

TEATROS

Una publicación de la comunidad teatral de Bogotá



MAR / MAY
2014

Diez
años en el
teatro bogotano



TEATROS
Revista de la comunidad teatral de Bogotá
Cra 25 # 50-27 Of. 102
E.mail: revisteatros@yahoo.com
Número: 20
Marzo - Mayo 2014

COMITÉ EDITORIAL
Sergio González León
Hernando Parra Rojas
Margarita Rosa Gallardo V.
Jorge Prada Prada
Sandro Romero Rey
Carolina Vivas
Juan Carlos Moyano Ortiz
Juan Carlos Grisales

DIRECCIÓN
Sergio González León

EDITOR
Enrique Pulecio Mariño

COORDINACIÓN EDITORIAL
Hernando Parra Rojas

REVISIÓN Y PREPARACIÓN EDITORIAL
Ángela Pineda Ortiz

DISEÑO GRÁFICO
Ana Delgado

COLABORADORES
Gilberto Bello
Miguel Alfonso Peña
Niña Jambrina
Sandra Camacho
William Guevara Quiroz
Sonia Abaunza
Nathalia Contreras
Santiago Trujillo Escobar

PORTADA
Mateo Rueda

TEATROS es una publicación de la comunidad teatral de Bogotá realizada por la Asociación de Salas Concertadas de Teatro de Bogotá con el apoyo de la Gerencia de Arte Dramático del Instituto Distrital de las Artes-IDARTES

ASOCIACIÓN DE SALAS CONCERTADAS DE
TEATRO DE BOGOTÁ
Cesar Álvarez
Hernando Parra
Sergio González León
Kadir Abdel
Héctor Escamilla

IMPRESIÓN Y ACABADOS
Buenos & Creativos SAS
www.buenosycreativos.com
ISSN 1900-3005

LOS ARTÍCULOS REFIEREN EL PENSAMIENTO
DE LOS AUTORES Y NO COMPROMETEN LA
OPINIÓN DE LA REVISTA

Con admiración y entusiasmo celebramos la llegada de la Revista Teatros a su edición número 20. Es destacable la labor que la Asociación de Salas Concertadas de Teatro de Bogotá ha realizado desde el año 2005 para impulsar y mantener esta publicación especializada en teatro, que cuenta hoy con el decidido apoyo del Instituto Distrital de las Artes y que, como pocas en el país, constituye un ejercicio serio de reflexión, crítica y divulgación acerca del oficio escénico, abriendo un espacio editorial a destacados creadores, gestores e investigadores teatrales.

A lo largo de estos diez años, la Revista Teatros ha promovido el análisis de temas relevantes para el sector teatral, proponiendo miradas diversas de las prácticas artísticas desde los procesos de creación y formación, los lenguajes escénicos contemporáneos, la dramaturgia, la actuación, la escenografía y la puesta en escena, abordando a su vez temas transversales al desarrollo del movimiento teatral colombiano, tales como la gestión, la producción y las industrias culturales. Esta publicación se ha ocupado también de rendir homenaje a los creadores que, por su trayectoria y su significativo aporte al teatro colombiano, han merecido un reconocimiento especial.

Con una década de existencia y una veintena de ediciones de la revista, es el momento propicio para dedicar sus páginas a la evolución del teatro bogotano, por lo cual

este número plantea una mirada retrospectiva de sus desarrollos y desafíos desde diversos ángulos: la dramaturgia, el teatro político, las tendencias estéticas, la comunicación, las nuevas realidades de los equipamientos culturales y las políticas públicas para el sector teatral.

El Instituto Distrital de las Artes cuenta con una línea editorial propia, así como una línea de apoyo a publicaciones destacadas del campo artístico, marco en el cual se inscribe la alianza estratégica con ASOSALAS para la realización anual de la Revista Teatros. Mediante esta alianza hemos logrado posicionar esta publicación, siendo hoy la más importante del sector teatral bogotano, con lo cual el IDARTES fomenta la producción y sistematización de conocimiento, en una apuesta por recopilar la memoria, generar apropiación y difundir la valoración de las prácticas artísticas.

Esperamos que este vínculo colaborativo se siga fortaleciendo y permita contar con muchos números más de esta revista con el concurso de las instituciones públicas y los diversos agentes del sector, pues estamos convencidos de la importancia de los proyectos editoriales para el desarrollo del campo artístico en el país. Muchos años más para la Revista Teatros.

Santiago Trujillo Escobar
Director General
Instituto Distrital de las Artes



DOSSIER: 10 años en el teatro bogotano

Huellas de tiempos memorables / 5

Por Gilberto Bello

La formación teatral, último decenio / 15

Por Miguel Alfonso

Teatro político en la escena actual: presencias, sobrevivencias y experiencias / 29

Por Nina Jambrina

Parajes y paisajes de las dramaturgias bogotanas / 34

Por Sandra Camacho

El teatro de la ciudad y las estrategias de comunicación / 59

Por William Guevara Quiroz

Ley del espectáculo público / 67

Por Sonia Abaunza

Nuestra política pública para el teatro / 73

Entrevista con Nathalia Contreras

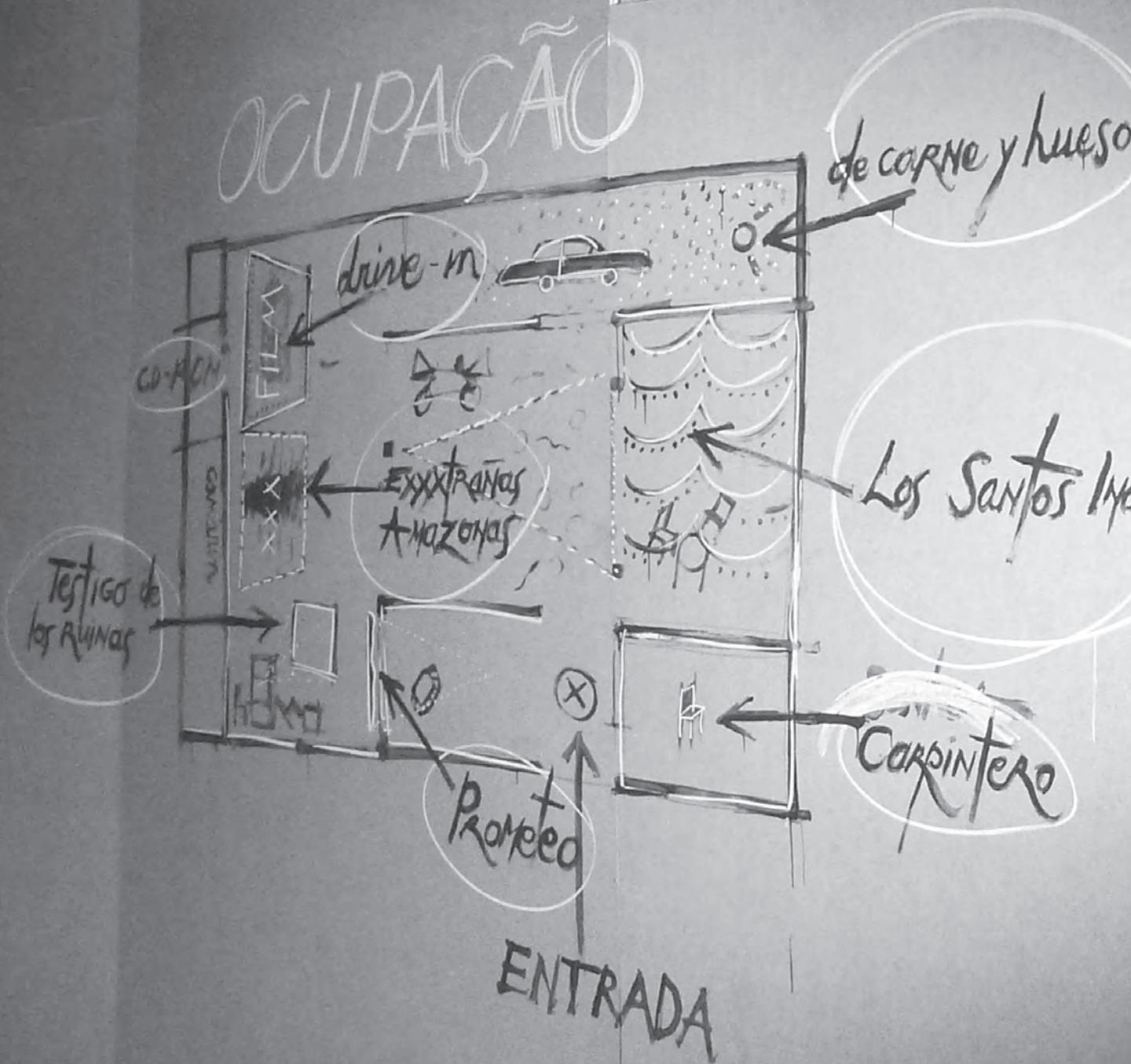
El espacio común donde todos podemos ser / 81

Por Santiago Trujillo Escobar





OCUPAÇÃO



Huellas de tiempos memorables

Por Gilberto Bello*

*Crítico y profesor universitario

Pretender abarcar el panorama histórico de una actividad artística de una década limita al escritor a sobrevolarla con una mirada. Como si se tratara de una descripción realizada desde una considerable altura, el autor ha elegido un punto de vista privilegiado, el de la objetividad, y un tono justo, el descriptivo. Su balance sintetiza, con buen juicio y rigor, diez años de quehacer teatral en Bogotá.

DRIVE-IN
(2011)

centes

Escribir sobre diez años de teatro en la ciudad de Bogotá no es tarea fácil. Para empezar, la importancia adquirida por tendencias en la estética, el pensamiento cultural y los movimientos sociales arrastraron en sus diferentes oleadas a todas las artes. Los cuestionamientos marcaron cambios cuyas consecuencias se exponen en los espectáculos de la más variada naturaleza.

Para algunos estudiosos del arte, el mundo en el que vivimos pasa por un momento de transición caracterizado por lo frágil, lo liviano y lo efímero. Esto da lugar a productos que definitivamente no parecen estar moldeados para perdurar. Es una especie de generalidad epidémica, cuya temporalidad corresponde a la modalidad de las líneas del horizonte, que cambian de acuerdo a la intensidad de la luz o a un espejismo cuya dilatación surge de las entrañas mismas de la intención artística.

Un conflicto centrado en visiones diferenciadas de lo artístico -incluidas las artes escénicas- marca el debate de fin de siglo -tan cerca y tan lejos- en lo que se ha dado en llamar debates de tendencia y cuya argumentación depende de puntos de vista antagónicos: la importancia de las influencias, la vigencia del arte teatral con historias atravesadas por siglos de crisis y de florecimiento, y el pensamiento contemporáneo a partir del fin del drama moderno. Estamos frente a un proceso ambiguo de refutación de marcos de referencia vigentes, desde que los teóricos antiguos del teatro y sus componentes dedicaron horas, días, meses y años a la comprensión de un sistema de representación, cuya materialidad y práctica fue el resultado de argumentar dispositivos históricos en una lógica de descubrimiento y contenedora de lo religioso y lo herético.

Los dioses han estado presentes en toda su historia, los mitos también y las leyendas, lo sagrado y lo profano -entendido como extensión de las preocupaciones del hombre- mantienen su lugar y vigencia en el teatro de hoy. La ideología -no solamente la referida a lo político- juega un papel destacado en esta actividad contradictoria y continua, asimilada a los cambios operados por el hombre en su vida cotidiana, sus simbolizaciones, las contradicciones propias de una especie siempre en conflicto y los engranajes del poder oscuro de la dominación.

Fantasmas de la escena

Todo país tiene una historia y una expresión cultural. No somos la excepción, aunque con persistencia tendamos a negar el pasado. Las generaciones de hoy y las venideras vienen del vientre del pasado, herederos que compiten con sus progenitores, incluso los niegan, los critican y muchas veces logran superarlos: la historia del pensamiento es la historia de la refutación; el cambio es permanente, nada queda igual cuando el telón de los acontecimientos superpone y reta a los creadores de una época.

Podemos empezar y abrir este relato con los fantasmas de la escena. Sus espectros habitan en las salas y caminan por el cerebro de sus discípulos hasta que ellos, no todos, pueden expulsarlos de sus vidas y seguir su propia senda. No es fácil romper las ataduras; basta mirar el ejemplo de un escritor nacido en Aracataca, cuyas páginas no son tan extensas como las de sus imitadores; a la sombra de los creadores viven los imitadores y los farsantes, y algunos alcanzan el éxito que no es más que la condena del hombre contemporáneo.

Dos hombres abren el telón del teatro contemporáneo en Colombia: Enrique Buenaventura y Santiago García. A ellos los acompaña una generación formada en Europa: Carlos José Reyes, Jorge Alí Triana y algunos más. Su propósito evidente: golpear de manera contundente las viejas formas de la expresión teatral y de la representación. Ellos también decantaron las influencias y leyeron a dramaturgos colombianos que lucharon a brazo partido contra el esquema pernicioso de una forma de teatro empeñada en negarlo, tanto en el texto como en la interpretación.

Así que debemos remitirnos, en esta convergencia de vasos comunicantes, a Luis Vargas Tejada, Oswaldo Díaz Díaz, José María Samper, Germán Arciniegas, Luis Enrique Osorio, Soledad Acosta de Samper y algunos más. Su centro fue el relato histórico para una sociedad agraria y tradicional. Algunos de ellos, con mayor liberalidad, empuñaron las armas de la argumentación para develar sucesos que la historia oficial y la historia heroica ocultaba en las páginas de libros de historia cuyos contenidos se cuidaron, con exceso de celo, de no narrar los acontecimientos del despojo y la violencia que campeaba por toda la nación desde su independencia.

Estamos frente a un ambiguo proceso de refutación de marcos de referencia vigentes.





Cada vez que ladran los perros / Teatro Petra / Dirección Fabio Rubiano / Archivo particular

Pues bien, los jóvenes venidos de Europa, imbuidos de otras lógicas, con una formación teatral producto de estudiar a fondo a los creadores de la segunda posguerra, traían en sus maletas nuevos libros y un deseo ferviente: cambiar el teatro en Colombia.

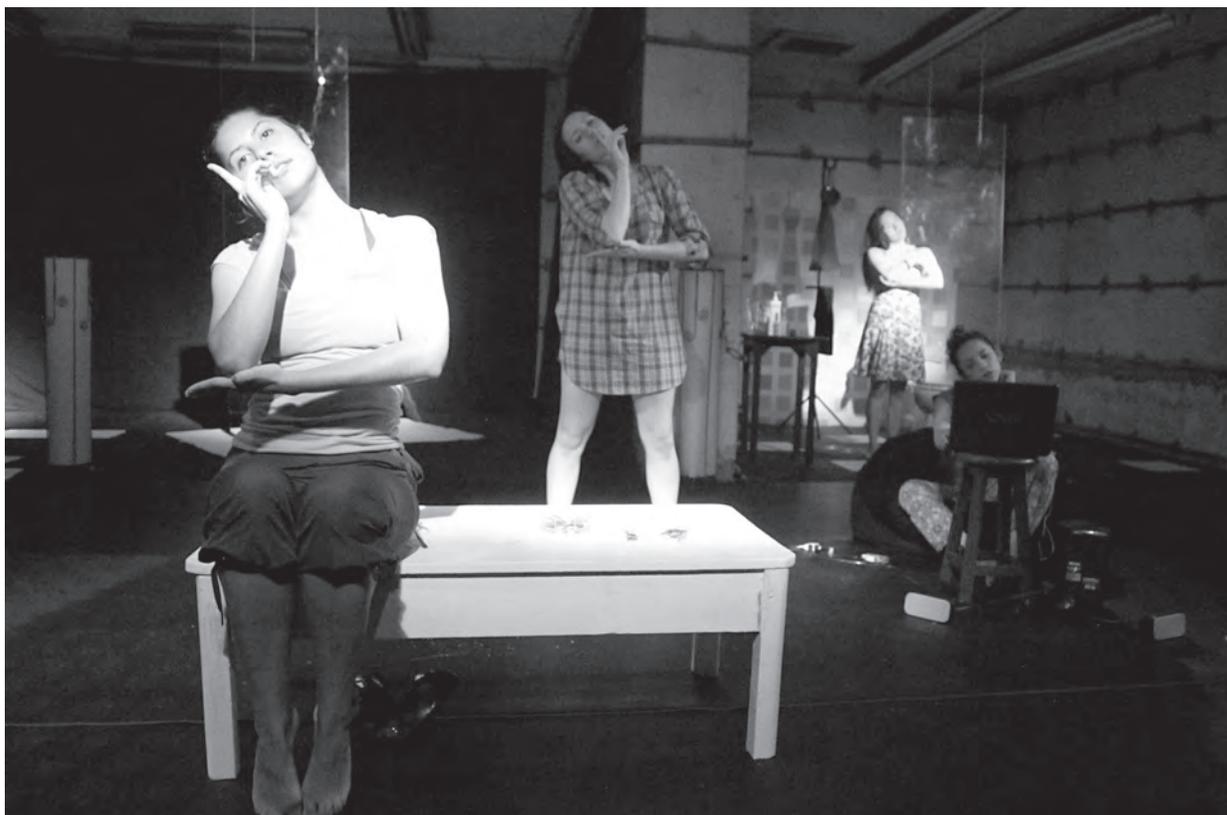
El maestro Buenaventura, afincado en Cali, funda el TEC, Teatro Escuela de Cali, escribe obras contestatarias y adapta clásicos reconocidos y autores del país tales como *A la diestra de Dios Padre* del maestro Tomás Carrasquilla. Pero más allá de ello, Buenaventura es un creador teórico y escritor de teatro. Formador de generaciones de actores importantes para el país y vocero de un teatro que no le tuvo miedo a la represión y a la censura, reveló historias de existencias precarias: maestras orgías y torturas en un país que limitaba por los cuatro costados con el Sagrado Corazón y una patria que elogiaba a una clase dirigente incapaz de mirar más allá de sus clubes exclusivos y sus intereses particulares.

La segunda mitad del siglo XX marca las transformaciones más notables de la ciudad y revela los problemas socio-culturales y políticos.

Santiago García empieza en la Universidad Nacional como estudiante y, luego, como director del grupo de teatro. Se traslada con sus actores y crea La Casa de la Cultura, en pleno centro de agitación de todo tipo en la ciudad. En la pequeña sala, ya no un teatro convencional, se dan cita grupos de amantes del teatro, durante las cortas o extensas temporadas. De aquel encuentro con el teatro van a salir actores, directores, críticos y espectadores que ya no dejarán de serlo. Los maestros de las tendencias más reconocidas en Europa y Estados Unidos ocupan la sala cada noche: Arturo Adamov, Paul Foster, Bertolt Brecht, Harold Pinter, Fernando Arrabal y muchos más inician su trasegar por la ciudad, que parece dormida en su pasado y víctima de un providencialismo recalcitrante: no hay duda de que el teatro fue un acelerador de la modernidad cultural en Bogotá.

La segunda mitad del siglo XX marca las transformaciones más notables de la ciudad y revela los problemas socio-culturales y políticos que se habían ocultado. En





50105 / Meridiano 74 Teatro / Dirección Edwin Acero / Archivo particular

el arte plástico, Marta Traba reconoce la existencia de una generación vigorosa de creadores y califica y descalifica, con su pluma de ingenio y sátira, revistas como Mito y Letras Nacionales, para mencionar apenas algunas. En el cine, otros jóvenes se atreven a dejar pasar el río de las tumbas por su celuloide. Un ejemplo es *Pasado Meridiano*, de José María Arzuaga, que muestra en blanco y negro nuestras heridas.

El teatro abre panoramas inéditos con la existencia de La Candelaria y el montaje colectivo y su ideología centrada en el cambio que se agitaba por toda América Latina, después de la Revolución Cubana. El teatro pidió y ocupó su lugar en las plazas y teatros de las universidades. El Teatro Libre de Bogotá, con Ricardo Camacho; Jorga Plata, recordado por su admirable interpretación de Lear; Germán Moure y un destacado núcleo de actores, sigue en la brega de abrirle las puertas al teatro en la ciudad, que ya había ingresado con timidez en la modernidad.

Salas y diversidades

Algunas de las obras de los maestros perduran y, en la segunda década del siglo XX, se mantienen en la

cartera. Podría decirse que ya son reconocidas como clásicas en el teatro de la urbe. Sigue con voz metálica el alegato de *Guadalupe años sin cuenta*, título de los que, sin voz, mantienen su cuenta en años aciagos, los soldados que navegan sin destino por el río Magdalena, de la mano de Carlos José Reyes, acompañado de un diálogo del siempre admirado Álvaro Cepeda Samudio; el difunto terrateniente que muere recordando sus iniquidades, en palabras de Esteban Navajas; *Los papeles del infierno* y Satanás en el paradigmático sentido de la opresión y la persecución que jamás nos abandona. Obras convertidas en referentes necesarios para dar cuenta de una época en la que las ideologías políticas de oposición se metieron de lleno al escenario para instalar sus bártulos a lo largo de esta ciudad dorada. Los suspiros de Bolívar acompañado de la Mama Grande, los pugilistas enfrascados en un enfrentamiento por la soberanía de un país tropical que saca tajada de todo y que no se inmuta al perder territorios importantes a lo largo de su historia. Tinglado montado en el desaparecido Teatro Popular de Bogotá. *El Quijote*, en su estancia de caminos, se le recuerda por la inmensidad de su locura sin tregua; y *El paso*, por su fuerza con-

tenida y sus protagonistas, enmarcados en la niebla dominante de un país sumergido en una violencia con todos los matices.

Con estos ejemplos, entre muchos otros, el debate se concentra en el denominado teatro político. ¿Alguna vez en la historia no lo ha sido? Teatro de denuncia, teatro de pancarta, teatro militante. La controversia, extendida hasta hoy, tiene defensores y opositores y muchas de las opiniones no han sustentado sus argumentos ni tomado, como fundamento, las condiciones culturales y las coyunturas que marcaban la tendencia del teatro en América Latina. El arte también forma parte de las dinámicas sociales y de las luchas políticas a lo largo de su historia.

Por esa misma época, la ciudad crece como una mancha incontenible. Se divide el mundo urbano de los barrios marginales, habitados por desplazados de la violencia bipartidista. A lo largo de las montañas, que han perdido su color dando paso al plástico, los cambuches caen al vacío en los duros inviernos de esta ciudad andina. El teatro se concentra en la ciudad y otros personajes pueblan las salas. El énfasis cambia y se dirige con especial preocupación al trabajo del actor. Se pasa del recitativo hostigante a una formación mucho más profesional. Hay de todo, estamos en la puerta del siglo XXI. Tenemos a Actos Latinos y sus ceremonias secretas de la mano de Antonin Artaud, con aromas de ritos en los que afloran las preocupaciones de las conciencias evadidas de una realidad odiosa; Quimeras habitadas por clásicos y otros relatos teatrales; Gabriel García Márquez hecho teatro y sus cenizas sobre el mar; Ditirambos portadores del sentido más profundo de lo popular; Teatro de Calarcá, con sus cuadernos de letra menuda y gracia evidente; La Mama, siempre en el empeño de hacer de la ciudad un laboratorio de cuerpos, denuncias y empatías con los ocultamientos. Y, con nombre de aula, el R-101, en batalla permanente por el teatro de calidad en la ciudad.

De ideologías a inseguridades

El nuevo siglo despierta y vigila el todavía tibio cadáver de la utopía; otros escriben sobre el fin de la historia. Filósofos de Europa entran a la fuerza en el castillo de la modernidad en un asalto irregular y dejan vivos algunos de los baluartes del pasado, los pensa-

dores de la razón son atacados con furia y se critican sus limitaciones y sus desviaciones argumentales; el arte se ve abocado a aceptar otras formas y la plástica es condenada al cuarto de san alejo. Los valores de la modernidad, alucinados por la arremetida de lo llamado nuevo -parece inventarse cada cosa de nuevo- transitan por la calle de la amargura y el desencanto.

El conocimiento es una joya extraña y rara, la información es el nuevo signo de los tiempos, la economía entra en el consumo como su máxima expresión, la oralidad da paso a lo digital, aquellos valores estéticos que pregonaron los ancianos de otras épocas se derrumban, lo mítico es apenas una lección para adolescentes y adultos extraviados en un universo en el que la inseguridad es la semilla del comportamiento, la ética es una elástica manera para adaptarse a las circunstancias y el mundo erótico abre sus piernas para recibir a todos cuantos se les ocurra acudir en su

busca para autosatisfacerse. El progreso y las ideologías ya no ocupan un lugar destacado en los debates, el éxito se apodera de las conciencias y lo superficial y ligero representa el sueño más acariciado de un mundo mediocre y mediatizado.

Lo objetivo se funde a lo subjetivo y conceptualiza el quehacer de vivir en la pluralidad, la diversidad y la virtualidad. Se aspira a producir cualquier obra de cualquier objeto,

animal o persona. Sin embargo, en el tránsito a otra época, lo posmoderno se funde con los fantasmas sobrevivientes del cómodo naufragio de lo moderno, a través de una evidente operación de reciclaje. América Latina, al recibir el discurso de los acontecimientos que marcan las huellas de un nuevo siglo, se ve ante una alternativa: ¿cómo ingresar o aceptar lo más moderno en sociales que conviven, contradictoriamente o por dominación, con sistemas de desarrollo cuyos hilos entrelazan lo tradicional, lo moderno, lo más adelantado y lo más precario? Las ideologías huyen del campo político y se reducen a los buscadores de fortuna, a los piratas que asaltan las instituciones en busca del botín del poder, y a textos académicos de difícil comprensión que pululan por diferentes vías para confundir más nuestra condición.

En este galimatías de palabras huecas, conceptos combinados de retórica, metafísica, sociologismo de la peor estirpe y estética de lo novedoso inmediato,

El nuevo siglo despierta y vigila el todavía tibio cadáver de la utopía; otros escriben sobre el fin de la historia.



aparecen en el teatro de la ciudad un grupo de trabajadores sordos ante la seducción que irradia la tendencia incitadora y se dedican a explorar, con máscaras que los protegen de los gases del posmodernismo y de las sirenas de los medios masivos, los ámbitos de una ciudad en convivencia con pasados y futuros, en la que el rebusque por la vida es la mata del comportamiento. Lo suyo es una extraña mezcla de estudio de los autores, las teorías y las metodologías teatrales más adelantadas. Con ello, emprenden una aventura que los llevará a encontrar historias a la vuelta de la esquina, en las comunidades excluidas, en los canales de un aparato que, cada noche, le da a la masa su dosis de simplificación, de expectativas crecientes, de comodidad y de desaliento.

Discípulos y diletantes

El grupo Ensamblaje, con treinta años de construcción, forma parte de los conjuntos siempre deseosos de poner sobre el escenario una pluralidad de presencias. Misael Torres, su director, huye como preso evadido de la novedad y enfrenta con coraje las trampas tendidas por un arte de superficie y banal. Desde sus inicios, juega al riesgo tanto en escenarios de calle como en salas no convencionales. Desde *Memoria y olvido de Úrsula Iguarán* (1992) hasta *Historia del fin del mundo*, accedió a coexistir con grandes autores y con la palabra oral que es la memoria de los desplazados y de los marginales. Sus piezas son un renovado ejercicio físico y argumental; es directo y crítico. El país viaja por territorios insospechados y lo ubica en un escenario sin decorados excesivos ni parafernalia de soporte. La comedia del arte, en plena modernidad, guiña sus ojos sagaces y burlescos en los ámbitos en los que se ensambla una obra que, seguramente, será perdurable.

Juan Carlos Moyano, animador del grupo Teatro Tierra, es un terco redomado que vive abrazado al teatro desde su juventud. Maestro, novelista, ensayista, dramaturgo y director, le gusta combinar sus ejercicios cotidianos con grandes autores clásicos y contemporáneos. Su sello de fábrica está en arriesgadas puestas en escena de adaptaciones, textos prestados para extraer imágenes de gran densidad y acceder a atmósferas en las que los actores son el centro de la acción y de la actividad escénica.

El enano, la adaptación de *La Vorágine* de José Eustasio Rivera, forma parte de su arquitectura. No es un director de escritorio, recorre el país con la idea de llevar teatro a comunidades lejanas y buscar, en las memorias

del olvido, sus textos para que los públicos ciudadanos se den cuenta de que, más allá de sus restringidos límites, hay un país que llora y canta en comunicación con la naturaleza, cada día más lejana del bucólico retrato que dibujan los intrusos aventureros y los medios de comunicación, que quieren hacernos creer en una nación integrada, cohesionada y solidaria.

José Domingo Garzón siempre tiene una obra entre pecho y espalda. Le mete mano de frente a la vida seca de hombres y mujeres que están a la espera de una mejor condición o de promesas que, generalmente, no llegan a cumplirse. Sus personajes respiran frustración por todas partes y sus horizontes, sueños no cumplidos. Una especie de tara psicológica recorre el escenario con la presencia de figuras de arquetipo opaco, frustrado y mentiroso.

Con *La procesión va por dentro*, Garzón le entregó al teatro colombiano el espectáculo no convencional de un recorrido que recuerda *El hilo de Ariadna* del maestro Vargas, en un espectáculo que quiere encontrar sentidos a los sentidos, visto en la Universidad Nacional. La pieza de Garzón es un hito de nuestro teatro ciudadano; un doloroso viaje a la enajenación, la autoflagelación y el dolor de mujeres que respiran sus sentimientos en la cara del espectador.

Mención especial para Mapa Teatro. Conformado por un laboratorio de artistas, introdujo la noción de cambio sistemático y, gracias a un proceso permanente de búsqueda expresiva y estética, se ha convertido en el conjunto más innovador del teatro en el país. Con sus primeros trabajos, fue marcando terreno y delimitó sus fronteras. Lo de los hermanos Heidi y Rolf Abderhalden, de origen suizo, es un complejo entramado de lenguajes combinados y reinventados, con el objeto de ampliar los marcos de expresión y la idea del arte que busca, con desmedida dinámica, ampliar y expandir la significación. Y nada de inventar por inventar. Tampoco es un laberinto de discontinuidades. En Mapa Teatro, lo experimental se usa en beneficio de la obra, se revaloriza la fusión de géneros y puede verse, algunas veces con claridad, una tradición clásica abrazada con lo más avanzado del arte escénico.

Fabio Rubiano es el más promocionado de los directores de teatro en la ciudad. Su grupo Petra convoca públicos masivos con cada uno de sus espectáculos. En sus obras, la ciudad no es una escenografía, más que todo es la presencia de lo más oscuro de ella. Poseedor de una avidez de antropófago intelectual, se nutre de carne y nervios de muchos géneros e incorpora estilos





Amaranta y Parlamplim / Dantexco (Danza- teatro experimental de Colombia) / Dirección Gelder Mahecha / Fotografía Andrés Millán

y maneras artísticas venidas de fuentes tan disímiles como la historieta, la novela negra y el cine ecléctico. Luego las organiza en su hirviente horno creativo, motivos de brujo, para armar modelos contradictorios, discontinuos y absorbentes, en los que el humano es una figura deplorable, insana y enfermiza.

Varasanta centra su actividad en la preparación corporal de los actores. El primado de esta tendencia los lleva a elaborar un teatro de nervio y movimiento, en ocasiones, con perjuicio de la continuidad y la palabra. El grupo es una especie de culebra que serpentea por tierras movedizas. *Kilele*, escrita por Felipe Vergara y dirigida por Fernando Montes, es su obra más representativa. Concentra su alegato en la masacre de Bojayá (Chocó), ocurrida el 2 de mayo de 2002. Destacó igual el brillante trabajo de la actriz Carlota Llano con sus *Mujeres en la guerra*, adaptación de un libro de Patricia Lara. Llano despliega la solidez de sus palabras, la sonoridad de sus énfasis y una expresión que siempre la destaca como una de las actrices más importantes del teatro en la ciudad.

Víctor Viviescas, venido de Medellín, puede considerarse el teórico del teatro más importante de los últimos años. Dramaturgo, director y maestro, forma parte de lo encargados de animar historias en perspectiva de modernidad y aceptación de la complejidad, como marcos de referencia para abordar lo contemporáneo del arte escénico. Sus piezas, no obstante, suelen ser temas cuya situación temática se rinden ante la realidad circundante y, en algunas ocasiones, en su intento de ahondar en relaciones y transversalidades, se tornan abigarradas y confusas.

Los movimientos sociales presentes en la ciudad merecen una mención, en el recorrido de estos diez años. Esto abarca a los grupos de sexualidad abierta, los colectivos comunitarios y los defensores de la naturaleza, el medio ambiente y la ecología. También al teatro de género, en el que se destacan dramaturgas y actrices cuya aproximación a las artes escénicas privilegia la partitura y el papel de la mujer, en su proceso de inserción en una ciudad abigarrada -conservadora todavía y formulada- en las relaciones intergénero,



con el esquema tradicional de un machismo recalitrante. El teatro en las universidades parece hundirse en el marasmo y la discontinuidad. Cada escuela, de las muchas que existen -unas de reconocida calidad; otras de garaje; las más de rebusque de actores y actrices, con modalidades de enseñanza que no superan el funcionalismo; y otras que apenas alcanzan la condición precaria de formación artesanal- sufren de introspección académica y timidez estética. Sus espectáculos se encierran en sus cuatro paredes y, desde dentro, reciclan metodologías y formas instrumentales de trabajo, cuya característica más descollante es escudarse en la manida definición de "ejercicio de escuela".

Dos creadores venidos del extranjero han contribuido grandemente al desarrollo del teatro. Sus enseñanzas marcan momentos fundamentales en la historia reciente de la ciudad. El australiano-irlandés Joe Broderick; actor, ensayista, investigador y escritor; es una presencia vital en nuestro teatro. Así mismo, Pawel Nowicki ha impulsado un grupo de actores de alta escuela que, de la mano del director polaco, han enriquecido la expresión en la ciudad. Robinson Díaz, Ana María Sánchez, John Alex Toro y Elkin Díaz han legado a la ciudad trabajos de especial intensidad y audacia. Destaco, entre ellos, el montaje de *La hojarasca*, presentado en el Teatro Popular de Bogotá

Festivales

La primera edición del Festival Iberoamericano de Teatro tuvo lugar entre el 25 de marzo y el 3 de abril de 1988, en la fiesta por los 450 años de Bogotá. Fanny Mikey y un grupo de colaboradores le entregaron a la ciudad la oportunidad de ver los progresos y desarrollos del teatro en el mundo. Como es normal, el festival contó con apoyos y con oposiciones. El tiempo, juez implacable de los procesos, ha emitido su fallo a favor y hoy es reconocido entre los más importantes del orbe. Destaquemos que la década del ochenta marcó la transición intergeneracional en el teatro de la urbe. Creadores sedientos de nuevos aires y de cambio sintieron, en carne propia, la inseguridad de todos cuantos predecían el fin del teatro. La influencia creciente de las nuevas tecnologías fue la chispa que incendió el discurso de los apocalípticos, cuyo centro

Lo objetivo se funde a lo subjetivo y conceptualiza el quehacer de vivir en la pluralidad, la diversidad y la virtualidad.

era la predicción del fin de un arte de más de 4 mil años de existencia.

Nuevas fuerzas e impulsos saludables permitieron que el teatro, hacedor de cultura y animador de espacios múltiples, saliera adelante. Hoy, el convencimiento del valor del festival es evidente y reconocido. Los directores escucharon voces expertas para avanzar en su conocimiento, los actores compararon sus potencialidades con espejos en la escena, metodologías de trabajo revaluaron

el entrenamiento, la formación vocal se expandió, los productores conocieron modelos de planeación y gestión, los directores de arte y escenógrafos se deslumbraron ante las múltiples posibilidades del oficio. Un público que poco iba al teatro se tomó las taquillas. Bien o mal el teatro se encontraba con el público y la ciudad cuenta con un evento inscrito en su identidad y su memoria.

En la misma fecha del Festival Iberoamericano, se muestran obras correspondientes a la programación del Festival Alternativo. Producto de disidencias y desacuerdos, está posicionado gracias a la labor de Patricia Ariza. Representa un encuentro de voces, precisamente, alternativas. Ya tiene programación internacional y un sentido de lo popular. Es la fiesta de grupos que cubren un sector fundamental del movimiento teatral colombiano.

El Festival de Teatro de Calle ocurre en parques y plazas. En los últimos años crece en audiencia y en calidad de las obras. Necesita más apoyo y mejor programación pero es, sin duda, una manera de hacer fiesta en la ciudad, igual que las comparsas, los narradores orales y muchos grupos que, de cuando en cuando, se animan a tomarse las calles, con el único propósito de divertirse y llenar de gracia, color y sentimiento los espacios de esta ciudad que parece hundirse en sus propias contradicciones.

El Festival de Bogotá es especialmente atractivo por la variedad y la inclusión de la tipología plural de la actividad de arte escénico en la ciudad. Gracias a los esfuerzos de la Asociación de Salas Concertadas de Teatro de Bogotá ha logrado encontrar una posición destacada en el marco de la actividad cultural de la capital. Persiste y valdría la pena encontrar fuentes de financiación acordes con la envergadura de los espectáculos.



Investigadores, crítica y medios de comunicación

Un lunar en la historia reciente de la ciudad cultural es la poca calidad que exhiben los llamados periodistas culturales o periodistas que cubren espectáculos. Los escasos críticos brillan por la cortedad de sus colaboraciones. Los periódicos de mayor tiraje cubren la actividad con notas pequeñas o entrevistas en las que se destacan las preguntas menos teatrales y más cercanas a los lugares comunes.

La radio no tiene en cuenta la actividad teatral y la televisión, ni fu ni fa. Hace mucho tiempo desaparecieron del periodismo los críticos conocedores, estudiosos, capaces de interpretar. Lo de ahora es de trazo fácil, brochazos a la ligera y una carencia evidente de cultura teatral. Como lo que marca sus dinámicas es la tendencia, una especie de cambio repentino, creen que cada día se impone la novedad o quizá la novelería y bautizan de cualquier manera, con una capacidad bastante pobre para titular instancias del teatro. Entonces tenemos nuevo teatro, ruptura histórica, nueva ola, primavera teatral y así creen marcar la presencia de lo que más aman: la superficialidad.

Hemos progresado en estudios e investigaciones. Investigadores como Carlos José Reyes, Fernando Duque, Carlos Satizabal, José Domingo Garzón, Samuel Vásquez, Marina Lamus, Víctor Viviescas, Jorge Prada, Enrique Pulecio Mariño, Juan Carlos Moyano, Mónica Camacho, Sergio González León, Ana María Vallejo y Jorge Manuel Pardo, entre otros, dedican sus esfuerzos a la tarea de darnos a conocer etapas, itinerarios, modalidades, géneros, transformaciones, rupturas, estudios de autor y trabajos de dirección. Gracias a esto, nuestra escena deja de ser un esbozo y adquiere una importancia creciente. Piensan en la memoria que requiere esta actividad para mejorar sus procesos y sus interpretaciones.

Falta mucho en este campo y se precisa que las escuelas de importancia le concedan un lugar de privilegio a la teoría y a la investigación. Los espacios de formación deben entender que el arte es complejo, tiene historia, referentes importantes y estudios fundamentales. Descuidar este sistema de conocimiento significa un empobrecimiento de la actividad.

Paisaje siglo XXI

En este momento, hay dramaturgos en la ciudad. Son más bien pocos, igual que en cualquier otra época. La creación no es una planta silvestre que tiene asiento en todos los jardines. Los creadores de hoy están en

plena labor y el tiempo pronunciará la última palabra sobre su desarrollo. No todos son lo que dicen y, de los que dicen, casi todos están tratando de fortalecer sus historias con mayor rigor y profundidad. Por ahora, en la mayoría de los casos, son ejercicios interesantes de escritura.

Los medios de comunicación, como siempre, se han apresurado a calificarlos de cualquier manera y con epítetos rimbombantes. Males de los medios. No obstante, sus trabajos son irregulares y algunos, desestructurados. Tienen aciertos. Sus fuentes se nutren en la enseñanza de los maestros. Digamos que están en la antesala para ingresar a la difícil y exigente galería de lo que podemos llamar dramaturgos de verdad.

Víctor Quesada es, a mi juicio, el más destacado. Y por ahí encontramos a Santiago Merchant, Jorge Hugo Marín, William Guevara y Felipe Botero, Carolina Mejía, Felipe Vergara y Marta Márquez. Por fortuna, sus declaraciones contradicen los esquematismos derivados de la publicidad y de algunas salas que parecen haberlos elevado a la categoría de maestros maravillosos para beneficiarse y vender boletas. Pero es en el campo de la acción, en el lenguaje, en el escenario, donde se prueba la calidad; y los trabajos de la mayoría no parecen alcanzar una nota alta en el concierto de nuestra tradición.

Un buen balance debería empezar por separar el grano de la paja. Para eso esperamos estudios críticos, análisis con conocimiento, investigaciones en profundidad y no meras habladerías y lemas de propaganda que recalentados y pretenciosos publicistas y periodistas sin manejo del tema, acompañados de ambiguos promotores de espectáculos, les ha dado por llamar "la ruptura histórica de nuestro teatro".

Las vías de acceso al teatro de hoy, en la ciudad, parecen una confusión. La movilidad es muy parecida a nuestras horas pico. Hay rutas rápidas, trancones, calles intransitables y pesadas situaciones con accidentes y falsas expectativas. Diez años de teatro exigen mayor rigor, seriedad y juicio certero. Llamo la atención acerca de las urgencias. Una de ellas es, en verdad, estudiar y explicar, con criterios y argumentación sólida, qué ha pasado en el teatro en la ciudad en los últimos diez años. •





LA FORMACIÓN TEATRAL, ÚLTIMO DECENIO

Por Miguel Alfonso*

* Profesor de planta de la Licenciatura en Artes Escénicas de la Universidad Pedagógica Nacional,
Posgrado en Comunicación Educación y Doctorado en Educación.

Tradicionalmente, la pedagogía artística, específicamente la teatral, ha sido confrontada por criterios adversos a ella. Pero, en los últimos años, una corriente intelectual y artística ha revaluado su lugar y su función, tanto en la sociedad, con su amplia demanda, como en los criterios educativos de la Academia. Así lo demuestra el autor de este artículo.

El teatro es un crisol de civilizaciones.

Victor Hugo

El lugar de quien enuncia

No es prudente, aconsejan quienes saben, escribir en primera persona. Pero nos vemos en la obligación de hacerlo por el tema con el que se nos invita a participar de este nuevo número de la Revista Teatros. En efecto, se solicita desarrollar una reflexión sobre los sucesos concernientes a la formación teatral en la última década. Como gesto de retribución lo intentaremos, pero debemos replicar que el sentido de lo escrito corresponde a una mirada de alguien que se ha desempeñado en el sector teatral

como formador de futuros educadores. Eso no nubla la vista, por el contrario, podemos atestiguar avatares: los propios y los ajenos; pronunciarnos a favor de las implicaciones educativas de las artes escénicas en todos los ámbitos de lo humano y recalcar que, en sus componentes pedagógicos, existe un terreno fértil para la construcción de un pacífico país, o al menos de un sosegado horizonte.

La vida en grupo, un reciente descubrimiento de la convivencia humana, proveía de un escenario emotivo el placer que significaba



el ejercicio artístico. Los grupos como motores de aprendizaje y de vivencia, enaltecidos en un modelo cercano a la comuna, prohijaban lo discretamente necesario para armonizar una existencia creativa, activa en lo político, en donde se intercambiaban referentes de la literatura, de la poesía, del propio drama, de las demás circunlocuciones artísticas.

Justamente, quizá gran parte de la audiencia que pueda leer estas líneas, recuerde los tonos ciertamente agrios con los que hace unas pocas décadas era considerado el asunto de la formación teatral. Entonces, se discurría con frecuente tono desaliñado, a modo de adjetivo peyorativo; se escuchaban -aún sucede- términos como: académico o escuelero; quizá peor, que la actuación era cuestión de genios, de propensiones innatas o arte privativo de personas con cierta suprasensibilidad.

En otra entrega de la revista, por allá en 2006, nos inquietaba el tema de la formación docente. Bajo el título "*¿...y la formación de profesores de teatro?*" interrogamos acerca de las contingencias propias y de un universo particular en busca de reconocimiento epistemológico (Alfonso, 2006).

Es así debido a que la irrupción de la escuela teatral moderna, por las postrimerías de la década de los años setenta, acarrea otras adscripciones, otros contextos, otras sistematizaciones, otras regulaciones que indistintamente fueron matizando ese ámbito creativo que la hagiografía teatral (que persiste en la lectura de la historia del teatro moderno en Colombia) nos muestra como bucólico, juvenil.

De allí que vindiquemos *el lugar*, más que *el quien* enuncia: proferi-

No cabe duda de que el tema de la formación artística ha ido ganando terreno en el espectro de la contemporaneidad en el país.

mos desde la academia, la misma agravada otrora, para decir, desde nuestro papel de hacedores de prácticas sociales y de promotores de discurso, que por fortuna en los últimos años ha crecido la oferta y la demanda de programas en teatro, se ha incrementado el desarrollo de investigaciones, se ha favorecido la construcción y apertura de programas, se han cualificado unos, o se institucionalizaron otros. ¡Por fortuna!

Y es que la academia, siempre, es el despertar de un sueño. En su afán por estructurar campos de saber ha abierto espacios para la publicación, el desarrollo de pensamiento acerca del teatro, de la pedagogía y ahora de las didácticas teatrales, de las consecuencias de la incursión del teatro en múltiples escenarios educativos. En la academia se ha propiciado la reflexión, el encuentro, la dialogicidad. Con ella se problematizó el teatro. Pero el teatro, potencialmente, problematiza la academia. ¡Por fortuna!

Es así por cuanto, al abrir diagramas a nuevas lecturas y cataduras, se ha procurado consolidar mayores aportes a la sociedad colombiana y en particular al sector teatral. Ahora, desde distintas ópticas, con diferentes recursos o intenciones, el interés trueca hacia los estudios y

desarrollos teóricos, la producción reflexiva sobre aspectos epistemológicos, teóricos o pedagógicos y la articulación de tendencias (que bajo el escudo de propuestas estéticas habían imposibilitado la concreción exacta de alternativas innovadoras y rigurosas). Ahora se procura superar la confusión existente al asignar un estatuto de investigación a los experimentos de las agrupaciones, la valoración del análisis formal y científico, la producción de conocimiento sobre aspectos puntuales como la dramaturgia, la crítica, la teoría, la recepción y la escenificación, entre las más relevantes.

En virtud de la señalada amplificación de programas y búsquedas propias del quehacer y la formación teatrales, y su ingreso a la academia, ésta también entra en tensión, produciendo nuevos campos, preguntas. Es sobre ello que apuntalamos esta reflexión. En tal propósito, este texto centra su atención en los avances y desarrollos de escuelas, programas académicos de pregrado y posgraduales y sus implicaciones en la formación de profesorado. Para ello se proponen varios planos de discusión: en el primero, el tránsito de las academias de actuación -o de teatro- a la academia en el sentido de instancia de formación institucionalizada; en un segundo nivel, proponemos que el ingreso del teatro a la universidad configura un nuevo campo profesional en virtud de las tensiones que este encuentro activa.

Y, con el incremento de programas en los últimos años, deviene la necesidad de profesionalizar a los educadores y formadores. Es el núcleo de nuestros razonamientos.





Ositos de goma / Teatro R101/ Dirección Ramsés Ramos y Hernando Parra / Fotografía Diego Moncayo

De LAS academias a LA academia

Sabemos que las prácticas teatrales se han transmitido y enseñado mediante la inclusión en grupos, por discipulados, por acompañamiento, por experimentaciones y/o laboratorios. No obstante, con la llegada de las prácticas socioprofesionales teatrales a las academias de teatro, hacia el siglo XVII, éstas se organizan en disciplinas altamente especializadas que se van diferenciando, van tomando nuevas formas y lógicas ordenadas en saberes para posibilitar su transmisión. Este tema es muy importante: el actor ya no se forma únicamente al hacer parte de un grupo teatral y bajo la égida de un maestro, quien funge, en la mayoría de los casos,

como el director del grupo. Sostenemos que las prácticas socioprofesionales (y también, aunque en menor medida, las socioculturales) son modificadas en su tránsito a los distintos sistemas de formación, especialmente en su ingreso a la Universidad¹.

¹ Es necesario establecer una diferencia entre academias y la academia. La primera palabra hace referencia a las escuelas que forman actores, la mayoría de modo no formal. Se estila en Colombia, el uso de Academia de Artes como sinónimo de una escuela de formación muy cercana a las prácticas profesionales y a los procedimientos de los artistas. Aquí, la Academia corresponde a un espacio institucionalizado, y por lo tanto reglamentado que ofrece procesos de formación especializados y formales.

En esta transición las disciplinas se independizan progresivamente de las prácticas teatrales profesionales y, posteriormente, las afectan dando lugar a procesos de institucionalización, a la emergencia y organización de campos de saberes “academizados”, formalizados, sistematizados. Dicho de otra manera: los procesos de institucionalización de estas prácticas dan lugar a la irrupción y organización de campos de saberes... y de formas de transmitirlos².

² Asunto que dio lugar a una tesis doctoral que intenta rendir cuenta de los saberes teatrales, las lógicas y organizaciones de éstos en contenidos y unos gestos típicos del formador teatral (Alfonso, 2013a).



No es un exabrupto afirmar que la consolidación de escuelas teatrales -lo que antes, en la década de los años setenta y principio de los ochenta era una legitimación del nuevo teatro colombiano, para materializarse como estructura social, y formar a los actores- pasó a convertirse, en los años 90, en una exploración al mundo y a las reglas de la academia, de la formación metódica y estructurada y, luego, desde la primera década del siglo XXI, en la oportunidad para examinar lo recorrido, para expeler nuevos horizontes, trazar nuevos mapas e intentar nuevos escenarios de acción. Ha sido, sin duda, un camino muy espinoso y muy largo, en el que todavía son visibles las “capas geológicas” que caracterizaron los distintos momentos de la consolidación del teatro colombiano, vista a través de las lentes de la educación teatral.

No cabe duda de que el tema de la formación artística ha ido ganando terreno en el espectro de la contemporaneidad en el país. Y en este nuevo panorama la formación se vincula a la legitimación social: para 2004, año en el que nace la revista *Teatros* como un espacio para la reflexión del sector teatral bogotano, el ámbito de la formación estaba constituido por una serie de escuelas y programas de formación que, formalmente, no ha cambiado mucho, hasta ahora. La escuela del Teatro Libre tuvo que dar el paso a la asociación con una universidad, porque fue claro que no podía mantenerse independiente, sin las formalidades que dispensa un título profesional para sus egresados. La Casa del Teatro Nacional también avanza en esa dirección. En 2014, se empieza a ofrecer un nuevo programa formal en la Universidad Javeriana.

En Bogotá asistimos a la cristalización de nuevas estrategias desde lo público para fomentar la educación artística en los ámbitos educativos.

Basta con intentar un acercamiento a estos nuevos programas y los que se venían ofreciendo para hacer notar los siguientes asuntos, vinculados con el ingreso del teatro a las universidades:

1. Implica la emergencia de tensiones, el intento de construcción de formas de formación y la problematización del teatro mismo.

2. El inicio de varios debates sobre objetos de formación y la profundi-

zación o la configuración de nuevos campos de conocimiento.

3. La intención de desarrollar líneas de investigación relacionadas con la actuación, la dirección, la expresión, la creación, las técnicas corporales, la dramaturgia, la producción, la gestión y la circulación.

4. Pero a estas prácticas asociadas orgánicamente al teatro se vinculan otras de la entraña académica. Por ejemplo se apela a una “pluralidad conceptual” (Universidad Distrital), la comunicación y el desempeño docente como posible escenario profesional (Escuela de Artes y Letras); la multidisciplinariedad (Universidad del Bosque y Universidad Javeriana), la investigación (en todas las instituciones), y la formación integral.

5. El punto anterior implica, ahora con mayor insistencia, que en los programas haya referencia a los “créditos” y -entre estos- la incorporación de espacios académicos que se articulan a la formación teatral, v. gr.: Panorámica Universal del Arte,



La peor señora del mundo / Teatro Libélula Dorada / Dirección César Álvarez / Fotografía Nik Palmer

Español, Constitución Política de Colombia, Antropología, Lectura, Sociología, Modernidad y Postmodernidad en el Arte, Psicología, Ética, Lengua Extranjera, Estética (Escuela de Artes y Letras); Fonoaudiología, Semiología, Psicología (Universidad del Bosque); Somática, Teología, Filosofía, Constitución y Política (Universidad Javeriana), para citar algunos. Como se evidencia, la inserción de estudios de Arte Escénico como nuevo programa dependiente de instituciones de formación superior supone el abordaje de conocimientos de otras disciplinas y de objetos culturales que se articulan a las prácticas socioprofesionales de referencia. Se asume que estos conocimientos serán transferidos a distintos contextos socioeducativos, lo que implica la necesidad de esclarecer qué contenidos son finalmente trabajados por los formadores, cómo se enseñan en este contexto particular, con qué efectos de transposición y las tensiones a que da lugar esta transferencia.

Nos detenemos en este punto muy a propósito de ejemplificar lo que aquí llamamos emergencia de praxeologías a consecuencia de las tensiones derivadas de la inclusión, creciente en la última década, de los programas universitarios de formación teatral.

Quando el teatro llega a la Universidad. Tensiones y emergencia de praxeologías.

Retomemos el planteamiento que nos ocupa. En tanto los formadores han recibido instrucción en escuelas de actores como maestros de arte dramático, o se desempeñan como directores, dramaturgos y actores de compañías teatrales, tienden a trasladar las prácticas de referencia de la for-

mación del actor a los programas de formación universitaria. Ello trae consecuencias en el diseño de los programas universitarios de teatro (inicialmente diseñados por directores, maestros de arte escénico o actores en ejercicio), lo cual incide en la concepción y en la creación de programas. Así se confirmó en un trabajo de investigación doctoral reciente (Alfonso, 2013a).

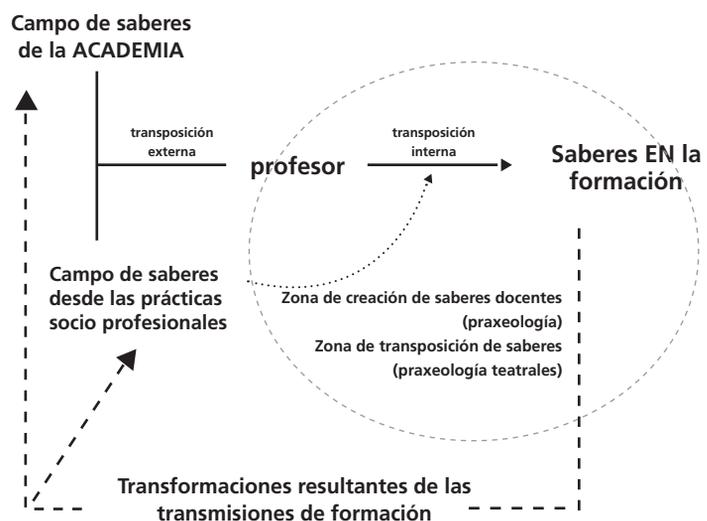
Esta investigación focalizó el estudio de las actividades docentes en el contexto de la formación universitaria, demostrando que ser formador de teatro (o de artes escénicas) constituye un oficio en sí mismo; que no es suficiente ser actor o director para devenir educador. Esta condición no depende de las cualidades personales, implica estar en posesión de unos saberes **a enseñar** -y otros **para enseñar**- los cuales, si bien se relacionan con prácticas teatrales, distan de estos en sus características, en su recorte, incorporación y organización. Justamente nuestra investigación demostró, entre otras cosas, que los profesores desarrollan los segundos a partir de maneras de enseñar los primeros. Cuestión que se sintetiza en el siguiente gráfico:

Las formas de transmisión han permitido que el teatro se constituya como un campo polimorfo³ de saberes, organizado para la construcción y desarrollo de uno o varios perfiles profesionales, concernientes a los diferentes oficios ligados a estas prácticas culturales. Esto último conlleva a fenómenos de especialización que producen, a lo largo de la historia, conjuntos de prácticas socioprofesionales (actor, director, dramaturgo, desde el lado de la creación⁴; público experto, críticos teatrales, desde el lado de la recepción y circulación social del teatro), de los cuales nos centraremos en dos procesos ligados a la profesionalización: la del actor y la del formador.

Para comprender mejor estas distintas dimensiones del teatro y

3 Con la acepción de campo polimorfo se denota que no es un campo homogéneamente representado por una sola institución o un solo tipo de prácticas. Como ocurre en la mayoría de los campos artísticos que, históricamente, se han desarrollado en instituciones muy diversas.

4 Como también todos aquellos oficios que se ejecutan en bambalinas: lumino-técnicos, sonidistas, escenógrafos, etc.



la formación teatral proponemos la incorporación de dos niveles: en primer lugar, el hecho de que exista y se concrete un marco formativo teatral en sentido estricto (teatro para actores, directores, dramaturgos, etc.) en el que el teatro se transmite como práctica socioprofesional; en segundo, el desplazamiento por el transitan estas prácticas al incorporarse progresivamente en estudios superiores (en academias y universidades) en el que estas experiencias son reorganizadas y se las conduce a la educación general, donde el teatro toma otros visos y es estructurado en relación a demandas institucionales o a planes y políticas estatales. Es en esta perspectiva que el teatro se introduce en las escuelas y colegios aunque, para el caso de la educación colombiana, aún se le ubica extracurricularmente, a pesar de su riqueza formativa.

La necesidad de profesionalizarse

En Colombia los primeros directores y maestros que formaron grupos incipientes de actores se educaron, en su mayoría, en el exterior. Ellos cualificaban así sus conocimientos y luego los transmitían en sus compañías teatrales. Así se crearon, a finales de los años 50 y comienzos de los 60, grupos de gran trayectoria como el Teatro Escuela de Cali, el Teatro Popular de Bogotá, el Teatro Libre o el Teatro de la Candelaria. Se resalta que los fundadores o directores de compañías teatrales, a la par que consolidaban su grupo organizaban festivales, creaban escuelas de formación en las que formaron y, en algunos casos siguen formando, actores con propuestas en las que se funden distintas búsquedas

estético-teatrales con visiones sobre las funciones social y política del teatro (Alfonso, 2013b).

Se sostenía, por parte de nuestros antiguos grandes maestros, que "Sir Laurence Olivier no necesitó de un título de una universidad para ser actor". Sin embargo, en los años recientes, no sólo se ha incrementado la oferta de programas de pregrado, también los posgraduales, diplomados y los de profesionalización⁵.

Estas modalidades formativas tienen un ingrediente político y social. Se parte de la base de ofrecer equilibrio de oportunidades a los profesionales de la cultura, que durante mucho tiempo no estimaron necesario validar o legitimar sus conocimientos a través de un título. De tal modo que, en Bogotá, para ilustrar, asistimos en estos momentos a la cristalización de nuevas estrategias desde lo público para fomentar la educación artística en los ámbitos educativos. Se ha revivido el programa Cultura en Común (un hito hace años en la intervención, la formación, la gestión y circulación artística), se han creado otras modalidades de proyección social y formativa de las artes y la cultura como AIPI (Atención Integral a la Primera Infancia), los CLANES, los cuales han sido objeto de crítica puesto que se les percibe como concesión política y no como proyecto educativo estructurado para la práctica artística en infancia y juventud; la jornada

⁵ En los últimos meses, por ejemplo, y en el marco del programa Colombia Creativa, la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Pedagógica Nacional ofrece la profesionalización para artistas de distintas áreas, entre las que están teatro, danza y artes visuales.

denominada cuarenta por cuarenta (que arrastra el estigma de basarse en el concepto ludo-pedagógico de la educación artística).

Quiere decir que urge rebasar las lecturas asistencialistas, recreativas, periféricas o extracurriculares del arte, en nuestro caso el teatro, y posicionarlo teórica y pragmáticamente como constelación epistemológica en busca de estatuto de conocimiento. Es el legado -muy particular- de estos tiempos.

La otra arista que se desprende de lo descrito atañe a la necesidad de formar profesorado para estos escenarios. La formación aún reposa, pero cada vez en menor proporción, en especialistas de las áreas teatrales. Pero el escenario ha mutado tanto como ha cambiado el rol y la función del profesor.

Hasta cerca del 2005 era posible vincular profesores a establecimientos universitarios apelando a su experticia en una de las áreas teatrales. En virtud de la presión de la academia, y el incremento de los requisitos y los requerimientos propios de los procesos de autoevaluación y acreditación institucional, de la creación de programas posgraduales (que es de suyo un fenómeno particular de la última década), la docencia se catapultó como una profesión, un proyecto vital no paralelo al de la práctica artística. En resumen, se han ido desplazando los focos de interés de los maestros y se los ha puesto en la perspectiva de un campo profesional que no siempre -y solo- se explica desde la transmisión artesanal de un saber.

El tema y las cuestiones relativas a la formación de profesorado en teatro son muy recientes. Si bien, las escuelas actorales tienen un vasto recorrido y tradición, es



hasta finales del siglo XX donde podríamos ubicar el momento de la fundación de instituciones o programas de carácter superior en la formación docente. Es de advertir que se hace necesaria una caracterización de sus enfoques, metas, contenidos y, en particular, de sus miradas sobre el campo de la formación profesoral.

La progresiva, aunque dificultosa, consolidación de los grupos y de sus escuelas implicó atender los más diversos aspectos de la producción del espectáculo teatral y, en consecuencia, obligó a la búsqueda de las herramientas técnicas del trabajo del actor junto con las correspondientes a la dirección, la composición escenográfica y demás aspectos del lenguaje del teatro.

Según algunos estudiosos, la influencia de países como Chile y Argentina fue contundente en aspectos formativos. Tanto así, que los desarrollos significaron la creación de la Escuela Nacional de Arte Dramático⁶ en la que la mayoría de maestros procedía del extranjero. Transcurrían los años 50, momento en que se creaba la Escuela Departamental de Teatro de Cali, que pronto iba a ser dirigida por una de las figuras del teatro colombiano, el director Enrique Buenaventura, quien vinculó actores y directores argentinos. De allí nació el TEC (Teatro Escuela de Cali) como grupo profesional, integrado en un comienzo por alumnos egresados de la Escuela. Estas agrupaciones y sus búsquedas

6 Es de anotar que el fenómeno de la creación de escuelas de formación teatral se gestó en Latinoamérica antes que en los países europeos.

Urge rebasar las lecturas asistencialistas, recreativas, periféricas o extracurriculares del arte.

lograron, como uno de sus frutos, la incorporación del teatro a las instituciones superiores; como teatro universitario al principio, pero luego como parte de procesos de formación transversal para distintas profesiones. Más tarde, con la Ley General de Educación y con el estatus de las artes como campos disciplinarios se transformaron en carreras profesionales.

La actoral es hoy una profesión con cada vez mayor volumen de aspirantes. Sólo en Bogotá las escuelas de carácter no formal son más de 60, sin contar con una serie de talleres que se extienden por diferentes localidades y que hacen parte de proyectos de estudiantes, agrupaciones, asociaciones o gestores culturales, procesos desarrollados en los CLANES, etc. Esto indica que se entrecruzan formadores, profesores, actores y actrices con variopintos modelos de formación. Pocos acreditan título profesional; los más provienen de escuelas de formación en donde tomaron cursos o talleres a los que suman unas destrezas desarrolladas por la práctica y por la transmisión directa de saberes o la adquisición de gestos de maestros o colegas con mayor experticia.

Una hipótesis confirmada en el estudio citado (Alfonso, 2013a) denuncia que en los procesos de

formación del futuro profesorado rigen prácticas y contenidos propios de la formación actoral o de las prácticas teatrales de referencia.

De la formación de los actores a la formación de formadores

Insistimos en la importancia social, cultural y cognitiva de la formación de profesionales de la educación teatral para todos los niveles escolares. Quizá empezando por quienes tienen bajo su égida la formación de quienes van a formar, ¡y somos muchos!

Sabemos que durante siglos la oratoria, la dicción y la retórica se constituyeron en preceptos básicos del trabajo del actor y del teatro en general. Lo verbal, la "ética del buen decir" emanada del manual de oratoria de Quintiliano predominaba sobre lo corporal y comportamental. Largo tiempo transcurrió en el que los actores recibían instrucción para desarrollar o cualificar su capacidad de oratoria, lo que implica el predominio de la literatura y la lectura sobre las acciones físicas.

A lo largo de la historia, tanto el papel social y artístico del actor así como las técnicas en las que se basa su oficio han cambiado; especialmente al promediar el siglo XX, momento en que uno y otras se han transformado en objeto de reflexión. Tal es el caso de los llamados grandes autores a quienes se debe la creación de sistemas que problematizan y tratan de explicar la actuación y el rol del actor⁷. En ese proyecto, el oficio del actor toma distintas significaciones. En

7 Precisamente es Stanislavsky quien profundiza en esta partición en virtud de que en su pensamiento no es lo mismo un actor creador que uno imitador.



los casos de Antoine (a final del siglo XIX) o Craig (finales del XIX y comienzos del XX) el actor es parte de una estructura más amplia definida por el espectáculo general, como parte de la escenografía o como una *supermarioneta*⁸ a expensas del director. En ambos, el actor no ocupa lugar central de la creación teatral. Como si ocurre en los trabajos de Stanislavsky (para quien además de la representación tiene importante rol en la investigación de realidades específicas y concretas), Artaud, Grotowski y Eugenio Barba, para quienes es tan preponderante el lugar del actor en el oficio teatral, que le resaltan su condición ritual y ascética. PlanTEAMIENTO que lleva a Grotowski a proponer la noción de actor santo.

En otra orilla, Brecht pensaba en lo importante que es, para el actor, dar cuenta de las posibilidades y cualidades interpretativas y su relación comunicativa con el público. El actor brechtiano (actor épico en términos del propio Brecht) es un ser social, un ciudadano, por lo tanto tiene responsabilidades políticas y estéticas.

En Occidente es posible trazar un límite en virtud de los propósitos de la representación. Se debe el giro teatral a varios autores del siglo XVII, especialmente a Diderot, pero fue con Stanislavsky que se cristaliza, a comienzos de los años 30, el trabajo del actor distanciado de los meros contenidos textuales. A estas "acciones internas", Stanislavsky antepone un trabajo fundamentado en el sistema de las "acciones

8 Este concepto fue propuesto por el mismo Craig para referirse a una concepción del actor muy cercana a las tradiciones orientales. (Craig, 1987; 113-148).

Según algunos estudiosos, la influencia de países como Chile y Argentina fue contundente en aspectos formativos.

físicas", en el que provee a las prácticas profesionales del teatro de la presencia viva, concreta y física del actor y que buscó concretizar sus ideas en lo que denominó como un método⁹.

Este momento define un cambio significativo en el teatro y en el quehacer del actor. Hasta aquí la formación se centraba en la declamación. Con el giro concretado por Stanislavsky, en el que el actor comunica con su cuerpo, se obliga a la configuración de una técnica cuyo eje era el uso consciente del cuerpo y su accionar. En este encuentro se enlazan los distintos asuntos teatrales tales como actor, cuerpo, espacio, texto, público, acciones, etc. "Desliteraturizar" el teatro fue labor, de allí en adelante, de los considerados grandes teóricos. Ya Artaud había alentado esta intención, avivada en más por

9 En un exhaustivo trabajo sobre el desarrollo del pensamiento de Constantine Stanislavsky, Raúl Serrano fija el año de 1934 como el momento preciso en el que se concreta el cambio de perspectiva (Serrano, R. 1996). Cabe mencionar que, al final de los años 30, se publica el texto de Artaud, *El teatro y su doble*, en el que se comparte la intención de trascender el texto literario como base del quehacer teatral (Artaud, A. 1978).

Grotowski, Barba, Brecht o Peter Brook. De este modo, el oficio del actor se complejiza y fuerza la configuración de métodos, la creación de técnicas y consecuentemente pasa a ser objeto de estudios y propuestas que focalizan aspectos relacionados con el espectáculo, el espacio, la formación y la naturaleza de su labor.

La formación docente teatral. Un campo de investigación

Para nosotros, éste es el gran legado del decenio. En Colombia el campo de las artes representa no más del 2 % "de la oferta activa de educación superior, una cifra que corresponde a 315 programas oficialmente registrados, de los cuales un total de 101, es decir, el 32%, se encuentran actualmente inactivos. Estos programas se ofrecen principalmente en Bogotá, Antioquia y Valle, y se concentran en las áreas de música, artes visuales, letras, filología y crítica literaria. (...) de 1,3 millones de estudiantes que cursan educación superior en el país, sólo 6.329 están en carreras de artes, muy lejos de los 170 mil que se preparan para ser, por mencionar un solo ejemplo, administradores de empresas", reza un documento oficial del ministerio de Cultura¹⁰.

Se colige que, como en la mayoría de los países de Latinoamérica, el campo de la educación artística se encuentra en un estado muy incipiente en asuntos como la investigación, la consolidación de marcos teóricos o la incorporación de metodologías actualizadas relacionadas con las nuevas tendencias

10 En <http://www.mincultura.gov.co/?idcategoria=26926>. Página actualizada a diciembre 10 de 2009.





Persona a persona / Ditirambo Teatro / Dirección Rodrigo Rodríguez / Archivo particular

educativas, las tensiones de las disciplinas artísticas o los marcos socioculturales.

A pesar de que se organizan eventos internacionales con relativa frecuencia, la mayoría de compromisos y preocupaciones giran en torno a la calidad, el fomento y desarrollo de “la sensibilidad y capacidad de creación, la construcción de un futuro basado en la valoración y protección del patrimonio natural y cultural así como en la solidaridad y respeto por la diversidad cultural”, como quedó consignado en la *Declaración de Bogotá sobre educación artística*, de la Conferencia Regional de América Latina y el Caribe Latino “Hacia una Educación Artística de Calidad: Retos y Oportunidades”, celebrada en Bogotá en 2005.

Los derroteros señalan, igualmente, que atender a los requie-

rimientos y exigencias que los cambios artísticos y culturales plantean es aún una aspiración que no se concreta. Si bien la educación artística es concebida como “una herramienta fundamental para la inclusión social como forma de construcción política y ciudadana” y “juega un papel estratégico en la salvaguarda del patrimonio cultural material e inmaterial”, aún no se valora su lugar y papel en los ámbitos escolares. Y lo que es peor: la diversidad cultural de la “región no logra expresarse adecuadamente en políticas, estrategias y prácticas pedagógicas de la educación artística, con la intensidad y plenitud que la afirmación y desarrollo de las identidades locales y regionales requieren” (ibidem). Se advierte que, además de la poca relación entre los niveles y modalidades de educación artística, son pocos los

programas de formación docente especializada en este campo.

Justamente, la amplificación de programas, el obligado tejido con otras disciplinas artísticas y académicas y, como se señaló, la creación de especializaciones y maestrías que empiezan a ofrecerse en algunas universidades, abren un caudal de posibilidades ya que se empieza a reconfigurar el campo y a problematizarlo.

Al promediar la segunda década del siglo XXI, aún repercute el discurso de buenas intenciones en los que resuena el interés de reconocer el papel de la educación artística; la especificidad de sus procesos formativos; la peculiaridad de sus prácticas sociales, culturales y pedagógicas; la necesidad de sustentar la identidad del educador en el campo de las artes y la de desarrollar e implementar la





Manuelucho: 100 años / El baúl de la fantasía / Dirección Magdalena Rodríguez / Fotografía Camilo Pérez

educación artística en los programas educativos, en sus diferentes niveles y modalidades, desde una mirada interdisciplinar como temas centrales, con respecto a los cuales la investigación, en muchos casos, se vincula con la formalización y divulgación de experiencias.

Así las cosas, proponerse esclarecer los aspectos que hacen posible la formación de un profesor de teatro implica analizar lo que conocen y saben los profesores y los modos como construyen el saber en el aula, las fuentes de producción del conocimiento que se enseña, la relación con las prácticas de referencia específicas y los contenidos en la perspectiva de su transposición para que sean comprendidos por los estudiantes. Estas peculiaridades hacen más arduo el camino hacia la comprensión de los fenómenos relacionados con los programas curriculares de formación de profesores.

En el país -y sin temor a caer en equivocaciones, en el contexto internacional, salvo contadas excepciones- no se ha tomado como asunto de investigación los dispositivos de la formación superior en teatro. Aún hacen escuela presunciones como que para enseñar basta con conocer la disciplina, que se aprende haciendo, que la investigación y la docencia teatral solo puede estar en manos de "especialistas teatrales", que la investigación misma hace parte de todo proceso creativo, de puestas en escena o de experimentaciones con miras a la búsqueda de nuevos itinerarios estéticos.

Pero el teatro, en tanto fenómeno social que se transmite en numerosas escuelas, academias e instituciones de educación superior, merece una proyección y un posicionamiento teórico, una recapitulación para entrar en diálogo con la educación, la sociedad y

otras disciplinas. Merece un tratamiento pedagógico y didáctico que le avale como parte consustancial de los procesos de formación humana y que, además, explicita sus particularidades y su significado en la formación docente.

Ciertamente ello obliga a responder preguntas acerca de los paradigmas de formación, de las premisas que los sustentan, los marcos de referencia en que se sitúan los programas de actores o de formación y actualización de docentes de teatro. En consecuencia se abre un nuevo campo de conocimiento e investigación sobre la naturaleza ontológica del teatro; la relación entre la actividad teatral y la teoría, el rol de la investigación tanto en la labor docente como en la práctica formativa del profesor, la articulación de los saberes académicos recibidos y los transferidos a la escuela; la tensión siempre presente entre la práctica teatral y la formación pedagógica y

didáctica; la naturaleza de la labor docente, la pregunta por los conocimientos que éste debe poseer, los contenidos a enseñar, todas cuestiones que conforman en su conjunto unos saberes profesionales que le identifican.

La formación del profesor demanda una serie de saberes específicos (disciplinares y pedagógicos), un saber curricular (criterios para seleccionar, segmentar y programar contenidos), el conocimiento del contexto, de estrategias para hacer frente a los múltiples problemas socioculturales, actitudinales y cognoscitivos de los estudiantes, conocimientos de didáctica, gestión y evaluación, asuntos relacionados con el carácter abierto, polifacético y dinámico de la disciplina teatral. De un profesor se espera que compatibilice lo aprendido y lo sitúe contextualmente, asumiendo la complejidad e indeterminación de

la actividad pedagógica y tomando conciencia de las implicaciones personales y los saberes artísticos.

Y ello no ocurre a expensas de un cabal ejercicio de concienciación y reconocimiento de las características contextuales, de un proceso de aprender a enseñar a programar currículos, diseñar dispositivos didácticos, a repensar lo pensado, a rectificar errores, revisar posiciones, como diría el siempre visitado -y citado- Paulo Freire.

En tal sentido, un profesor de teatro se ha de formar como tal. Es un giro, un cambio obligado y heredado del último decenio. Lo que nos recuerda la conocida frase de Brecht que dice: "No aceptes lo habitual como cosa natural, porque en tiempos de desorden, de confusión organizada, de humanidad deshumanizada, nada debe parecer natural. Nada debe parecer imposible de cambiar".

Bibliografía

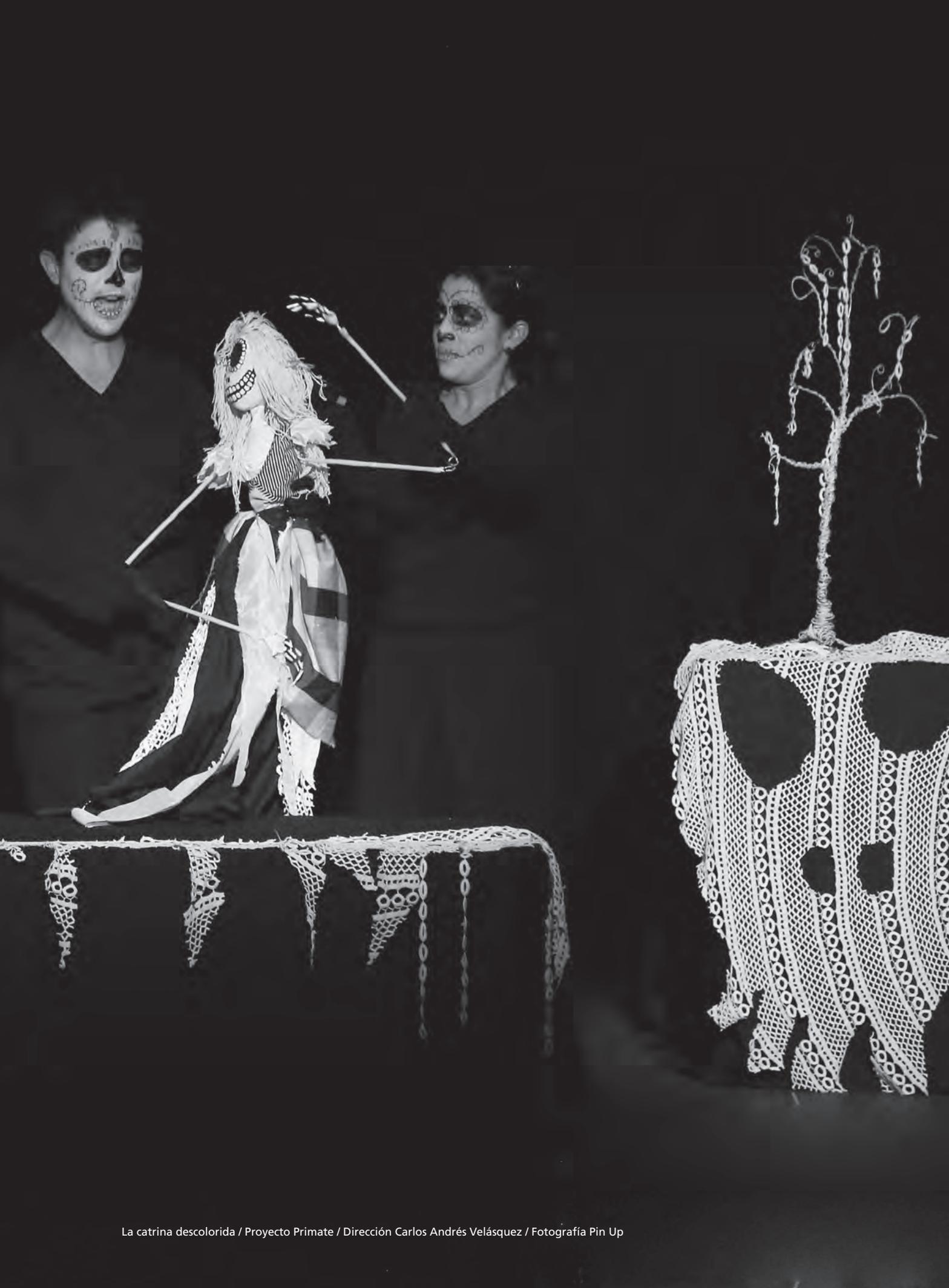
- Alfonso, M. (2006). "¿...Y la formación de profesores de teatro?" Revista Teatros. Bogotá.
- Alfonso, M. (2013a). *La construcción del saber profesional del profesor de teatro*. Estudio sobre la emergencia de praxeologías docentes en la formación superior. Tesis doctoral. Universidad Pedagógica Nacional-Université de Genève. Suiza.
- Alfonso, M. (2013b). "De juegos didácticos en la formación profesora de teatro: Intentos de construcción de un campo profesional". Revista palabra, pensamiento y obra. Bogotá: Universidad Pedagógica Nacional.
- Artaud, A. (1978). *El teatro y su doble*. Barcelona: Gallimard.
- Craig, G. (1987). *El arte del teatro*. México: UNAM-GEGSA.
- Serrano, R. (1996) *Tesis sobre Stanislavski*. Escenología.
- Stanislavski, C. (1991). *Manual del actor*. México: Diana.



Complacencias musicales / Teatro Libre Estudio / Dirección Ricardo Camacho / Archivo particular









TEATRO POLÍTICO EN LA ESCENA ACTUAL: PRESENCIAS, SOBREVIVENCIAS Y EXPERIENCIAS

Por Nina Jambrina*

* Doctora en teatro de la Universidad de Toulouse II Le Mirail – Universidad Nacional de Colombia.

A partir del surgimiento de obras de nuevos dramaturgos, el concepto de lo político en el teatro cambia de orientación. La antigua y necesaria conexión de lo ideológico con la militancia política se desmonta en favor del dispositivo lingüístico para mostrar el lenguaje como construcción que se niega. Se trata de un nuevo hecho político.

La cuestión del teatro político, entendido en un sentido amplio, como cualquier práctica que se pregunta por su presente y busca transformarlo, no es para nada nueva en la práctica teatral bogotana. Las urgencias del contexto colombiano no dejaron indiferente al teatro y llevaron a los artistas a reinventar siempre las maneras de dialogar con él. Hoy en día, este diálogo se hace desde poéticas y posiciones estéticas muy diferentes. Hiperrealismo, ciencia ficción, performance,

actualización de los clásicos, documental, ocupaciones, teatro de calle, etcétera. Esta diversidad impide cualquier definición exhaustiva del teatro político bogotano. Sin embargo, esos teatros que se piensan responsables y potenciales autores de su presente comparten muchas inquietudes sobre el por qué y el cómo de un teatro político hoy en Colombia. Recorrer aquí algunas de esas inquietudes permite sentir lo que, en parte, se juega en el panorama del teatro actual.



El giro político¹

Para entender esas inquietudes es necesario volver a la historia reciente del teatro colombiano y a los cambios que sufrió la acepción de lo político. De pronto era más fácil en los años sesenta y setenta del siglo pasado pensar cuál podía ser el proyecto de un teatro político bogotano. El nivel de politización del medio teatral, pendiente de las experiencias revolucionarias nacionales e internacionales, definía en gran parte lo que se entendía por teatro político; un arte que participaba de la práctica política entendida como militancia ideológica: se buscaban maneras de ampliar la lucha ideológica desde la poesía. Con divergencias y singularidades, La Candelaria, Acto Latino, el Teatro Libre, el Teatro Taller de Colombia, El Local, El Alacrán y La Mama, entre otros, constituyeron una comunidad teatral y política a la vez.

Los eventos nacionales e internacionales de los años ochenta y noventa modificaron este modelo de teatro político, al introducir la duda sobre los intentos emancipadores del siglo XX. En Colombia, el estancamiento de la revolución y la represión violenta de los movimientos militantes dejaron la cuestión del compromiso político abandonada a su suerte, si no es a su muerte. El movimiento teatral tuvo que replantear su relación con la política para no sufrir correlativamente las mismas acusaciones y desconfianzas. Desde entonces y hasta hoy, se favorecen formas

1 Irazábal, Federico (2004) *El Giro político. Una introducción al teatro político en el marco de las teorías débiles (debilitadas)*. Buenos Aires: Biblos.

Varios artistas colombianos integran a sus procesos artísticos la crítica del lenguaje y de la representación, como un nuevo terreno de lo político.

donde teatro y política no entran en competencia sino en diálogo. Se trata de un giro en la teoría y la práctica teatral desde el cual la política singular del teatro² se prefiere a un teatro de la política y del poder.

Lenguaje y Representación

Entre las primeras inquietudes que surgen después y a partir de este replanteamiento, están el lenguaje y la representación, permeables a las reflexiones de las ciencias (experimentales, sociales y humanas). Varios artistas colombianos integran a sus procesos artísticos la crítica del lenguaje y de la representación, como un nuevo terreno de lo político.

El lenguaje en las dramaturgias contemporáneas sufre procesos de fragmentación, deconstrucción y silenciamiento. Las obras de Víctor Viviescas, Fabio Rubiano y Enrique Lozano Guerrero, entre otros, desmontan el dispositivo lingüístico para mostrar el lenguaje, como

2 Rancière, Jacques (2011). *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, Coll. Mirada Atenta.

construcción que se niega. Aquí la denuncia no ataca figuras, instituciones o grupos identificables; sino que revela cómo en todos los discursos están las relaciones de poderes pero también su margen de emancipación. La escritura contemporánea rescata el hecho de que un discurso refleja el dispositivo lingüístico falible. De alguna manera, en la palabra singular e imperfecta cabe el resto del mundo. Lo íntimo, lo subjetivo, lo familiar se vuelven el laboratorio privilegiado de una crítica social que suplanta muchas veces un acercamiento global sospechoso. En este sentido, Carolina Vivas y Ana María Vallejo trabajan en sus textos un punto de vista testimonial, percibido como más legítimo para acercarse a una realidad mayoritariamente ininteligible. Lo político aquí consiste en un desmontaje sistemático de lo que se presenta arbitrariamente como objetivo y completo.

A la vez que las escrituras buscan denunciar y emanciparse de este lenguaje normativo, el cuerpo aporta alternativas al discurso. En las técnicas actorales, en los procesos de creación y en las obras mismas, el teatro reivindica lo no verbal como la posibilidad de entender y expresar otras cosas. El Teatro Varasanta y su director Fernando Montes trabajan desde las técnicas de Grotowski la rehabilitación del cuerpo como fuente de la creación. En 2005 montan *Kilele. Una epopeya artesanal*, del dramaturgo Felipe Vergara, la cual convoca en la escena y desde los cuerpos presentes la masacre de Bojayá, ocurrida el 2 de mayo de 2002. Igualmente, con el reciente desarrollo de la danza y el circo contemporáneo, el teatro se invita en otras artes y las recibe en sus





Ositos de goma / Teatro R101/ Dirección Ramsés Ramos y Hernando Parra / Fotografía Diego Moncayo

espacios. Los grupos L' Explose, Danza Común o la Gata Cirko, por ejemplo, ilustran la riqueza de un arte híbrido que multiplica las modalidades y las interpretaciones. Así, salir del lenguaje no significa dejar la reflexión o la crítica, sino ampliar su alcance en una experiencia creadora y receptiva más completa.

La otra inquietud inseparable del lenguaje y omnipresente en la creación contemporánea tiene que ver con la crisis de la representación. Propia de la postura posmoderna y reinterpretada por las artes, esta crisis canaliza las principales rupturas en las últimas décadas del teatro colombiano con la tradición nacional e internacional. Se reprocha a la representación hacerse pasar por

una imitación fiel de la realidad, una reconstitución objetiva de los hechos, cuando no es más que una entre otras interpretaciones. Eso impide al espectador detectar las ideologías y, en consecuencia, las fuerzas de dominación que habitan tal representación y no otras. En este sentido, querer representar la coyuntura colombiana implica muchas preguntas polémicas. ¿Cómo poner en escena las vidas y las muertes de la violencia sin ser obsceno o inmoral? ¿Cómo imaginarse las experiencias de las personas, víctimas de la guerra, y volverlas ficciones sin haberlas vivido? ¿Qué hacer con los testimonios? ¿Cómo contar, en una hora y media, la historia de un conflicto en gran parte desconocido, aunque

omnipresente? La creación teatral siente el malestar que provocan esos temas y la necesidad urgente de reinventar las formas de su crítica. Aquí la performance entra en escena.

Teatro performativo

En el umbral del siglo XXI, una de las principales alternativas a esta crisis de la representación sería su contra modelo: la performance. Desarrollada entre otros en Colombia por los trabajos de María Teresa Hincapié, Heidi y Rofl Abderhalden y Álvaro Restrepo, la posición performativa afirma la reconciliación del arte y la vida, rechaza la ficción y su repetición, y reivindica el proceso en lugar del espectáculo. Su presencia relativa



en las academias, los festivales y los carteles tradicionales se explica por su relación polémica con los espacios de legitimación; sin embargo, su fuerza de subversión irrumpe cada vez más en los procesos de creación del teatro independiente, como lo revelan las experiencias siguientes.

Mapa Teatro, laboratorio emblemático y escuela informal del teatro performativo en Bogotá, reivindica la creación como producto de una investigación cuyas experiencias y encuentros importan en las propuestas finales. Los protagonistas pueden ser los mismos en la vida y en la escena. Las historias son las mismas en la realidad y en la ficción. Resulta un tercer espacio performativo de posible resignificación. Otros grupos, originalmente de teatro, como la Corporación Colombiana de Teatro con Patricia Ariza, o El Teatro Occidente con Carlos Sepúlveda, convocan la performance en sus procesos de creación y trabajan elementos de lo real (discursos, videos, objetos) para recrear desde allí una ficción híbrida del conflicto. El Teatro Vre-ve, fundado por Víctor Viviescas, propone dispositivos escénicos performativos con una dramaturgia habitada por figuras de la violencia que le hacen eco a los hechos reales. Finalmente, las propuestas de jóvenes creadores como Jorge Hugo Marín, de la Maldita Vanidad, o Víctor Quesada, de Exilia2 Teatro, rehabilitan cierto hiperrealismo desde espacios no convencionales que tienden a borrar las fronteras entre sala y escena.

El deslizamiento al cual recurren muchos artistas hoy entre lo real y la ficción, documento y artificio, personas y personajes, constituye el laboratorio de una nueva politi-

Lo íntimo, lo subjetivo, lo familiar se vuelven el laboratorio privilegiado de una crítica social que suplanta un acercamiento global sospechoso.

cidad del teatro bogotano. Se trata en parte de llevar al escenario lo(s) que no tiene(n) otros espacios de real visibilidad en la sociedad. Se trata a la vez de sentir cómo uno comparte esta sociedad, la aprueba o la rechaza. Se trata finalmente de convocar en el escenario otras experiencias y comprensiones de lo que pasa afuera. Eso implica, sin embargo, volver a pensar siempre las intenciones de esos teatros políticos. Preguntarse por qué y cómo trabajar lo real en escena o la ficción en lo real. Es necesario para no sufrir modas estéticas o políticas de subvenciones cuestionables. De pronto gran parte de las respuestas a esas inquietudes se encuentra en la relación con el espectador.

La perspectiva relacional³

Realidad o ficción, representación o performance; el teatro político corre siempre un riesgo: volverse la simple estrategia de sus efectos. *Hay que* invitar a pensar, permitir sentir, enseñar algo, despertar a alguien, ofender al uno, defender

al otro, liberar a todos... Quienes definen lo político por esos efectos sobre el espectador olvidan que la política, como experiencia de transformación por uno mismo, difícilmente admite un final predefinido por alguien más. Pueden tomar nuevas formas y pasar por otros procesos, los efectos predefinidos siguen perteneciendo a una lógica unilateral que omite la capacidad creativa vital del otro⁴.

Hoy los artistas bogotanos parecen estar convencidos de que lo político no *está* en las intenciones previas de la obra, tampoco en sus temas o en sus discursos, sino en lo que *ocurre* con el espectador. Todos los dispositivos de subversión, deslizamiento y deconstrucción necesitan su participación libre e imprevisible, para tener una mínima legitimidad. ¿Cómo interactuar entonces con la historia, los sentidos y la inteligencia de este espectador/interlocutor? ¿Cómo potencializar y ampliar tal interacción más allá del encuentro artístico? ¿Cómo, finalmente, proponer un juego abierto sin trucidar antes los resultados?

Desde allí nacen propuestas que consideran la experiencia relacional como al centro del proceso creativo. En este sentido el teatro de calle es un modelo inspirador que lleva naturalmente a las interacciones con el público. El Teatro Taller de Colombia o el Teatro Experimental Fontibón vienen provocando esta interacción en espacios más accesibles al público, tomando cierto riesgo con lo imprevisto. De manera similar, aunque más cercanas

3 Neveux, Olivier (2013) *Politiques du spectateur. Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*. París: La Découverte, Coll. Repères.

4 Rancière, Jacques (2010) *El Espectador emancipado*. Buenos Aires: Bordes Manantial.



a las estéticas del teatro de sala, agrupaciones como Ensamblaje Teatro, dirigido por Misael Torres, proponen un teatro con entrada libre, en los barrios que no suelen tener esas experiencias y conociendo de otra manera a sus habitantes. Se multiplican hoy muchas propuestas entre teatro y performance que hacen de la relación la finalidad misma del experimento. Los dispositivos itinerantes y participativos se vuelven el escenario desde el cual los espectadores improvisan el espectáculo. Si se busca modificar el espacio-tiempo fijado por la cotidianidad, o desordenar las maneras de habitarlo, no se sabe realmente cómo y cuánto se van a modificar. Sólo las experiencias singulares lo podrán decir. Sin embargo, esos intentos muestran una sociedad que reflexiona sobre sí misma y que busca las maneras de reinventarse. Entre ellos, la última exposición

Realidad o ficción, representación o performance, el teatro político corre siempre un riesgo: volverse la simple estrategia de sus efectos.

híbrida del grupo La Dinámica, titulada *Curaduría Humana n°1*, ocupó durante una semana una casa en el barrio Chapinero, con un trabajo sobre la nostalgia de los espacios de vivencias tradicionales. En un registro diferente, las performances de la Fundación Cultural Waja suelen intervenir, desde hace más de una década, en el espacio urbano de Bogotá, encontrándose con personas y eventos que no los

esperaban pero que acaban por atraer el arte en el flujo imprevisible de sus vidas.

Finalmente, a través del recorrido de algunas experiencias solamente, pues son muchas más, reuní dudas y sueños de un teatro político, en sentido vasto y abierto. Hoy, en Bogotá, todas las tentativas de ampliar la existencia de cualquier persona, con otros imaginarios y con nuevas sensibilidades son prueba de que la experiencia del teatro también puede ser política.

Bibliografía

- DUBATTI, Jorge (2007). *Filosofía del teatro I: convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
- IRAZÁBAL, Federico (2004). *El Giro político. Una introducción al teatro político en el marco de las teorías débiles (debilitadas)*. Buenos Aires: Biblos.
- LAMUS OBREGÓN, Marina (2010). *Geografías del teatro en América Latina. Un relato histórico*. Bogotá: Edición Luna Libros.
- NEVEUX, Olivier (2013). *Politiques du spectateur. Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*. París: La Découverte, Coll. Repères.
- PRADO, Jorge Manuel (1996). "Del teatro político a las vertientes posmodernas: Desarrollo del teatro colombiano (1960-1995)", en *Universitas Humanísticas*, n°43, p 63-69.
- RANCIÈRE, Jacques (2011) *Política de la literatura*. Buenos Aires: Libros del Zorzal, Coll. Mirada Atenta.
- RANCIÈRE, Jacques (2010) *El Espectador emancipado*. Buenos Aires: Bordes Manantial.
- REYES, Carlos José (2006) "El teatro en Colombia en el siglo XX", en *Revista Credencial Historia*. Bogotá, Colombia, n°198.
- Luchando contra el olvido. Investigación sobre la dramaturgia del conflicto (I)*. Bogotá: Ministerio de Cultura, 2012. •



Los tres bandidos- títeres de sombra. El tigre y el cangrejo: cuentos animados / Sol y Burbujas / Jaime Cifuentes Toro / Fotografía Cecilia Traslaviña



Parajes y paisajes de las dramaturgias bogotanas





Por Sandra Camacho López*

* Doctora en teatro de la Universidad de Toulouse II Le Mirail – Universidad Nacional de Colombia – Actriz, investigadora y docente.

El incremento en la producción dramática de los últimos años se relaciona más con la diversidad que con la cantidad de obras producidas. Tal diversidad se debe, en buena medida, a las convocatorias, concursos, becas, talleres, nuevas publicaciones, formación académica y festivales que hoy se ofrecen en el ámbito nacional. A esta expansión corresponde, naturalmente, una nueva pluralidad de miradas, temas, formas y lenguajes.



No cabe duda de que la dramaturgia en nuestro país ha crecido de manera importante en los últimos diez años. En 2006, el dramaturgo e investigador teatral Víctor Viviescas escribía: “si existe algo sobre lo que todo el mundo puede estar de acuerdo, eso es que el movimiento teatral colombiano es amplio y diverso”.¹ Esa amplitud y pluralidad de hace ocho años, se puede constatar aún en la variada programación de espectáculos que se presentan actualmente en la ciudad. En esta variedad, han aparecido también nuevos textos teatrales que nos han invitado a descubrir, como lectores o como espectadores, la diversidad escritural de nuestros dramaturgos. Por esta razón, intentar unificar la dramaturgia bogotana en una sola sería infructuoso y anularía las posibilidades de tener una mirada múltiple, que ella misma nos ofrece. Por ello preferimos hablar de dramaturgias, en plural, y no de una dramaturgia en singular. Esto nos facilitará el diálogo con las diferentes formas dramáticas que han venido apareciendo.

No esperamos abarcar con este artículo todo lo que ha nacido y sigue naciendo, en los últimos diez años, en las dramaturgias de la ciudad. Pretender hablar sobre todo lo hecho es imposible. No solamente por su gran extensión, sino porque somos tan contemporáneos como los dramaturgos que nacen hoy. Con esto queremos decir que, en nuestra condición de contemporáneos, se nos dificulta la mirada

1 Viviescas, Víctor (Enero-marzo de 2006). “Continuidad en la ruptura. El teatro colombiano en la transición del siglo XX al XXI” en *Revista mexicana de teatro Paso de gato*. Año 5. Número 24. P. 14.

Muchos de los dramaturgos actuales han tenido la posibilidad de salir del país por cuenta propia o apoyados por las distintas becas o residencias ofrecidas por instituciones para hacer estudios en el exterior.

clara y total del presente: “Todos los tiempos son, para quien experimenta su contemporaneidad, oscuros”, dice el filósofo italiano Giorgio Agamben cuando se pregunta *¿Qué es lo contemporáneo?*² El filósofo nos habla de “tiempos oscuros”, porque nos afirma la evanescencia del presente. Nos exhorta, entonces, a recibir “en pleno rostro el haz de tiniebla que proviene” de este tiempo. Haciéndolo de esta manera, se puede cambiar la estrategia de la mirada para intentar, por lo menos, descifrar entre las sombras algunos pedazos de nuestro presente.

Así, pues, con este escrito sólo se pretende asir algunos trozos del paisaje escritural dramático bogotano. Caminando con pasos

2 Agamben, Giorgio. (2011). “¿Qué es lo contemporáneo?” en *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora. Pregunta que surgió en un Seminario que Giorgio Agamben dictó en el Instituto Universitario de Arquitectura de Venecia. El texto es la lección inaugural 2006-2007. P. 21.

furtivos y solamente por algunos parajes del camino para no perderlos, esperamos lograr vislumbrar algunas dramaturgias contemporáneas, a pesar de la ceguera que nos causa el deslumbramiento de lo actual.

Lugares para la escritura

En los últimos años hemos visto el surgimiento de importantes eventos, becas, premios y espacios de formación que incentivan la escritura dramática en nuestra ciudad. También vemos el trabajo constante de dramaturgos que, desde hace décadas, nos brindan sus creaciones para llevarlas ellos mismos a escena o para que otros lo hagan por ellos. Observamos jóvenes que aprovechan los nuevos espacios de formación de nuestro país, o que salen de él para luego regresar e incluir en el repertorio nacional y local sus creaciones escriturales, nacidas de las diferentes academias y de las experiencias en los distintos lugares del mundo en los que han estado. Quizás no es que haya más número de escritores que en la época en que aparecieron quienes nos heredaron la modernización del teatro en Colombia, como Carlos José Reyes, Santiago García, Enrique Buenaventura, Jairo Aníbal Niño, Luis García y Esteban Navajas, entre tantos otros. Quizás más bien se deba a la diversidad de posibilidades que han surgido en nuestro país para formarse en dramaturgia, escribirla y publicarla.

La creación de Festivales nacionales e internacionales que se gestaron después del tradicional e importante Festival de Teatro de Manizales (creado hace más de 36 años) posibilitó la apertura hacia innumerables experiencias, intercambios y miradas. El Festival





lberoamericano de Teatro, que fue creado en 1988 por Fanny Mickey, sin duda ha sido fundamental en sus contribuciones al teatro nacional gracias a sus diversos invitados, talleres, coloquios y apoyos, entre otros. Asimismo, fueron creados los Festivales Alternativos, en 1988, y el Festival de Teatro de Bogotá, en 2004.

El Festival Alternativo al Festival Iberoamericano, aseguran sus fundadores, los miembros de la Corporación Colombiana de Teatro-CCT, "tiene como antecedente el Festival Nacional del Nuevo Teatro organizado por la CCT de 1973 a 1988 (...) Es considerado imprescindible

como afirmación del teatro nacional y latinoamericano en conexión histórica con el movimiento teatral (...). Es un espacio (...) en el cual se posibilita la apertura de escenarios a las nuevas tendencias, así como a los grupos de las regiones, manteniendo el énfasis y la mirada sobre la dramaturgia nacional y los grupos colombianos (...). Este Festival contribuye al desarrollo del teatro y de la cultura, así como a la circulación de nuevas propuestas estéticas y a la formación de nuevos espectadores." Es importante señalar que este Festival fue declarado por el Concejo Distrital, como Interés Cultural para la ciudad de Bogotá.

Por otro lado, el Festival de Teatro de Bogotá, en su versión de 2014, cumplió sus 10 años de existencia. Este Festival está hecho para la presentación de diversas creaciones que han tenido lugar dentro de la capital. La programación se hace a través de grupos escogidos por convocatoria pública e incluye teatro de sala, de calle, infantil, títeres, además de espacios de presentación de investigaciones o de realización de talleres.

Asimismo existe el Festival de Autores Colombianos, organizado por el Teatro Quimera, que este año cumple su versión número doce. En este festival se presentan, además



de montajes hechos a partir de dramaturgias nacionales, conversatorios o coloquios en torno a dichas dramaturgias.

En la última década, hemos visto también nacer programas de formación posgradual en escrituras creativas (La maestría de la Universidad Nacional, por ejemplo, que tiene, además su propia "serie dramaturgia" para hacer publicaciones de algunas de las obras de sus egresados). Algunas maestrías en literatura o en estudios sobre el arte, de diferentes universidades públicas y privadas, brindan también en sus programas, la posibilidad de adentrarse en la escritura dramática (Universidad Central, Andes, Distrital-ASAB a través de la investigación-creación, etc.).

Ciertas universidades mantienen publicaciones de dramaturgia. Vemos, entre otras, la colección de teatro colombiano de la Distrital de Bogotá, a través de su Programa de Artes Escénicas de la Facultad de Artes-ASAB, con más de treinta y cinco libros publicados con una obra de autor. O la Editorial de la Universidad de Antioquia, que también posee su colección en dramaturgia desde hace más de quince años.

Asimismo, el Ministerio de Cultura abre anualmente su Programa Nacional de Estímulos, a través del cual los escritores de teatro pueden hacer residencias de creación en el exterior, ganarse premios o incluso becas para escribir. El Ministerio ofrece, además, la publicación de los escritos. IDARTES, en Bogotá, entrega también el premio de dramaturgia. La Universidad de Antioquia posibilita este quehacer con el Premio Nacional de Cultura. Algunas ciudades del país tienen, a través de sus secretarías de cultura

El XIV del Festival Iberoamericano de Teatro anunciaba a los periódicos que estábamos en "la primavera de la dramaturgia teatral".

o de universidades, como la de Caldas, premios de dramaturgia o actividades en torno a esta.

De igual manera, hacia el año 2006, nació el interés por crear la Red Nacional de Dramaturgia Colombiana, gracias al trabajo de Corporación Luna, liderada por el dramaturgo, director y actor Pedro Miguel Rozo y con el apoyo del Ministerio de Cultura. Con el surgimiento de esta Red se buscaba, por una parte, a través de los medios virtuales, crear un diálogo entre los distintos dramaturgos de todas las regiones del país e incluso los colombianos que vivían por fuera de él y que creaban textos para el teatro. Y por otra, realizar encuentros de dramaturgia en Bogotá y por fuera de ella. Esta Red ha propuesto coloquios, seminarios, talleres de escritura, lecturas dramáticas, obras radiofónicas, publicaciones virtuales de textos dramáticos e incluso ensayos, análisis o críticas sobre algunas obras y publicaciones de libros que recogen textos nacidos de dichos encuentros escriturales (*Antología de la RND-Primer llamado* por ejemplo, en la que aparecen cinco obras de diferentes jóvenes dramaturgos, publicada en el 2010).

Esta Red ha permitido encuentros, diálogos, intercambio de

materiales y una mirada a ciertos lugares y escritores dramáticos desconocidos en Tumaco, Ibagué, Manizales, Medellín, Cali, Armenia, Bogotá, etc. Así mismo, por medio de la Red, se consolidó el encuentro de grupos de escritores bogotanos y de otras regiones, que no solamente hacían sus creaciones individuales, sino que se reunían para consolidar proyectos conjuntos de escritura y de socialización de sus saberes. Entre estas experiencias se encuentra la clínica dramatúrgica que, en 2010, realizaron Pedro Miguel Rozo, Carlos Enrique Lozano, Tania Cárdenas y Erik Leyton para dar origen, a partir del "teatro documental", al libro *Cuatro tiempos*, que recoge las cuatro obras que, de dicha clínica, nació de cada uno de los escritores: *Yo he querido gritar* (Cárdenas), *Cadáver exquisito* (Roza), *Dinamita en la boca* (Lozano) y *Ambición y peluquerías* (Leyton). La última experiencia de la Red de clínica dramatúrgica la conocimos en la Casa del Teatro Nacional, el primero de diciembre de 2014, cuando César Badillo y Felipe Vergara, presentados por Fabio Rubiano, lanzaron sus textos escritos a cuatro manos, de la trilogía titulada *Cómo regresa el humo al tabaco*, la cual está compuesta por las obras: *El menor de tres hermanos*, *Narradores de objetos* y *Así se queda el yo y entra el otro*.

Por otra parte, la dramaturga y directora Carolina Vivas, con su grupo teatral Umbral Teatro, con el que lleva trabajando 23 años, dio origen en 2008 al Taller Metropolitano de Dramaturgia *Punto Cadeneta Punto*. A través de su página web, podemos saber que este taller es "un espacio pedagógico y creativo de alto nivel, donde los participantes adquieren las herramientas básicas





Cada vez que ladran los perros / Teatro Petra / Dirección Fabio Rubiano / Archivo particular

de la técnica dramática y trabajan en el conocimiento y evolución de una voz propia, de la mano de maestros y maestras que tienen una constante producción artística, vínculos con la academia y una amplia experiencia en educación formal y no formal". Este proyecto de Umbral Teatro también ha dejado publicaciones que recogen no solamente las memorias de los encuentros, sino también algunas obras que se concibieron y desarrollaron gracias a dicho espacio de creación dramática.

Cabe resaltar también que muchos de los dramaturgos actuales han tenido la posibilidad de salir del país por cuenta propia o apoyados por las distintas becas o residencias ofrecidas por instituciones para hacer estudios en Inglaterra, Australia, Francia, España, Argentina, Brasil, México, Rusia, Australia, Estados Unidos, Nueva Zelanda y Alemania, entre otros.

Estos espacios que acabamos de nombrar, y otros sin duda no nombrados aquí, han posibilitado la interrelación entre las diversas

generaciones de dramaturgos que, desde los años sesenta, han constituido la vitalidad teatral de nuestro país. En los espacios de formación, en los talleres y encuentros, en las publicaciones, vemos dramaturgos de las distintas generaciones tomando clases en algunos de esos lugares y en otros impartiendo, a veces organizando encuentros, otras participando como invitados. Recibimos también diferentes dramaturgos internacionales que vienen a hacer sus talleres de escritura. Por ejemplo, en el caso del último Encuentro Metropolitano de Dramaturgia, organizado por Umbral Teatro, los dramaturgos asistentes tuvieron la posibilidad de tomar clases con Arístides Vargas, Marco Antonio de la Parra, José Sanchis Sinisterra, Mariana de Althaus...

Dramaturgos como Carolina Vivas, Fabio Rubiano, Víctor Viviecas, Ana María Vallejo, Pedro Miguel Roza, Tania Cárdenas, Carlos Enrique Lozano, José Assad, Erik Leyton, Rodrigo Rodríguez, Sandro Romero, Carlos Satizábal, José

Assad y Camilo Ramírez, por solo nombrar algunos, que además son directores o guionistas para cine y televisión, poetas, actores, docentes o investigadores, han ayudado a consolidar, en los últimos años, un surgimiento continuo de la escritura dramática, en la que aparecen nuevos rostros con nuevas propuestas como las de Víctor Quesada (*Voz, Apesta*), Arley Ospina (*Dios no juega con dados*), Felipe Vergara (*Kilele y Coragyps sapiens*), Santiago Merchán (*Animalario circunstancial III* y *La cabeza del pato*), Felipe Botero (*El ausente*), Verónica Ochoa (*Retrato involuntario de Luigi Pirandello*), Jorge Hugo Marín (*El autor intelectual* y *Morir de amor*), Martha Márquez (*El dictador de Copenhague*), William Guevara (*VI Ben Estrella* y *Sonrisa de piraña*) y Juan David Pascuales (*Manual de zoofilia para el obrero trotskista* y *Cuentos dulces para niñas hipoglucémicas...*), entre muchos otros.

Desde este paisaje general, según nuestra mirada, podríamos distinguir en nuestra dramaturgia cuatro parajes o lugares "generacionales", sin separaciones ni clasificaciones. No podríamos decir que cada lugar generacional que ubicamos hace parte de una época determinada, o que están aislados el uno del otro. Al contrario, lo que se vislumbra en este paisaje dramático contemporáneo es que esos distintos parajes, que han aparecido en por lo menos los últimos cincuenta años de teatro en nuestro país, pueden percibirse como un gran follaje que se ha ido enriqueciendo gracias a que se entretajan entre sí, se expanden, se ponen ante nuestra mirada para crearnos un paisaje dramático que nos conduce hacia diferentes temas, formas y lenguajes.



Aunque aquí no es posible hablar de manera profunda sobre cada uno de ellos, queremos por lo menos establecer ciertas particularidades que nos permitan entender que la dramaturgia de hoy no es espontánea, sino que es fruto de un proceso que empezó a generar una tradición teatral en nuestro país hace algunas décadas. Que a través de las diferentes generaciones de dramaturgos, se ha ido consolidando una identidad teatral que se ha transmitido a las últimas generaciones de escritores y que esto ha permitido construir un legado para las venideras.

Sobre el equinoccio vernal: pequeñas apostillas

"A mí a veces me ha tocado hacer esta charla en otros países y siempre resulta una cosa un poco pesada, difícil, porque hablar del movimiento del teatro colombiano es bastante complejo, y visualizar la real situación, la ubicación de ese teatro en América Latina es también difícil. O se da una imagen demasiado hermosa, triunfalista -lo cual es absolutamente falso- o precisamente por las tremendas condiciones en que vive nuestro país por el subdesarrollo, se puede también dar una imagen miserabilista, lo cual es también falso".

Santiago García, en su conferencia *Contribuciones para una historia del teatro actual en Colombia*.³

3 García, S. (1989). *Teoría y práctica del teatro en Colombia*. Ediciones La Candelaria: Bogotá. P. 245.

Años después de su aparición, el Nuevo Teatro recibió fuertes críticas por la manera como sus miembros habían interpretado a Brecht.

En abril del año pasado, durante la versión número XIV del Festival Iberoamericano de Teatro, anunciaban entusiastas los periódicos, las revistas y demás medios de comunicación que estábamos en "la primavera de la dramaturgia teatral." Este anuncio estaba acompañado de fotografías de algunos de los autores jóvenes que conformaban dicho "florecimiento". Los medios nos invitaban a conversatorios, talleres y espectáculos. Nos hablaban de "renovación", de "innovación", de "cambio de orden". Y como si eso fuera poco, la cereza que adornaba el ponqué de la gran fiesta era que nuestra capital sería la sede del Congreso ISPA (International Society for the Performing Art), que es un encuentro de directores y productores de teatro a nivel mundial. Esta anunciada primavera nos producía la sensación de estar en una gran capital teatral del mundo, a la altura de Nueva York, Buenos Aires, Londres o París. Todas estas noticias parecían animar a algunos, como a cualquier ser humano cuando llega la primavera, después del largo invierno.

Sin embargo, ese entusiasmo primaveral que había llenado de optimismo a muchas personas, traía consigo, para algunos hombres y mujeres de teatro en nuestro

país, preguntas y por tanto dudas -cuando no era indignación- ante tal afirmación.

¿Indignación? pero ¿por qué? Empecemos por adentrarnos en ese término "primaveral", desde nuestra Real Academia de la Lengua. Si lo miramos bien, este tiene por lo menos tres connotaciones en su significado. La primera: como sabemos, la primavera es la estación que está entre dos estaciones extremas: la del invierno (en donde todo se ve muerto y gris) y la del verano (época en la que se recogen todas las cosechas). La segunda: cuando se habla de la primavera de "alguna cosa", en este caso de nuestro teatro, ello denota un significado de vida, lleno de hermosura (*demasiado hermosa, triunfalista*, como dice arriba en el aparte de su conferencia, Santiago García) y en el que se manifiesta el mayor esplendor de su existencia. Y tercera: primavera también nos da la imagen de lo joven, de la lozanía que deja entrever los rayos del sol cuando lo grisáceo del invierno se borra para dar paso al cielo azulado. Relacionar estas tres significaciones, con lo que ha sido nuestro teatro, por lo menos desde la segunda mitad del siglo pasado, nos deja un sinsabor sobre la imagen sombría que nos mostraban de él los diferentes medios de comunicación durante el Festival XIV. Pues es como si todo lo que hubiera existido antes de la llamada primavera fueran troncos secos, resquebrajados. Nos perfilaban un aire de viejos, si no muertos, a los que no hacíamos parte del ramillete florido, dejándonos en la sensación de que el teatro nos había sido arrancado de nuestros seres durante todos estos años, así como le fue raptada a Deméter (la diosa de las





Los incontados: un tríptico / Mapa Teatro / Dirección Heidi y Rolf Abderhalden / Archivo particular

estaciones) su hija Perséfone por el Hades, y nosotros hubiésemos estado sumergidos en la tristeza invernal, como esta madre, durante muchos años, ante la privación de nuestra hija quien sería, en nuestro caso, la producción escénica de nuestro país.

No queremos decir con esto que aquellos jóvenes dramaturgos que aparecían en las fotografías de los periódicos de abril 2014 no son valiosos en todo el movimiento teatral de nuestra ciudad, al contrario, muchos de sus trabajos en la escena y en la dramaturgia que hemos podido ver y leer de ellos en la actualidad, nos han posibilitado encontrarnos con interesantes propuestas. A lo que vamos aquí es que, como siempre, los medios de comunicación, con sus *slogans* y sus anhelos de imponer sus modas y sus confusiones, nos quieren borrar el recuerdo, la memoria, para entregarnos luces artificiales de nuestro presente y conducirnos a futuros falsos y desprovistos de todo lo que nos construye como seres humanos.

Estos mismos jóvenes dramaturgos lo saben, conocen tal artificio. La periodista Adriana Marín, en uno de esos tantos artículos que aparecieron, fue una de las pocas que nos dejó entrever luces sobre ello⁴. Nos hizo saber que estos jóvenes reconocen que en este “buen momento del teatro colombiano”, ellos no son los únicos, que hay otros que vienen desde antes, que habrá otros que vendrán después, y que desde ya están naciendo. Que

4 Marín, Adriana (mayo 2014). “Jóvenes dramaturgos, una muestra del buen momento del teatro en Colombia” en *Cromos*.

El comunismo hacia olvidar la profundidad del individuo en medio de una colectividad anónima.

el presente teatral en plena primavera, no es posible si no se incluye todo lo que han construido y lo que siguen construyendo (porque no están muertos) los dramaturgos y artistas escénicos de la tradición teatral en nuestro país y por fuera de él.

El poeta y profesor cubano Pablo De Cuba Soria asegura que “toda ruptura necesita de una tradición, y la tradición está hecha de sucesivas rupturas (...) todo artista debe ser un profundo y hábil conocedor de su tradición —tanto de la que se manifiesta en su encuadre geográfico como de la que se desarrolla más allá de sus fronteras— para poder intentar quebrar esa herencia recibida.” (2014). Pero ¿cuáles son los elementos dramáticos heredados de sus abuelos y padres teatrales por nuestros jóvenes dramaturgos y cuáles son algunos de los quiebres que hacen ellos de los mismos? Intentemos mostrar algunos de los trozos recogidos en nuestro caminar por este actual paisaje dramático bogotano.

Del Nuevo Teatro, hacia la búsqueda de un nuevo teatro

“Considero que dentro de la creación colectiva se han dado muchos cambios a través de los años, porque antes se la pensaba mucho y después se expresaba. Sin darnos cuenta, la creación colectiva fue

evolucionando hacia lo contrario, es decir, expresarnos primero y después pensar”.

César Badillo⁵

Recordemos que, desde los años 60, dos de los grupos más representativos de nuestro país -La Candelaria, bajo la dirección de Santiago García, y el grupo Teatro Experimental de Cali -el TEC- dirigido por el ya desaparecido Enrique Buenaventura- han estado fuertemente influenciados por el descubrimiento de los paradigmas del dramaturgo y pensador alemán Bertolt Brecht. Esto sucedió, cuando en 1958 se expresó por la primera vez, en la revista *Mito*⁶, la necesidad de difundir la obra del dramaturgo alemán⁷. El entonces joven Enrique Buenaventura fue quien escribió en dicha revista un artículo titulado “*De Stanislavski a Brecht*”, en el que criticaba fuertemente el teatro que se basaba en las emociones -Ibsen incluido-, por considerarlo como un teatro de “confesiones”. Para Buenaventura, la técnica del actor propuesta por Stanislavski favorecía al teatro

5 Badillo, César (2013). “A título personal del teatro La Candelaria. Desmontaje de la obra”. En: *Punto cadenetá punto. Memorias del taller metropolitano de dramaturgia*. Bogotá: Ediciones El Umbral. P. 98.

6 Esta revista, inspirada de *Les Temps Modernes* del filósofo francés J-P. Sartre, fue creada en 1955 en Bogotá para difundir los pensamientos de la época que provenían de Europa y de los demás países latinoamericanos, así que para abrir al debate las nuevas ideas. La revista llegó a su fin en 1962, con la muerte de su fundador, el poeta Jorge Gaitán Durán.

7 Gómez, Eduardo (1994). *La influencia de Brecht en el Teatro Moderno en Colombia*. En: Kohut, K. *Literatura colombiana hoy: Imaginación y barbarie*. Madrid: Ed. Iberoamericana.



individualista. Esta situación, concluía Buenaventura, convertía el objetivo social del teatro en algo demasiado pequeño, a diferencia del teatro épico, el cual despertaba en él su grandeza. Su postura fue aplaudida por la nueva generación de escritores, de actores y de directores de la época, al aportarles una nueva visión sobre el arte teatral. El poeta y ensayista Eduardo Gómez lo explica así:

“Este número de Mito constituyó una verdadera revelación para mi generación (...): nos dimos cuenta de que se había dado a conocer a uno de esos grandes creadores que aparecen una vez cada siglo, que tendríamos que seguir leyendo a Brecht y después de conocerlo el teatro que se hacía en Colombia ya no podía ser el mismo”.⁸

Los artistas de aquel entonces se despertaban de la sangrienta y terrible realidad del país, después de la larga época de la Violencia. La lucha entre los dos partidos tradicionales, conservador y liberal, habían sumergido al pueblo colombiano durante más de un siglo a una situación de guerra civil permanente. El partido comunista que había entrado al país desde los años cuarenta e inicialmente se había instalado en las zonas rurales, comenzaba a impregnar del sueño revolucionario a las nuevas generaciones de intelectuales de las ciudades. Este partido, que llegó al país con más fuerza en medio de la Guerra Fría, la cual se había instalado fuertemente en el mundo después de la Segunda Guerra Mundial, llegaba a muchos de los hombres de teatro como una

8 *Idem.*

El distanciamiento consistía en poner al espectador “adelante”, afuera de lo que sucedía sobre la escena y no “adentro” de ella.

alternativa política para el cambio que el país necesitaba.

Así nace ese movimiento teatral llamado Nuevo Teatro, que se declaró políticamente de izquierda. Porque era la manera como se podía ver entonces el arte teatral, como un medio para luchar contra las injusticias sociales, como un medio de concientización del pueblo para cambiar al país con reformas profundas en el nivel político, económico y social y convertirlo, así, en su portavoz y en un ente comprometido.

Lo épico del teatro brechtiano, que retoma lo narrativo, al mismo tiempo que al espectador como eje sobre el cual debe girar toda creación, busca la razón, la reflexión a cambio de la emoción en el espectador. Todo ello por medio del efecto de distanciar al público de una representación del mundo. Dicho distanciamiento consistía en poner al espectador “adelante”, afuera de lo que sucedía sobre la escena y no “adentro” de ella a través de la “identificación”, que era lo que hasta ese momento, según Brecht, había hecho el teatro “dramático”. Para lograr mantener “adelante” al espectador y no “adentro” de la escena, eran necesarios efectos sobre el escenario que permitieran al público tener un punto de vista

reflexivo de la realidad. Ello se hacía a través de gestos, de cantos, de símbolos, alejándose siempre de lo naturalista. Para Brecht era esencial posibilitar en el espectador un sentido crítico de la realidad para propiciar el nacimiento de un nuevo hombre que forjara un mundo nuevo.

Enrique Buenaventura, a todas esas necesidades de Brecht, agregó la necesidad de eliminar de manera más eficaz la jerarquía existente de la sociedad a la que el público pertenecía. Por esta razón adoptó la Creación Colectiva como método artístico, pues así se eliminaba la jerarquía existente en el teatro tradicional para reemplazarla por un orden de iguales entre autor, actor y director⁹.

A Buenaventura, se sumó García. Por medio de ese método del teatro colectivo, como ya se hacía en Europa y en los Estados Unidos (el Théâtre du Soleil y el Living Theater, entre otros), se buscaba reflexionar en torno a la importancia pedagógica del teatro en la sociedad. De ahí que los postulados de estos artistas dramáticos fueran presentados al público de manera directa: la violencia, la desigualdad social, la denuncia de abusos del poder, todo ello era mostrado a través de “piezas didácticas”, para que los campesinos y los trabajadores despertaran y lucharan por un mundo mejor.

Años después de su aparición, el Nuevo Teatro recibió fuertes críticas

9 Watson, Magda (1990). “La teoría teatral de Enrique Buenaventura: el problema del colonialismo cultural”. En: *Cedomil Doic. Historia crítica de la literatura hispanoamericana*. Vol. 3: Época contemporánea. Ed. Crítica: Barcelona. P. 579



por la manera como sus miembros habían interpretado a Brecht, que según Eduardo Gómez, se debió a la gran influencia política en el universo estético del teatro. El comunismo hacía olvidar la profundidad del individuo en medio de una colectividad anónima¹⁰. Sin embargo y más allá de las críticas que se le hicieron, podemos aún constatar los beneficios de ese Nuevo Teatro para todo el movimiento teatral posterior en nuestro país. Fue este movimiento el que provocó la creación de lazos profundos entre las generaciones de dramaturgos de los últimos cincuenta años, en Colombia, con el mundo que les rodea. Gracias al Nuevo Teatro, el teatro colombiano pudo conocer lenguajes estéticos nuevos en su momento, para poder así construir también sus propios referentes e iniciar su propia historia teatral. Fue también un teatro que permitió la comprensión y tradujo las dramaturgias venidas de Europa a las propias preocupaciones del país. Este Nuevo Teatro fue el que dio paso a la modernización del teatro en Colombia y, por lo tanto, en su evolución, con importantes dramaturgos individuales, además de la Creación Colectiva, como Carlos José Reyes, Jairo Aníbal Niño, Esteban Navajas, Luis Eduardo García, Orlando Cajamarca y los mismos Santiago García y Enrique Buenaventura, entre otros.

Sin embargo, el Nuevo Teatro no perduró con la misma fuerza hasta hoy porque el teatro, como los tiempos de la historia, cambia y se transforma: el bloque comunista se derrumbó hace veinticinco años y la utopía comunista se echó abajo,

Pero ese sacudir las conciencias se haría desde una perspectiva independiente a los propósitos ideológicos del autor.

sobre todo al descubrir que “detrás del muro” se había establecido un sistema totalitario y bastante lejano a lo que, en nuestros países latinoamericanos, se soñaba. Así mismo, el conflicto colombiano no ha terminado y cada día parece más complejo: la guerra, con sus masacres, con sus desapariciones, ha tomado dimensiones de crueldad y de barbarie que sobrepasan la ficción. Nuevos actores del conflicto, de la corrupción, han aparecido y han creado una fuerte crisis al interior de todas las instancias sociales y morales.

En los últimos diez años encontramos que, aunque el grupo de La Candelaria, agrupación emblemática de este Nuevo Teatro, mantiene sus propósitos políticos y sociales iniciales, remueve de manera importante las formas de abordar los temas que les interesa. Desde la obra *De caos y deca caos*, pasando por *Nayra, la memoria*, hasta llegar a *título personal* y *A manteles*, los miembros del grupo han experimentado nuevas puestas en escena.

En la obra *A título personal* (2008) por ejemplo, el grupo, que se había mostrado renuente al video (a pesar de que el mismo padre del teatro épico, Erwin Piscator,

utilizaba imágenes proyectadas en sus montajes), se atrevió a utilizarlo en una puesta en escena sorprendente para su público seguidor. En esta creación, y dos años después en *A manteles*, el colectivo decide no contarnos claramente una historia, sino mostrarnos fragmentos. Tampoco tienen personajes muy bien definidos. Más bien, las dos obras resultaron ser una exploración entre lo que son los mismos actores -o pedazos, fragmentos de ellos- y lo que es todo aquello que intentan, desde su arte, representar. César Badillo, uno de los actores más representativos de ese grupo, declaraba en su momento que aunque todo hubiera podido salir mal, se querían enfrentar a nuevos lenguajes. También agregaba que “lo fragmentado coincide con la época (...). La época está muy dispersa. Con la tecnología, las percepciones y las visiones de mundo se ampliaron”¹¹.

Esto nos lo muestran en *A título personal*, obra en la que los actores querían hablar -a partir de la física cuántica-, de la multiplicidad del “yo” que cada uno lleva dentro y de lo que esos “yo” producían en el diálogo con la multiplicidad de los otros y en la pantalla que se proyectaban. “El video responde a la exploración de un lenguaje menos unitario. Eso en la dramaturgia se traduce en que no haya personajes, sino entidades que entran y salen. Y en que no haya una línea de acción dramática continua. Siempre hay un rompimiento. No hay un principio, un desarrollo y un final.

10 Gómez, E. *Idem*. P. 330-332

11 Badillo, C. *Idem*. p. 102.





Mosca / Teatro Petra / Dirección Fabio Rubiano / Archivo particular

No se sabe si la obra se acaba o no se acaba”¹².

César Badillo cuenta que los audiovisuales para el grupo no fueron fáciles de abordar. Todo “se puso en cuestión” al interior del grupo y en cada actor. Pero esos cuestionamientos, lejos de convertirse para ellos en un problema, fueron una muestra de que “La Candelaria sigue viva”¹³.

Por otra parte, ellos no buscaban que el público entendiera una historia coherente, ni mostrarle un comienzo ni un fin, ni querían hacer lógica la interrelación entre las diferentes historias o secuencias o acciones que cada actor había creado -igual que en *A manteles*, que había partido del tema de los

fractales. Los actores simplemente querían experimentar y provocarse a sí mismos después de todos sus años de trabajo. “Más que espectáculos”, querían mostrar “fracciones de teatro, unas energías, unas potencias que tienen los mismos elementos del arte dramático, que al ser extraídos, comprimidos o rebajados, adquieren otra luz que estimula otras miradas sin lógica, en relación con la energía, con las sensaciones”, afirma César Badillo.¹⁴

Teniendo en cuenta todo lo que señalamos anteriormente sobre estos actores como parte del Nuevo Teatro, estas experimentaciones dramatúrgicas de La Candelaria, si bien no son una novedad para el teatro en el país, sí lo son de manera importante para la agrupación que años atrás había

creado *El paso*, *Guadalupe años cincuenta*, *En la raya*, *Los diez días que estremecieron el mundo*, entre otras ochenta obras más y bajo la dirección del maestro Santiago García. En esa “nueva etapa” de La Candelaria, García, le dio la libertad al espectador de hacer sus propias interpretaciones, haciendo, según Badillo, “un teatro donde nada es nuevo, pero tampoco tan viejo, y donde puede estar todo, pero a la vez nada”.¹⁵

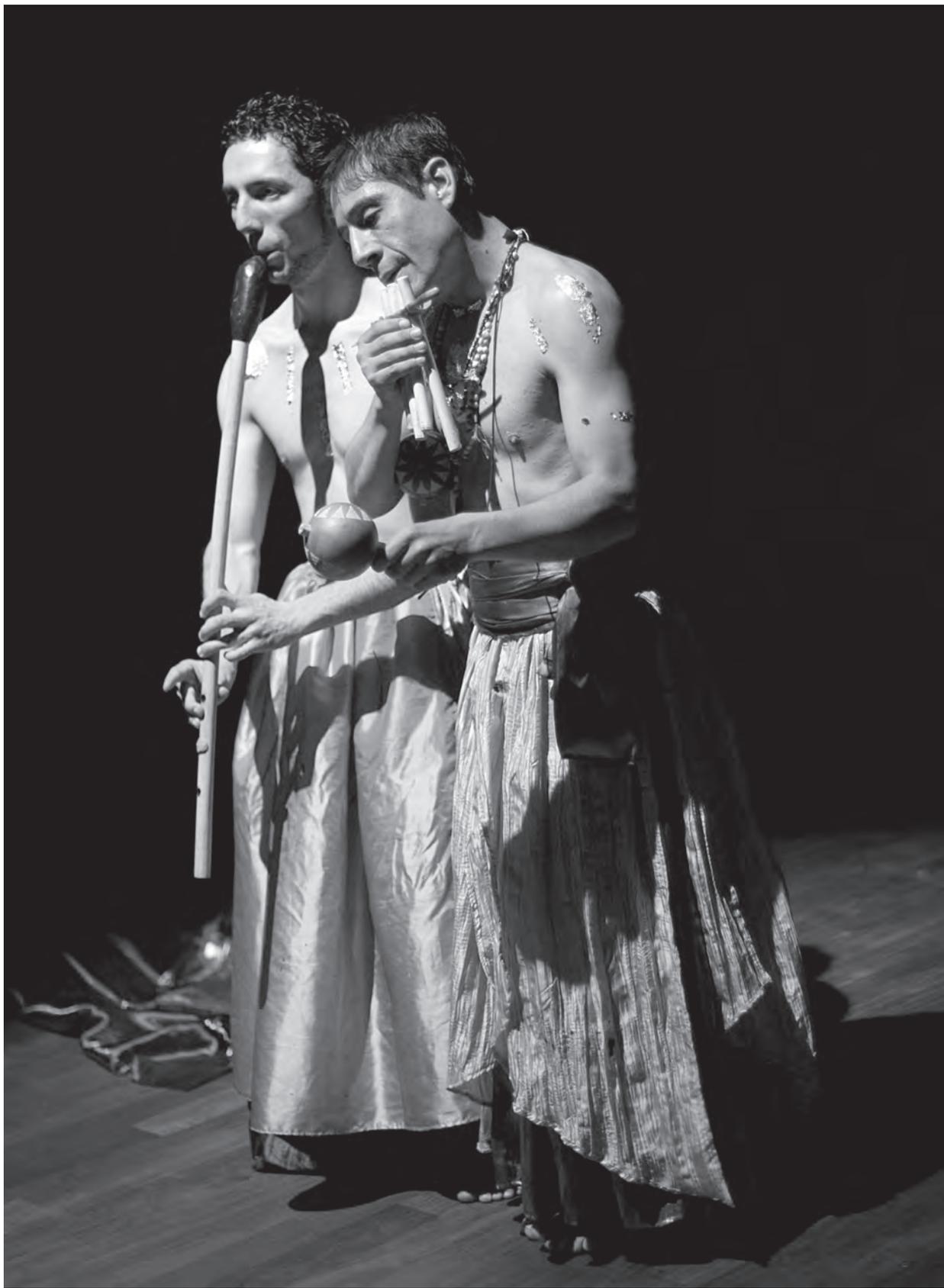
En el año 2013, César Badillo, junto con dos actrices de la agrupación: Alexandra Escobar y Nohora González, crearon *Si el río hablara*, obra que poetiza a través de la imagen y la palabra, utilizando recursos audiovisuales, el dolor de los familiares ante los cadáveres que navegan por los ríos colombianos después de las masa-

12 Tomado de: Villamarín, Paola. (10 de septiembre de 2008) “La Candelaria parte desde cero”. En: *El Tiempo*.

13 *Idem*.

14 Badillo, C. *Idem*. p. 101

15 *Idem*.



Fragmentos de libertad / Teatro Varasanta / Dirección Fernando Montes/ Fotografía Carlos Mario Lema

cres. Sobre esta creación, asegura Sandro Romero Rey: “es una obra que no se parece a nada pero, al mismo tiempo, tiene todos los ecos y las referencias del estilo que ha caracterizado al grupo en sus cinco décadas de existencia”.

En busca de lo poético: entre lo épico y lo dramático

... Era el desde dónde narrar que estaba buscando, la estrategia, la metáfora.

Carolina Vivas¹⁶

Los años ochenta fueron una época en la que los conflictos urbanos se incrementaron de manera violenta a causa del narcotráfico. Paralelamente a los problemas rurales del país, surgieron los grandes carteles de la droga, trayendo consigo el sicariato, la llamada “limpieza social”, el desplazamiento de las zonas rurales hacia las zonas urbanas, etc. Ante esta realidad, en ciudades como Medellín, Bogotá y Cali, entre otras, paralelamente a los trabajos que el Nuevo Teatro continuaba desde la creación colectiva, surgieron dramaturgos que buscaban nuevos lenguajes para expresar, no solamente esa crisis de la que el país no había podido salir, sino también lo que los hombres y mujeres, en un contexto como el nuestro, vivían en el interior de su historia individual, en relación con los acontecimientos sociales. Durante los noventa, estos dramaturgos dejan ver en sus textos una conciencia frente al mundo en el que viven y una expresión

16 Vivas, Carolina (2005). Presentación de la obra *Gallina y el otro*. Colección Teatro Colombiano. Ediciones Universidad Distrital-ASAB: Bogotá. P. 6.

propia ante las generaciones de espectadores que los acompañan, pues ellos también hacen parte de ese universo que se representa. Gilberto Martínez de Medellín y jóvenes de la época de esa ciudad y de Bogotá, y que ahora son maestros reconocidos en todo el país (algunos incluso obtuvieron premios de dramaturgia de la entonces, Colcultura). Entre esos jóvenes autores aparecieron figuras como José Manuel Freidel (muerto en 1990), Cristóbal Peláez, Víctor Viviescas, Henry Díaz, Rodrigo Rodríguez, José Domingo Garzón, Carolina Vivas y Fabio Rubiano, entre otros. Ellos indagaban al interior de las estructuras dramáticas la temática de la violencia. Pero esa indagación no les llevó a abordarla de manera explícita en sus textos, sino más bien poética, utilizando la metáfora en la palabra; lo simbólico en los espacios dramáticos, en los objetos; las didascalias como descriptores de imágenes en la escena; los personajes como testigos, como figuras o trazos de nuestros muertos y de los sobrevivientes.

El lenguaje poético, a pesar de los distintos actos de terror causados por la guerra, resulta ser un “verdadero acto de resistencia que busca salirse del impase de la violencia”¹⁷, asegura Jean-Guy Bouchard en su análisis sobre la obra *Gallina y el otro* de Carolina Vivas, con respecto al lenguaje poético en medio de la imagen terrible de los desplazados. Para

17 Bouchard, Jean-Guy (2013). *Terror Oculto: L'évocation de la Terreur ou l'enfer des desplazados Colombiens dans Gallina y el otro de Carolina Vivas*. Mémoire de Maîtrise en Théâtre. Université du Québec à Montréal. Dirigida por Marie-Christine Lesage. (La traducción es nuestra). P.37.

Bouchard, “la poesía asegura este proyecto de reconstrucción por su escucha de lo imaginario y sus palabras de esperanza que facilitan la vía al diálogo. Carolina Vivas logra, escribiendo *Gallina y el otro*, en una lengua vernácula y poética, desprenderse del eje gravitacional de esta violencia para poder enviarla hacia otras órbitas posibles.”¹⁸

Si bien, los trabajos de estas mujeres y hombres de teatro no fueron una ruptura definitiva con el Nuevo Teatro, sí permitieron el surgimiento de una nueva generación de la dramaturgia en nuestro país, que se consolidó especialmente con la dramaturgia de autor. Con ella se abordan, de manera metafórica, temas difíciles que el país estaba afrontando: asesinos a sueldo, amenazas de muerte, ajuste de cuentas, presencia de paramilitares, de guerrilla urbana y desplazamientos, entre muchas otras cosas. La situación social de Colombia produjo una atmósfera de pesadilla en las zonas rurales y en las calles de las grandes ciudades, convirtiéndose ello en tema relevante en las dramaturgias nacientes en esta época (*La sangre más transparente* de Henry Díaz, *Rubiela roja* de Victoria Valencia, *Prométeme que no gritaré* y *Ruleta rusa* de Víctor Viviescas, *Las burguesas de la calle menor* y *¡Ay, días Chiqui!* de José Manuel Freidel, entre muchas otras).

En las dramaturgias de estos autores, además de abordar las situaciones que se vivían en el exterior, se observaban a su vez situaciones y personajes en el interior de los lugares en los que se encontraban,¹⁹

18 *Idem*.

19 Ver los trabajos de investigación que la autora de este artículo ha realizado



creando un universo completamente deshumanizado por la violencia. Esa violencia se poetiza a través del lenguaje y las situaciones, acudiendo, por ejemplo, como dice Carlos José Reyes respecto a la obra de Víctor Viviescas, "al lirismo de la palabra, en oposición al miedo y la soledad de la vida urbana, en una época de profunda crisis"²⁰. Esa época de profunda crisis en la obra de Viviescas se puede percibir a través de una palabra que metaforiza y que se instala en una atmósfera de desasosiego, en la que los paisajes se difuminan, en la que lo exterior destruye o invade lo interior, en la que los límites entre la vida y la muerte quiebran la noción de la realidad y de la ficción. Obras como *La Esquina*, *Los adioses de José*, *La técnica del hombre blanco* o *Historia del fin del mundo* pueden ser "toda una metáfora de la destrucción final, o de las cíclicas o crueles destrucciones que se repiten como eterno ciclo de la crueldad humana", escribe Adela Donadío en su análisis sobre *Historia del fin del mundo*²¹.

Gilberto Martínez, en la introducción que se hace a su obra *El grito de los ahorcados* asevera:

sobre la figura del encierro. Por ejemplo: Camacho López, Sandra. Art. (Enero-marzo de 2006). "Cuando las puertas se cierran: de Buenaventura a Freidel, Rubiano y Viviescas. La figura del encierro en la dramaturgia colombiana de hoy" en *Revista mexicana de teatro Paso de gato*. Año 5. Número 24. P. 21-23.

20 Reyes, Carlos José. (2000) "La parábola teatral de Víctor Viviescas" en *Teatro de Víctor Viviescas*. Ed. Universidad de Antioquia: Medellín. P. XIII.

21 Donadío, Adela (2008). *Historia del fin del mundo*. Cuadernos de dramaturgia Internacional. Paso de Gato: México. (Contraportada).

"Queremos comprometernos al responder enfáticamente que la misión del teatro en una sociedad como la nuestra es sacudir las conciencias como un trapo viejo y sucio, para luego colgarlo al viento en el traspaso de nuestras ideologías cómodas"²².

Pero ese sacudir las conciencias se haría desde una perspectiva independiente a los propósitos ideológicos del autor. Las temáticas abordadas, si bien en algunos casos reconstruyen de manera directa la historia pasada y presente del país, también en medio de dichas reconstrucciones, los personajes aparecen como individuos. Las terribles consecuencias de una historia que deja a su paso miles de muertos, deja a su vez a los hombres y mujeres que continúan vivos, tal vez no por mucho tiempo, inmersos en una tragedia no solamente colectiva, sino también personal. Este aspecto, en la obra de José Manuel Freidel, es enfatizado por Víctor Viviescas en la presentación de su pieza *Amantina o la historia de un desamor*, en la que señala:

"Ya desde el título, la obra orienta esta ruptura con el sistema teatral que le es contemporáneo: Privilegio de la historia individual -"historia de un desamor"- con respecto a la historia del colectivo -violencia en Colombia. Focalización de una problemática eminentemente subjetiva -"desamor"- mejor que a una perspectiva histórica. Identificación de un protagonista individual, mejor que un protagonista colectivo.

22 Tomado de: Zuluaga, Rodrigo (1992). Prólogo a la obra "El grito de los ahorcados" de Gilberto Martínez. En: *Antología del Teatro Contemporáneo colombiano*. Ed. Fondo de cultura económica: México. P. 352

En fin, entramado de una escena doméstica, interior, privada, en el contexto de una tragedia pública²³.

Es así como la soledad, la desesperanza, el miedo, la tristeza, el desamor, entre tantas otras situaciones personales, se hacen presentes en los personajes de esta dramaturgia. Ellos representan individuos que hacen parte de una sociedad (de un país) que, desde hace más de cien años, ha visto pasar su historia en medio de los horrores de la guerra y de una violencia que se vive en sus lugares cotidianos.

Cada dramaturgo encuentra sus formas propias. Para Fabio Rubiano, por ejemplo, es importante crear, a partir de elementos poéticos, "un choque" en el espectador, sin mostrarle directamente lo que se presencia en lo cotidiano. Sin embargo, ese "choque" al espectador es una construcción que se hace a lo largo del desarrollo de las piezas, escritas casi siempre por cuadros o fragmentos. Cuando somos lectores-espectadores de sus piezas, lo irreal y fantástico del suceso en escena, nos va envolviendo entre diversos elementos que se alejan de lo naturalista. La atmósfera que se recrea es una atmósfera que nos introduce en un universo aparentemente extraño por la luz, los sonidos, el ritmo y la estructura de la palabra, los personajes, los espacios y los elementos escenográficos. Las situaciones dramáticas extremas parecen distanciarse de nuestro cotidiano (*Amores simultáneos*, *Cada vez que ladran los perros* y luego, con más intensidad en sus obras creadas en este siglo

23 Viviescas, Víctor (1998). *Una mirada herida de muerte*. En *Amantina o la historia de un desamor y otras obras de J. M. Freidel*, Ex-Fanfarria Teatro Editor, Medellín.





Sonrisa de piraña / Dirección William Guevara Quiroz / Archivo particular

XXI: *El vientre de la ballena*, *Pinocho* y *Frankenstein le tienen miedo a Harrison Ford*, *Sara dice*, etc.). Sin embargo, aunque inicialmente no podemos determinar fácilmente cuál es la historia que el autor nos presenta, es la historia misma la que nos conduce hasta sumergirnos en una imagen de vivencias casi monstruosas, como en una pesadilla, que nos hace evocar las de nuestros recuerdos reales: el cinismo, el placer por el dolor del otro, la frialdad al escalpelo frente a la violencia, el ser humano como cualquier objeto de mercancía, todo ello en un ambiente en donde lo absurdo y lo fársico mueven los hilos de nuestra deshumanización.

Estilos propios, temas disímiles

Hacia finales de los años noventa y comienzos del tercer milenio, aparecen nuevos dramaturgos que tienen como maestros a varios de los autores nombrados anteriormente. Entre esos dramaturgos encontramos a Tania Cárdenas Paulsen, quien antes de dedicarse a escribir para el teatro, estudió Antropología en la Universidad de los Andes. Víctor Viviescas, Fabio Rubiano, Carlos José Reyes fueron parte del equipo de maestros con los que inició su escritura. Tania Cárdenas es, además, profesora de la Maestría en escrituras creativas de la Universidad Nacional, en la

línea de guión y de dramaturgia, y ha ejercido la coordinación de esta última durante algún tiempo. Estudió en 2003 Dramaturgia en España. Allí nació su obra *Viudas o la felicidad tal vez sí existe*. También hizo una residencia en México. En 2006 recibió una beca de estudios del Ministerio Holandés de Educación: *Binger Film lab. Script Editing*. Ha sido reconocida por su trabajo como dramaturga (en 1996, fue finalista en el Premio Nacional de Dramaturgia del Ministerio de Cultura con la obra: *Una mujer que ya no fuma*. En 1998, recibió por su obra *Cuarto frío* el Premio Iberoamericano de Teatro Villa de Madrid). También ha sido recono-





Pinocho, la alegría de ser niño / Fundación Gestión Escénica Nacional- La Barca a la Deriva / Dirección Luis Hernán Aya y Giovanni Galindo / Fotografía Zoad Humar

cida como libretista para televisión (Premio India Catalina a Mejor Libreto Original: *Pura Sangre*- 2008).

Con las obras de Tania Cárdenas, estamos frente a universos distintos que nos conducen hacia lo profundo del ser y nos reviven personajes y situaciones que habían sido poco explorados dentro de nuestra dramaturgia. Con *Cuarto frío*, por ejemplo, nos adentramos en un universo en el que dos jovencitas viven la transformación de la muerte. Desde el pacto suicida por parte de ellas, hasta la consumación del cuerpo como territorio último de la muerte. Con esta obra, recorremos los ámbitos del dolor, de la angustia, del miedo, de la soledad, pero sin agotamiento. La palabra poética, rítmica, con frases cortas, se convierte ella misma en acción; la imagen visual y la sonora, detalladas, son impulsoras de aquella; el lugar (un baño) pone de relieve la experiencia de la muerte de sí mismo y del ser amado. En *Yo he querido gritar*, la autora explora de manera cruda las posibilidades de violencia de pareja: desde el maltrato verbal hasta la extrema

violencia física. Todo ello en un humor negro que "nos sacude de risa y de espanto simultáneamente"²⁴. En *Nada*, estamos frente a una niña que se pierde en una inmensa ciudad que queda reducida a un café-bar. Allí, en ese pequeño lugar, la indiferencia y la soledad son tan inmensas como las que se viven por fuera de él, tal como ocurre en cualquier "gran urbe moderna", en la que los personajes se convierten en "islas urbanas."²⁵

Por su parte, Ana María Vallejo realiza actualmente su Doctorado en Teatro y Artes del Espectáculo en la Universidad París 3 - Sorbonne Nouvelle. Ha sido docente, dramaturga, actriz y directora. Sus diversos trabajos y formaciones las ha realizado en París, Nueva

24 Aguirre Rojas, Alexandra (Enero-junio 2012-Reseña) *Literatura: teoría, historia, crítica* · Vol. 14, N.º 1, Universidad Nacional: Bogotá. P. 354.

25 Camacho, S.; Lozano, C.E.; Roza, P. (2012). "Construcción de lo urbano en la dramaturgia bogotana contemporánea" en *Tetro en Estudio*. Idartes, Panamericana: Bogotá.

York, Medellín. Obtuvo por su obra *Oraciones*, el Premio Nacional de Cultura de la Universidad de Antioquia-línea dramaturgia en 2010. Sus obras publicadas son *Pasajeras*, con la Editorial Casa de América de Madrid; *Magnolia Perdida en Sueños*, en la Colección de Teatro colombiano de la ASAB; y *Pies Hinchados* (mini play), encargado por el Royal Court Theater de Londres. Con Río Teatro Caribe escribió *Juanita en traje de baño rojo*, *Bosque húmedo* y *Violeta*. Ana María Vallejo penetra en la vida cotidiana de los sobrevivientes, de los testigos. La palabra sencilla, las situaciones en las que el tiempo parece detenerse, los lugares habitados por el silencio, lo onírico, la espera, el gesto de lo diario, resultan ser los recursos dramáticos de esta autora.

De Carlos Enrique Lozano sabemos que es un docente, director y dramaturgo, egresado del postgrado en dramaturgia de la Universidad de Antioquia en Medellín y del programa de dramaturgia del Instituto Nacional de Arte Dramático de Australia (NIDA). También es Máster en escritura creativa de la Universidad de Nueva Gales del Sur (UNSW) en Sydney y, en este momento, está realizando un Doctorado en la Universidad de Buenos Aires. En 2006, con su obra *Los difusos finales de las cosas*, traducida al francés, obtuvo el Premio Nacional de Dramaturgia convocado por la Embajada de Francia en Colombia y en 2007 fue admitido al programa de *Résidences Internationales Aux Recollets*, en París. Una de sus primeras obras, *Otra de leche*, fue traducida al italiano, otras las tradujo él mismo al inglés. Sus obras, sin recurrir a un lenguaje explícito, mantienen de manera contundente una mirada política, sin incitarnos a tomar posiciones.

Siempre pone al espectador al acecho, a la escucha. Lozano ubica sus obras en diversos lugares del país y de la historia: *La sierra nevada de Eliseo Reclusse*, en el siglo XIX; *La ira de Kinski (Nosotros los blancos)*, en el Amazonas, con una didascalia que nos lleva a épocas distintas: “*Albores del siglo XXI o del XX, mediados del XIX, en lo espeso de la selva da igual*”; y *Dinamita en la boca*, en la Bogotá actual y en las playas del Magdalena del siglo XVII. Todo acompañado de la ironía, de la palabra contundente, muchas veces narrativa, que le habla directo al lector-espectador y lo sitúa, desde su rol, en la escena de los hechos. Le llama “usted”, lo pone en los zapatos de los personajes, lo incita a debatir en su cabeza, a resolver preguntas, lo cuestiona y lo confronta. Le hace seguir el ritmo de la palabra según la situación. Alexandra Aguirre Rojas, en su reseña sobre el libro *Cuatro tiempos*, del que ya hablamos antes, nos recuerda que “el teatro es un lugar mágico donde todo es posible” y nos hace ver que este “autor, C.E. Lozano, tiene una fe desmesurada en la palabra. La palabra es agente de tan inusitada fuerza, que puede estimular la imaginación para que cree y recree mundos alternos”²⁶.

Otro de los autores destacados de nuestro paisaje dramático es Pedro Miguel Rozo, creador de la Red Nacional de Dramaturgia. Él es director egresado de la ASAB, actor, docente, dramaturgo, escritor, guionista, libretista... Los reconocimientos que ha obtenido por sus escrituras han sido numerosos, tanto por sus libretos de televisión como por sus guiones,

26 Aguirre Rojas, Alexandra, *Idem*. P. 360.

novelas y obras teatrales. Entre muchos otros, recibió la beca de producción de cortometraje de Idartes con *Pacto*, el cual ganó también el Premio Coral a mejor guión inédito en el Festival del Nuevo Cine Latinoamericano en La Habana, 2013. El cortometraje fue luego oficialmente seleccionado en los festivales de Huelva en 2013 y Huesca en 2014.

En teatro, además de tener una gran acogida por parte del público, con sus montajes *Club suicida busca*, *Viceversa* o *Ascodeseo*, fue Premio Distrital de Dramaturgia con su obra *Nuestras vidas privadas*, la cual fue publicada y estrenada en el Royal Court Theatre de Londres, así como en Ciudad de México. *Purgatorio express* fue escrita gracias a la beca otorgada por Iberescena, en 2009. Estudió dramaturgia y dirección en Inglaterra, en la Casa de América en Madrid. Participó en la residencia artística sobre dramaturgia radial con BBC World Service (Inglaterra, 2002). En 2004, fue seleccionado para participar en el taller sobre creación de dramaturgia joven del Royal Court Theatre de Londres. La lista sigue.

En su escritura, Pedro Rozo recurre a la estrategia de la palabra voraz, a través de la imagen y del ritmo. Busca estrategias escriturales que, aunque mantienen la coherencia de sus historias, son capaces de romper brillantemente al interior del personaje y convertirlo en cualquier otro, gracias a sus monólogos internos. Rozo no tiene compasión con el lector-espectador. Él es directo. Explora, en la palabra y en la forma de ésta, los recursos posibles para decir exactamente, de “manera efectiva”, lo que quiere. Penetra en lo íntimo, en lo secreto del ser. Extrae la perversidad humana de las

situaciones familiares (*Ascodeseo*, *Nuestras vidas privadas*), de las relaciones de pareja (*Viveversa*), y de la existencia de cualquier persona que, día a día, sobrevive como sea en el mundo actual (*Purgatorio express*, *Club suicida busca*, *Cadáver exquisito*). Rozo confronta la moral de toda una sociedad, mientras que conduce al lector-espectador, como Rubiano, al humor negro, mordaz, para que se ría de sí mismo y de lo absurdo de la sociedad en la que vive.

Para Pedro Rozo, el “teatro es la vida comprimida”. Por esta razón, considera que “los impulsos deben ser más intensos. En dramaturgia, más que exponer un sentimiento, uno necesita exponer una relación que genere una tensión y donde haya impulsos reales.”²⁷ Para este autor, los personajes se confrontan con sus propias verdades y con las verdades de los otros. Este es el motor del conflicto. Sin ser “cínicos” ni carentes “de ética”, todos los personajes luchan por su propia verdad.

Por su parte, Erik Leyton -quien además de ser dramaturgo es realizador de cine y televisión de la Universidad Nacional y de la Universidad de La Coruña, España- juega en sus obras con un texto que puede desmontarse para volver a ensamblar sus piezas. Sus textos son fragmentos, cortes (*Como la lluvia en el lago*, *Casa sin ventanas*). Este autor hace de las historias movimientos en reversa, o las adelanta, las pone en cámara lenta o a gran velocidad. Leyton logra hacer, de la palabra y de las situaciones,

27 Rozo, Pedro Miguel (2013). “El chiste y la dramaturgia”. En: *Punto Cadeneta punto. Memorias del taller metropolitano de dramaturgia*. Umbral Teatro: Bogotá. P. 59.



objetos elásticos. El tratamiento que le hace a sus textos puede contener acercamientos a lo documental o a programas de televisión, manteniendo a su vez situaciones irremediamente dramáticas. La investigadora Marina Lamus afirma al respecto: "Eric Leyton crea una arquitectura teatral cercana a las narraciones cinematográficas, pues enfoca los acontecimientos desde diferentes puntos de vista."²⁸ Los textos de Leyton tienen la capacidad de hacer recorridos por lo que les sucede a los personajes en su interior, manteniendo, a su vez, la mirada sobre lo que pasa en el mundo en el que se encuentran. La violencia penetra en lo cotidiano de una calle, de una casa; pero los personajes, frente al asombro de lo acontecido, no siempre terminan por saber con exactitud lo que les acontece. Son personajes impotentes, frágiles, vulnerables. El trabajo de Leyton también ha sido reconocido. Con su texto *Cielo, mi cielo* obtuvo el segundo lugar en el Premio Nacional de Dramaturgia, 1998, del Ministerio de Cultura. Con la misma obra obtuvo una mención en el Concurso Premio Atahualpa del Cioppo, 50° Aniversario del Teatro El Galpón de Uruguay, en 1999. También obtuvo el primer premio del XVIII Concurso de Textos Teatrales para Jóvenes Autores, "Marqués de Bradomín" versión 2003, con su obra *Como la lluvia en el lago*.

Lo aciago de lo cotidiano

En el día a día de este mundo que se precipita, que se globaliza, que se

28 Lamus, Marina (2013). *Introducción a Dramaturgia colombiana contemporánea. Antología II*. Ministerio de Cultura de Colombia-Ediciones Paso de Gato: México, Manizales. P. 11



pierde a veces entre lo virtual y nos confunde con lo real, que nos une los unos con los otros, pero que nos separa a su vez. En este mundo que parece tan pequeño por la tecnología, pero que al recorrerlo se vuelve inconmensurable e incomprensible, aparece un grupo de dramaturgos que han podido visualizar los diversos parajes dramáticos que acabamos de nombrar. Algunos con más experiencia, otros con retribuciones y reconocimientos por sus trabajos. Otros viajeros, estudiosos. Todos ellos reciben el legado teatral que las generaciones precedentes y que aún siguen, como pudimos verlo, absolutamente vitales.

Víctor Quesada, con su obra *Apesta*, al igual que Pedro Roza con *Purgatorio express*, toman como punto de partida las dificultades o las estrategias a las que llegan aquellos hombres y mujeres que se han ido al extranjero con el sueño de encontrar un mundo feliz. Quesada, al igual que Roza, que ha vivido en condición de emigrante, penetra, a través del humor negro, en lo íntimo de unos personajes que tienen que

convivir con el olor de un cadáver que se descompone en el lugar de residencia, además de sus propios hedores. Explora desde una palabra puesta en crisis, pues los personajes son de orígenes distintos, la diversidad de mundos, de posiciones frente a la vida, de desconciertos en un lugar en el que la amenaza exterior prevalece, porque no están con sus papeles en regla en un país extranjero. Esa tensión que se vive en el interior deja al lector-espectador sin aliento. Pues la exploración de las sensaciones de encierro, de lo "apestoso" del otro, es dirigida por las acciones y los diálogos desesperados de los personajes.

Con su obra *Voz*, Quesada crea un país en el que se legaliza el suicidio para mantener la limpieza en las calles y evitarle una mala imagen al país. La transgresión de los valores en las situaciones dramáticas que crea este autor se complementan con el humor y un lenguaje frío y distante, generando una atmósfera sombría, negra, en universos sobre los que cae una suerte de bruma kafkiana.

Jorge Hugo Marín, uno de los dramaturgos y directores más exitosos del momento, explora también lo íntimo en los lugares cotidianos y reales. De hecho, sus montajes son en casas o espacios no convencionales. Lo absurdo se ve mezclado con lo trágico de las situaciones de los personajes, que se encuentran en situaciones difíciles a pesar de lo cotidiano. Sus obras permiten que el lector-espectador vivencie situaciones inicialmente sencillas, pero que se convierten luego en acontecimientos de la vida.

Estas vivencias son profundas, a pesar de lo espontáneo del lenguaje. Su trabajo con la dilatación del tiempo permite que haya el espacio



necesario para sentir y vivir lo que el autor propone. El autor juega con nuestro cotidiano, en el que está latente también lo innombrable, lo oculto, lo seguro también, como la muerte. Así, las situaciones propuestas por Marín son de todos los días: un entierro (*Morir de amor*); en su trilogía *Sobre algunos asuntos de familia*: una fiesta de quince (*Como quieres que te quiera*), las decisiones familiares (*el autor intelectual*), y el pago del arriendo (*Los autores materiales*). Las obras de Jorge Hugo Marín logran convertir los lugares cotidianos -la sala de una casa, la cocina de un apartamento- en ricos "microcosmos"²⁹. Esos lugares se convierten "en una pequeña caja de Pandora de las que no brotan grandes tormentas, sino palabras cotidianas que encierran profundos sentimientos, opiniones y juicios. Son la expresión de múltiples miradas (...)"³⁰

Con *El Dictador de Copenhague*, Premio Nacional de Dramaturgia 2010, Martha Márquez, autora de esta obra, explora la circularidad en la palabra y en la acción. Las imágenes, que dan como resultado las relaciones entre los personajes y sus situaciones, chocan constantemente entre ellas y con lo que sucede en diferentes partes del mundo, en el aquí y ahora. El dictador es un profesor que hace sus dictados en su escuela y que, en su vida privada, lleva el fardo de la culpa por haber maltratado psicológica y físicamente a su hijo cuando era pequeño, con el fin de educarlo. Ahora su hijo ha sido asesinado por un infanticida en serie (referencia a Luis Alfredo Garavito). Mientras el tiempo pasado se



confunde con el presente, a través del recuerdo y de las situaciones paralelas, en este profesor nace una ilusión amorosa al ser seducido por una de sus alumnas. Sin embargo, termina también violentándola brutalmente, hasta violarla. La jovencita y su hijo parecen presentes y, a su vez, ausentes. El fantasma de su hijo se multiplica, se expande y parece muchos. Él vive en su cabeza o aparece para agobiarlo, para recordarle lo que es el mundo en el que vive y lo que es él mismo como padre y como profesor: amoroso y, al mismo tiempo, violento. Ésta es una obra escrita en fragmentos, como muchas de las obras contemporáneas de las que hemos hablado. Márquez recurre a la palabra narrada, que a su vez dicta el mundo, y se mezcla con los diálogos o monólogos. Esto nos recuerda el lenguaje de Viviescas, de Rubiano, de Lozano. El dictador recorre los caminos de la ilusión de un mundo mejor, de un mundo más allá de las fronteras, lejos de la violencia exterior y de la propia. Recorre también las costumbres de un pueblo, sus rituales

religiosos, mientras él permanece en la distancia.

La escritura de Martha Márquez permite que, mientras sucede la narración, la acción se desarrolle paralelamente y los personajes avancen hacia sus propias historias o las cuenten desde sus testimonios de los hechos. Márquez construye, además, un personaje que todo lo observa y todo lo sabe. Es el mendigo, el que todo lo ve y el que conoce la historia, la del dictador, de la que él hace parte y de la que es relegado, hasta matarlo de hambre.

Verónica Ochoa, quien participó en una de las clínicas dramatúrgicas propuestas en Manizales por la Red Nacional de Dramaturgia, creó su obra *Retrato involuntario de Luigi Pirandello*. Ella y Felipe Vergara (autor de *Kilele*) ganaron la beca de jóvenes creadores y, con el montaje, han viajado a diferentes lugares y participado en múltiples festivales. Esta obra es la historia de la relación del dramaturgo italiano con su esposa esquizofrénica, Antonieta. Verónica Ochoa recurre a la palabra y a la situación cómica que se entretiene con lo trágico, intentando conservar así ese lenguaje híbrido de los géneros, que tanto exploró Pirandello.

En 2014, Ochoa ganó una de las Becas Nacionales de Dramaturgia del Ministerio de Cultura, con su proyecto *El corruptor: caso Jaime Garzón*. Con esta obra, al igual que muchos de sus contemporáneos, explora los espacios y los lenguajes no convencionales. Su palabra en esta obra es de denuncia, es explosiva. Ochoa, que también es actriz, explora, en el universo de lo dramático, el performance que puede surgir de ello.

Felipe Botero, creador de *El ausente*, recurre también al humor

29 Lamus, Marina, *Idem*. P. 20

30 *Idem*.



negro a partir de una situación extrema. La muerte de un padre y el momento en que sus tres hijas reciben el cadáver. Botero explora el dolor, la necesidad de conservar la memoria, la impotencia dentro de un lugar familiar y privado, dentro de un contexto violento en el que las desapariciones son la constante.

Asimismo, muchos otros dramaturgos han creado obras importantes: Santiago Merchán, con sus situaciones extremadamente absurdas, como las que se dan en *Animalario Circunstancial III y Cabeza de pato*; Arley Ospina, con el rompimiento de las estructuras escriturales y conservando un lenguaje absolutamente poético, a pesar del horror de las situaciones, como sucede en *Dios no juega con dados*; Felipe Vergara, Natasha Díaz Cardona, William Guevara, Diana Chery y Juan David Pascuales, entre muchos otros, nos aseguran hoy que la escritura teatral está viva y que sigue transformándose; que hace parte de una tradición que continúa forjándose, gracias a los diálogos que se entablan con el pasado y el presente de la historia teatral de nuestro país. Porque la tradición no es una historia que se traza en una sola línea y, cuando hay un rompimiento, no hay que olvidar que todo se quiebra para comenzar algo nuevo. Luigi Pirandello, que se encuentra entre los más importantes provocadores de rupturas de las técnicas dramáticas en el siglo XX, lo decía: "Teatro nuevo, teatro viejo, es siempre la misma historia: historia de buenos ojos y de anteojos, de trabajo de creación y de ejercicio de imitación"³¹. Y este movimiento

entre lo que ha sido y lo que es, es lo que sostiene la construcción de la historia desde múltiples lugares.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. (2011). "¿Qué es lo contemporáneo?" en *Desnudez*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Aguirre Rojas, Alexandra (Enero - junio 2012-Reseña). *Literatura: teoría, historia, crítica*. Vol. 14, N° 1. Bogotá: Universidad Nacional.
- Badillo, César (2013). "A título personal del teatro La Candelaria. Desmontaje de la obra". En: *Punto cadeneta punto. Memorias del taller metropolitano de dramaturgia*. Bogotá: Ediciones El Umbral.
- Bouchard, Jean-Guy (2013). *Terror Oculto: L'évocation de la Terreur ou l'enfer des desplazados Colombiens dans Gallina y el otro de Carolina Vivas*. Mémoire de Maîtrise en Théâtre. Université du Québec à Montréal. Dirigida por Marie-Christine Lesage.
- Camacho López, Sandra. Art. (Enero-marzo de 2006). "Cuando las puertas se cierran: de Buenaventura a Freidel, Rubiano y Viviescas. La figura del encierro en la dramaturgia colombiana de hoy" en *Revista mexicana de teatro Paso de gato*. Año 5. Número 24. P. 21-23.
- Camacho, S., Lozano, C.E., Roza, P. (2012). "Construcción de lo urbano en la dramaturgia bogotana contemporánea" en *Teatro en Estudio*. Idartes. Bogotá: Panamericana.
- Donadio, Adela (2008). *Historia del fin del mundo*. Cuadernos de dramaturgia Internacional. México: Paso de Gato.
- García, Santiago. (1989). *Teoría y práctica del teatro en Colombia*. Bogotá: Ediciones La Candelaria.
- Gómez, Eduardo (1994). *La influencia de Brecht en el Teatro Moderno en Colombia*. En: Kohut, K. *Literatura colombiana hoy: Imaginación y barbarie*. Madrid: Ed. Iberoamericana.
- Lamus, Marina (2013). *Introducción a Dramaturgia colombiana contemporánea. Antología II*. México, Manizales: Ministerio de Cultura de Colombia-Ediciones Paso de Gato.
- Marín, Adriana (mayo 2014), "Jóvenes dramaturgos, una muestra del buen momento del teatro en Colombia" en *Cromos*.
- Pirandello, Luigi (1968). *Ensayos*, Traducción del italiano por José-Miguel Velloso. Madrid: Guadarrama.
- Reyes, Carlos José. (2000) "La parábola teatral de Víctor Viviescas" en *Teatro de Víctor Viviescas*. Medellín: Ed. Universidad de Antioquia.
- Roza, Pedro Miguel (2013). "El chiste y la dramaturgia". En: *Punto Cadeneta punto. Memorias del taller metropolitano de dramaturgia*. Bogotá: Umbral Teatro.
- Villamarín, Paola. (10 de septiembre de 2008) "La Candelaria parte desde cero". En: *El Tiempo*.
- Vivas, Carolina (2005). Presentación de la obra *Gallina y el otro*. Colección Teatro Colombiano. Bogotá: Ediciones Universidad Distrital- ASAB.
- Viviescas, Víctor (1998). *Una mirada herida de muerte*. En *Amantina o la historia de un desamor y otras obras de J. M. Freidel*. Medellín: Ex-Fanfarría Teatro Editor.
- Viviescas, Víctor (Enero-marzo de 2006). "Continuidad en la ruptura. El teatro colombiano en la transición del siglo XX al XXI" en *Revista mexicana de teatro Paso de gato*. Año 5. Número 24.
- Watson, Magda (1990). "La teoría teatral de Enrique Buenaventura: el problema del colonialismo cultural". En: *CedomilDoic. Historia crítica de la literatura hispanoamericana*. Vol. 3: Época contemporánea. Barcelona: Ed. Crítica.
- Zuluaga, Rodrigo (1992). Prólogo a la obra "El grito de los ahorcados" de Gilberto Martínez. En: *Antología del Teatro Contemporáneo colombiano*. México: Ed. Fondo de cultura económica. •

31 Pirandello, Luigi (1968). *Ensayos*, Traducción del italiano por José-Miguel Velloso. Madrid: Guadarrama.





Breves historias del mundo / Hilos Mágicos / Archivo particular







EL TEATRO DE LA CIUDAD Y LAS ESTRATEGIAS DE COMUNICACIÓN

Por William Guevara Quiroz*

* Actor, director y gestor cultura.

Los medios de comunicación -como carteles, logotipos, prensa, televisión y otros- deben ser un puente tendido hacia el público. A través de ellos, el espectador es atraído al espectáculo teatral con estrategias que no siempre son ajenas al arte. En los últimos diez años, la televisión no ha fortalecido la divulgación de los espectáculos teatrales pero, con el surgimiento de internet, ese vacío se ha estado llenado con nuevos y novedosos contenidos.

Dos importantes recuerdos guardo del teatro antes de ser parte de él. El primero, cuando un compañero de colegio se llenó los ojos de tinta roja, mientras representaba a EDIPO en la obra *Edipo Rey* de Sófocles. El segundo: me veo detenido frente a un ventanal, observando el afiche del primer Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá. Ambos recuerdos fueron grabados por la fuerza de la imagen, pero el último será mi punto de partida en este artículo.

En Bogotá estaba sucediendo algo que no nos cabía en la cabeza. Un enorme evento que llegó incluso al parque de mi barrio, a las calles por donde yo transitaba y por las cuales la palabra teatro se escuchaba seguramente por primera vez, en boca de los vecinos. Los personajes, las historias, los objetos y los colores se acercaban a mi geografía, como un llamado premonitorio de mi futuro. Y, detrás de estas sensaciones y emociones recibidas en aquellos encuentros

teatrales, había una presencia que llamaba decididamente mi atención. Una figura fuerte, silenciosa y provocadora que se presentaba como dueña y testigo de este hecho sin precedentes. Las aburridas y trajinadas máscaras, que representan la comedia y la tragedia, renacían con este festival, en pancartas, vallas, anuncios comerciales, banderas, impresos, programas de mano, camisetas, prendedores, gorras, mejillas pintadas e, incluso, chocolatinas. El logosímbolo del



FITB se había convertido en un sello que unía a la gente, como cuando los hinchas llevan las camisetas de sus equipos de fútbol, o cuando los que coleccionan láminas de algún álbum se encuentran para intercambiarlas, o cuando descubrimos por un símbolo de murciélago que no somos los únicos que usamos camisetas, sábanas o pijamas de Batman.

El artista plástico santandereano Antonio Grass, reconocido por su trabajo a partir de la investigación y el conocimiento de las expresiones prehispánicas en Colombia, había sido el encargado de sintetizar, en una imagen, la propuesta de valor del evento teatral más importante de la historia del país, que ha atravesado los últimos 25 años con este título. Grass consiguió ensamblar, dentro de una burbuja, el perfil de dos máscaras que representan la tragedia y la comedia y que, por la forma de sus narices, nos referencian a un hombre de algún pueblo precolombino y a un poblador ibérico. Con este símbolo, el teatro se había tomado Bogotá, como aquella bandera clavada y erguida en tierras conquistadas por un reino que, en este caso, resultó benévolo. Su presencia se socializó con la aparición de un afiche en donde, sobre fondo negro, el logotipo, entre precolombino y abstracto, se presentaba vestido de dorado, como una joya digna del Museo del Oro. La necesidad de que el FITB tuviese un sello particular, una huella digital, nos manifestaba su espíritu, sus motivaciones y su deseo de quedar en la memoria de su público, algo que logró con creces. Hoy pienso que con este certero resultado, del cual fui una de sus víctimas, se entablaron relaciones con el serio papel que juegan los

La necesidad de que el FITB tuviese un sello particular, como su huella digital, nos manifestaba su espíritu, sus motivaciones y su deseo de quedar en la memoria de su público.

diferentes canales comunicativos en la creación de vínculos entre el teatro y el público. Este enlace, que reconocíamos con tanta fuerza en 1988, se convirtió en un eslabón dentro de la historia de los medios comunicativos para el teatro en Colombia, historia a la que vale la pena dar una mirada.

A finales del siglo XIX en Francia, por recomendaciones particulares, algunos talentosos pintores trabajaron en la tarea de crear obras con fines litográficos, en donde la imagen y las palabras se conjugaban para brindar una información atractiva sobre eventos culturales y artísticos. Entre estos primeros carteles, considerados hoy como obras de arte, estaban los elaborados por Toulouse-Lautrec para publicitar los bailes en el Moulin Rouge; o los de Alfonso Mucha, diseñados para difundir la imagen de la actriz Sarah Bernhardt, diva del Teatro del Renacimiento, en obras como *Medea*, *La dama de las camelias* y *Hamlet*. Por la misma época, en Colombia, estos canales de comunicación aún no eran viables en ciudades con un modesto movimiento cultural como

Bogotá o Medellín. La divulgación de las óperas, conciertos u obras de teatro se hacía por medio del periódico a modo de clasificados, en donde se encontraba la información básica de estas actividades sin ninguna ilustración o fotografía. Acompañando este medio formal, estaba uno de los más antiguos sistemas de comunicación y referenciación: “el rumor”, “la radio bamba” o el “voz a voz” que, por fortuna, sigue siendo una carta bajo la manga cuando se quiere seducir al público.

En la primera mitad del siglo XX, los avisos en los periódicos sobre representaciones teatrales comenzaron a contar con fotografías y a publicarse en secciones especializadas, como páginas de espectáculos o columnas culturales, y eran comentadas por periodistas que cubrían ampliamente el tema. Con el desarrollo de la radio, en los años treinta y cuarenta, nacieron programas que hablaban sobre actividades artísticas, acompañadas de entrevistas con los protagonistas de los eventos del momento. Después llegó la televisión, que siempre ha hablado tímidamente de teatro en espacios reducidos y en horarios de poca audiencia. Mientras tanto, el elegante cartel, que posiblemente no llegó de esa forma al país, se simplificó para ser puesto masivamente en las calles con informaciones básicas y llamativas que, en esta nueva era, está disfrutando de sus últimos días por no acercarse de forma directa a un público específico y por presión de la conciencia ambientalista.

Los canales mediante los cuales dialogaban el teatro y los medios de comunicación, a finales de la década de los años ochenta, vivieron una nueva etapa. Había llegado el



Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá, un evento que, por sus características y condiciones, necesitaba ser visible masivamente. De esta manera, el aprovechamiento de los medios de comunicación para la proyección y posicionamiento de la imagen del FITB en la ciudad, el país y el mundo fue arriesgado y convocó a los esquivos medios masivos de comunicación, quienes vieron en el Festival un evento de alta relevancia, con intereses artísticos, culturales, sociales, políticos e inclusive religiosos. El Festival contaba con un espacio privilegiado en las primeras páginas de los periódicos y en los titulares de los noticieros. Sirviéndose de lo anterior, desde su nacimiento y hasta su última versión, ha entablado relaciones con diferentes medios de comunicación, dependiendo de sus necesidades, oportunidades e intereses. Así, se vinculó con el periódico *El Tiempo* para la producción de la décimo cuarta edición, el pasado 2014. Otros ejemplos de ello han sido sus alianzas con el diario *El Espectador*, que publicó una completa revista con la programación y contenidos de este evento teatral en varias de sus ediciones y, en 2008, con Canal 13, Señal Colombia y algunos otros canales regionales que abrieron un espacio de cuatro horas diarias de información teatral, de domingo a domingo, durante las casi tres semanas de su duración. Esta franja tuvo siete programas y estuvo presentada por reconocidos actores del medio, que hablaban sobre las obras y entrevistaban actores y directores que participaban en el evento. Este *Canal del Festival* contó también con espacios dedicados a la programación infantil, testimonios del público, memorias

La radio y la prensa bajo los mismos criterios informativos son limitados y no alcanzan a cubrir ni dimensionar el tamaño de la oferta.

del festival, anécdotas y curiosidades generadas en el curso de este suceso artístico. El teatro tenía una ventana abierta de par en par en los medios masivos de comunicación colombianos, permitiéndonos ver su trasescena. Algo nunca antes visto. Yo me atrevería a decir que este ejercicio que logró el FITB en 2008, con 17 días de emisión que sumaban 4.080 minutos de información teatral para el país, es el mismo espacio que logra tener el teatro en la televisión local en 4 años o más.

Y ya que hablamos de televisión, revisemos cuál ha sido su relación con el teatro, en su labor de registro y difusión. Una de las acciones más importantes se dio en 2010 y 2011 gracias a *Área Visual*, productora de Daniel Álvarez, Gustavo Gordillo y Darío Silva, la misma que se encargó del Canal del Festival. En coproducción con Señal Colombia, elaboró una serie de 26 programas de 25 minutos, llamada *La Función*. En este programa de emisión semanal, se exploraba, por capítulo, una obra específica de la cartelera teatral bogotana en temporada, ahondando en los procesos creativos de cada obra, hablando con los diferentes artistas comprometidos en el montaje y presentando mo-

mentos del espectáculo frente al público y desde la trasescena.

Aparte de este programa, la televisión ha sido bastante esquiva en su labor de servir de vínculo entre el teatro y su público. En los últimos diez años, los espacios generados por los noticieros o los programas de variedades se han reducido y los pocos que quedan sólo resaltan información sin profundidad y con un interés farandurelo. De los segmentos dedicados a la cultura -en los que cabía la literatura, el cine, la música, las plásticas y el teatro- como el que tuvo la actriz de televisión Margarita Ortega para Noticias Caracol, o *Culturama* en Señal Colombia, presentado durante un tiempo por Alejandra Borrero; solo queda el poco y fortuito interés de este medio por el arte teatral.

La radio y la prensa siguen los mismos criterios. Sus informes son limitados y no alcanzan a cubrir ni dimensionar el tamaño de la oferta y el movimiento que generan las artes escénicas en la capital. Espacios tan importantes como el programa *Cultura Capital* de Fernando Toledo para Canal Capital, y el suplemento *Eskape* del periódico *El Tiempo* -publicado los viernes y dedicado al arte y el entretenimiento, con dos páginas de contenido teatral que incluían agenda, reseñas y entrevistas- desaparecieron. A esto se suma la recaída que tuvo el periódico *El Espectador* entre el 2001 y el 2008, cuando empezó a circular sólo en edición dominical y, por obvias razones, redujo sus espacios para las expresiones artísticas.

En los medios impresos se destacó durante un tiempo la revista *Agenda Teatral*, dirigida por Guillermo Castaño. Especializada en contenidos sobre teatro, se encargaba de publicar noticias, progra-





De ausencias / Teatro Quimera / Dirección Fernando Ospina / Archivo particular

mación y entrevistas. De manera simultánea circulaban las revistas *Plan B*, *DC* y *Go Guía del ocio*. Las dos últimas aún hoy ofrecen información sobre las obras destacadas en la cartelera bogotana. Vale la pena resaltar el trabajo informativo que ha venido desarrollando el periódico *El Tiempo* en los últimos años, gracias al empuje de los periodistas Catalina Oquendo y Yhonatan Loaiza, quienes han logrado darle un lugar al teatro en el principal periódico del país. Desde otro ángulo, de forma más amplia y depurada, está la revista *Teatros*, editada por la Asociación de Salas Concertadas de Bogotá. Cuenta con un comité editorial de primer nivel entre artistas, investigadores

y académicos, a la cabeza del cual se halla el director de teatro Hernando Parra. Su importancia radica en ser el único espacio de reflexión e investigación sobre el teatro de nuestra ciudad.

A pesar de las acciones y espacios ya mencionados, en el siglo XXI y más específicamente en este último decenio, la relación del teatro con los medios tradicionales de comunicación y difusión continúa débil y deteriorada, haciéndonos poner la mirada sobre nuevos canales de contacto con el público y para el público, más directos y efectivos. En estos últimos 10 años, las artes escénicas perdieron espacios en los medios masivos de comunicación, pero paralelamente surgió y se

posicionó una de las principales herramientas que tenemos hoy los hacedores de teatro para visualizar y promocionar nuestro trabajo. Gracias a que internet golpeaba la puerta de nuestras casas, nacieron medios más sencillos, inmediatos y gratuitos para divulgar nuestras actividades teatrales. La punta de los dedos índice de los teatristas y espectadores estaban haciendo contacto. Una de las primeras herramientas que internet nos brindó fue el correo electrónico. Por medio de él, podíamos circular la información de nuestras obras entre amigos y familiares; estábamos llegando de forma personalizada al público. También era más fácil acercarse a algunos medios de comunicación

enviando boletines de prensa y fotografías. Gracias a esto, iniciamos un camino directo hacia nuestros posibles colaboradores, aliados y espectadores, camino que se volvía más eficaz día a día gracias a los nuevos avances. La aparición del *messenger* nos permitía estar en contacto con nuestros amigos, tener una foto de perfil en la que podíamos incluir una imagen de la obra y una frase que, en vez de enunciar nuestro “estado”, publicitaba nuestro trabajo. Así, entrábamos por los computadores a la intimidad de las casas de nuestros espectadores y conversábamos con ellos cuando lo solicitaban o cuando nosotros lo propiciábamos.

Internet, como vía para la comunicación inmediata, fue tomando gradualmente una posición importante en varias iniciativas de difusión y promoción teatral de la ciudad. La necesidad de crear páginas web, en las que podíamos presentar nuestras agrupaciones, repertorio, historia y conocer a los integrantes y lineamientos de los proyectos, comenzó a ser útil. Poco tiempo después, recibíamos con los brazos abiertos una de las grandes plataformas en donde hoy algunos nos movemos como pez en el agua: *Facebook*.

Después de la explosión de internet en el año 2000, comenzaron a hacerse visibles comunidades virtuales y espacios de diálogo que se generaban a través de zonas de comunicación escrita e inmediata llamados chat, con temas específicos de interés común. Mientras esto sucedía, en diferentes puntos del mundo nacían superficies virtuales creadas con el objetivo de que los seres humanos estuviéramos más enlazados. Nacía así la posibilidad de crear perfiles personales y visitar

Gracias a que internet golpeaba la puerta de nuestras casas, nacieron medios más sencillos, inmediatos y gratuitos.

los de los otros registrados, de invitar amigos y conectarse a grupos para estar al tanto de lo que pasaba en la mente y en el actuar de quienes nos interesaban. Las redes sociales habían llegado: *Sixdegrees*; *Blackplanet*; *Migente*; *Myspace*; *Linkedin*, activa todavía y perfecta para establecer contactos profesionales; y, finalmente, *Facebook*, la más conocida y popular, creada en 2004 y con 1.320 millones de usuarios registrados en 2014. *Facebook* llegó al país con mucha timidez y, en 2007, comenzó a abrirse espacio de forma impetuosa, ya que no sólo servía para encontrar amigos aquí y en diversas partes del mundo, sino también para promocionar con cierta torpeza, pero promocionar, nuestra labor en los escenarios. *Facebook* ofrecía unos juguetes que, bien utilizados, transformaban incluso a los más torpes en cyber-comunicadores. Gracias a esto, logramos estar presentes en la memoria de nuestros amigos y los convertimos en público para nuestras obras. La oportunidad de esta red social de crear grupos y luego páginas con seguidores, nos llevaba a un lugar que, en términos más específicos, podríamos definir como “nicho”.

El interés de que nuestros trabajos aparecieran en los medios

masivos de comunicación comenzó a cumplir otra función. El hecho de ser registrados por la prensa, la radio o la televisión no nos aseguraba resultados medidos en cantidad de espectadores, pero sí nos ofrecía otra oportunidad: la de posicionar nuestras agrupaciones, artistas, proyectos u obras en el panorama artístico de Bogotá y el país. La labor de los escasos jefes de prensa con los que contaba la ciudad para la difusión de obras teatrales se transformó en una labor de *gestión de medios*, cuyos fines son la visibilidad, el reconocimiento y la reflexión que, entre otras, me compartió la periodista de teatro Argenis Leal para este artículo. Esta labor ofrece resultados que respaldan el dossier de los grupos, el histórico de las obras y las agrupaciones. Los medios masivos, como su nombre lo indica, llegan a las masas. Al ser el teatro una actividad específica, y para nada puesta en la canasta familiar, necesita espacios igualmente específicos, que estén dirigidos a los verdaderos interesados.

En estos últimos 5 años, *Facebook* logró posicionarse como el lugar en donde compartimos, socializamos e intentamos seducir de forma directa a nuestros espectadores, a aquellos que nos permiten entrar en sus burbujas virtuales para hacer mella en sus cabezas y en sus intereses artísticos, e invitarlos a alejarse de sus pantallas, ya sea de computador o de cualquier aparato móvil, y buscar una silla en el teatro. Al lado de *Facebook* han ido apareciendo otras redes sociales y posibilidades virtuales que ofrecen oportunidades para el posicionamiento y la difusión de nuestro trabajo: *Youtube* (para subir videos, entrevistas, momentos



de nuestras obras para promoción (*trailer*), campañas audiovisuales de expectativa sobre las obras (*teaser*) y detrás de cámaras (*making off*), entre otros) y *Twitter*, con menos fuerza, pero más vivo y con más presencia en algunos sectores del medio teatral.

En comparación con el panorama de hace 10 años, en la actualidad existen más oportunidades que nos permiten llegar a nuestro público, como también redes y posibilidades que, si las combinamos, se vuelven más poderosas y efectivas. Este es el caso de los sitios web y los blogs, que ofrecen mecanismos constantes para crear publicaciones, noticias y reflexiones, lo que nos hace más activos ante los ojos, oídos y pensamiento de nuestro público y de la comunidad teatral. La web, como un espacio alternativo de comunicación que nos permite llegar de forma más eficiente a los espectadores, abrió paso a proyectos especializados en teatro que, desde diferentes miradas, revisan la movida teatral de la ciudad y el país. Ejemplos de esto son *Portalescena.com*, sitio web dirigido por María del Rosario Vergara que, desde hace varios años, ofrece en su página una mirada de las diferentes actividades teatrales que se realizan en el país; y *Kiosko Teatral*, dirigido por quien escribe estas líneas, espacio virtual que, desde hace 2 años, ha concentrado su atención en visualizar, divulgar y promocionar todas las actividades teatrales de Bogotá y Medellín. Y mientras las organizaciones y proyectos se fortalecen lentamente en aspectos tecnológicos, los medios de comunicación convencionales decidieron ampliar sus plataformas para seguir vigentes, como es el caso de las revistas impresas previa-

Toda esta clase de prácticas, aún no resueltas completamente, han sido adoptadas y aprovechadas por el gremio teatral de Bogotá.

mente mencionadas: *DC, Go Guía del ocio* y *Plan B*, a pesar de que esta última canceló recientemente su sección *En escena*, dedicada a la cartelera de teatro bogotana.

Toda estas prácticas comunicativas, aún no resueltas completamente, han sido adoptadas y aprovechadas por el gremio teatral de Bogotá. Aquella tarea de posicionamiento de imagen y contenido con la que el FITB se implantó hace más de dos décadas, y la cual renueva cada dos años, nos permite detectar ensayos y ajustes, basados en la prueba y el error, que definitivamente han sido beneficiosos para nuestra comunidad, pues han fortalecido nuestra imagen en el proceso de recordación, en el acercamiento a nuestros públicos y en la construcción lenta de espectadores reales, visitantes de nuestras salas, que sentirán germinar una semilla de amor por el teatro en su memoria y en su corazón, al recibir una buena experiencia teatral. Hoy, incluso los grupos de teatro de larga trayectoria en nuestro país, que crecieron bajo otras dinámicas, han tomado la decisión de sacarle partido a estos nuevos canales comunicativos para su beneficio. Se ha vuelto imprescindible reconocer y experimentar este lenguaje, pero también es obligatorio prepararnos

para ello. Debemos asesorarnos o entregarle el trabajo a los expertos, para evitar que estos espacios se conviertan en vehículos que, en lugar de acercarnos, nos alejen del público.

¿Qué queda por hacer en el área de las comunicaciones para estar más cerca al público? Ni las mentes más visionarias ni las más fantasiosas lograrían decirlo con certeza. Por lo pronto, y muy seguramente en menos de 10 años, aparecerán portales con actualizaciones inmediatas sobre nuestra cartelera, no solo local sino nacional. Utilizaremos aplicaciones para celulares con geolocalización de teatros, como ya las hay en Ciudad de México. Tendremos acceso a bancos de información sobre las acciones teatrales de nuestras ciudades, de sus artistas y gestores. Haremos uso de realidades aumentadas, desde nuestros aparatos móviles o relojes inteligentes, para recibir información sobre lugares, hechos teatrales y tráileres de las obras. Estaremos conectados a las redes virtuales de grupos locales, nacionales e internacionales. Y todo esto sin contar con lo que la tecnología en comunicaciones pueda aportar a nuestro trabajo sobre el escenario.

Los diferentes procesos de promoción de los que el teatro se ha beneficiado y se beneficiará son parte de un tema que vale la pena examinar detalladamente para aprender a entenderlos y aplicarlos. El panorama expuesto en este artículo no alcanza a registrar todos los mecanismos y experiencias que existen. Hay más herramientas por descubrir y todas, sin excepción, están ahí para nosotros. Este escrito quiso mostrar el alcance que tienen algunas de las más populares, como ejemplo para exponer lo



importante y lo inteligente que es apropiarnos de lo que nos ofrecen los retos de nuestro tiempo. Tenemos la certeza de que el público -el receptor- a quien finalmente buscamos llegar por medio de una nota en un periódico, un cartel, un *flyer*, un video, un comentario, una invitación directa, es tan curioso, que se acomodará a los nuevos procesos comunicativos, pues este público, como aquel que vibró al ver a EDIPO sin sus ojos, está deseoso de vivir experiencias sensoriales y humanas desde uno de los más bellos y contundentes medios de comunicación: el teatro. •



La agonía del difunto / Teatro Libre / Archivo particular

*La ley del
espectáculo
público*



Por Sonia Abaunza*

* Actriz, directora y gestora cultural.

Los habitantes de la ciudad de Bogotá gozan hoy de un amplio repertorio en la oferta de espectáculos públicos de muy diversa índole. Si a las iniciativas privadas le sumamos la programación de las entidades públicas, encontramos tal diversidad que ningún ciudadano queda excluido de su espectro. Si promover el acceso a las diferentes clases de público se ha constituido en un propósito de la ciudad, es porque la acción decidida de IDARTES ha hecho de su filosofía una práctica exitosa.

Con una ejecución cercana a los nueve mil trescientos millones de pesos, en los dos últimos años, Bogotá se ha posicionado como la primera ciudad en Colombia que invierte los recursos de la contribución parafiscal de los espectáculos públicos en el mejoramiento de escenarios de artes escénicas.

Los espectáculos públicos de las artes escénicas están definidos por la Ley 1493 de 2011 como *“las representaciones en vivo de expresiones artísticas en teatro, danza, música, circo, magia y todas sus posibles prácticas derivadas o creadas a partir de la imaginación, sensibilidad y conocimiento del ser humano, que congregan a la gente por fuera del ámbito doméstico”*. En la circulación de

estos espectáculos entran tanto entidades públicas, que atienden sus objetivos de fortalecimiento de políticas culturales, como organizaciones privadas, en las que se mezclan variedad de formatos, objetivos y procesos de producción y ejecución.

En el Distrito Capital, la realización de espectáculos de gran formato se hizo de manera esporádica desde los años treinta hasta los setenta, década en la que se incrementó el uso de escenarios públicos como el Teatro al Aire Libre de la Media Torta, creado en 1938, y el Coliseo Cubierto El Campín, inaugurado en 1973. Las políticas públicas de entidades como el Instituto Distrital de Cultura y Turismo incrementaron

paulatinamente la programación de estos y otros escenarios, con el ánimo de promover el acceso de diferentes clases de público y de aumentar la circulación de las creaciones de los artistas capitalinos.

En los últimos años, la industria del espectáculo público se ha incrementado notablemente, gracias a organizaciones y empresas que le han apostado a la presentación tanto de artistas nacionales como internacionales, convirtiendo a Bogotá en plataforma para giras internacionales de un sinnúmero de artistas. De igual manera, la acción decidida de entidades públicas -como el Instituto Distrital de Cultura y Turismo; la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte; el Instituto Distrital de las Artes



(IDARTES); la Fundación Gilberto Alzate Avendaño (FUGA); la Orquesta Filarmónica de Bogotá (OFB); y Canal Capital- ha permitido el diseño y la ejecución de una programación de alta calidad, que no sólo ha incrementado la proximidad de los diversos públicos capitalinos a estas prácticas, sino que ha modelado y fortalecido los formatos de producción y ejecución de diversos espectáculos públicos en Bogotá.

Gracias a la labor de estas entidades, los espectáculos públicos de las artes escénicas han abierto caminos para el apoyo de artistas, compañías y grupos de danza, música, circo y teatro. También han propiciado espacios para la convivencia pacífica, el entendimiento de culturas y el disfrute sereno de espectáculos de gran calidad.

Paralelamente al desarrollo de la industria del espectáculo público, encontramos diversas organizaciones de las artes escénicas (principalmente teatros) que, desde la década de los años sesenta, construyeron o acondicionaron espacios para la circulación de sus propias producciones. En estos escenarios, estos grupos han hecho circular tanto sus propios procesos de creación como los de numerosos grupos y compañías nacionales e internacionales con las cuales han realizado intercambios.

Refiriéndose a este tipo de escenarios, el *Compendio de Políticas Culturales*, editado por el Ministerio de Cultura, expresa:

“Es necesario reconocer que los teatros y sus organizaciones son sistemas que, además de transmitir contenidos simbólicos y expresar diversos modos de vida en el desarrollo de sus actividades, propician una combinación de tra-

Gracias a la labor de estas entidades, los espectáculos públicos de las artes escénicas han abierto caminos para el apoyo de artistas.

bajo y capital generando empleo, produciendo bienes y servicios culturales que aportan a la base de la economía cultural y crean una plataforma de intercambio con flujos propios de la economía como el valor agregado, reflejados en los activos tangibles e intangibles que se manifiestan en los festivales, los ciclos de conciertos y los mercados culturales, entre otros y que se relacionan intrínsecamente con el turismo cultural en los municipios y departamentos”¹.

Es decir que estos escenarios y espacios culturales han contribuido a la revitalización de la economía cultural, al mismo tiempo que han impulsado y fortalecido los procesos de creación, formación y circulación de las producciones de artes escénicas en el Distrito Capital. Sin embargo, durante muchos años, estas organizaciones tuvieron que sostener con sus propios recursos los gastos de mantenimiento, mejoramiento y construcción de su infraestructura, pues la normatividad del momento no permitía el apoyo de entidades públicas para este tipo de actividades.

¹ *La Infraestructura Teatral* en Compendio de Políticas Culturales. Bogotá: 2010.

Por tal motivo, las acciones de mejoramiento de la infraestructura de las artes escénicas corrió por cuenta de los escasos presupuestos de mantenimiento para el caso de la infraestructura pública, o de recursos propios de las organizaciones privadas que lideraban la programación de los espacios escénicos o teatros de la ciudad. En este panorama fue importante la labor realizada por cerca de treinta organizaciones teatrales de la ciudad, que impulsaron escenarios con programaciones de espectáculos de danza, música y teatro, entre muchas otras actividades.

Por otro lado, si bien la acción de estas agrupaciones ha sido definitiva para el desarrollo y consolidación de escenarios para las artes escénicas, en la creación de una red de equipamientos que garantice el acceso a las producciones artísticas a la ciudad; también se ha hecho notoria la escasa existencia de estos en la mayoría de las localidades de la ciudad. Es así como un gran número de los escenarios se concentra en solo cuatro localidades: Candelaria, Chapinero, Teusaquillo y Santafé. Allí, también podemos ubicar los espacios públicos más solicitados para la realización de este tipo de espectáculos.

Lo anterior ha llevado a la administración pública a impulsar diagnósticos, documentos y proyectos que reduzcan estos déficit o que marquen las rutas a seguir en su proceso de disminución. Uno de estos documentos es el Plan Distrital de Equipamientos Culturales – PLAMEC. De un total de 430 equipamientos culturales (véase *distribución por localidad en la Tabla No. 1*), la ciudad cuenta con 94 cuyo principal objetivo es la circulación



de las artes escénicas (véase *distribución por localidad en la tabla No. 2*). Este número es poco si se tiene en cuenta que Bogotá cuenta con una población cercana a los nueve millones de habitantes, distribuida en 20 localidades y en 117 UPZ (Unidades de Planeación Zonal).

ID. LOCALIDAD	LOCALIDAD	No. Equipamientos
1	USAQUÉN	23
2	CHAPINERO	54
3	SANTA FE	52
4	SAN CRISTÓBAL	20
5	USME	7
6	TUNJUELITO	6
7	BOSA	6
8	KENNEDY	31
9	FONTIBÓN	11
10	ENGATIVA	15
11	SUBA	33
12	BARRIOS UNIDOS	12
13	TEUSAQUILLO	53
14	LOS MÁRTIRES	6
15	ANTONIO NARIÑO	7
16	PUENTE ARANDA	5
17	LA CANDELARIA	42
18	RAFAEL URIBE URIBE	14
19	CIUDAD BOLÍVAR	31
20	SUMAPAZ	2
	TOTAL	430

Tabla No. 1 - Equipamientos culturales por localidad – Bogotá D.C.
Fuente: PLAMEC, Cálculos SCR-DPPE/SASPL

LOCALIDAD	PÚBLICO	PRIVADO	MIXTO	TOTAL
ANTONIO NARIÑO	1	1	0	2
BARRIOS UNIDOS	0	5	0	5
BOSA	1	2	0	3
CANDELARIA	4	11	1	16
CHAPINERO	0	12	0	12
CIUDAD BOLIVAR	1	0	0	1
ENGATIVA	0	1	0	1
FONTIBÓN	0	1	0	1
KENNEDY	1	1	0	2
SAN CRISTÓBAL	1	2	0	3
SANTA FÉ	3	10	0	13
SUBA	2	1	0	3
TEUSAQUILLO	1	25	0	26
TUNJUELITO	0	1	0	1
USAQUÉN	2	2	0	4
USME	1	0	0	1
TOTAL	18	75	1	94

Tabla No. 2 - Escenarios para las artes escénicas por localidad
Fuente SCR-D: Documento tipologías y categorías escenarios para las artes escénicas – Contrato No. 338/13 – Carlos Alberto Pinzón

Del universo de escenarios para las artes escénicas, la mayor concentración está en los escenarios destinados a la circulación del teatro. Le siguen los que tienen una programación diversificada y, luego, aquellos cuya circulación principal es la danza y la música. Esta información puede verse en la siguiente tabla.

VOCACIÓN	ESPACIOS	PRIVADOS	PÚBLICOS	MIXTO	NO. SILLAS
ARTES ESCÉNICAS	29	14	14	1	23376
CIRCO	2	2	0	0	120
DANZA	9	9	0	0	900
MÚSICA	5	3	2	0	3478
TEATRO DE SALA	43	42	1	0	9289
TEATRO DE TÍTERES	5	5	0	0	690
TEATRO INFANTIL	1	0	1	0	300
TOTAL	94	75	18	1	38153

Tabla No. 3 - Discriminación de escenarios de las artes escénicas por vocación
Fuente SCR-D: Documento tipologías y categorías escenarios para las artes escénicas – Contrato No. 338/13 – Carlos Alberto Pinzón

El número total de sillas habilitadas en estos 94 escenarios para las artes escénicas asciende a 38.153. Por otro lado, los tipos de escenario presentan una gran variedad de modificaciones sobre las formas tradicionales de su arquitectura teatral. Esto se debe principalmente a que muchas casas han sido adaptadas y acondicionadas para los espectáculos de artes escénicas. En realidad, son pocos los espacios que guarden la arquitectura tradicional teatral.

En este orden de ideas, la proximidad de los ciudadanos a las prácticas artísticas y concretamente a los espectáculos que éstas realizan se sigue erigiendo como uno de los mayores retos de las administraciones públicas.

Fue solo hasta el 2011 que el sueño de usar recursos públicos en infraestructura privada pudo hacerse realidad, mediante la expedición, por parte del Gobierno Nacional, de la Ley 1493 – Ley del Espectáculo Público, que destina específicamente los recursos de una contribución parafiscal a las líneas de construcción, dotación, mejoramiento, compra y dotación de los escenarios para las artes escénicas del país.

Con la inclusión del espectáculo público dentro de los beneficios fiscales existentes para la industria en Colombia, se buscó darle a este sector los mismos incentivos que tienen otras industrias no culturales y que, por la naturaleza de esta actividad, requieren una definición especial, sin que constituyan figuras nuevas





La peor señora del mundo / Teatro Libélula Dorada / Dirección César Álvarez / Fotografía Nik Palmer

o extraordinarias dentro del esquema tributario existente. De igual manera, buscó racionalizar la carga tributaria que, hasta ese momento, pagaban los espectáculos públicos de las artes escénicas, y creó una contribución parafiscal en espectáculos del mismo sector para ser reinvertida en su infraestructura.

Frente a la situación de déficit de escenarios para las artes escénicas, mostrada en las tablas anteriores, la expedición de la Ley 1493 de 2011 abre inmensas posibilidades tanto a privados como a entidades públicas interesadas en mejorar estos equipamientos. Gracias a estos recursos, la Red de Infraestructura Cultural, específicamente en lo que tiene que ver con estos escenarios, podrá mostrar resultados interesantes en relación con la seguridad, comodidad y proximidad de estos, en corto tiempo.

Toda esta clase de prácticas, aún no resueltas completamente, han sido adoptadas y aprovechadas por el gremio teatral de Bogotá.

El mejoramiento de la infraestructura cultural se constituye en una oportunidad para aproximar a todos los ciudadanos a las prácticas de las artes escénicas y romper progresivamente con la inequidad existente. Una hora feliz para que las diferentes poblaciones que tiene Bogotá se apoyen en esta ley y desplieguen ampliamente el ejercicio de sus derechos culturales, participando

activamente y haciendo uso de estos recursos para fortalecer y aumentar la infraestructura escénica.

A continuación algunas cifras que han permitido concretar estos deseos. En el 2012, Bogotá recaudó \$4.282 millones. El Comité Distrital de la Contribución Parafiscal determinó que estos fueran invertidos en una proporción del 25% para infraestructura pública y el 75% para infraestructura privada o mixta. En este último caso, en el 2013, mediante convocatoria pública se asignaron para ejecución un total de \$2.671 millones a doce organizaciones culturales entre las que se cuentan: Fundación Teatro Libre, Fundación Teatro Estudio Calarcá TECAL, Fundación L'Explose, Teatro La Candelaria, Corporación Colombiana de Teatro, Fundación Teatro Nacional, Academia de Arte y Teatrino Don Eloy, Fundación Cultural

El mejoramiento de la infraestructura cultural se constituye en una oportunidad para aproximar a todos los ciudadanos a las prácticas de las artes escénicas.

El Contrabajo, Asociación Cultural Hilos Mágicos, Fundación de Teatro Ditirambo, Fundación Cultural Tea Tropical, Asociación Cultural Teatridanza y Fundación Cultural El Contrabajo.

Con los recursos asignados a la infraestructura pública (un total de \$1.070 millones), en el 2014, se cubrieron necesidades de dotación, adecuación y mejoramiento de los escenarios Jorge Eliécer Gaitán, Taller Filarmónico de Bogotá (antiguo Teatro Cuba) y Centro Cultural García Márquez.

En el 2013, se recaudó por este mismo concepto un total de \$8.161 millones, de los cuales el Comité Distrital de la Contribución Parafiscal asignó, en el 2014, el 65% para inversión en infraestructura privada y mixta, lo que corresponde a un total de \$5.671 millones. Estos recursos se adjudicaron, mediante convocatoria pública, a once organizaciones: Teatro R101, Asociación Cultural Teatrova, Fundación L'Explose, Corporación Casa Ensamble, Teatro La Candelaria, Corporación Producciones La Ventana, Fundación Teatro Libre de Bogotá, Fundación Teatral Barajas y Asociación Cultural Ensamblaje Teatro Comunidad.

Se espera, con estos recursos, seguir cerrando la brecha de la segregación y segmentación espacial en las diferentes localidades de la ciudad, así como la falta de equidad en el acceso que los y las bogotanas tienen a la oferta de las artes escénicas en la ciudad. También se busca que, con los recursos que genera la ciudad en la realización de espectáculos de las artes escénicas, los escenarios puedan ofrecer mejores condiciones a sus espectadores y se puedan abrir nuevos espacios para la circulación de estas prácticas, principalmente en zonas de déficit de equipamientos. En este mismo sentido, se pretende que los escenarios ofrezcan total seguridad a los asistentes y que se fortalezca la industria y la gestión comunitaria de espacios para las artes escénicas en dichas zonas. La mayor proximidad de la ciudadanía a este tipo de expresiones artísticas, el aumento de eventos de gran calidad y la cualificación de los agentes del sector de las artes escénicas son algunos

de los efectos que esperamos se logren en Bogotá, en el corto plazo, mediante la ejecución de diversos e innovadores proyectos. •



Madre nuestra que estás en los suelos / Maíz Teatro / Dirección Jairo José Luis Díaz / Fotografía Gladys Amparo Palacios Páez







Nuestra política pública para el teatro

Por Nathalia Contreras*

* Gerente de arte dramático del Instituto Distrital de las Artes – IDARTES

Nathalia Contreras es gestora de cultura en IDARTES. Su amplia trayectoria en la formulación, gestión y desarrollo de proyectos artísticos y sus conocimientos de las políticas públicas culturales, junto a las experiencias en el acompañamiento y orientación de procesos participativos, han sido definitivos en las acciones que ha emprendido al frente a la gerencia de Arte Dramático del Instituto Distrital de las Artes. En esta entrevista para la Revista Teatros, muestra cómo y por qué puede considerarse la gestión actual como una de las más trascendentales para el teatro que se hace en la ciudad. Sus logros son irrecusables y los estímulos y acuerdos logrados con el sector, sin duda, perdurables.

En términos generales, ¿cuáles han sido las acciones más relevantes de la Gerencia de Arte Dramático en los últimos 3 años?

Entre 2012 y 2015, la Gerencia de Arte Dramático del Instituto Distrital de las Artes ha impulsado decididamente el sector de arte dramático de Bogotá, fortaleciendo los procesos de participación y organización que dan sustento a la formulación y ejecución de políticas públicas para el fomento de la práctica teatral.

Es así como los ejes centrales de esta gestión han sido el Programa Distrital de Salas Concertadas, los Acuerdos Sectoriales, los Estímulos en Arte Dramático, el Festival de Teatro de Bogotá, la estrategia Bogotá Distrito Teatral, el apoyo a proyectos de formación y circulación de relevancia distrital, además de nuevas acciones que se han incorporado para fortalecer la relación con los territorios y los sectores poblacionales, entre ellas Teatro a la Mano y la Red de Talleres Locales. De igual manera, IDARTES ha mantenido una línea de apoyos metropolitanos a proyectos que; por su diversidad, calidad y amplia cobertura; generan gran impacto en la ciudad.

El Programa Distrital de Salas Concertadas cumple 20 años de existencia ¿Cómo se concibe después de dos décadas de implementado?

Este programa ha fortalecido el sector teatral mediante el fomento al desarrollo de proyectos artísticos, culturales y de gestión de las salas de teatro en las diferentes dimensiones del campo de las artes, atendiendo a criterios de desconcentración, cobertura,

calidad, proximidad, accesibilidad y sostenibilidad. Hoy se concibe como una actividad de apoyo a las salas de la ciudad, que cuentan con un proyecto artístico permanente, actividades de estrenos, temporadas y eventos abiertos al público y de interés para la ciudad, ofreciendo una programación en teatro y otras manifestaciones artísticas con diversidad de géneros, formatos y propuestas estéticas.

En este cuatrienio, el programa tuvo un importante crecimiento de recursos, aumentando el presupuesto asignado en un 80% más. En 2012 contaba con 980 millones de pesos y para 2015 la inversión fue de 1.866 millones de pesos, con lo cual se ha fortalecido la actividad cultural de las salas de teatro y se han vinculado nuevos espacios, contando hoy con 36 salas adscritas.

Por otra parte, estos equipamientos culturales han mejorado notablemente sus condiciones físicas y técnicas, gracias a los dineros de la Ley del Espectáculo Público, lo cual supone nuevos desafíos en la cualificación de su producción artística, de manera que se optimice la utilización de estos nuevos recursos en pro del mejoramiento de los espectáculos, en beneficio tanto de los creadores, como de los espectadores.

¿En qué consisten los acuerdos sectoriales?

Son ejercicios de participación ciudadana que fomentan el desarrollo del sector teatral, mediante la concertación de proyectos que responden a las necesidades específicas de cada uno de los subsectores que lo conforman, definidos en virtud de su práctica artística o de su trayectoria. Estos procesos

participativos se materializan en diez acuerdos sectoriales: jóvenes creadores, teatro de texto de grupos de mediana trayectoria, grupos de larga trayectoria, narración oral, títeres, teatro comunitario, teatro de calle, teatro gestual, teatro infantil con actores y circo.

En el período 2012-2015, IDARTES fortaleció estos espacios de participación realizando anualmente cerca de 30 jornadas de concertación a las que asisten aproximadamente 450 artistas teatrales.

En 2012 se generó una nueva alianza con el sector de circo sin animales, que hasta entonces no contaba con un espacio de interlocución directa con la Gerencia de Arte Dramático, ni con una asignación presupuestal específica.

A su vez, los acuerdos sectoriales se han destacado por ser un mecanismo para fortalecer a las entidades sin ánimo de lucro del sector cultural, con las cuales IDARTES se asocia para la ejecución de los proyectos concertados. Esto les ha permitido mejorar sus capacidades organizativas y administrativas, consolidándose como entidades sólidas, confiables y eficaces, que se constituyen en aliadas estratégicas para la gestión de Idartes.

Las principales acciones y logros en el marco de estos acuerdos han sido:

Circulación:

Realización anual y consolidación de festivales y encuentros de cada sector, que han logrado posicionarse en la agenda cultural de la ciudad y vincular nuevos públicos para el teatro:

- Encuentro de Jóvenes Creadores "Alteratro"
- Festival Sala B – Grupos de Mediana Trayectoria





Club suicida busca.../ Sociedades Anónimas Teatro / Dirección Claudia Patricia Arcila / Fotografía Gladys Amparo Palacios Páez

- Encuentro de Teatro Gestual "Gesto Vivo"
- Festival y Temporada de Narración Oral "Para contarte mejor"
- Encuentro Distrital de Teatro Comunitario
- Circuito de Teatro Infantil "Jairo Aníbal Niño"
- Festival de Títeres Bogotíteres
- Temporada de obras de repertorio "Teatro y Memoria" – Grupos de Larga Trayectoria
- Teatro al Parque – Temporada de circulación de teatro de calle
- Distrito circo – Gala de presentación de números de circo

Creación:

En el marco de estas alianzas se han otorgado estímulos a la creación que han posibilitado la

producción de nuevas obras de diversos géneros teatrales como el teatro de texto, el teatro gestual, el teatro infantil, el teatro comunitario, los títeres, la narración oral y el circo.

Formación:

Los procesos de formación, adelantados a través de los acuerdos sectoriales, han beneficiado de manera concreta y directa a los artistas teatrales, por cuanto los contenidos, objetivos y docentes se han definido de manera concertada, atendiendo las necesidades de cada uno de los sectores. Se destaca la consolidación de los diplomados desarrollados en asocio con la Universidad Pedagógica Nacional, que han permitido

a los artistas no sólo acceder a procesos de cualificación de su oficio, sino también ser acreditados por una entidad reconocida de educación superior:

- Diplomado en narración oral
- Diplomado en técnicas de circo
- Diplomados en gestión, puesta en escena y dramaturgia para jóvenes creadores
- Diplomados en dramaturgia y técnicas especializadas para títeres
- Diplomados en dirección y creación para teatro comunitario

Además se han realizado actividades como congresos, talleres, encuentros y otros eventos académicos que han contribuido a la formación disciplinar de los artistas





Canovaccio, comedia del arte / Teatro Experimental Fontibón TEF / Dirección Alex Ticona / Archivo particular

y su capacitación en temas de gestión y producción escénica.

A futuro es necesario seguir promoviendo estos espacios de participación y concertación, recogiendo los aportes de los ciudadanos para la formulación de planes, programas y proyectos que respondan a las necesidades de grupos, creadores y demás agentes del sector.

¿Qué concursos componen el portafolio de estímulos para Arte Dramático?

El portafolio de estímulos recoge lo más destacado de la producción artística, reconociendo la labor de los teatristas bogotanos. Los concursos de creación, investigación y circulación han beneficiado históricamente a los más sobresalientes creadores de la ciudad, quienes encuentran en estas becas y premios

una valoración institucional, social y económica de su trabajo creativo.

En 2015 se amplió la oferta introduciendo un nuevo concurso de Residencias en Arte Dramático, con un recurso de 30 millones de pesos, que responde a la manifiesta necesidad del sector de contar con apoyos para la formación en el ámbito internacional. Además, se aumentó el valor del Premio de Circulación Teatro en Movimiento, en 10 millones de pesos. Los más destacados directores de la escena nacional, tales como Carolina Vivas, Misael Torres y Jorge Hugo Marín, han llevado a la escena sus creaciones mediante los estímulos de la Gerencia de Arte Dramático. Los dramaturgos han encontrado un impulso para su ejercicio creativo gracias al Premio Distrital de Dramaturgia, que además del

reconocimiento económico que otorga, incluye la publicación de las obras en la colección *Teatro en Estudio*. A través de esta colección se han visibilizado los mejores textos dramáticos, aportando a la construcción de la memoria del teatro bogotano.

Por otra parte, a través de las Becas ESAL y las nuevas líneas de apoyo a sectores sociales y espacios concertados, se ha logrado el acercamiento de nuevas organizaciones a las acciones de fomento de IDARTES, mediante el apoyo a proyectos con enfoque poblacional y territorial, como es el caso de la Fundación Stroganoff, que lidera la articulación de la comunidad teatral de la localidad de Fontibón, o la Asociación La Ventana, espacio dedicado a la circulación y creación del circo contemporáneo.

Es innegable que el Festival de Teatro de Bogotá se ha consolidado y ha crecido en los últimos cuatro años de manera significativa ¿Cuáles han sido sus principales logros y alcances?

Este festival, que se realiza en alianza con la Asociación de Salas Concertadas - Asosalas, se ha convertido en el espacio de circulación en donde confluyen todos los sectores del arte dramático y se ha posicionado como una fiesta teatral para la ciudad. La participación de los grupos bogotanos en este evento se ha duplicado desde 2012 hasta hoy. Así mismo, los procesos curatoriales han elevado la exigencia en los niveles de calidad de las propuestas, dado que reconocidos gestores, circuladores, directores y artistas se han vinculado como jurados, entre ellos Ana Martha de Pizarro, Julián Arbeláez y José Domingo Garzón.

Además, el festival ha promovido la visibilización de espacios emergentes de circulación, ampliando su programación en salas nuevas y no convencionales, las cuales privilegian la experimentación y la investigación. Se destaca la gran afluencia de espectadores a las salas, demostrando que el evento ha logrado una recordación importante en el público. En 2015, este festival llega a su décimo primera versión y, por su capacidad de cohesión de los distintos sectores, se ha denominado “Festival de Festivales”.

En el marco de esta alianza con Asosalas se edita la *Revista Teatros*, que en 2014 llegó al número 20, posicionándose como una publicación especializada, dedicada a la producción y divulgación de conocimiento, crítica y teoría teatral.

La Red de Talleres Locales y Teatro a la Mano es una de las iniciativas más importantes implementadas para promover la participación y el liderazgo de nuevos grupos teatrales. ¿Cuál es su misionalidad y su cobertura?

Con el propósito de la Gerencia de Arte Dramático, inició en 2013 un proceso de formación en seis localidades que no cuentan con una oferta cualificada en artes escénicas: Puente Aranda, San Cristóbal, Antonio Nariño, Usme, Fontibón y Rafael Uribe Uribe. Este programa ha logrado potenciar la participación de por lo menos 30 grupos teatrales, a través de espacios de educación artística con maestros de alto nivel, mediante la realización de 18 talleres durante los últimos tres años.

Por otra parte se impulsó la iniciativa Teatro a la Mano, un espacio de inclusión para personas sordas o en condición de discapacidad auditiva, en el cual se han realizado funciones con interpretación en lengua de señas. Ésta es una alternativa para el disfrute de las prácticas artísticas de esta población que habitualmente no cuenta con una oferta teatral a su alcance. Así mismo, se convierte en un espacio de reconocimiento mutuo entre la población oyente y la población no oyente.

¿Cuáles son las principales acciones que componen la estrategia de divulgación de la oferta teatral de la ciudad denominada Bogotá Distrito Teatral?

La primera es el Pasaporte Teatral, que se ha posicionado como la tarjeta de descuentos por excelencia para los espectadores que

acuden a las salas concertadas con IDARTES. La segunda es la alianza con el portal web *Kiosko Teatral*, que ha permitido consolidar una cartelera para la ciudad en donde los usuarios pueden encontrar información actualizada de obras, salas, grupos y eventos a lo largo de todo el año. Por último, se realiza anualmente *Bogoteatro*, una jornada de puertas abiertas en donde las salas concertadas realizan una función especial de entrada gratuita para todo el público capitalino, como parte de la celebración del cumpleaños de Bogotá.

Todas estas acciones han contribuido significativamente a la fidelización y vinculación de nuevos públicos para el teatro, aumentando la participación en las salas, festivales y temporadas, que configuran una diversa programación en arte dramático durante todo el año.

En este cuatrienio se han apoyado importantes proyectos de formación y circulación de relevancia distrital para el desarrollo de la creación, la formación, la investigación y la circulación. Éstas, a través de alianzas entre organizaciones del sector y la Gerencia de Arte Dramático, han crecido y se han consolidado, aumentando la participación de artistas locales y posibilitando la interacción con reconocidos maestros internacionales ¿Cuáles son?

Entre estos proyectos está el Taller Metropolitano de Dramaturgia, realizado en asocio con Umbral Teatro, que ha vinculado a los más destacados escritores y directores teatrales latinoamericanos, como Arístides Vargas (Ecuador), José Sanchís (España), Miguel Rubio



(Perú) y Marco Antonio de la Parra (Chile), convirtiéndose en un semi-llero para la producción dramática local. Por otra parte, en 2015 se lleva a cabo el encuentro “El legado vivo de Jerzy Grotowski”, gestado por el Teatro Varasanta en asocio con el *Workcenter de Jerzy Grotowski* y *Thomas Richards* de Italia, quienes llegan a Colombia con un ciclo de actividades de formación y presentaciones artísticas que recogen la esencia de la investigación performativa realizada por Jerzy Grotowski. Además, la Gerencia de Arte Dramático ha apoyado la realización del Festival de Teatro Al Aire Puro, el festival de teatro de calle más importante y tradicional del país, organizado por el Teatro Taller de Colombia, que incluye una amplia programación artística en los parques, plazas y espacios públicos de la ciudad, garantizando el acceso de todos los bogotanos a la oferta teatral.

¿Qué son los Apoyos Metropolitanos?

Con el fin de promover espacios de transformación y construcción del patrimonio cultural y artístico de la ciudad, el Idartes apoya proyectos de impacto metropolitano, entre los cuales figuran el Festival Iberoamericano de Teatro, el Festival Artístico Internacional “Invasión de Cultura Popular Carnaval de la Alegría”, el Festival de Mujeres en Escena y el Festival Alternativo de Teatro.

El decidido apoyo de la administración distrital a estos eventos en los últimos cuatro años ha permitido que los bogotanos accedan a una oferta teatral amplia y diversa con la participación de las más destacadas compañías internacionales,

que de otra manera no podrían ser apreciadas en Colombia. Gracias a su carácter masivo, estos eventos se constituyen en una vitrina para la ciudad, fomentando el desarrollo turístico y promoviendo el reconocimiento de Bogotá como epicentro cultural a nivel nacional y latinoamericano.

¿Cuáles son los principales retos y metas para los próximos años?

La Gerencia de Arte Dramático de IDARTES se plantea importantes retos para garantizar el fomento a las prácticas artísticas, el desarrollo de las dimensiones y procesos y el fortalecimiento de agentes y organizaciones. Los más relevantes son la identificación de nuevos agentes y nuevas formas de producción del sector, el acercamiento a los procesos en arte dramático que se dan en los territorios locales, la generación de mecanismos de participación que involucren a los agentes que no hacen parte de los acuerdos sectoriales, el fortalecimiento del portafolio de estímulos, la inserción del sector en procesos de gestión y circulación en el ámbito nacional e internacional, el fortalecimiento del programa Bogotá Distrito Teatral, el ajuste del Programa Distrital de Salas Concertadas a la luz de las nuevas realidades de los equipamientos culturales y la incorporación de una mirada transversal de los acuerdos sectoriales.

Es así como las acciones institucionales futuras deben enmarcarse en el reconocimiento y valoración de los programas existentes para avanzar en la formulación de políticas y planes coherentes con las necesidades del sector de arte dramático, en una dinámica parti-

cipativa que fortalezca los vínculos entre IDARTES y los ciudadanos, mediada por relaciones dialógicas de confianza, que resultan necesarias para la ejecución de una buena gestión pública. •







EL ESPACIO COMÚN DONDE TODOS PODEMOS SER

Por Santiago Trujillo Escobar*

* Director General del Instituto Distrital de Arte Dramático – IDARTES.

Adelantándose al rigor que impone un informe de gestión, Santiago Trujillo, en este artículo, va más allá del formalismo del texto oficial al hacer de él una suerte de confesión personal sobre su gestión al frente de IDARTES, en los cuatro años que terminan de la actual administración. Al mostrar la ruta recorrida de la retórica a la acción, enseña un balance tan generoso, tanto en términos cuantitativos como cualitativos, que resulta ejemplar. El aumento de recursos públicos para la cultura en inversiones, que multiplican por siete los precedentes, muestran el carácter fértil de las acciones de una política amplia y productiva con la ciudad, como no había existido antes en toda su historia.



La cultura es el lugar de todos, el espacio compartido de los afectos y las memorias comunes, en donde podemos ser, en donde la vida despliega sus más inquietantes preguntas y resuelve sus temores.

La cultura es el territorio en donde nos encontramos con el otro diverso; donde hacemos de nuestra identidad una puesta en escena; donde vemos, a través de la mirada del otro, lo que somos y seremos; donde el cuerpo se hace múltiple y deviene en espacio posible. La cultura es la razón por la que hoy la ciudad es destino, es futuro y es hogar para todos y todas.

Es tan amplio el universo de esta definición que a veces se desvanece en las prácticas sociales que la componen. El arte de todas ellas es tal vez la más sólida, por eso encontrar los límites de su trascendencia en la sociedad termina por convertirse en un asunto de grandes debates y, tal vez, uno de los más estratégicos es el de cómo llevamos a la acción pública una dimensión tan dinámica y cambiante.

Cómo se piensan las ciudades y cómo ponen en funcionamiento sus estructuras y las instituciones públicas que las gobiernan, ha generado en mí una permanente curiosidad. En cada visita a una nueva capital, siempre busco algún representante del sector cultural y artístico que pueda explicarme su funcionamiento y me sorprende al ver cómo, aquí y allá, intentamos resolver los mismos problemas por caminos tan distintos. Llego frecuentemente a la misma conclusión en la cual, sin importar la latitud o piso térmico en el que esté ubicada la ciudad, el trabajo de los gestores públicos de la cultura, en un gran porcentaje, se divide en luchar por

Con poco menos de un año de funcionamiento, el gobierno de la Bogotá Humana recibió una entidad pequeña en su alcance misional.

conseguir más recursos, sobrellevar y atender las disputas que surgen entre los disímiles intereses de los que aquí llamamos agentes del sector; a tramitar estoicamente, con diplomacia y milimetría política, el ego de uno que otro artista. Y finalmente, cuando queda tiempo y dinero, a pensar en los desarrollos de nuevos programas y líneas de fortalecimiento.

En un encuentro internacional en Argentina, un conferencista brasilero, invitado al foro que desarrollaba la temática "Modelos corporativistas de gestión de la cultura", confesó que no entendía que era eso de modelos corporativistas y expresó que gobernar el sector artístico era para él, tal vez, la utopía más irrealizable de todas. Yo, que estaba a su lado y que había escrito juicioso una ponencia, decidí guardarla al ver los aplausos y aclamaciones que recibió por parte de la audiencia, casi toda de artistas consumados y, por supuesto, ingobernables. Resulta paradójico porque el personaje en mención gestionaba los destinos de miles de artistas del estado del Río Grande del Sur, cuya capital, Porto Alegre, ha dado varias lecciones de gestión cultural.

Aquí en Bogotá, en donde conocemos bien las dificultades y

obstáculos que debemos atravesar para ponernos de acuerdo entre artistas (y no sólo entre artistas), llamativamente nunca antes una acción alcanzó tanto consenso y unanimidad como el anhelo de crear para la capital, un instituto de las artes. Por esta razón, y *ad portas* de concluir la ejecución del plan de desarrollo Bogotá Humana, queremos con este artículo, rendir cuentas de un propósito de interés común para todos los artistas de la ciudad, así como de una gestión que solo puede medir su éxito de la mano de los miles de creadores y gestores que, con su talento, libertad e incesante y laboriosa perseverancia, han hecho posible que hoy una institución hable por ellos y a través de ellos.

Bogotá, después de muchos ires y venires, pudo crear un instituto dedicado exclusivamente al fomento de las artes, tan solo en el primer año de la segunda década del siglo XXI, justo cuando la revolución tecnológica y las nuevas formas de producción y generación de contenidos digitales le declaraban y le declaran, cada tanto, la muerte al arte, esta nítida y resistente expresión de la humanidad.

El arte estuvo embebido en el sector de la educación durante gran parte del siglo XX, donde era clasificado como una pequeña división. Posteriormente, a finales de la década del 70, el fomento a la cultura y el turismo fueron organizados en una entidad que, para suerte del arte, era más artística que cultural y, por fortuna para nuestro sector, menos turística que cualquier otra cosa. Esta entidad era el Instituto Distrital de Cultura y Turismo, conocido por sus siglas IDCT. En esta institución se sembraron las semillas de una política



cultural seria y con visión de futuro, que produjo, entre otras grandes cosechas, la creación de la Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte y, poco tiempo después, en 2011, la de IDARTES, nuestro Instituto Distrital de las Artes.

Con poco menos de un año de funcionamiento, el gobierno de la Bogotá Humana recibió una entidad pequeña en su alcance misional y dimensión presupuestal y administrativa, que soñaba con crecer. Fue durante este cuatrienio que se gestionó e impulsó, en enorme medida, el afianzamiento de IDARTES, un esfuerzo colectivo de los artistas de Bogotá.

Mirar hacia el futuro desde la certeza que infunde el hecho de que Bogotá haya decidido fortalecer

su institucionalidad cultural y de que, con este primer gesto, haya dejado en claro que ha comprendido el papel transformador del arte y entendido que los artistas son sujetos creadores de sentidos sociales, estéticos y éticos. Ésta es una apuesta que nos permite vernos como ciudadanos capaces de tejer diálogos con el mundo y; al hacerlo desde la comprensión amplia y diversa de nuestras procedencias, mestizajes y tradiciones; a la vez nos posibilita reconocernos como seres creadores, dinámicos y deliberantes.

Este reconocimiento del arte, como eje transformador de la ciudad, llega en tiempos en que afrontamos los retos de reconciliarnos con la naturaleza y de construirnos

humanamente desde el respeto y la búsqueda de la equidad, imperativos que solo pueden expresarse y apropiarse gracias a los lenguajes que el arte nos ha enseñado a leer.

¿Respondimos o no al reto que la ciudad nos puso? Dar respuesta a este interrogante es la invitación que extendemos a la Bogotá cultural. Como es de norma, el informe de gestión lo preparan las instituciones, pero la ciudadanía debe involucrarse como participante activa del control y evaluación de la gestión llevada a cabo. Por eso, para nosotros, los servidores públicos de IDARTES, es primordial la voz de los ciudadanos y en especial la de los artistas. Estamos seguros de que conformamos un equipo de profesionales de alta calidad.



A continuación, presentamos la impronta dejada en cuatro años de trabajo que, con cifras y testimonios fehacientes, demuestran el amor y rigor con el que trabajamos por el arte y los artistas de Bogotá.

Iniciamos la vigencia 2011 con un presupuesto de inversión de 17.774 millones y entregamos IDARTES con uno 7 veces mayor para el 2015, 137.455 millones de pesos. Creo que esta primera realidad nos permite hacer un sano tránsito entre la retórica y la acción, entre esa entelequia, en donde muchas veces hemos dejado nuestros debates culturales, repletos de diagnósticos y buenas ideas, pero sin recursos para materializarlas, a un territorio más fértil, en donde el pensar y el hacer son dinámicas que van en un mismo sentido.

La administración de la Bogotá Humana puede decir, con absoluta tranquilidad fáctica, que ha sido la que más ha invertido en arte en la historia reciente de la ciudad. Nuestro anhelo es que éste sea el inicio de un crecimiento en asignación de presupuesto, reclamo que desde hace décadas realiza un sector que viene incorporándose de una manera cada vez más vertiginosa al desarrollo humano de las sociedades contemporáneas y a las dinámicas de las nuevas economías del bienestar, del buen vivir y de la corresponsabilidad.

Pasamos de producir 850 millones en 2011 a 9.916 millones en 2015, por venta y gestión de bienes y servicios culturales, gracias a una acertada política de administración de los escenarios y equipamientos culturales de la ciudad, en la cual los modelos exitosos de cogestión público privada, como la ejecutada por el Teatro Mayor Julio Mario Santo Domingo, o de gestión pú-

Entre 2011 y 2015 firmamos convenios por más de 26.136 millones de pesos.

blica, como las propias del Teatro Jorge Eliécer Gaitán y del Planetario de Bogotá, pudieron duplicarse y triplicarse en sus ingresos netos.

Entre 2011 y 2015 firmamos convenios por más de 26.136 millones de pesos, que permitieron articular las artes con otras dimensiones de la gestión pública y privada, como la salud, la educación, la seguridad y la convivencia, la internacionalización y el turismo, las víctimas del conflicto armado, la paz y la memoria; así como con las políticas poblacionales, particularmente los enfoques diferenciales de jóvenes, personas mayores, mujeres, afrodescendientes y primera infancia. De esta manera, el arte se plantea como una dimensión transversal del desarrollo y de la acción pública en los territorios. Ya no solamente el arte para los artistas, sino el arte y los artistas para la sociedad, con proyectos y programas gestionados y ejecutados desde IDARTES.

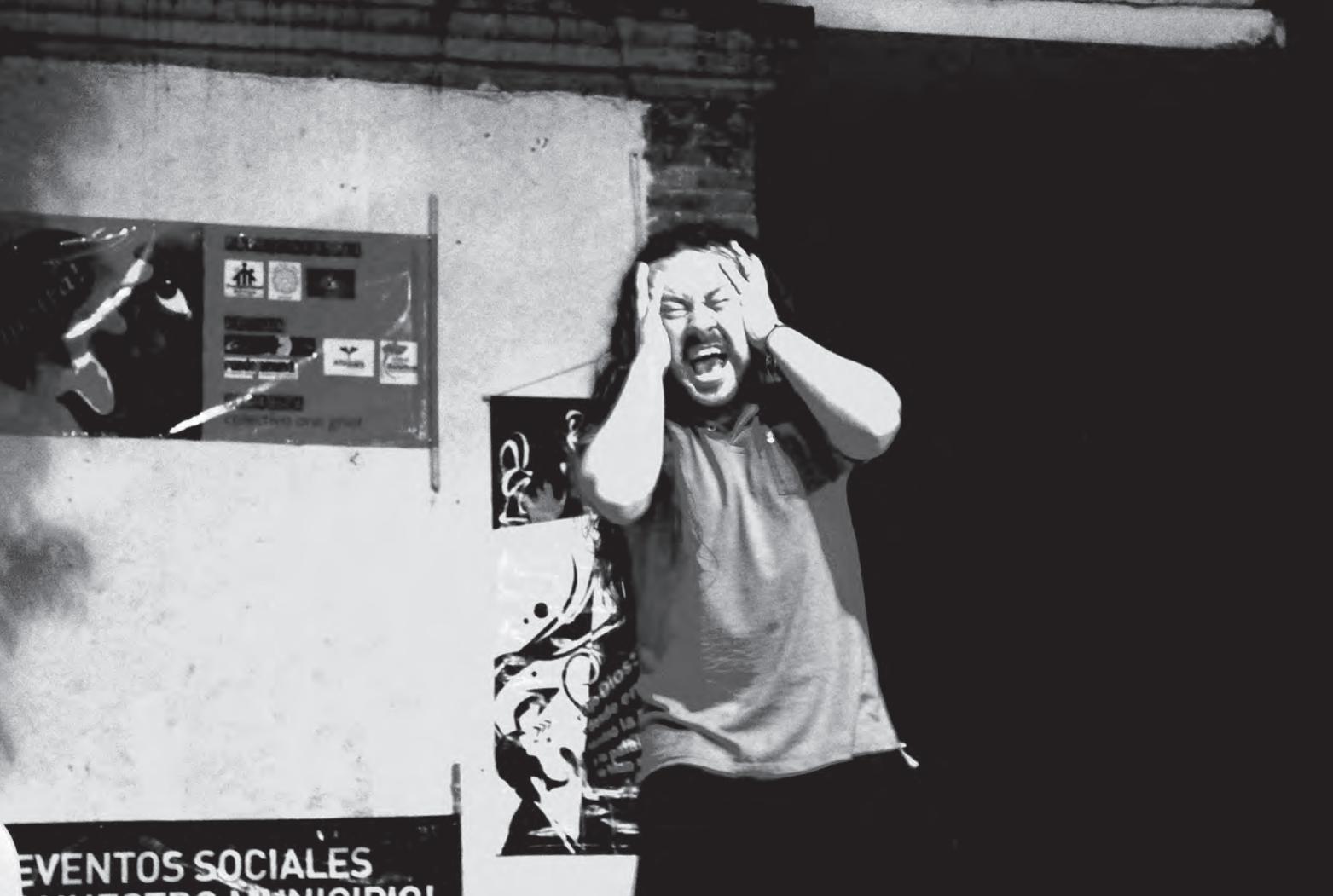
Pasamos de realizar 8.154 actividades a 17.461. Tanto así que fuimos apodados sarcásticamente por algunos de nuestros más queridos detractores, como una entidad hiperactiva. ¡Bienvenida esa crítica! Especialmente en Bogotá que, por sus dimensiones poblacionales y territoriales, necesitaría aún multiplicar por 10 ese número. Así mismo, en 2011, registramos la asistencia de 1.609.943 personas a nuestras actividades artísticas y nos llenamos de orgullo al saber que cerramos el

2014 con 2.642.367 asistentes, sin sumar los millones de televidentes de las transmisiones de los Festivales al Parque hechas por nuestra entidad hermana, Canal Capital.

Pero no sólo hicimos eventos, y eventos muy bien producidos, con aforos que soñaría cualquier causa política, sino que también fomentamos de manera decidida el saber y la generación de conocimiento. Editamos, imprimimos y circulamos, en estos 4 años, más de 120 publicaciones, en un ejercicio maratónico que permitió una gestión de la memoria del arte en la ciudad con la publicación de títulos como *Fuera Zapato Viejo*, en coedición con la Casa Malpensante, y *Con el corazón en la mano*, en conmemoración a los veinte años de existencia de la agrupación Aterciopelados. Ambas publicaciones continúan siendo un éxito en ventas.

De igual manera, aportamos a la reconstrucción de la memoria de grupos de teatro con la creación de la línea editorial Arte&Memoria, donde vieron la luz textos conmemorativos como *Teatro Taller de Colombia: 40 años de teatro callejero* e *Hilos Mágicos: 40 años dando vida al teatro de títeres*, entre otros; contribuimos a la recuperación de la memoria filmica a través de la publicación de las cajas de video *40/25 Joyas del cine colombiano*, con las que celebramos los 40 años de la Cinemateca Distrital y los 25 de la Fundación Patrimonio Filmico Colombiano, y de *Movimientos sociales a través del cine colombiano*, una colección de cine patrimonial y tres documentales sobre las luchas políticas en Colombia. Finalmente, con el libro "Programa de mano" reconstruimos un fragmento de la historia de la danza del país.





El perro y la laguna / Freddy Ayala / Dirección Freddy Ayala / Archivo particular

En la revista Errata#, circulamos reflexiones en torno a la práctica de las artes plásticas y visuales y, con una interesante colección de libros didácticos e históricos, celebramos los 45 años del Planetario de Bogotá.

Como parte de los programas de fomento a la lectura, publicamos 28 títulos impresos de Libro al Viento, entre los que destacan *Cocorobé: Cantos y arrullos del Pacífico colombiano*, un aporte a la recuperación de la memoria oral del Chocó colombiano, *Bogotá contada* y *Bogotá Contada 2.0*, producto de un proyecto que convoca a escritores hispanoamericanos a visitar la ciudad, y los dos títulos publicados en homenaje al nobel colombiano Gabriel García

Pasamos de realizar 8.154 actividades a 17.461.

Márquez *Tres cuentos y una proclama* y *Tres cuentos de Macondo y un discurso*, del cual pudimos por primera vez llegar a un tiraje de 100 mil ejemplares, el mayor en la historia del programa. Al finalizar 2015, Libro al Viento, llegará al título 114 y contará con más de 32 títulos digitales circulando a través de la página web del IDARTES, la Biblioteca Digital de Bogotá y Google Play.

Y recientemente, lanzamos el DVD de la Big Band Jazz Bogotá,

con el que celebramos los 20 años del Festival Jazz al Parque.

Estos son tan solo algunos de los títulos que permitirán que actuales y futuras generaciones, puedan adentrarse en el universo del arte bogotano.

De manera complementaria, realizamos 5.940 actividades de fomento a la formación y a la apropiación del conocimiento artístico, distribuidos entre talleres, coloquios, y diplomados e incluimos las 2 versiones de la cumbre para la paz de Colombia.

Aún sentimos la fuerza de la Cumbre Mundial de Arte y Cultura para la Paz de Colombia, llevada a cabo en abril de 2015, con la cual pusimos en escena más de 240





Esa pendejada que llaman amor / Teatro Errante / Dirección Cristhian Ávila / Fotografía Rodrigo Bastidas

actividades y recibimos a 130 mil personas en los foros, debates, conciertos, obras de teatro y arte urbano, programados durante la semana del 6 al 12 de abril. Contamos con la participación de 104 ponentes internacionales y más de 250 nacionales quienes, con sus reflexiones y relatos, llevaron el arte a la agenda de diálogo de la paz en Colombia, como no lo había hecho hasta ese momento ninguna otra entidad cultural del país.

La paz le pertenece al arte, a los campesinos y a las víctimas, a las mujeres y a los defensores de derechos humanos. Son los artistas los que han contado esta guerra y los que contarán también la paz que está por llegar y, cuando eso suceda, IDARTES estará apoyando las manifestaciones y lenguajes de todas las prácticas artísticas de la ciudad.

Continuando con el fomento a la formación artística, nos enorgullece el haber llegado a tres promociones del Diplomado Técnicas Circenses y a cuatro del Diplomado Culturas Urbanas Hip Hop, ambos en alianza con la Universidad Pedagógica Nacional. A través de estos, hemos abierto nuevas posibilidades a cientos de jóvenes y alimentado la esperanza de sentir que su proyecto de vida es valorado por una ciudad que, cada vez más, asume con gratitud la dignidad con la que nuestros artistas viven el oficio de payaso y de malabarista, o el valor con el que miles de jóvenes andan y desandan las calles como poetas-cantores de los barrios populares del siglo XXI. En mi opinión, ellos son los compositores de los himnos de las nuevas ciudades, de las imaginadas por Calvino y de las rapeadas por los *hip hoppers* de Pazar, en las lomas nebulosas del sur oriente de Bogotá.

Como parte de los programas de fomento a la lectura, publicamos 28 títulos impresos de Libro al Viento.

Tuvimos 1.486 ganadores en nuestros concursos de fomento y apoyamos 449 organizaciones culturales locales y distritales. Tres veces más que la última línea de base con la que se midió este índice de gestión en las últimas cinco administraciones. Suena aparatoso pero, en resumidas cuentas, tuvimos más recursos para más proyectos y, aunque algunos nos criticaran, quisimos equilibrar la distribución de este presupuesto entregando un poco más a los que recibían menos y un poco menos a los que tenían más. Esto, así muchos no lo quieran ver y aceptar, fue de lo que se trató la Bogotá Humana.

Realizamos 48 intervenciones urbanas de mediano y gran formato. Arte mural que transformó los espacios públicos de una ciudad que decidió hablar a través de sus muros. Quedan para que millones de bogotanos y miles de turistas, que vienen desde Europa, puedan gozarse esta ciudad, la segunda capital del arte urbano después de Berlín. Están “El beso del Bronx” de la calle 26; el rostro de Jaime Garzón, en medio de cientos de caminantes desprevenidos que transitan los pasos de quienes ya caminaron esta tragedia; los esqueletos de mamuts y dinosaurios que denuncian la explotación minera a gran escala y la frase, en medio de imágenes que recuerdan los cua-

dros de Guayasamín, reclamando una paz con pan. También está el rostro conmemorativo de García Márquez dando la bienvenida a Macondo, en plena carrera décima con calle 13; el mural gigantesco en el cual, un niño custodiado por Diego Felipe Becerra, nuestro grafitero asesinado, dice con su camiseta, en medio de una sonrisa, “En Bogotá los feos somos más”; y la fotografía gigante donde Luz Marina Bernal, una de las madres de Soacha, aparece en silencio llorando en una cama solitaria, vigilada por las fotografías de su hijo pegadas a la pared, uno de los miles de jóvenes mal llamados falsos positivos. Si no la ha visto, levante la vista al cielo, uno de los propósitos más anhelados de IDARTES, y encontrará en el costado noroccidental de la Plaza de Bolívar el rostro más conmovedor que la dignidad ha fotografiado en este país.

Pasamos de generar poco más de 196 empleos directos en 2011, a una cifra histórica de 1.046 empleos directos en 2015, en una apuesta decidida por sacar de la segregación y la falta de oportunidades a los oficios y profesiones del arte. IDARTES pasó de ser, en muy corto tiempo, una entidad pequeña con alcances pequeños, a reunir el mejor talento humano de la ciudad en gestión cultural, formación artística, atención a la primera infancia y producción de eventos, gracias a sus nuevos programas. Somos una escuela que alimenta y forma profesionales para muchos emprendimientos culturales. Podemos afirmar que cientos de hijos, padres, amigos, que decidieron vivir del arte y que, hasta hace poco, no podían encontrar un espacio para ejercer su proyecto de vida, hoy lo pueden hacer, gracias a IDARTES.



En infraestructura concebimos, diseñamos y financiamos la licitación para la construcción de la Nueva Cinemateca de Bogotá, que adjudicaremos antes de finalizar octubre. Esta fue una apuesta estratégica de IDARTES en materia de infraestructura y de desarrollo de un sector que viene creciendo y demostrando su capacidad de proyección nacional e internacional. ¡Que eso no se le olvide a nadie!

También dejamos firmado el convenio con el Instituto Distrital de Patrimonio Cultural, IDPC, y el Instituto para la Economía Social, IPES, para la construcción de la Galería Santa Fe en la Plaza La Concordia. Otro gran logro es el haber adquirido el Teatro San Jorge, el cual sirvió como escenario del Encuentro Nacional de Patrimonio realizado por la Dirección de Patrimonio del Ministerio de Cultura hace apenas unos días. Para la recuperación de este emblemático teatro bogotano, que había quedado olvidado en la ruina pero que gracias a la Bogotá Humana volverá a la vida, dejaremos contratada la consultoría para el estudio arquitectónico.

Desarrollamos nuestro primer Centro Local de Arte para la Niñez y la Juventud, CLAN, en la localidad de Usme, con 17 aulas para la formación artística y un domo de 23 metros de diámetro, en el que se harán proyecciones astronómicas y eventos artísticos para los niños más vulnerables de la ciudad.

Entregaremos el Teatro Jorge Eliécer Gaitán con sonido y luces mejoradas y toda la dotación de un teatro de siglo XXI. El Planetario de Bogotá también tiene un nuevo sistema de proyección digital, ideal para seguir desarrollando contenidos realizados por artistas y científicos colombianos de alto

¡Inmensa y enorme gratitud a los artistas y a la vitalidad expresada en sus creaciones!

nivel, como fue reconocido por la *International Planetarium Society*, por el corto realizado en *FullDome* "La forma del Caracol".

Fortalecimos los Festivales al Parque y logramos sortear el cambio de la industria de la música, defendiendo el carácter público y gratuito de estos festivales. Fuimos nosotros los que trajimos a Rubén Blades, Roberto Roena, Willie Colón, la Sonora Ponceña, Richie Ray y Bobby Cruz e invitamos a La 33, al grupo Niche, Toño Barrio y muchos más a *Salsa al Parque*. Nos arriesgamos por Susana Vaca, Inti Illimani, Alfredo Gutiérrez, el Frente Cumbiero, Onda Trópica y Jorge Velosa en *Colombia al Parque*. Hicimos realidad *Bogotá Vive la Música*, con invitados como Concha Buika, Diego El Cigala, Lila Downs, Aries Vigoth, Alan Parsons Project, Caetano Veloso, Zaz, Jhon Zorn, Chucho Valdez, Totó La Momposina, El Cholo Valderrama, el encuentro mundial de acordeones y muchos más.

Trajimos a *Jazz al Parque* artistas de la talla de Casandra Wilson, Macy Gray, Maceo Parker, Ermeto Pascual, Wayne Shorter, Esperanza Spalding, Curupira, Toño Arnedo, Edmar Castañeda, Samuel Torres y nuestra Big Band Jazz Bogotá, un proyecto que cumple 5 años, la misma edad de IDARTES, y que ha congregado a los mejores músicos de jazz de Colombia en toda su historia.

Y como no hablar de los 20 años de *Rock al Parque*: los celebramos con los 20 años de Aterciopelados y 80 bandas más, en una edición que tatuó la epidermis de toda una generación de rockeros y rockeras bogotanas. Antrax, De la Tierra, Molotov, Cultura Profética, Exodus, Policarpas y sus viciosas, The Causalities, Mad Professor, Alerta Kamarada, Doctor Krápula, y tantos más. O lo que vivimos en 2015, con SUM 41, The Coup, POD, Diamante Eléctrico y Alto Grado. *Rock al Parque* es un evento impresionante que pone a pensar a esta ciudad acerca de lo que escuchamos y lo que dejamos de escuchar; *Rock al Parque*, ese lugar de todos que criticamos y amamos al mismo tiempo y que, de manera inquietante y aun así con absoluta tranquilidad, programó en estos años a Celso Piña, el rockero del acordeón; ChocQuibTown; Bomba Estéreo; El Freaky y Systema Solar. Estas ediciones del festival inauguraron controversias y le movieron la banda sonora a nuestra ciudad. Si algunos aún piensan que no sabíamos lo que hacíamos, permítanme aclararles que nuestra intención era la de agitar el debate... ese debate que es tan necesario en la cultura, en el arte, con el cual formulamos preguntas y ejercemos el derecho a la irreverencia y al cambio constante.

Y *Hip Hop al Parque*, el laboratorio artístico, cultural y social fascinante y, a la vez, complejo. Un festival de grandes retos y crecimiento exponencial, que convoca un movimiento enorme de artistas que luchan, día a día, por demostrarle a la sociedad que están aquí para construir ciudad; para hacerse escuchar; para expresar, a través de sus rimas, que hay un movimiento



cultural dispuesto a abrazar, desde los barrios de las periferias, a una ciudad que hace el festival más grande de América de este género y que se abre a esta nueva manera de vivir la ciudadanía. Tenemos aún grandes retos de convivencia. Es por esto que, para 2015, hemos convocado un *crew* de más de 100 líderes *hoppers* de Bogotá, para que, como aquella Fuerza de Paz de *Rock al Parque*, forjada en los años noventa, nos ayuden a que este Festival sea un territorio de paz, creación y convivencia.

Logramos fortalecer el Festival *Danza en la Ciudad*, pusimos en marcha la Comisión Fílmica de Bogotá, duplicamos el recurso para el programa Salas Concertadas y logramos nuevos programas para la circulación artística como *Arte Conexión*, *Espacios Concertados* y la *Red Galería Santa Fe*. Pasamos de 3 a 23 talleres locales de literatura, pusimos a rodar las Cinematecas Rodantes y dejamos organizadas las Filmotecas Locales. También sacamos adelante el Primer Festival Vallenato de Bogotá en la Media Torta, la Ruta de la Memoria y los colectivos de Vida y Arte con personas mayores.

Con el Escenario Móvil, aumentamos las presentaciones en los barrios que carecen de equipamientos culturales y llevamos arte a los barrios populares y a las plazoletas más exclusivas de la ciudad, con la *Serenata Rap* y *Giras por Bogotá*.

Las producciones de gran formato de los teatros Jorge Eliécer Gaitán y Julio Mario Santo Domingo dieron a nuestros dramaturgos y coreógrafos la oportunidad de pensar en grande. Creamos la primera Compañía Residente de Danza del Teatro Jorge Eliécer Gaitán y la Gerencia de Danza; así como el



Los del frente / Corporación Artística Polymnia / Dirección Fabio Leonardo Pedraza / Fotografía Carlos Mario Lema

Festival Internacional de Música Clásica *Bogotá es Mozart* y *Bogotá es Beethoven*, liderado por el Teatro Mayor Julio Mario Santo Domingo, con repercusiones nacionales e internacionales de enorme valor para nuestra ciudad. Recuperamos el proyecto *Cultura en Común* con el cual programamos los teatros de las localidades y llevamos arte a los barrios con los programas *Planetario en Movimiento*, *Clubes de Astronomía*, *Septiembre Literario*, *Bogotá Contada*, *Serenatas para el alma* y *Navidad Cultural*.

Logramos crear, apropiarse y fortalecer dos de los programas más importantes y revolucionarios de este sector. Por un lado está la creación de 21 Centros Locales para la Niñez y la Juventud, CLAN, con espacios dotados y adecuados para la formación artística que, en estos 4 años, atendieron a más de 82 mil niños y niñas. La formación artística es un derecho y una apuesta por el mejoramiento integral de la educación pública en la ciudad. Con proyectos como *40x40*, *Súbete a la Escena* y *Manos a la Obra* estamos

formando una nueva generación de creadores y públicos para las artes de Bogotá y el país.

Por el otro, están nuestros Tejedores de Vida, con quienes atendimos a más de 102 mil bebés y sus cuidadores, a través de un equipo de 286 artistas comunitarios, en un gobierno que asumió que el inicio de la ciudadanía es desde los 0 años y que -así como el derecho a la salud y el subsidio alimentario- el juego, la música, la danza y el arte son esenciales en el crecimiento cognitivo y afectivo de nuestros bebés. Abrimos 23 espacios adecuados, diseñados e intervenidos por colectivos artísticos, pensando en el primer contacto que establecen los niños y niñas de 0 a 5 años con los lenguajes artísticos. Al finalizar 2015, se sumarán 61 más, gracias a la alianza con la Secretaría Distrital de Integración Social, SDIS, para un total de 84 salones adecuados para la sensibilización artística de la primera infancia.

Estos dos programas, los más entrañables y estratégicos, representan uno de los logros más



significativos de la política cultural en Bogotá de las últimas décadas. Estos programas son la piedra angular para poner en marcha políticas culturales que persigan la construcción de la paz y promuevan la posibilidad de vivir la libertad desde la potencia de los lenguajes del arte, ese espacio común donde todos podemos ser.

Gracias a los artistas de Bogotá, a las organizaciones culturales y a las entidades públicas y privadas que nos acompañaron en la tarea de volver realidad tantos sueños. Gracias a los medios de comunicación masivos y alternativos, que reconocieron este esfuerzo y se sumaron a convocar con nosotros millones de personas; ojalá puedan seguir dando cuenta de estos resultados, porque la ciudad merece conocerlos. Inmensa y enorme gratitud a los artistas y a la vitalidad expresada en sus creaciones. Gracias a nuestro Alcalde Mayor, Gustavo Petro Urrego, por apoyar, potenciar y abrazar en su programa de gobierno a la cultura y el arte como un eje vital en la construcción de una sociedad más humana. Gracias a nuestra Secretaria de Cultura, Recreación y Deporte, Clarisa Ruiz Correal, por impulsar y acompañar estos logros. Gracias a todos mis colegas del sector Cultura, Recreación y Deporte y, especialmente, gracias al maravilloso equipo de IDARTES, gestores y artistas apasionados y rigurosos que han entregado sus ideas, su fuerza vital y su compromiso y, con esto, han logrado que Bogotá sea una de las más importantes capitales del arte y la cultura en América Latina.

En IDARTES trabajamos para que te sientas vivo. •





Kokoro / Casa del Silencio / Dirección Juan Carlos Agudelo y Pierrick Malebranche / Fotografía Juliana Carabali y Alejandro Puerta

Directorio de Salas Concertadas en Bogotá

ASOCIACIÓN CULTURAL HILOS MÁGICOS

CI 71 # 12 – 22 / Tel: 2101092 – 2100097

ASOCIACIÓN CULTURAL TEATROVA

CI 24 # 4 A – 1 6 / Tel: 3362401

ASOCIACIÓN CULTURAL TEATRIDANZA

Cr 13 Este # 97 - 10 Barrio San Isidro, Km 5 vía a la Calera / Tel: 5202254 /
6485028

ASOCIACIÓN DE ARTES ESCÉNICAS KÁBALA TEATRO

CI 11 sur # 5-56 / Tel: 2463338

BARRACA TEATRO

Cr 17 # 50-60 / Tel: 6051528 - 8055329 – 3133735886

CASA E

Cr 24 # 41-69 / Tel: 368 9268 - 7440422

CORPORACIÓN DE TEATRO Y CULTURA ACTO LATINO

Cr 16 # 58A - 55 / Tel: 3466128 - 3167526768

CIRCULO COLOMBIANO DE ARTISTAS - CICA

CI 46 # 28-30 / Tel: 4797070 – Fax 2687509

CORPORACIÓN COLOMBIANA DE TEATRO

CI 12 # 2 – 65 / Tel: 3429621 - 2848687

CORPORACIÓN LOS FUNÁMBULOS – TEATRO LA MACARENA

CI 26A # 4A-17 / Tel: 8054465 – 5610074

CLUB DE TEATRO EXPERIMENTAL CAFÉ LA MAMA

CI 63 # 9 – 60 / Tel: 2112709

FÁBRICA DE TEATRO EL PARCHE NACIONAL

CI 25G # 96-32 / Tel: 267 5476

FUNDACIÓN CULTURAL EL CONTRABAJO SEDE ISLA DEL SOL

Cr 62A # 62C-28 Sur Barrio Isla del Sol – Tunjuelito. / Tel: 7809658

FUNDACIÓN CULTURAL EL CONTRABAJO SEDE BOSA LA DESPENSA

Cr 12 # 53 – 130 Bosa La Despensa / Tel: 8210901

FUNDACIÓN LA BARANDA

Calle 9 # 5 – 65 / Tel: 2435307

FUNDACIÓN TEATRO DE LA CARRERA

Cr 13 # 61 - 24 Interior 6 / Tel: 2482772 - 3473013

CENTRO CULTURAL GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ – EL ORIGINAL

CI 13 # 3 – 17 / Tel: 313 4392792

FUNDACIÓN DE TEATRO DITIRAMBO

CI 45A # 14 - 37 / Tel: 2326440 / 8125752 / 3156048280

REVISTA TEATROS ABRE LAS PUERTAS A SUS COLABORADORES.
LOS INVITAMOS A HACER PARTE DE LA REVISTA. ENVIENOS
SUS TEXTOS (ARTÍCULOS, ENTREVISTAS, ENSAYOS, NOTAS,
SEMBLANZAS) Y ESCRIBA CON NOSOTROS LA HISTORIA DEL
TEATRO COLOMBIANO: REVISTEATROS@YAHOO.COM

FUNDACIÓN DE TÍTERES Y TEATRO LIBÉLULA DORADA
Cr 19 # 51-69 / Tel: 2498658 – 3450683
FUNDACIÓN TEATRO TALLER DE COLOMBIA
Cl 10 # 0 - 55 / Tel: 2835189 - 2836444
FUNDACIÓN DE TÍTERES Y TEATRO LA LIBÉLULA DORADA
Cr 19 # 51 – 69 / Teléfono:3450683 / 2498658
FUNDACIÓN TEATRO VARASANTA
Calle 63D Bis #22-37 / 3167301444
FUNDACIÓN TEATRO ERNESTO ARONNA
Cr. 20 N. 45A – 59 / Tel: 3585645
FUNDACIÓN JAIME MANZUR
Cl 61 A No. 14-58 / Tel: 2359949
FUNDACIÓN TEATRAL BARAJAS
Cr 23 No. 54 – 40 / Tel: 2103114 - 2489852
TEATRO LIBRE - CHAPINERO
Cr 11 No. 61-80 / Tel: 2171988
TEATRO LIBRE - CENTRO
Cl 12B No. 2-44 / Tel: 2814834
TEATRO NACIONAL FANNY MIKEY
Cl 71 No 10-11 / Tel: 2174577 – 7957457
CASA DEL TEATRO NACIONAL
Cr 20 # 37 – 54 / Tel: 7957457 - 3201448
TEATRO NACIONAL LA CASTELLANA
Cl 95 # 47 – 15 / Tel: 7957457 - 2561399
FUNDACIÓN LA MALDITA VANIDAD TEATRO
Cr 19 No. 45 A 17 / Tel: 6055312 - 3192487560
TEATRO QUIMERA
Cl 70A No 19-40 / Tel: 2179240
TEATRO ESTUDIO CALARCÁ – TECAL
Cl 12 B # 2 – 70 / Tel: 3341481
TEATRO R101
Cl 70A # 11 – 29 / Tel: 3132249
TEATRO LA CANDELARIA
Cl 12 # 2-59 / Tel: 2814814 -2863715
CORPORACIÓN CODDIARCUPOP
Cr 80K # 72 - 45 Sur / Tel:7791504 -7769287
CASA TERCER ACTO
Cl 3 # 1A – 72 / Tel: 2096136 – 7352823



HUELLAS DE TIEMPOS MEMORABLES / Por Gilberto Bello

LA FORMACIÓN TEATRAL, ÚLTIMO DECENIO / Por Miguel Alfonso

TEATRO POLÍTICO EN LA ESCENA ACTUAL:

PRESENCIAS, SOBREVIVENCIAS Y EXPERIENCIAS / Por Nina Jambrina

PARAJES Y PAISAJES DE LAS DRAMATURGIAS BOGOTANAS / Por Sandra Camacho

EL TEATRO DE LA CIUDAD Y LAS ESTRATEGIAS DE COMUNICACIÓN / Por William Guevara Quiroz

LEY DEL ESPECTÁCULO PÚBLICO / Por Sonia Abaunza

NUESTRA POLÍTICA PÚBLICA PARA EL TEATRO / Entrevista con Nathalia Contreras

EL ESPACIO COMÚN DONDE TODOS PODEMOS SER / Por Santiago Trujillo Escobar