehmann la verdadera ruptura del paradigma teatral aristotélico ocurre cuando teatro y drama se separan, -por eso el sufijo (pos) dramático y su correspondencia con lo (pos)moderno- entendiendo esa separación como una ruptura entre la estructura textual-racional y la praxis teatral. Praxis regida ahora por un teatro que no busca la coherencia, la verdad ni la totalidad sino que prefiere las estructuras fragmentarias, anárquicas y multidisciplinarias. Cabe señalar que aunque el teatro posdramático no niega necesariamente la presencia del texto, el autor o el director, sí hay una total desjerarquización de estos roles y sus funciones.

Así pues, en el caso del proyecto teatral de La Candelaria, tan cercano a Brecht en sus inicios y tan expresamente comprometido con dar un punto de vista concreto sobre la realidad, inscribirse en una teatralidad que privilegia el vacío, la

sensorialidad y la corporalidad no ha sido un reto menor. Adoptar el dispositivo posdramático ha significado para La Candelaria acceder a una “nueva teatralidad”. La separación entre drama y teatro, sin embargo, opera como una relación oscilante, un espacio intersticial y performativo que, como lo denomina Erika Fischer-Lichte (2011) funciona *betwixt and between* entre dos órdenes de recepción, racional y sensorial, representacional y presentacional.

Es en ese sentido que la postura anti-mimética y anti-ilusionista del teatro posdramático no es más que otra afirmación de la actitud anti-burguesa que ya proclamaban las vanguardias. No es una coincidencia, por tanto, que La Candelaria se vincule a este tipo de teatralidad. De hecho, al negar la representación como una totalidad y como otra falsificación de la realidad, el teatro posdramático se niega a hacer de la escena un espacio más para el intercambio mercantil. Como lo apunta J.F. Chevallier: “Ciertas prácticas teatrales contemporáneas, al conducir al espectador a un desplazamiento de su modo de experimentación ‘normal’ y ‘normalizado’ constituyen, por lo menos, posibilidades de resistencia (desterritorialización) a la lógica neoliberal” (2006:17). Así, lo posdramático es para La Candelaria otro instrumento para la resistencia. Si bien no podemos afirmar que todo el teatro posdramático se opone a las leyes del mercado, es su estrategia contestataria, la que La Candelaria, se apropia para reivindicar su postura como teatro independiente y su negativa a reproducir en su teatro un modelo de entretenimiento subyugado al intercambio comercial. Como lo apunta Karen Fürs-Munby en la introducción a *The Postdramatic Theatre*: “Lehmann, considers the politics of postdramatic theatre, arguing that it is not the direct political content or thematics which makes this theatre political but the ‘implicit content of its mode of representation’”(2006:6). La Candelaria fue durante su trayectoria severamente juzgada por un sector de la crítica a causa de los prejuicios suscitados en torno al “teatro político”, especialmente durante los años setenta (aunque podríamos decir que de manera continuada). Actualmente en un contexto teatral en el que las fronteras se diluyen, la adopción del dispositivo posdramático reivindica el profundo compromiso ético que mantiene el grupo para con la realidad y la cultura en Colombia: un compromiso arraigado en su memoria teatral. Si este cambio de paradigma estético no es visible para la crítica y la historia del teatro en Colombia frente a La Candelaria y frente a otras

teatralidades contemporáneas, es entonces evidente que el pasado obstruye el presente y que no es precisamente La Candelaria la que necesita una actualización.

Siguiendo con la postura asumida por el grupo, creemos que ésta tiene que ver también con algo más profundo. Con la anomia propia del tribalismo que, como lo vimos con Maffesoli (2004), tiene su origen en el vitalismo esencial de lo popular. Por poco funcional que pueda resultar en la actualidad una toma de posición desde la escena, La Candelaria se la apropia. Precisamente porque allí descansa la potencia de lo popular inserta en el tribalismo: ensimismada y no adherida al poder. Esta especie de *moralidad diferente* o *experiencia ética*, como la define Maffesoli, se construye y fortalece en la memoria del grupo, sin embargo, está orientada hacia la defensa, o mejor, hacia la supervivencia en el presente de unos derechos por precarios que estos puedan ser. La Candelaria no alza ya la voz de la revolución, se trata más bien de la voz de la resistencia y la experiencia. Es gracias al arraigo en los valores de la colectividad cimentados en su memoria, como La Candelaria, sigue afirmando su postura ética y artística en el presente.

Respecto al seguimiento del objetivo principal del grupo, en cuanto a hacer un teatro correspondiente a la realidad, concluimos, que para vincularse a un teatro posdramático, lo que equivale a decir, a un *teatro de lo real* como lo define Lehmann (2006), el grupo tiene que asumir que es su propia realidad la que debe irrumpir en escena. Una realidad que, no obstante, está permeada por un hecho fundamental: el paso del tiempo.

El estudio del conjunto de obras de la última década del grupo, *De Caos & Deca Caos* (2002), *Nayra* (2004), *Antígona* (2006), *A Título Personal* (2008) y *A Manteles* (2010), se basa entonces en dos criterios fundamentales. Por un lado observa el progresivo acercamiento del grupo a las características del teatro posdramático y por otro, identifica el papel de la memoria en ese proceso hacia otra teatralidad.

En el caso de *De Caos & Deca Caos* (2002), observamos que la relación con la memoria se da por contradicción, cuando personajes de la clase privilegiada son por fin los protagonistas de la obra en contravía a su siempre complicidad con lo marginal. La dramaturgia del grupo se sirve de la teoría del caos y se vincula

completamente a las escrituras postmodernas, fragmentarias y vacías de sentido. El rasgo que produce la ruptura más clara con su producción anterior es la intención del grupo por ubicarse en la frontera entre la presentación y la representación. Un recurso que aparece por primera vez en los cambios de escena, pensados para dinamizar un espacio móvil e inestable en el que los actores abandonan cualquier intento de construir significados, emergiendo así una expresividad más abstracta e imposible de fijar. A partir de entonces La Candelaria inicia un camino que, en apariencia, parece ir en contravía de lo que había perseguido en su trayectoria anterior.

Con *Nayra* (2004) el grupo supera definitivamente la sujeción a la fábula. Sus estudios con lo inconsciente los lleva a encontrar en el reducto de la memoria la manera de conectarse nuevamente con el espíritu popular que parecía extraviarse. El mito y el rito entran a ser parte del juego escénico. Y la presencia de una memoria colectiva forjada por años de trabajo en equipo empieza a ganar fuerza entre los temas y motivos que inspiran a los actores. *Nayra* resulta ser una instalación plástica/escénica que revela claramente la estética performativa de la que se apropia el grupo. En el 2006 el estreno de *Antígona*, enmarca el aniversario número cuarenta de La Candelaria y el momento en el que se revela, para este caso particular, el hecho de que el pasado del grupo interviene en su trabajo presente. Santiago García interpretando a Creonte produce en los espectadores un efecto particular, su figura misma se “presenta” como inseparable de lo que “representa”, un respetado y apreciado personaje de la cultura local, que es Creonte y él mismo. Un hecho que ya sugería que es la propia memoria del grupo la que empuja a una ruptura con la pantalla de la representación. Por otra parte la indagación del grupo en torno al arquetipo y lo inconsciente, hace que los conflictos de *Antígona* adquieran presencia y se actualicen en la propia experiencia del grupo.

Los últimos dos montajes, *A título Personal* (2008) y *A Manteles* (2010), se ubican definitivamente en los límites entre la presentación y la representación. El grupo emplea por primera vez en su trayectoria recursos audiovisuales para potenciar esta relación. También se vale de una autorreferencialidad descarada o mejor, descarnada, para tematizar, ironizar y actualizar, el que podría ser el mayor obstáculo en la recepción de su trabajo actual: su pasado. Esta memoria no hace

parte sólo de los temas y motivos que inspiran la dramaturgia de estas obras (en la que pervive finalmente un gran motivo: Colombia y sus dolientes), sino que, inevitablemente, se hace patente en la fenomenología de sus cuerpos.

Hemos insistido en que cualquier intento de irrupción de la realidad en escena, tiene que pasar necesariamente por la manifestación de la materialidad corporal de sus intérpretes. En el caso de La Candelaria estamos hablando de cuerpos que a 2010, suman cuarenta y cuatro años en escena en algunos casos; treinta y seis años o treinta años en otros, y los que menos, quince años. Estos cuerpos son en sí mismos testimonio del paso del tiempo. Son cuerpos que no temen ser grotescos, ni vulnerables. Esta corporalidad singular reúne una vitalidad y una vejez tan extrema que, en su anacronismo, no puede producir menos que una *emergencia de lo real* en escena. A nuestro ver esta corporalidad es la materialización estética de la memoria del grupo en el presente, memoria que particulariza la forma como La Candelaria se apropia del teatro posdramático.

El fuerte compromiso que el grupo siempre ha expresado desde su teatro con la realidad colombiana se ha constituido también en un relato de la memoria del país. Podemos concluir que la trayectoria de La Candelaria, es también un recorrido por la memoria de Colombia. Sucesos históricos como la Revuelta de los Comuneros en *Nosotros los Comunes* (1972); el traspaso del mundo campesino al urbano a causa de la modernización pero también de la violencia en *La Ciudad Dorada* (1973); la guerra bipartidista en *Guadalupe Años Sin Cuenta* (1975); la emergencia y ascenso del narcotráfico en *Golpe de suerte* (1979) y en *El Paso* (1988); la marginalización en la ciudad con *En la Raya* (1992); el cuestionamiento del sistema judicial en *Manda Patibularia* (1996); la clase dirigente colombiana en *De Caos & Deca Caos* (2002); los desaparecidos en *Nayra* (2004) y *Antígona* (2006); entre muchos otros temas y obras, son testimonio de lo que ha sido la realidad y la historia colombiana, particularmente en los últimos cincuenta años. Esta década (2000-2010) pese a estar inscrita en un contexto posmoderno más espectacular y entretenido, es paradójicamente, uno de los periodos en los que el grupo expone más abiertamente la realidad del país. De hecho, cuanto más se acercan a lo autorreferencial, como en el caso de *A Título Personal* y *A Manteles*, más se percibe esa memoria de país surcada por la guerra, que se repite y se actualiza, por



desgracia a diario en Colombia. Esa memoria es, en palabras de Patricia Ariza, “el cordón umbilical del teatro La Candelaria”. (entrevista a Patricia Ariza, archivo personal, 2012).

Por otro lado, una de las preocupaciones fundamentales al inicio de esta investigación, radicaba en el hecho que, desde nuestra perspectiva, la producción más reciente del grupo no ha sido tratada por la historia y la crítica del teatro en Colombia con la misma atención que en el pasado. Una conducta que podría tomarse como otra nefasta consecuencia de la consabida lógica por la que todo lo “viejo” se convierte en historia “pasada”. Pero que por otro lado, podría derivar también del desconcierto que sin duda, ha despertado en la crítica y el público esta última década del grupo en comparación a su producción anterior.

Como bien lo definió Patricia Ariza, esta última etapa de trabajo del grupo ha sido como “un despojo del mito mismo de La Candelaria” (entrevista a Patricia Ariza, archivo personal, 2012), tanto desde la propia percepción del grupo, como en su recepción externa. La voluntad de cambio que el grupo expresa en esta última década es su respuesta a la reducción de su trabajo a un discurso histórico y mítico en el devenir de la historia del teatro moderno en Colombia. La Candelaria no niega su personalidad histórica, pero la cuestiona porque considera su trabajo como algo no acabado. Como una historia que se construye y se reconstruye en el tiempo, tarea que ellos mismos asumen en las obras de esta última década en las que la memoria es eje central.

Al indagar en las razones por las cuales las últimas obras del grupo resultan un tanto “incomprendidas”, la investigación se sirve del concepto del estilo tardío (Adorno, 2003). En el transcurso de nuestra pesquisa, se nos ha revelado que Santiago García se retira de la dirección del grupo en el año 2010. Lo que significa el fin de su carrera como director teatral, y por ende, el fin de una era en el teatro La Candelaria. El camino para llegar a esta difícil decisión lo hizo, sin embargo, con sus actores y en las tablas, desarrollando una postrera y apocalíptica *A Manteles* (2010).

Una de las características más patentes de lo tardío, según Adorno, es que el artista abandona la idea de unidad, para centrarse en el fragmento. Un rasgo que por otro lado, coincide también con la estética posmoderna, pero que en el caso de La Candelaria trasciende mucho más allá. La imposibilidad de convenir en una síntesis desencadena en el artista una actitud contradictoria e irreconciliada frente a su obra, llegando a cuestionarla, ironizarla, e incluso negarla. La adopción de lo fragmentario es uno de los elementos que más cuestionan la poética del grupo durante esta última década. Un atributo que no sólo se evidencia en el nivel formal de estas piezas, sino en una expresividad que da paso al vacío, al desconcierto, y que incluso, llega a poner en cuestión el propio carácter colectivo del grupo. Las dos últimas obras, *A Título Personal* (2008) y *A Manteles* (2010) son en ese sentido, la antítesis de los inicios del grupo, ahora apoyado más en las individualidades que en lo colectivo. Esto no significa necesariamente una pérdida de su identidad colectiva, pues en lo tardío *la unidad trasciende en el fragmento*, creemos, sin embargo, que hace parte de una libertad particular que el grupo se concede para salirse del estricto margen colectivo que han sostenido durante más de cuarenta años, y que con el tiempo, o ante la escasez de tiempo inherente a lo tardío, vale la pena confrontar.

La capacidad con la que el grupo se cuestiona e ironiza en torno a su propia trayectoria, nos permite concluir que la poética reciente del grupo se corresponde con un estilo tardío. Visible no sólo desde la perspectiva de Santiago García, sino desde la de todos sus miembros, tocados ahora por esa expresividad que “libera lo que hasta entonces tenía agarrado, formado, domado, y por eso se convierte en su verdad superior” (Adorno, 2003:173). Así pues, la fiera honestidad de lo tardío, encallada en la memoria, es otro elemento desde el cual podemos afirmar la singularidad con la que La Candelaria se apropia de un *teatro de lo real*.

Cabe agregar, además, que es común que a la obra tardía se la margine de la historia del arte debido a la dificultad de establecer una continuidad entre ésta y la obra anterior del artista (Adorno, 2003). De alguna manera, el anacronismo implícito de lo tardío resulta incompatible con el saber histórico. Un tema que hemos apuntado anteriormente y que se evidencia en la situación actual de La Candelaria. La historia del teatro moderno en Colombia –iniciada a mediados del

siglo XX-, encontró rápidamente los héroes sobre los que erigir sus “comienzos”, entre ellos principalmente García y el teatro La Candelaria. Su corta existencia, sin embargo, necesita con urgencia ser actualizada y confrontada desde nuevas perspectivas (por ejemplo la de los estudios teatrales, una asignatura prácticamente inexistente en el movimiento teatral colombiano) ante el riesgo de caducar y, sobre todo, extraviar sus nexos con el momento presente y de este modo, su evolución en el futuro. Sintomáticamente puede verse que sobre lo que sucede teatralmente en Bogotá, muy especialmente durante los últimos quince años, es muy poco lo que se ha escrito y reflexionado desde el ámbito académico. La reflexión no se centra en el presente sino que acude a referentes conocidos, como son los años setenta y ochenta.

Esta investigación pretende enmendar en algo ese vacío, señalando la necesidad de vincular las recientes producciones del grupo a la totalidad de su trayectoria, y con ello, a la historia del teatro colombiano. Máxime, si se tiene en cuenta que el recorrido por la trayectoria de La Candelaria muestra claramente la evolución del teatro colombiano en los últimos cincuenta años. Este tránsito tiene como punto de partida un teatro adherido a la representación épica y dialéctica, y como punto de llegada una teatralidad propia del teatro posdramático. Un trayecto que todavía está por argumentarse e incluirse en el devenir histórico del teatro moderno en el país, limitado actualmente por la ausencia de una reflexión teórica que indague a fondo en las prácticas teatrales de la postmodernidad y que considere por fin confrontar el teatro no sólo desde la historia, sino desde una postura interdisciplinaria como desde hace tiempo lo proponen los estudios culturales.

A pesar de que uno de nuestros objetivos fundamentales era resaltar la continuidad y el vigor del proyecto estético del grupo aún en la actualidad. Nuestro estudio nos marca claramente un inicio y un final. La ausencia de Santiago García en la dirección del grupo nos impide dar continuidad al mismo proyecto emprendido por él en 1966. La Candelaria, por su parte, no se ha detenido y por el contrario se enfrenta a un reto superior: continuar sin su maestro.

Entre 2012 y 2013 La Candelaria estrena cuatro nuevos montajes con la intención de reorganizar el panorama y continuar. La primera obra es *Collage Candelaria* un experimento teatral dirigido por Patricia Ariza que incluye fragmentos de las obras más emblemáticas del grupo, en otro intento por “recrear” su memoria y transmitirla a las nuevas generaciones. Un trabajo que evidencia la actitud retrospectiva e introspectiva que permea la poética actual del grupo y que nos confirma la presencia de la memoria y de lo tardío en su estética. Con este montaje el grupo celebró su cuadragésimo séptimo aniversario.

Más adelante se estrenan las tres obras restantes dirigidas por tres miembros diferentes del colectivo. *Somma Mnemosine* (el cuerpo de la memoria) de Patricia Ariza, *Cuerpos Gloriosos* de Rafael Giraldo y *Si El Río Hablara* de Cesar Badillo hacen parte de una nueva etapa de producción en La Candelaria, periodo al que ellos mismos ya han denominado como “La Trilogía del Cuerpo”.

Actualmente el grupo se encuentra ante la dificultad de decidir quién debería llevar las riendas del grupo. De alguna manera, la genialidad de García se impuso sobre una de las metas de la creación colectiva: propiciar en todos sus miembros la capacidad tanto de dirigir, actuar, y escribir sus propias obras de teatro. Roles que los miembros del grupo están en capacidad de asumir y que de hecho muchos desarrollan en sus proyectos personales, pero a los que finalmente les faltó espacio dentro de su proyecto colectivo. No tenemos duda, que La Candelaria sabrá llegar al consenso, y que pronto los veremos unidos en una nueva producción, quizá bajo el liderazgo de Patricia Ariza miembro fundante del grupo y una de las personalidades teatrales más activas de Colombia.

Esta persistencia del grupo en escena demuestra que su existencia representa para el teatro colombiano mucho más que un pasado histórico. El legado de La Candelaria es más bien una cuestión de tradición teatral, entendiendo la tradición como algo que se actualiza y prosigue. El colectivo bogotano ha sido una influencia para muchos otros artistas del país, su teoría y praxis en torno a la creación colectiva es un aporte ampliamente reconocido y divulgado en el continente latinoamericano y tenemos constancia de que próximamente parte de la obra de García va a ser publicada en inglés. Alrededor de La Candelaria y de la Corporación Colombiana de Teatro, existe todo un séquito de artistas que mantendrán vivas las

lecciones de Los Candelarios. Otros, no tan cercanos geográfica o ideológicamente seguiremos encontrando en sus reflexiones prácticas y teóricas las claves que nos ayuden a comprender y a evolucionar el oficio teatral de nuestros días.

## LISTA DE REFERENCIAS

- Abirached, R. (1994). *La Crisis del Personaje en el Teatro Moderno*. Madrid: Publicaciones de la ADE
- Adorno, T. (2003). *Beethoven, filosofía de la música: fragmentos y textos*. Madrid: Akal.
- Alzate, L. (2004). Eclipse de la memoria. En J. Prada, *Bogotá en Escena: ensayos de crítica teatral*. Bogotá: Instituto Distrital de Cultura y Turismo. IDCT.
- Antei, G. (1984). Improvisación y Creación Colectiva. *Quehacer Teatral, Revista del Centro de Investigaciones Teatrales*, (2), 79-82.
- Antei, G. (1989). *Las Rutas del teatro: ensayos y diccionario teatral*. Bogotá: Universidad Nacional.
- Arcila, G. (1992). *La Imagen Teatral en La Candelaria. Lógica y génesis de su proceso de trabajo*. Bogotá: Teatro La Candelaria.
- Ariza, P. (2004). El no-lugar. *Revista del Teatro La Candelaria*, (9), 4-9.
- Ariza, P. (2007). *Hojas de papel volando*. Bogotá: Sic.
- Assmann, J. (2011). *Historia y Mito en el mundo antiguo. Los orígenes de la cultura en Egipto, Israel y Grecia*. Madrid: Gredos.
- Austin, J. (1988). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona: Paidós.
- Badillo, C. (1994). *El actor y sus otros*. Bogotá: La Taquilla.
- Badillo, C. (2004). Una Máquina Neumática. *Revista del Teatro La Candelaria*, (9), 16-18.
- Badillo, C. (2013). De la creación colectiva, hablo a título personal. *Revista Punto Cadeneta Punto. Umbral Teatro*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Bajtín, M. (1985). *La Cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza.
- Balandier, G. (1994). *El poder en escenas. De la representación al poder al poder de la representación*. Barcelona: Paidós.
- Baudrillard, J. (1985). El éxtasis de la comunicación. En J. Baudrillard, F. Jameson, J. Habermas, E. Said, & H. Foster (Ed). *La Postmodernidad* (pp.187-198). Barcelona: Kairós.
- Benjamin, W. (1989). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires: Taurus.
- Brecht, B. (1983). *Escritos sobre teatro*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Brecht, B. (2007). *Historias del señor Keuner*. Barcelona: Alba.
- Boal, A. (1972). *Categorías de Teatro Popular*. Buenos Aires: Cepe.
- Buenaventura, E. (1984). Nuevo Teatro e Improvisación. *Quehacer Teatral, Revista del Centro de Investigaciones Teatrales*, (2), 83-92.

- Butler, J. (2001) *El Grito de Antígona*. Barcelona: El Roure.
- Carballido, E. (1976). Entrevista con Seki- Sano. *Revista Tramoya*, (3), 8-11.
- Carroll, L. (2002). *El Juego de la lógica*. Madrid: Alianza.
- Cevallos, E. y Jiménez, S. (comp.) (1982). *Seki Sano. Apuntes de un director teatral. Teoría y Praxis del Teatro en México*. México: Gaceta.
- Chamberland, R. (1997). L'expérience du chaos et la pragmatique du corps. En Hébert, C. y Perelli-Contos (dir.) *Théorie multidisciplinaire et multiculturalisme* (pp. 13-23). Québec: Nuit Blanche.
- Chevallier, J. (2006). Teatro del presentar y resistencia al neoliberalismo. *Revista Líneas de fuga*, (20), 6-22.
- Chevallier, J. (2011). Fenomenología del presentar. *Revista de Literatura: Teoría, historia y crítica. Universidad Nacional de Colombia*, 13 (1), 49-83.
- Cid, J. y Martí, D. (1970). *Teatro Indoamericano*. Madrid: Aguilar.
- Cornago, O. (2003). *Pensar la teatralidad: Miguel Romero Esteo y las estéticas de la modernidad*. Madrid: Fundamentos.
- Cornago, O. (2004). El cuerpo invisible: teatro y tecnologías de la imagen. *Revista Arbor*, (699/700), 595-610.
- Cornago, O. (2006). Teatro Posdramático: Las resistencias de la representación. En José A. Sánchez (dir.), *Artes de la escena y de la acción en España 1978-2002*. (pp. 165-179) Cuenca: UCLM. Recuperado de ARTEA: <http://artesescenicas.uclm.es/index.php?sec=texto&id=290>.
- Cullen, D. (2008). Arte ≠ Vida. Acciones de artistas de las Américas 1960-2000. Nueva York: Museo del Barrio. Recuperado de: <http://www.banrepcultural.org/arte-no-es-vida/texto-curatorial>.
- Debord, G. (1997). *La sociedad del espectáculo*. Madrid: Castellote.
- Deleuze, G. (2009). *Diferencia y Repetición*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Del Campo, A. (2001). Estéticas teatrales de la memoria como espacios de resistencia a la globalización. En J. Villegas (Ed.), *Discursos teatrales en los albores del siglo XXI*. (pp.77-99). Irvine: Gestus.
- De Lucca, M. (1987). *Diccionario práctico: Aymará-Castellano*. La Paz: Amigos del libro.
- De Marinis, M. (1987). *El Nuevo Teatro, 1947-1970*. Barcelona: Paidós.
- Demastes, W. (1998). *Theatre of Chaos Beyond Absurdism, into Orderly Disorder*. Cambridge: University Press.
- De Toro, A. (Ed). (2004). *Estrategias posmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual*. Madrid: Iberoamericana.
- Diderot, D. (1995). *La Paradoja del Comediante*. Madrid: La Avispa.

- Diéguez, I. (1989). "El Paso" de La Candelaria por Cádiz: Parábola en el tiempo. *Revista Conjunto*, (79), 89-92.
- Diéguez, I. (2005). Indigencias cotidianas y escenarios de lo real en el arte escénico colombiano. *Teatro al Sur Revista Latinoamericana*, (29), 9-15. Recuperado de: <http://artescenicass.uclm.es/index.php?sec=texto&id=42>
- Diéguez, I. (2007). *Escenarios liminales. Teatralidad, performances y política*. Buenos Aires: Atuel
- Didi- Huberman, G. (2008). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Dubatti, J. (2003). *El convivio teatral: teoría y práctica del teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel.
- Duque, F. (2000). *Pensar el Teatro. Ensayos sobre 200 obras de teatro colombiano 1958-1998*. Beca de Investigación Teatral. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Duque, F. y Prada, J. (2004). *Santiago García: El Teatro como Coraje*. Bogotá: Investigación Teatral Editores.
- Duque F., Prada, J. y Peñuela F. (1994). *Investigación y Praxis teatral en Colombia*. Bogotá: Colcultura.
- Eagleton, T. (2011). *Dulce violencia. La idea de lo trágico*. Madrid: Trotta.
- Enaudeau, C. (1998). La Paradoja de la representación. Recuperado de: <http://www.philosophia.cl/biblioteca/enaudeau/Enaudeau%20La%20paradoja%20de%20la%20representaci%F3n.pdf>
- Féral, J. (2004). *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna.
- Féral, J. (dir.) (2012). *Pratiques Performatives. Body Remix*. Rennes: Presses de l'Université de Rennes.
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada.
- Foster, H. (2001). *El Retorno de lo real. La vanguardia a finales del siglo*. Madrid: Akal.
- Foucault, M. (1978). *Vigilar y Castigar: nacimiento de la prisión*. Madrid: Siglo XXI.
- Fried, M. (1967). *Arte y objetualidad*. Recuperado en: <http://revista.escaner.cl/node/6187>
- Garavito L. (2001). Representación y justicia en Manda Patibularia de Santiago García. *Latin American Theatre Review. Center of Latin American studies the University of Kansas*, 34/2, 5-19.
- García, N. (2001). *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Barcelona: Paidós.
- García, S. (1985). Dramaturgia nacional y público. *Revista Actuemos*, (17), 5-11
- García, S. (1994). *Teoría y práctica del teatro*. Bogotá: Teatro La Candelaria.
- García, S. (2002). *Teoría y práctica del teatro II*. Bogotá: Teatro La Candelaria.
- García, S. (2006). *Teoría y práctica del teatro III*. Bogotá: Teatro La Candelaria.



- García, S. (2007). *El cuerpo en el teatro contemporáneo*. Bogotá: Corporación Colombiana de Teatro.
- Gleick, J. (2012). *Caos: La Creación de una ciencia*. Barcelona: Crítica.
- Greimas, A. (1971). *Semántica Estructural*. Madrid: Gredos.
- Grene, D. (1967). *Reality and The Heroic Pattern. Last plays of Ibsen, Shakespeare, and Sophocles*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Gómez, E. (1978). Notas sobre la iniciación del teatro moderno en Colombia. En C. Reyes y M. Watson (Eds.), *Materiales para una historia del teatro en Colombia*. (pp.356-389) Bogotá: Colcultura
- Gómez, E. (1978). Nosotros los Comunes: el peligro latente del populismo. En C. Reyes y M. Watson (Eds.), *Materiales para una historia del teatro en Colombia*. (pp.401-406) Bogotá: Colcultura
- Gómez, E. (1981, Noviembre 13). Crítica de teatro: Vida y muerte Severina. *El Tiempo*, p.25
- González, F. (1986). *Historia del Teatro en Colombia*. Bogotá: Colcultura.
- González, F. (Ed) (1992). *Teatro Colombiano Contemporáneo. Antología*. Madrid: Fondo de Cultura Económica.
- Halbwachs, M. (2004). *Los marcos sociales de la memoria*. Venezuela: Universidad Central de Venezuela.
- Hall, E. (1972). *La dimensión oculta*. México: Siglo XXI
- Hall, E. (1978). *Más allá de la Cultura*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Hébert, C. (1997). De la mimesis à la mixis ou les jeux analogiques du théâtre actuel. En Hébert, C. y Perelli-Contos I. (dir.), *Théorie multidisciplinaire et multiculturalisme* (pp. 23-40). Québec: Nuit Blanche.
- Hjelmslev, L. (1971). *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Jakobson, R. (1981). *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Seix Barral.
- Jaramillo, M. (1992). *Nuevo teatro colombiano: Arte y política*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Jung, C. (1998). *Sincronicidad*. Málaga: Sirio
- Jung, C. (2009). *Arquetipos e Inconsciente Colectivo*. Madrid: Paidós.
- Lamus, M. (1998). *Teatro en Colombia: 1831-1886: práctica teatral y sociedad*. Bogotá: Ariel.
- Lamus, M. (2005). *Viaje por el teatro del siglo XIX*. Conferencia dictada en el Teatro Matacandelas de Medellín. Recuperado de:  
<http://www.matacandelas.com/ViajePorElTeatroDelSigloXIX.html>.
- Lehmann, H. (2006). *The postdramatic theatre*. London: Routledge.
- López, M. (1967). *Los elegidos*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Loroux, N. (2004). *Madres en duelo*. Madrid: Abada.
- Liotard, J. (1984). *La condición posmoderna: informe sobre el saber*. Madrid: Cátedra.

- Lyotard, J. (1999). *La posmodernidad explicada a los niños*. Barcelona: Gedisa.
- Llano, A. (2008). *Candelaria Adentro*. Recuperado de:  
<http://www.ellibrototal.com/ltotal/ficha.jsp?idLibro=1917>
- Llinás, R. (2003). *El cerebro y el mito del yo*. Barcelona: Belacqua.
- Maffesoli, M. (2004). *El tiempo de las tribus. El ocaso del individualismo en las sociedades posmodernas*. México: Siglo XXI. [versión electrónica] Recuperado de:  
<http://www.um.es/tic/LIBROS%20FCI-II/Maffesoli%20Michel%20-%20El%20Tiempo%20De%20Las%20Tribus.pdf>
- Maldonado, C. (2005). "La Candelaria" de Bogotá en el paisaje teatral colombiano. (Tesis de Maestría inédita). Universidad Sorbonne-Nouvelle, París III.
- Mandelbrot, B. (2000). *Los objetos fractales*. Barcelona: Tusquets.
- Monod, J. (1981). *El Azar y la necesidad*. Barcelona: Tusquets.
- Moreno, J. (1967). *Las Bases de la Psicoterapia*. Buenos Aires: Hormé.
- Moreno, J. (1997). *El Teatro de la Espontaneidad*, Buenos Aires: Vancú.
- Nietzsche, F. (1982). De la utilidad y de los inconvenientes de los estudios históricos para la vida, en *Consideraciones Intempestivas 1873-1875*. Obras completas. vol. 2. Madrid: Aguilar.
- Pavis, P. (1998). *Teatro contemporáneo: imágenes y voces*. Santiago de Chile: LOM. Universidad Arcis.
- Peñuela, F. y Aristizábal, E. (2003). Teatro y psicoanálisis en conversación abierta. *Revista Conjunto (127)* [edición electrónica]. Recuperado de:  
<http://www.casa.cult.cu/publicaciones/revistaconjunto/127/fernando.htm>
- Peñuela, F. (2004). Crónica desde las entrañas. *Revista Teatro La Candelaria*, (9), 12-15
- Prigogine, I. (1997). *El fin de las certidumbres*. Madrid: Taurus.
- Propp, V. (1977). *Morfología del cuento*. Madrid: Fundamentos.
- Pulecio, M. (2012). *Luchando contra el olvido. Investigación sobre la dramaturgia del conflicto en Colombia*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Reyes, C. y Watson, M. (Eds.) (1978). *Materiales para una historia del teatro en Colombia*. Bogotá: Colcultura.
- Reyes, C. (1984). La improvisación. Notas sobre la práctica teatral. *Quehacer Teatral, Revista del Centro de Investigaciones Teatrales*, (2), 74-79.
- Rizk, B. (1991). *Buenaventura: la dramaturgia de la Creación Colectiva*. México: Gaceta.
- Rojas-Bermúdez, J. (1985). *Títeres y Psicodrama*. Buenos Aires: Celcius.
- Rojas-Bermúdez, J. (1998). *Teoría y Técnicas Psicodramáticas*. Barcelona: Paidós.
- Rozencraz, K. (1992). *Estética de lo feo*. Madrid: Julio Ollero Editor.
- Said, E. (2009). *Sobre el estilo tardío: música y literatura a contracorriente*. Barcelona: Debate.

- Said, E. (1998). Adorno como lo tardío. En Bull, M. (comp.), *La teoría del apocalipsis y los fines del mundo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- San Agustín. (2007). *Confesiones*. Barcelona: Juventud.
- Sánchez, J. (2007). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor Libros.
- Sarrazac J. (2006). El Impersonaje: Una relectura de La Crisis del Personaje. *Revista de Literatura: teoría, historia, crítica. Universidad Nacional de Colombia*, (8), 353-369.
- Satizábal, C. (2007). Para el arte las peores épocas son las más interesantes. Entrevista a Santiago García. *Revista Conjunto*, (143), 36-47.
- Searle, J. (1980). *Actos de habla*. Madrid: Cátedra.
- Sinisterra, J. (2003). SMR (sistemas minimalistas repetitivos). Recuperado en: <http://www.nuevoteatrofronterizo.es/cosas/SMR.html>
- Schechner, R. (2012). *Estudios de la representación: Una introducción*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Sontag, S. (1996). *Contra la interpretación*. Madrid: Alfaguara.
- Steiner, G. (1996). *Antígonas. Una poética y una filosofía de la lectura*. Barcelona: Gedisa.
- Szondi, P. (1994). *Teoría del drama moderno 1880-1950*. Barcelona: Destino.
- Tabares, V. (2009). Performar la vida y el pensamiento. Bitácora y síntesis del VII Hemisférico. *Revista Conjunto*, (153), 1-8.
- Tanaka, M. (1996). *¿Quién fue Seki Sano antes de llegar a México?. Seki Sano, 1905-1966*. México: CNCA-INBA.
- Teatro La Candelaria. (1997). *Teatro La Candelaria 1966-1996*. Bogotá: Teatro La Candelaria/Colcultura.
- Teatro La Candelaria (2008) Cuatro obras del Teatro La Candelaria. Bogotá: Autor
- Todorov, S. (2000). *Los abusos de la memoria*. Barcelona: Paidós.
- Turner, V. (1988). *El proceso ritual: estructura y antiestructura*. Madrid: Taurus.
- Van Dijk, T. (1978). *La Ciencia del texto*. Barcelona: Paidós.
- Van Gennep, A. (2008). *Los ritos de paso*. Madrid: Alianza.
- Vattimo, G. (1986). *El fin de la modernidad. Nihilismo y Hermenéutica de la cultura posmoderna*. Barcelona: Gedisa.
- Vélez, M. (1999). *Los hijos de la gran diosa*. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Verlichak, V. (2003). *Marta Traba: Una terquedad Furibunda*. Bogotá: Planeta.
- Vilar, J. (1985). Jean Vilar: du tableau de service au théâtre. Louvain-la-Neuve: Cahiers Théâtre Louvain.
- Vilar, J. (1977). *El Teatre, servei públic*. Barcelona: Institut del Teatre.
- Villegas, J. (1997). *Para un modelo de historia del teatro*. Irvine: Gestos.
- Villegas, J. (Ed.). (2001). *Discursos teatrales en los albores del siglo XXI*. Irvine: Gestos.

- Villegas, J. (2004). Modelos de referencialidad visual en el teatro latinoamericano en tiempos de globalización. En A. De Toro (Ed.), *Estrategias Posmodernas y Postcoloniales en el teatro latinoamericano actual* (pp.161-179). Madrid: Iberoamericana
- Villegas, J. (2005). *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. Buenos Aires: Galerna.
- Viviescas, V. (2003). *Continuidad en la Ruptura. Una pesquisa por la escritura posmoderna en el teatro colombiano (Estudios sobre Amantina o la historia de un desamor de José Manuel Freidel, Maravilla Estar de Santiago García y Amores simultáneos de Fabio Rubiano)* (Tesis de maestría inédita). Universidad Javeriana, Bogotá.

## BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- Antei, G. (1989). *Las rutas del teatro*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Anderson, B. (1993). *Comunidades Imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Baycroft, B. (1982). Entrevista a Santiago García. *Latin American Theatre Review, Center of Latin American studies the University of Kansas*, 15/2, 77-82.
- Beck, U. (1998). *Qué es la globalización*. Madrid: Paidós.
- Benjamin, W. (2009). *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal.
- Bergson, H. (1995). *Memoria y Vida. Textos escogidos por Gilles Deleuze*. Barcelona: Altaya.
- Buenaventura, N., Badillo, C., y Peñuela, F. (2001). El Quijote de La Candelaria (entrevista). *Revista Conjunto*, (121), 4-9.
- Cajamarca, O. (1990). "Alicia Maravilla Star" o la búsqueda de la felicidad. *Latin American Teatre Review. Center of Latin American Studies the University of Kansas*, (23/2), 143-144.
- Deleuze, G. (1984). *La Imagen-movimiento. Estudios sobre cine 01*. Barcelona: Paidós.
- Deleuze, G. (1987). *La Imagen-tiempo. Estudios sobre cine 02*. Barcelona: Paidós.
- Derrida, J. (1997). *Espolones. Los estilos de Nietzsche*. Valencia: Pre-textos.
- De Toro, A., y De Toro, F. (1993) *Hacia una nueva crítica y un nuevo teatro latinoamericano*. Madrid: Iberoamericana
- Didi-Huberman, G. (2012). *Supervivencia de las Luciérnagas*. Madrid: Abada.
- Eidelberg, N. (1992). El teatro La Candelaria cumplió su 25 aniversario. *Latin American Teatre Review. Center of Latin American Studies the University of Kansas*, (25/2), 86.
- Espinosa, C. (1976). "Guadalupe": un ajuste de cuentas con la historia. *Revista Conjunto*, (29), 84-88.
- Garavito, L. (1997). "Aquí no ha pasado nada": narcotráfico, corrupción y violencia en "Golpe de suerte y "El Paso" de La Candelaria. *Latin American Teatre Review. Center of Latin American Studies the University of Kansas*, (30/2), 73-88.
- Garavito, L. (2000). El teatro colombiano: caleidoscopio de nuevos rostros, nuevas voces. *Latin American Teatre Review. Center of Latin American Studies the University of Kansas*, (34/1), 66-78.
- García, E. (2000). Santiago García: "no soy maestro de nadie". *Revista Conjunto*, (119), 10-18
- García, N. (2009). *La Globalización Imaginada*. Barcelona: Paidós.

- García, N. (1996). *Culturas Híbridas*. México: Grijalbo.
- García, S. (2001). El futuro está en nuestras espaldas. *Revista Conjunto*, (122), 4-7
- García, S. (2003). Racionalidades alternativas contra la cultura de los tomates cuadrados. *Revista Conjunto*, (129).
- Giraldo, R. (2009). El observador mirado. *Revista Teatros*, (12), 52-55
- Jameson, F. (1991). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós.
- Lamus, M. (1996). El Teatro Finisecular en Bogotá. *Revista Gaceta*, (32-33), 74-80.
- Lamus, M. (2011). Teatro La Candelaria: nadie le quita lo bailao. *Revista Teatros* (17), 60-65.
- Le Goff, J. (1991). *El orden de la memoria: el tiempo como imaginario*. Barcelona: Paidós.
- Leal, R. (1988). Santiago y la memoria. *Revista Conjunto*, (75), 93-95.
- Leskin, A. (1973). *La tragedia griega*. Barcelona: Labor.
- Mansur, N. (2001). Cesar Badillo y Ricardo Bartís a Corta Distancia (entrevista). *Revista Conjunto*, (122), 52-55.
- Martínez, C. (1988). "El Paso": un nuevo salto de La Candelaria. *Revista Conjunto*, (78), 73-74.
- Márceles, E. (1982). "Diálogo del Rebusque" o la fantasía de la realidad. *Latin American Theatre Review. Center of Latin American Studies the University of Kansas*, (16/1), 105-108.
- Márceles, E. (1977). El método de creación colectiva en el teatro colombiano. *Latin American Theatre Review. Center of Latin American Studies the University of Kansas*, (11/1), 91-97.
- Pavis, P. (2000). *Análisis de los espectáculos*. Barcelona: Paidós.
- Reyes, C. (1996) *El Teatro: Las últimas décadas en la producción teatral colombiana*. En J. Melo, *Colombia Hoy*. Bogotá: Presidencia de la República. Recuperado en: <http://www.banrepultural.org/blaavirtual/historia/colhoy/colo11.html>
- Ricoeur, P. (2004). *Tiempo y narración*. México: Siglo XXI.
- Rizk, B. (2001). *Posmodernismo y Teatro en América Latina. Teorías y prácticas en el umbral del s. XXI*. Madrid: Iberoamericana.
- Romero, S. (2006). Teatro La Candelaria: Recreación colectiva. [Material videográfico] Bogotá: Señal Colombia.
- Romero, S. (2013). Si el río hablara del Teatro La Candelaria. *Revista Conjunto*, (170), 86-87.
- Teatro La Candelaria. (1986). *Cinco obras de creación colectiva: Nosotros los Comunes, La Ciudad Dorada, Guadalupe Años Sin Cuenta, Los diez días que estremecieron al mundo, Golpe de suerte*. Bogotá: Autor

- Teatro La Candelaria. (1991). *Tres obras de teatro: El Paso, Maravilla Estar, La Trifulca*. Bogotá: Autor
- Teatro La Candelaria. (1998). *Seis obras del Teatro La Candelaria: En La Raya, Luna Menguante, Tráfico Pesado, Fémina Ludens, Manda Patibularia, A Fuego lento*. Bogotá: Autor
- Todorov, T. (2002). *Memoria del mal, tentación del bien*. Barcelona: Península.
- Todorov, T. (1982). *La Conquista de América. El problema del otro*. Madrid: Siglo XXI
- Vilar, J. (1985). *Jean Vilar: du tableau de service au théâtre*. Louvain-la-Neuve: Cahiers Théâtre Louvain.
- Vilar, J. (1977). *El Teatre, servei públic*. Barcelona: Institut del Teatre.
- Villegas, J. (Ed.) (2001). *Discursos teatrales en los albores del siglo XXI*. Irvine: Gestos.
- Warbug, A. (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas*. Madrid: Abada.
- Zizek, S. (2005). *Bienvenidos al desierto de lo real*. Madrid: Akal.
- Zizek, S. (2009) *Sobre la violencia: seis reflexiones marginales*. Barcelona: Paidós.
- Zolá, E. (1989). *El Naturalismo*. Barcelona: Península.

## ANEXO 1. OBRAS DEL TEATRO LA CANDELARIA

AÑO	OBRA	AUTOR	DIRECCION
1966	Soldados	Carlos José Reyes	Carlos José Reyes
	La Manzana	Jack Gelber	Santiago García
	Marat-Sade	Peter Weiss	Santiago García
1967	Macbeth	Shakespeare	Enrique Buenaventura
	El Matrimonio	Gombrowicz	Santiago García
	La Patente	Pirandello	Carlos José Reyes
	La Gaviota	Chéjov	Santiago García
	La Farsa de la Cabeza del Dragón	Valle-Inclán	Carlos Parada
	La Niña del Viento	María Clara Machado	Celmira Yepes
1968	Los Nuevos trajes del Emperador	H. Christian Andersen	Carlos Parada
	La Piedra y la Felicidad	Carlos José Reyes	Jaime Chaparro
	Teatro de Títeres	Carlos Parada	Carlos Parada
	Metamorfosis	Carlos José Reyes	Carlos José Reyes
	Mágicos 68	El grupo	El Grupo
	La Historia del Zoológico	Edward Albee	Santiago García
	La Cocina	Arnold Wesker	Santiago García
1969	El Manantial de los Santos	John M. Synge	Santiago García
	Dúo	Jorge Blanco	Santiago García
	Fando y Lis	Fernando Arrabal	Miguel Torres
	El Baño	V. Maiakovski	Santiago García
	Yo-Bertolt B.	Grupo Recital de poema.	Santiago García



	La Buena alma de Sechuan	Bertolt Brecht	Santiago García
	El Triciclo	Fernando Arrabal	Santiago García
	Ubú Encadenado	Alfred Jarry	Carlos Parada
	El Cadáver cercado	Kateb Yacine	Santiago García
1970	Parlamento de Ruzzante...	Angelo Beolco	Carlos Parada
	La Más Fuerte	August Strindberg	Santiago García
1971	La extraña tarde del señor Burke	Ladislav Smocek	Felipe González
	La Orestíada	Esquilo	Santiago García
	Divina palabras	Valle-Inclán	Carlos José Reyes
1972	Nosotros Los Comunes	Creación Colectiva	Santiago García
1973	La Ciudad Dorada	Creación Colectiva	Santiago García
1974	Vida y Muerte Severina	Joao Cabral Do Melo N.	Santiago García
1975	Guadalupe Años Sin Cuenta	Creación Colectiva	Santiago García
1976	Los diez días que estremecieron al mundo	Creación Colectiva	Santiago García
1977	La Historia del Soldado	I. Stravinski- F. Ramuz	Santiago García
1980	Golpe de Suerte	Creación Colectiva	Santiago García
1981	El Diálogo del Rebusque	Santiago García	Santiago García
1984	La Tras-escena	Fernando Peñuela	Fernando Peñuela
1986	El Viento y las Ceniza	Patricia Ariza	Patricia Ariza
1988	El Paso	Creación Colectiva	Santiago García
1989	Maravilla Estar	Santiago García	Santiago García
1991	La Trifulca	Santiago García	Santiago García
1992	En la Raya	Creación Colectiva	Santiago García
1994	Trafico Pesado	Fernando Peñuela	Fernando Peñuela

1995	Fémima Ludens	Creación Colectiva	Nohora Ayala
1996	Manda Patibularia	Santiago García	Santiago García
1997	A Fuego Lento	Patricia Ariza	Cesar Badillo
1999	El Quijote	Santiago García	Santiago García
2002	De Caos & Deca Caos	Creación Colectiva	Santiago García
2004	Nayra	Creación Colectiva	Santiago García
2006	Antígona	Patricia Ariza	Patricia Ariza
2008	A Título Personal	Creación Colectiva	Santiago García
2010	A Manteles	Creación Colectiva	Santiago García

Fuente: Teatro La Candelaria

[http://www.sigtemedia.net/teatro/general.php?idmg=3&idp=12&desc\\_prin=Obras](http://www.sigtemedia.net/teatro/general.php?idmg=3&idp=12&desc_prin=Obras)

## ANEXO 2. GIRAS INTERNACIONALES

AÑO	PAIS	CIUDAD	OBRA	EVENTO
1967	Venezuela	Caracas	Metamorfosis	Inauguración nuevo Teatro
1971	Francia	Nancy	La Orestíada	Festival de Nancy
	Dinamarca	Holstebro Aalborg Copenhague	El Menú	Festival de Nancy
1972	Chile	Santiago, Serena Salvador, Calama, Antofagasta Limache, Copiapó	Nosotros los Comunes	Central Trabajadores
	Perú	Lima, Tacna	Nosotros los Comunes	Int. Peruano de Cultura
	Ecuador	Quito	Nosotros los Comunes	Central de Trabajadores
1973	Francia	Nancy	La Ciudad Dorada	Festival de Nancy
	Dinamarca	Amsterdam, Róterdam	Nosotros los Comunes	Festival de Nancy
1974	México	Oaxaca Ciudad de México	La Ciudad Dorada	CLETA
	Salvador	San Salvador	La Ciudad Dorada	Teatro II Al Sur
	Guatemala	Guatemala	Nosotros los Comunes	Arce Escuela de Teatro
1976	Venezuela	Mérida, Caracas Barquisimeto Valencia	Guadalupe Años Sin Cuenta	Muestra Mundial de Teatro
	EE.UU.	New York	Guadalupe Años Sin Cuenta	I Festival de Teatro Latino
1977	Francia	Nancy, París Lune, Aix-en-Provence	Guadalupe Años Sin Cuenta	Festival de Nancy

	Italia	Roma, Nola	Guadalupe Años Sin Cuenta	Festival de Nancy
1978	Cuba	La Habana  Santa clara	Guadalupe Años Sin Cuenta  Los diez días que estremecieron al mundo	Muestra Mundial de Teatro  Muestra Mundial de Teatro
1980	Nicaragua	Managua, León, Masaya, Estelí, Juigalpa, Matagalpa, Rivas	Guadalupe Años Sin Cuenta	Central Sandinista de los trabajadores
1981	Panamá	Ciudad de Panamá	Vida y Muerte Severina	Inst. Nacional de Cultura
	Costa Rica	San José	Vida y Muerte Severina	Compañía Nacional de Teatro
	EE.UU.	New York	Golpe de Suerte	II Festival L. de Teatro
1982	Zurich	Rotte fabrihk (Fábrica Roja)	Guadalupe Años Sin Cuenta	Festival Horizonte 82
	Berlin F.	Gripps Theatre	Guadalupe Años Sin Cuenta	Festival Horizonte 82
	Dinamarca	Teltet FAelled-Parken	Guadalupe Años Sin Cuenta	Festival Horizonte 82
	RDA	Berlin (BAT) Leipzig,	Guadalupe Años Sin Cuenta	Festival Horizonte 82
	Inglaterra	Londres	Guadalupe Años Sin Cuenta	Festival Horizonte 82
1983	Venezuela	Caracas	Diálogo del Rebusque	Festival Internacional de Teatro
	México	Guanajuato, Aguas Calientes, Torreón, Piedras Negras, Sabinas, Monterrey, Nuevo Laredo, Reynosa, Ciudad Victoria, Irapuato, y Teatro del Bosque.	Diálogo del Rebusque	Festival Internacional de Teatro

1984	EE.UU. Perú	New York Lima	El Diálogo del Rebusque Guadalupe Años Sin Cuenta El Diálogo del Rebusque	IV Festival de New York Festival de Teatro
1985	España	Almagro Madrid	El Diálogo del Rebusque El Diálogo del Rebusque	Festival de Teatro Reinauguración del Teatro Lara
1986	Uruguay	Montevideo	La Tras-escena	Asociación de Críticos y Periodistas
1987	EE.UU. Cuba	New York La Habana	El Diálogo del Rebusque El Viento y la Ceniza	Festival Latino de Teatro Festival Teatro.
1988	Alemania Bélgica Holanda España	14 Ciudades Bruselas Ámsterdam Cádiz	El Paso El Paso El Paso El Paso	Invitación Partido Verde Invitación Partido Verde Invitación Partido Verde Festival Iberoamericano
1989	EE.UU. México	New york Ciudad De México	El Paso El Paso	Festival Latino Festival Latino
1990	Venezuela	Caracas	El Paso	Festival Iberoamericano
1992	Alemania Dinamarca	Hamburgo, Colonia Darmstadt Copenhague	El Viento y la Ceniza El Viento y la Ceniza	Festival de Hamburgo Encuentro con el Odin Teatret
1994	España Holanda Alemania	Cádiz Ámsterdam Berlin, Dusseldorf siete ciudades más	En La Raya En La Raya En La Raya	Festival Iberoamericano Gira organizada por el grupo Pachanga Gira Organizada por el grupo Pachanga
1995	Finlandia	Tampere	En La Raya	Festival Inter. De

	Suecia	Estocolmo	En La Raya	Tampere Institución Sueca de Teatro
1996	Ecuador	Manta Quito	Fémina Ludens	Festival Internacional de Manta
1997	Cuba	La Habana	En La Raya	Festival de Teatro de la Habana
	Venezuela	Caracas	Manda Patibularia	Festival Internacional de Teatro de Caracas
1999	Perú	Lima	El Paso	Festival Latino de Perú
	Ecuador	Quito	El Quijote	
	República Dominicana	Santo Domingo	El Quijote	Festival Internacional de Teatro Experimental
	España	Cádiz	El Quijote	Festival Iberoamericano
	México	Jalapa, Veracruz	El Quijote	Invitación Rodolfo Reyes
2000	Brasil	Bel Horizonte	El Paso	Festival Iberoamericano de Belo Horizonte
2001	México	San Cristóbal, Tuzla, Amatenango del Valle, Comidon, Tapachula	El Quijote	Invitación Rodolfo Reyes
	Portugal	Porto	El Quijote	FITEI Festival Internacional Expressão Ibérica
	Bolivia	Santa Cruz de la Sierra	El Quijote	III Festival Internacional de Teatro Santa Cruz de la Sierra
2002	El Salvador	San Salvador	En la Raya	Festival Centroamericano de Teatro.
2003	Ecuador	Quito	El Paso	Festival Internacional de Teatro Experimental.

2004	España	Barcelona Madrid, Cádiz	Nayra	Mercat de les Flors Festival Iberoamericano de Cádiz
	Costa Rica	San José	Nayra	IX Festival Internacional de las Artes 2004
	Ecuador	Quito	Nayra	Festival Internacional de Teatro Experimental
	México	Chiapa de Corzo Tapachula San Cristóbal de las Casas Tuzla Ciudad de México Campeche	Nayra	III Festival de Cultura y las Artes de Chiapas
2005	Guatemala	Guatemala Antigua	El Quijote	
	EE.UU.	Los Ángeles	El Quijote	IV Festival Internacional de Teatro Latino de los Ángeles FITLA 2005
	España	Madrid Alcalá de Henares Islas Canarias Cádiz Almagro El Escorial	El Quijote	Muestra Iberoamericana de Quijotes
	Portugal	Almada	El Quijote	
	República Dominicana	Santo Domingo	El Quijote	Invitación Celcit Producciones S.L
	Perú	Lima	El Quijote	Celebración de los 33 años del Yuyachkani
	Venezuela	Caracas	Nayra	Festival Internacional de Teatro de Oriente

2006	Puerto Rico	San Juan	El Paso	Festival Internacional de Las Humanidades
	Inglaterra	Londres	Nayra	The Barbican Internacional Theatre Event BITE-06
2007	Ecuador	Quito Manta Cuenca Guayaquil	De Caos & Deca Caos	Circuito Ecuatoriano de Teatro
2008	Brasil	São Paulo	El Paso	III Mostra Latina de Teatro de Grupo
		Belo Horizonte	El Quijote	Festival Internacional de Teatro "Palco y Rua"
	Cuba	La Habana	Antígona	Mayo Teatral
	Venezuela	Caracas	De Caos & Deca Caos	Encuentro Teatral de países del ALBA
	México	Campeche	De Caos & Deca Caos	10º Festival Internacional de Teatro Campeche 2008
2009	Brasil	Salvador de Bahía	El Quijote	Festival Latinoamericano de Teatro FILTE 2009
2010	Costa Rica	San José	El Quijote	XX Festival Internacional de Teatro
	Ecuador	Quito Guayaquil	A Título Personal	Festival Experimental

Fuente: Teatro La Candelaria:

[http://www.sigtemedia.net/teatro/general.php?idmg=3&idp=11&desc\\_prin=Giras](http://www.sigtemedia.net/teatro/general.php?idmg=3&idp=11&desc_prin=Giras)



### **ANEXO 3. Miembros del Teatro La Candelaria y Premios.**

- Patricia Ariza: miembro y cofundadora desde 1966.
- Francisco Martínez (Pacho): miembro y cofundador desde 1966.
- Fernando Mendoza (Piyo): miembro y cofundador desde 1966.
- Luis Hernando Forero (Poli): miembro desde 1972.
- Cesar Badillo (Coco): miembro desde 1979.
- Rafael Giraldo (Paletas): miembro desde 1985.
- Carmiña Martínez: miembro desde 1995.
- Alexandra Escobar: miembro desde 1998.
- Libardo Flórez: miembro desde 1998.
- Nhora González: miembro desde 1998.
- \*Nohora Ayala: miembro desde 1976 hasta 2011.
- \*Fernando Peñuela miembro desde 1972 hasta 2005 (fallecido en 2011)

**Premios y Reconocimientos al Teatro La Candelaria:** Premio Casa de las Américas 1974 y 1976, Premio Celcit, premio Dionisio de Honor del Festival de los Ángeles, Premio Raquel Revuelta 2014 otorgado por la Unión de Escritores y Artistas de Cuba (UNEAC).

**A Santiago García:** Premio El Gallo de La Habana de La Casa de las Américas como parte del Teatro La Candelaria en 1974 y 1976; Premio Ollantay 1985; Medalla al Mérito de Colcultura; Medalla al Mérito Artístico del Instituto Distrital de Cultura y Turismo - Alcaldía Mayor de Bogotá; Medalla al Mérito "Diez Años El Paso" 1998; Doctorado *Honoris Causa* de la Universidad Nacional de Colombia 1998; Orden de Caballero por el Senado de la República 1998; Orden Civil al Mérito José Acevedo y Gómez en el Grado de Oro por el Concejo de Bogotá en 2004; Premio Nacional Vida

y Obra por el Ministerio de Cultura de Colombia, Doctor *Honoris Causa* en Arte por el Instituto Superior de Arte (Cuba) 2008; Embajador Mundial de Teatro 2012 por el Instituto Internacional del Teatro (ITI-Unesco)