

LA CANDELARIA:
TEATRO
DE GRUPO

◇◇◇◇◇◇◇◇

60 años sin pausa



Este libro ofrece múltiples testimonios del que quizá sea el grupo más emblemático del teatro colombiano. La Candelaria se ha caracterizado por mantenerse como teatro de grupo, por crear colectivamente obras propias de dramaturgia y por mantener un compromiso vivo con el país y con su historia, como en este volumen lo exponen con cariño y admiración sus integrantes, sus amigos, compañeros e investigadores que han hecho seguimiento a su trabajo.

Aquí se reúnen testimonios que celebran los sesenta años consecutivos del Teatro La Candelaria, algunos subjetivos y otros enfocados en la creación colectiva o en su historia, pero todos dejan en claro que en su dilatado recorrido el grupo ha formado parte activa del relato de nación, y no solo por su prolongada permanencia y la excepcional calidad de su trabajo, sino también por el invaluable aporte de sus obras a la dramaturgia producida en el país y porque ha abierto camino en la concepción de un trabajo teatral en el que los actores y actrices no se limitan a ser intérpretes, ya que también se forman como creadores, investigadores y activistas.

En el universo teatral colombiano es corriente que el grupo La Candelaria sea visto como un vientre fecundo, pues de él han emergido innumerables grupos y espacios dirigidos por antiguos integrantes de esta agrupación. Como justo homenaje, son muchas las voces que han querido participar con sus relatos en este libro. ¡Bienvenidas sean sus palabras de afecto para esta celebración!

LA CANDELARIA: TEATRO DE GRUPO



60 años sin pausa



TEATRO LA CANDELARIA
Compilador

COLECCIÓN ARTE Y MEMORIA



INSTITUTO
DISTRITAL DE LAS ARTES
IDARTES



Alcaldía Mayor de Bogotá
Carlos Fernando Galán Pachón
ALCALDE MAYOR DE BOGOTÁ

Secretaría de Cultura, Recreación
y Deporte
Santiago Trujillo Escobar
SECRETARIO DE CULTURA, RECREACIÓN
Y DEPORTE

Instituto Distrital de las Artes-Idartes
María Claudia Parías Durán
DIRECTORA GENERAL

María Mercedes González Cáceres
SUBDIRECTORA DE LAS ARTES

Gabriel Arjona Pachón
SUBDIRECTOR DE FORMACIÓN ARTÍSTICA

Sylvia Ospina Henao
SUBDIRECTORA DE EQUIPAMIENTOS CULTURALES

Iván Dario Quiñones Sánchez
SUBDIRECTOR DE INFRAESTRUCTURA

Andrés Felipe Albarracín Rodríguez
SUBDIRECTOR ADMINISTRATIVO Y FINANCIERO

Heidy Yobanna Moreno Moreno
SUBDIRECTORA JURÍDICA

Gerencia de Arte Dramático
Eva Lucía Díaz Burckhardt
GERENTE

Ruth Soraida Celis Dávila
PROFESIONAL UNIVERSITARIO

Edison Beltrán Sarmiento
PROFESIONAL UNIVERSITARIO

Natalia del Pilar Gómez Machado
CONTRATISTA

Johana Catalina Alvarado Niño
CONTRATISTA

Liliana Chicuaзуque Segura
CONTRATISTA

Gladys Marcela Velandia Mora
CONTRATISTA

Maribel Medina Caicedo
CONTRATISTA

Yodhana Firley Muñoz Mondragón
CONTRATISTA

Erika Margariced González Reyes
CONTRATISTA

Greysson Augusto Linares
CONTRATISTA

Adrián Fernando Sánchez Salamanca
CONTRATISTA

Joan Sebastián Ochoa Escobar
CONTRATISTA

EQUIPO MISIONAL Y ADMINISTRATIVO GERENCIA
DE ARTE DRAMÁTICO 2026

Línea de Gestión del Conocimiento y
Memoria Social -Publicaciones Idartes
Víctor Manuel Rodríguez Sarmiento
LÍDER

Robinson Andrés Rodríguez
APOYO MISIONAL

María Barbarita Gómez Rincón
GESTIÓN EDITORIAL

Edgar Ordóñez Nates
CUIDADO DE TEXTOS

Mónica Loaiza Reina
DISEÑO Y DIAGRAMACIÓN

Obra: *Postales del desarraigo*
Creación colectiva, dirección Patricia Ariza
Año: 2015

Actores: Judy Moreno, Rafael Giraldo,
Luis Hernando Forero, Nohra González,
Santiago García Arévalo, Ángel Diwan,
Gabriela Pardo, Jhon Franklin Hernández,
Adelaida Otálora

Fotografía: Carlos Mario Lema
FOTOGRAFÍAS DE CARÁTULA
Y CONTRACARÁTULA

Archivo Centro de Documentación del
Teatro La Candelaria
Archivo Grupo La Candelaria
FOTOGRAFÍAS INTERIOR

Multi-Impresos S. A. S.
IMPRESIÓN

© Instituto Distrital de las Artes-Idartes
© Teatro La Candelaria

Junio de 2026
ISBN (impreso): 978-628-7871-21-2
ISBN (PDF): 978-628-7871-22-9

Carrera 8 n.º 15-46
Bogotá, D. C., Colombia
(57-601) 379 5750
contactenos@idartes.gov.co/
www.idartes.gov.co

El contenido de este texto es responsabilidad
exclusiva de los autores y no representa
necesariamente el pensamiento del Instituto
Distrital de las Artes-Idartes.
Esta publicación no puede ser reproducida,
almacenada en sistema recuperable o transmitida
en medio magnético, electromagnético,
mecánico, de fotocopia, grabación u otros sin
previo permiso de los editores.

LA CANDELARIA: TEATRO DE GRUPO



60 años sin pausa



TEATRO LA CANDELARIA
Compilador

COLECCIÓN ARTE Y MEMORIA



Índice

- 13 **Remar contra la corriente: sesenta años del Teatro La Candelaria**
María Claudia Parías Durán
- 15 **Prólogo**
Grupo La Candelaria
- 18 **Capítulo 1. La Candelaria, su nacimiento y contexto social**
- 19 **Sesenta años sin pausa: historia breve de La Candelaria y del contexto social en el que se fundó este grupo**
Patricia Ariza
- 42 **Capítulo 2. Recordando a Santiago García**
- 43 **Santiago García, el invencionero. (Maestro, ¿cuál es el problema fundamental?)**
Jorge Prada Prada

56 Capítulo 3. La voz del maestro

- 57 La imagen teatral
Santiago García

78 Capítulo 4. Las voces de los integrantes del grupo La Candelaria

- 79 La Candelaria: sesenta años sin pausa
ni tregua
Patricia Ariza

- 85 A modo de reflexión
Hernando Forero (Poli)

- 90 Sesenta aniversario de La Candelaria:
mi experiencia en el grupo
Rafael Eduardo Giraldo Galvis

- 100 Tantas raíces en el Teatro La Candelaria
Nohra González Reyes

- 108 Creación colectiva: horizonte de
acontecimientos
Adelaida Otálora

- 114 La Candelaria en mí: el inicio
de mi identidad artística
Santiago García Arévalo

117	Diario de un proceso en el Teatro La Candelaria: notas sobre la creación colectiva <i>Gabriela Pardo Pérez</i>
124	La creación colectiva y sus posibilidades <i>Jhon Franklin Hernández Vidal (FrAnKo)</i>
127	Cómo llegué, cómo me quedé y qué hago con ese legado <i>Judy Katherine Moreno Romero</i>
134	Capítulo 5. Teatro de grupo y el Teatro La Candelaria
135	Voces internacionales
135	Del Odin Teatret a La Candelaria, con ocasión de su 60.º aniversario (2026) <i>Eugenio Barba</i>
137	La invención de un teatro necesario <i>Miguel Rubio Zapata</i>
143	En el país de los grupos de teatro. Para los sesenta años de La Candelaria <i>Julia Varley</i>
146	Palabras para los sesenta años del grupo La Candelaria <i>Arístides Vargas</i>

- 150 Sesenta años para celebrar la vida
Viviana Bovino
- 162 La Candelaria, faro latinoamericano
Jaime Chabaud Magnus
- 166 Voces nacionales
- 166 Teatro La Candelaria: sesenta años de vida, y ¡vaya vida...!
Carolina Vivas Ferreira
- 176 La insurrección de los candelarios
Misael Torres
- 178 Agradecimientos en el “lado activo del infinito”
Beatriz Camargo
- 180 Santiago García y La Candelaria: el juego sagrado de la memoria en movimiento
Ignacio Rodríguez Bejarano “Nacho”
- 186 La Candelaria: una venturosa revolución simbólica
Pilar Restrepo Mejía
- 196 De la luz de Guadalupe a la trifulca de la incertidumbre
Álvaro Rodríguez

- 206 **La Candelaria: la ética de permanecer**
Ángela María Osorio Vergara
- 210 **El Teatro La Candelaria: un bastión de**
nuestra época cultural, social y política
Jorge Blandón
- 218 **Teatro La Candelaria: seis décadas**
de teatro, resistencia, memoria y
revolución escénica
Beatriz Monsalve
- 222 **El Teatro La Candelaria: creación**
colectiva, ética del trabajo y formación
de un movimiento
Darío Moreu Insignares
- 229 **La Candelaria: una causa con cauce**
Juan Carlos Moyano Ortiz
- 234 **El Teatro La Candelaria: la persistencia**
de la creación colectiva y la invención
poética del nosotros
Carlos Satizábal
- 248 **Sesenta años del teatro La Candelaria**
Jorge Hugo Marín

254 Capítulo 6. Investigadores del grupo La Candelaria

255 Las primeras obras de creación colectiva
del grupo (leyendo parlamentos escritos)
Gonzalo Arcila Ramírez

259 Teatro La Candelaria: sesenta años de
lucha y de fiesta creadora
Vivian Martínez Tabares

268 Teatro La Candelaria: sesenta años. Notas
sobre la organización en grupo
Janneth Aldana

277 Las creaciones colectivas del Teatro La
Candelaria: la incesante búsqueda de la
forma adecuada
Beatriz J. Rizk





Remar contra la corriente: sesenta años del Teatro La Candelaria

SOBRE UN PLANCHÓN, DOS SOLDADOS REMAN POR UN RÍO APOYÁNDOSE uno al otro ante la incertidumbre y la zozobra de la batalla que les espera, sea cual fuere el lugar adonde los lleve el caudal de la corriente. Así comienza la obra *Soldados*, la primera gran puesta en escena, en 1966, del colectivo Casa de la Cultura, que más adelante se llamaría Teatro La Candelaria. De manera intencional, o quizá por azarosa premonición, esta obra se convirtió en la analogía de lo que hoy representa la identidad cultural y teatral de Colombia: el Teatro La Candelaria. Esos dos soldados —Santiago García y Patricia Ariza— remando juntos sobre un planchón —el escenario— navegan un río caudaloso que es la sociedad y el tiempo. En su viaje, fueron acogiendo en ese planchón a un sinnúmero de intelectuales y artistas con los que formarían un equipo creativo para remar y crear colectivamente y, mediante el teatro, exaltar las verdades humanas de nuestra sociedad.

En seis décadas, la Corporación Teatral La Candelaria, más que un espacio cultural, se ha convertido en una fábrica y bodega de historias; ha erigido un monumento vivo a la memoria y, casi que con una entrega mística, ha presagiado constantemente nuestra situación actual y, así, ha logrado que el escenario se adelante a las tensiones de la realidad nacional y latinoamericana. En sus tablas, la historia política y social de Colombia no solo se representa, sino que se habita; allí se han quedado a vivir los “soldados”, militares y civiles de nuestro conflicto, y el espíritu insurgente de *Guadalupe años sin cuenta*, junto a la crudeza marginal de los habitantes de calle que merodean *En la raya*. Valiéndose de procesos de creación colectiva basados en una investigación sistemática y en un riguroso trabajo de campo, el grupo ha fusionado disciplina y creatividad para dar voz a la búsqueda de las mujeres en *Antígona*, al misticismo histórico de *Camilo* y a la atmósfera de confinamiento de *El paso*, piezas que hoy resuenan con una vigencia asombrosa.

A lo largo de sus sesenta años de trayectoria, el Teatro La Candelaria ha desarrollado, practicado y difundido la teoría y la práctica de la creación colectiva, no solo a través de sus obras, sino también mediante encuentros, talleres, conversatorios, seminarios y escritos reflexivos. En ese tránsito entre la escena y el pensamiento, el grupo ha contribuido de manera decisiva a revitalizar el teatro y la cultura de la ciudad, consolidando un modo de creación que hoy constituye un legado vivo y un bien patrimonial.

Gracias a este recorrido, la creación colectiva hace parte de la Lista Representativa de Patrimonio Cultural Inmaterial de Bogotá, reconocimiento que destaca una práctica artística que ha marcado profundamente un modo identitario de crear en la ciudad y el país.

Sesenta años de trabajo revelan la persistencia de una búsqueda estética y ética que encuentra, en personajes como el Quijote, algunas de sus imágenes más perdurables: figuras construidas a partir de la convergencia de múltiples voces, sensibilidades y experiencias. En ellas, el rigor de la creación transforma el dolor colectivo en una forma de resistencia cultural, capaz de interpelar a la sociedad y de abrir espacios para la reflexión sobre nuestra realidad y su posible transformación. Así, el Teatro La Candelaria se ha consolidado como uno de los principales referentes del teatro experimental y popular de Colombia.

El Instituto Distrital de las Artes, Idartes, reconoce en esta trayectoria un aporte fundamental a la historia del quehacer teatral del país. Por ello, estima que la Colección Arte y Memoria constituye el espacio ideal para destacar el acervo artístico, el pensamiento escénico y el universo poético, estético y político que el Teatro La Candelaria ha construido a lo largo de estos años.

En las siguientes páginas, el lector encontrará una aproximación a ese universo creativo que ha dejado una huella tan profunda en la escena artística nacional y en la manera de concebir el teatro como un espacio colectivo, crítico y transformador.

María Claudia Parías Durán

Directora general

Idartes

Prólogo

VIVIMOS EN UN TESORO QUE QUEDA EN LA CALLE SAN MIGUEL DEL Príncipe, y se llama Teatro La Candelaria. Ese tesoro nos sostiene y nos permite sentir que cada noche, en cada función que hacemos, estamos celebrando la vida o haciendo el duelo. A veces, cuando el público se pone de pie y grita al final de las obras, sentimos que estamos cambiando el mundo.

Nos importa mucho que lo que hacemos revele lo que está oculto en el alma de la nación. Sentimos que somos mediadores entre la sociedad y los conflictos, entre la sociedad y las fiestas, y entre la sociedad y sus maneras de resistirse al olvido.

Nos importa el mundo, tanto el que ahora se derrumba ante nuestros ojos con sus oropeles y su miseria, como el mundo nuevo, el que sale a las calles todos los días exigiendo justicia, y el de los grupos y los artistas solitarios que crean obras todo el tiempo.

Hemos viajado en las obras con los migrantes, con *El Quijote*, que quiso recuperar la utopía y no pudo, con los habitantes de la calle que quisieron montar una obra y fueron golpeados, con los viejos conquistadores que siempre resucitan para adueñarse de todo, con los indígenas que nos enseñaron a mirar la tierra y con las víctimas del genocidio. En esos viajes hemos mostrado las pompas y la banalidad del poder, pero también la resistencia y la esperanza.

Hemos estado en las marchas con los estudiantes, con los campesinos y las víctimas. Hemos acompañado a los olvidados y a los derrotados, y hemos viajado con las mujeres que luchan contra el patriarcado. Y hemos gritado, a veces inútilmente, contra las injusticias.

Hemos viajado también por la poesía en las imágenes y en los textos, porque el habla en el teatro es sagrada, y si uno o una no habla con las palabras precisas, ellas se evaporan y se mueren.

Nos hemos puesto tantas veces en los zapatos de los otros y de las otras, que algo de ellos ha quedado en nosotros y en nosotras. No es fácil actuar siendo otro u otra cada noche. A veces se nos olvida quiénes somos nosotros, porque los cientos de personajes nos roban la voz y, a veces, el alma.

Narramos el dolor de lo que nos ha sucedido porque tenemos que llegar como sea al día del *nunca jamás* y a la *no repetición* de los hechos que nos rompieron el corazón.

A pesar de todo, como decía el maestro Santiago, nadie podrá nunca quitarnos el derecho a celebrar la vida. Y, con este libro, con la memoria de nosotros y de nosotras, y de todos los que nos faltan —porque se han retirado de este sueño o porque han partido a otras galaxias—, la celebramos.

Este libro es un homenaje a Santiago García, nuestro maestro.

Grupo La Candelaria



Capítulo 1

La Candelaria, su nacimiento y contexto social



El diálogo del rebusque, de Santiago García, dirigida por el autor (1981).
Actores: Álvaro Rodríguez y Francisco Martínez.

Sesenta años sin pausa: Historia breve de La Candelaria y del contexto social en el que se fundó este grupo

Patricia Ariza

Dramaturga, poeta y performer, cofundadora y directora del Teatro La Candelaria y de la Corporación Colombiana de Teatro

EL TEATRO LA CANDELARIA SE FUNDÓ EN 1966 POR INICIATIVA DE UN grupo de artistas, intelectuales independientes y estudiantes provenientes de la Universidad Nacional de Colombia y del naciente teatro experimental. Yo, Patricia Ariza, estuve entre ellos y ellas: salí de estudiar artes plásticas y me uní a la causa de Santiago de fundar un teatro independiente. Iniciamos labores en un galpón de la carrera 20 con calle 13 con el nombre de Casa de la Cultura. Allí funcionamos durante dos años hasta que, por razones económicas, tuvimos que salir de ese local, y, gracias al apoyo del Concejo de Bogotá, conseguimos y adaptamos una sede propia en el barrio histórico La Candelaria, lugar emblemático donde permanecemos hasta ahora.

La adquisición de esta sede tuvo un gran impacto para nosotros: nos permitió la consolidación del grupo y la realización de temporadas permanentes. Una vez formalizada la compra de la sede, el Teatro emprendió la creación de obras con una dramaturgia propia y propició la conformación de nuevos grupos y espacios para la creación teatral. No estuvimos solos ni solas. En esta nueva sede no solo se consolidó el proyecto de La Candelaria, sino que se implementó la creación colectiva, método que posibilitó a los fundadores del Teatro Experimental de Cali (TEC) y de La Candelaria asumir la creación en grupo como forma y proceso de trabajo, y como herramienta de creación artística para muchos otros grupos del país.

La sede propia y el trabajo creativo ininterrumpido nos permitió construir un fuerte sentido de pertenencia respecto al territorio.

Allí hemos tenido la posibilidad de realizar laboratorios de experimentación, talleres de formación, foros de discusión con otros grupos sobre las obras teatrales y sus procesos de creación, así como debates y encuentros sobre asuntos que han marcado el acontecer y la realidad social del país. En La Candelaria se han realizado —y siguen realizándose— de manera continua otras actividades, como laboratorios de creación, festivales nacionales de teatro, intercambios culturales con grupos y dramaturgos del mundo, conferencias, exposiciones, conciertos, peñas que dieron origen a la nueva canción social y poética.



En la foto, grupo La Candelaria. Imagen: Centro de Documentación del Teatro La Candelaria.

En sus sesenta años de trabajo, el Teatro La Candelaria ha practicado y dado a conocer la teoría y la práctica de la creación colectiva a otros grupos artísticos y sociales a través de sus obras y

de encuentros permanentes, talleres, conversatorios, seminarios y escritos reflexivos sobre ese proceso. Esta dinámica ha contribuido a dinamizar la vida cultural y artística de la ciudad y ha fortalecido lazos con otros grupos y organizaciones sociales y comunidades por medio de proyectos locales y distritales de extensión.

La inclusión de la creación colectiva en la Lista de Patrimonio Inmaterial de Bogotá ha jugado un rol muy importante en el reconocimiento de este sistema de creación. A finales del año 25, la creación colectiva se postuló a la Lista Representativa del Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes, con la intención de que en algún momento sea declarada patrimonio cultural inmaterial de la nación. Gracias a la investigación que propuso la Secretaría de Cultura y el Instituto Distrital de Patrimonio se descubrió que en Bogotá hay ochenta grupos que la practican, y otras muchas compañías teatrales también la usan a lo largo y ancho del país.

Para Carlos José Reyes Posada, uno de los fundadores del grupo La Candelaria, investigador e historiador de la cultura y el teatro, es posible identificar algunos antecedentes de la creación colectiva en Europa, Norteamérica y América Latina. El Teatro Libre, de Argentina, conformado por un grupo de jóvenes universitarios bajo la dirección de María Escudero, por ejemplo, se presentó en Colombia con una obra sobre la dictadura argentina que, a juicio de Reyes, causó mucho impacto en el país y sirvió de antecedente de la creación colectiva. Reyes menciona que en Europa, la compañía Théâtre du Soleil, creada en 1964 por la directora Arianne Mnouchkine, montó una obra de creación colectiva sobre la toma de la Bastilla en Francia y el inicio de la Revolución francesa. Esa obra, afirma Reyes, sirvió de referente e inspiración para la creación de la obra *Nosotros, los comunes*, obra del Teatro La Candelaria que hoy en día figura entre las pioneras de la creación colectiva en el país.

Para otros autores, como Osvaldo Pelletiere, en Colombia la experiencia de la creación colectiva estuvo precedida por el teatro universitario chileno y colombiano. Para el dramaturgo y director teatral peruano Alonso Alegría, la creación colectiva surgió como una apuesta contra la noción exclusiva del teatro de autor individual

y del sistema capitalista que, por lo general, excluye a los grupos. Él sitúa su origen en los años sesenta en Europa y en los Estados Unidos, por el “contagio comunicativo internacional de grupos pioneros como el Living Theater o el Open Theater de Nueva York, entre muchos otros”.¹ Para Alegría, la creación colectiva no surgió en América Latina de forma aislada y exclusiva o, como lo ha planteado el crítico y dramaturgo guatemalteco Manuel Galich, “particularmente del proceso revolucionario, popular, latinoamericano e impulsado por parte de la Revolución cubana”.² A la teoría de Galich se suma la investigadora Catalina Esquivel, quien en su tesis doctoral sobre el Teatro La Candelaria, afirma:

La creación colectiva se desarrolla en distintos países de América Latina en las décadas de los sesenta y setenta, en medio de un clima con un marcado acento revolucionario correspondiente con el acontecer mundial y cultural en el cual influyó el triunfo de la Revolución cubana en el pensamiento latinoamericano.³

Si bien este capítulo no es el lugar para aclarar el “verdadero” origen o las influencias que motivaron el surgimiento de la creación colectiva, lo cierto es que, independientemente de su lugar de

1 Mauricio Doménici, “El movimiento del nuevo teatro y la dramaturgia de la creación colectiva”, en *La creación colectiva y la utopía insurreccional: análisis de obras representativas del TEC y La Candelaria*, comps. María del Mar Ariza y Mauricio Doménici (Cali: Programa Editorial Universidad del Valle, 2018), 13-22.

2 *Idem.*

3 Catalina Esquivel, “Teatro La Candelaria: memoria y presente del teatro colombiano. (Perfil de su poética con énfasis en las obras de la primera década del siglo XXI)” (tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, 2014), <https://www.tdx.cat/handle/10803/283533?locale-attribute=es#page=1>

origen, o de las influencias que la nutrieron y le dieron vida en el contexto colombiano, resulta indiscutible que ella surgió en un teatro de grupo y un laboratorio de investigación y experimentación que reivindicó el valor complejo de la creación teatral. En Colombia emergió un teatro comprometido con la época y los movimientos sociales, y en ese teatro se pensaba y se hablaba de las búsquedas que se concretaron en la revolución cultural que marcó los años sesenta en el mundo entero. A mediados de los años setenta, Santiago García se refería así a la creación colectiva:

No estamos descubriendo ni inventando nada, sino encontrando las posibilidades que tiene el ser humano para sobrevivir y vivir de trabajar colectivamente. Contamos con la enseñanza de los trabajadores que nos han enseñado a ver que el mundo marcha por el trabajo en equipo.

(...)

Así es como entendemos la creación colectiva; la entendemos como un proceso histórico, no como una moda, ni una actitud pasajera, ni como una fórmula para hacer teatro.⁴

En el contexto colombiano, estos antecedentes y acontecimientos ligados a un movimiento cultural internacional se entrelazaron con un profundo proceso de transformación demográfica y cultural. Este cambio se reflejó en la transición del país, hasta entonces mayoritariamente rural, a uno cada vez más urbano, proceso motivado por el desplazamiento forzado debido a la violencia generalizada causada por la falta de oportunidades que enfrentaban los campesinos, lo cual hizo que las personas del campo, en masa, migraran a la

4 Santiago García, *Teoría y práctica del teatro* (Bogotá: Teatro La Candelaria, proyecto editorial Ediciones Mulato, 2022).

ciudad en busca de mejores condiciones de vida. Este proceso estuvo acompañado por la gradual consolidación de una clase media que surgió como resultado de modificaciones en el modelo del Estado y en el fortalecimiento de la institucionalidad pública.

Estos factores le dieron forma a un contexto que se caracterizó por nuevas necesidades culturales, entre ellas, la demanda de una actividad teatral capaz de reflejar la nueva realidad y de contribuir a la comprensión de la compleja situación de un país inmerso en el conflicto armado y marcado por la violencia.

En Colombia, a mediados de los años sesenta y setenta del siglo xx, el liderazgo del teatro de creación colectiva y la promoción de su función ética, estética y política lo tuvieron Enrique Buenaventura en el TEC, en Cali, y Santiago García con el Teatro La Candelaria, en Bogotá, con el apoyo de sus respectivos grupos. Durante al menos dos décadas, señala Doménici, el método de la creación colectiva se convirtió en “el discurso dominante en los debates del teatro nacional. Colombia, cuyo teatro no había tenido nunca mayor reconocimiento internacional, salvo contadas excepciones, a partir del método de trabajo de estos dos grupos ha sido reconocida ampliamente como vanguardia del teatro latinoamericano”.⁵

Antes de su consolidación como teatro vanguardista, ocurrieron hechos relevantes, tales como la llegada al país, en 1957, del profesor japonés Seki Sano, con quien, según Eduardo Gómez, comenzó la historia del teatro moderno en Colombia. Solo a partir de entonces, afirma Gómez se trata de

... un proceso que comienza a asumirse y regularse conscientemente, y donde “los actores y actrices de teatro” aspiran a ser sujetos de la creación. En el teatro anterior, el proceso estaba a merced de las casualidades del medio y no existía una lucha más o menos sistemática

5 Doménici, *El movimiento del nuevo teatro*, 13-22.

por consolidar un teatro, sino que se acogían, ecléctica y temperamentalmente, las tradiciones caducas del costumbrismo y el folclorismo y las ideologías foráneas (entre las cuales tuvo mucha influencia el teatro declamatorio, sentimental y frívolo de la España enclaustrada).⁶

Con la llegada de Seki Sano, señala Gómez, se dieron a conocer las tesis del director y actor soviético Stanislavski, quien, entre otras cosas, le concedía gran importancia al actor como cocreador en el montaje de la obra, derrumbando con ello siglos de una práctica teatral en la que el director imponía su autoridad y el actor tenía un “carácter más bien instrumental en manos de aquel”.⁷ Luego de aproximadamente un año de haber permanecido en el país, y paradójicamente después de haber sido traído a Colombia durante el régimen militar de Gustavo Rojas Pinilla, Seki Sano fue tildado de *comunista* y expulsado del país. Durante su permanencia, sin embargo, se formaron bajo sus ideas y pedagogía artistas como Fausto Cabrera y Santiago García. Con ironía y humor, García escribiría así sobre la abrupta salida del país de Seki Sano:

... era un hombre muy inteligente, sagaz, muy japonés, muy asiático y había previsto que eso iba a suceder; de manera que en el año que estuvo hizo todo el mal que pudo. Nos inoculó el “veneno” del actor creador con el sistema Stanislavski, pero nos enseñó también a no aplicarlo dogmáticamente. Entonces, nos dejó esa compleja semilla del actor investigador sembrada a espaldas de esos señores que lo habían traído al país.⁸

6 Eduardo Gómez, *El surgimiento del teatro moderno en Colombia y la influencia de Brecht* (Bogotá: Ediciones Uniandes, 2011).

7 *Ibid.*

8 García, *Teoría y práctica del teatro*.

Uno de los frutos de esa “semilla” fue la fundación, en 1958, por Fausto Cabrera, del Teatro Experimental El Búho. Cabrera vinculó a este Teatro a “Santiago García, Mónica Silva, Joaquín Casadiego y Paco Barrero, entre otros, constituyendo así uno de los primeros teatros independientes del país en ese momento”.⁹ En Cali, más o menos por la misma época —aclara García—, se formó Enrique Buenaventura de la mano del español Cayetano Luca de Tena. A la salida de Cayetano del país, Buenaventura, quien ya había estado en Argentina y en otros lugares, continuó dirigiendo el Teatro Escuela de Cali, del Conservatorio de la misma ciudad. Durante el gobierno de Lleras Restrepo fue expulsado de la Facultad de Bellas Artes, lo que motivó que en 1965 fundara el Teatro Experimental de Cali. Según Gómez, el TEC es una de las contribuciones decisivas de Buenaventura al teatro colombiano de vanguardia. Buenaventura, aclara Gómez, “imprime un dinamismo decisivo para la vida teatral en Colombia e inicia el profesionalismo artístico moderno al frente del TEC”.¹⁰ Fue, además, el primer divulgador en Colombia de las teorías del dramaturgo alemán Bertolt Brecht, y de ello queda evidencia en un artículo que publicó en el número 21 de la revista *Mito*, en el que hablaba de “la transición decisiva en esa época: ‘De Stanislavski a Brecht’”.¹¹

Para entonces, los vínculos entre estos recién creados grupos independientes de teatro empezaron a estrecharse, y a ellos se sumaron otros grupos de Medellín que estaban alejados de propuestas del teatro comercial. Con la visión clara de continuar consolidando un teatro independiente de vanguardia, y gracias al acceso que tuvieron al teatro europeo de Bertolt Brecht —aclara García—,

9 Gómez, *El surgimiento del teatro moderno en Colombia*.

10 *Ibid.*

11 Enrique Buenaventura, “De Stanislavski a Brecht”, revista *Mito* IV, n.º 21 (septiembre-octubre de 1958).

empezaron a montar obras del dramaturgo alemán a finales de los años cincuenta.

Con los años sesenta —afirma García— llegó la proliferación del teatro universitario, que tuvo su máximo esplendor en las universidades de todo el mundo con Mayo del 68. En esa época se produjo el Festival de Manizales y, ya en la década de los años setenta, la radicalización de ideas políticas fue ganando terreno y “convirtiendo el teatro en una gran palestra de discusión política”.¹² Como señala Gómez, en esa época se impuso una tendencia del teatro universitario, gracias a la que “Brecht se convierte en escuela y su influencia comienza a congelarse en fórmulas agitacionales, en rechazo a la experimentación de otros temas, en ignorancia de la psicología y de la complejidad del personaje”.¹³ Pese a este panorama —aclara Gómez—, directores como Carlos José Reyes, Ricardo Camacho y Santiago García lograron conservar un “equilibrio experimental”. Sin embargo, el declive del teatro universitario no tardó en llegar.

Enrique Buenaventura le solicitó a Santiago García montar *La trampa*, una bella obra antimilitarista, con los actores del Teatro Escuela de Cali. Y, luego del estreno, por orden del ejército fueron expulsados todos los actores y actrices de dicho grupo. De allí nació una relación indisoluble entre los dos grupos.

En el caso del TEC, hacia 1967, “la censura y la suspensión de auxilios oficiales incitan al grupo a asumir su completa independencia como teatro experimental que aspira a crear una dramaturgia nacional revolucionaria a partir de las pautas enseñadas por el Teatro Épico”.¹⁴ La radicalización del TEC acentuó la persecución oficial, y en 1969 Buenaventura y cuatro compañeros fueron destituidos como profesores de la Escuela Departamental de Teatro, afirma

12 García, *Teoría y práctica del teatro*, 125.

13 Gómez, *El surgimiento del teatro moderno en Colombia*, 25.

14 *Ibid.*

Gómez. Una suerte similar corrió Santiago García cuando montó, con el auspicio de la Universidad Nacional, *Galileo Galilei*, de Brecht, un estreno que, en palabras de Gómez,

... constituyó un acontecimiento nacional y contribuyó poderosamente a la difusión de Brecht. Como complemento se elaboró un programa en el que se incluyó un texto de protesta contra la bomba atómica y contra la política norteamericana y la destrucción de Hiroshima. Ese incidente provocó la salida de Santiago García como director de teatro de la Universidad Nacional y entonces Santiago García resolvió fundar, con un grupo de intelectuales y estudiantes, en 1966, la Casa de la Cultura...¹⁵

Allí estuvieron al principio varios reconocidos actores y actrices, líderes sociales y estudiantes, entre ellos y ellas, Consuelo Luzardo, Vicky Hernández, Gustavo Angarita, Kepa Amuchástegui, Miguel Torres, Eddy Armando, Carlos Benjumea, Rafael Muriello, Peggy Kielland y yo.

También, como consecuencia del activismo político en el teatro universitario, el Festival de Manizales llegó a su fin y se dio el cierre paulatino de los teatros, hasta quedar solamente, a finales de los años setenta, los grupos que durante esa época habían logrado consolidarse como independientes. Luego de diez años, el Festival de Manizales revivió, en 1985, bajo la dirección de Octavio Arbeláez.

Santiago García se refería así a esa etapa:

Habíamos logrado conseguir una sala propia y habíamos procurado, a través de nuestra organización —la Corporación Colombiana de Teatro— solucionar esa

15 *Ibid.*

aparente contradicción entre la política y el arte, entre lo popular, que se mezclaba mucho con el término político (había una confusión entre lo popular y lo político), y la calidad; o sea, el nivel estético.¹⁶

El movimiento teatral dio un salto y creció exponencialmente, no solo de manera cuantitativa, sino también estética, algo que se hizo evidente en la creación de las obras. Uno de los propósitos del naciente movimiento, además de su compromiso social, fue el de luchar por la creación y la defensa de una dramaturgia nacional y latinoamericana.

El movimiento se organizó en un gremio de grupos, la Corporación Colombiana de Teatro, que ayudó a realizar convocatorias masivas, contribuyó al debate de ideas sobre lo popular y lo político, lo nacional y lo universal, la creación colectiva y el papel del individuo, etc.

El país era un hervidero de ideas, y el debate cultural se centró en los grupos y en los festivales del nuevo teatro. Después de cada obra se iniciaban foros interminables que convirtieron al teatro en centro de los debates políticos y culturales de la década de los setenta.

Se creó la Corporación Colombiana de Teatro, gremio que en muy poco tiempo logró una interlocución con el Estado a través de Colcultura, la entidad estatal encargada de la política cultural, y se realizaron los festivales del nuevo teatro y los encuentros anuales, que eran verdaderos laboratorios masivos de investigación teatral. El teatro de grupos creció a lo largo y ancho del país y se convirtió, como lo dijo alguna vez un periodista, en el sistema nervioso cultural del país. El teatro se volvió un ágora del debate político y cultural.

Gran parte de las respuestas a los conflictos que animaban los debates las encontró García en “el fenómeno del público”, y específicamente en su compromiso de cara al trabajo con las organizaciones

16 García, *Teoría y práctica del teatro*.

sociales y obreras. Se trataba, entonces, de llevarles lo mejor que podían producir, sin caer en la concepción populista de que, como el público era el “pueblo pobre”, tenían que ofrecerle “pobre teatro”. Es decir, se trataba —sostiene García— de llevarles un teatro pobre en cuanto a utensilios, pero no en cuanto a ideas o conceptos. Y fue en ese trabajo con las organizaciones de la clase obrera, a las que se les presentaba obras de Brecht, Peter Weiss, Shakespeare, etc., que surgió la creación colectiva. De acuerdo con García, el origen del método estuvo atado a la solicitud realizada por ese mismo público obrero, de producir “obras de primera mano”, obras alejadas de una “pose esteticista” y movidas, en cambio, por las exigencias del momento. García aclara:

... en el fondo nos proponían lo más de vanguardia que se debe a sí mismo proponer un artista, o sea, ser original. En su lenguaje nos decían, vean, compañeros, no plagien por favor; sean originales, encuentren y traten su propia temática, formen una dramaturgia nacional.¹⁷

En efecto, como aclara Gómez, la Corporación Colombiana de Teatro (CCT), de inspiración marxista y brechtiana, realizó en los años setenta giras, cuyas presentaciones se hacían “para barrios pobres y para públicos trabajadores de base”.¹⁸ Este acercamiento cultural se promovió con el “Primer Encuentro Nacional de Artistas y Obreros en mayo de 1970, en el que se debatió el problema de hacer un arte que influyera en el proceso histórico colombiano. Como resultado concreto se organizaron los Sábados Obreros”.¹⁹ Este ideal de consolidar un “teatro nacional” que pudiera dar cuenta de los conflictos del país, aplicando las teorías de Brecht, fue también compartido por

17 *Ibid.*

18 Gómez, *El surgimiento del teatro moderno en Colombia*, 80.

19 *Ibid.*

el TEC. Así, en 1971 el TEC y La Candelaria realizaron un seminario que tuvo como tema “La improvisación en la creación colectiva”, una de las formas de hacer teatro de las que también fue pionero Buenaventura, y cuyos principios metodológicos se hallan sintetizados en el ensayo “Esquema general del método de trabajo colectivo del TEC”.²⁰

Ahora bien, las bases del nuevo teatro se sentaron teniendo como base el teatro de grupo y la dedicación sistemática a la práctica de la creación colectiva, gracias a los esfuerzos de estos jóvenes dramaturgos, dramaturgas, directores y directoras por consolidar un teatro nacional y propio, y con el propósito de crear un repertorio de obras que respondiera a las temáticas de la clase obrera y de los sectores populares, para crear un nuevo público.

Como afirma Eduardo Márceles Daconte,

... la creación colectiva surgió así en Colombia como una necesidad de buscar temas entre los dramas cotidianos e históricos que determinan nuestra nacionalidad y de encontrar soluciones frescas a los problemas de montaje, de cara a un nuevo público que emerge del proletariado y de las capas medias del país.²¹

Involucrar al espectador como público crítico y pensante de las obras de creación colectiva y como nueva audiencia —señala Márceles Daconte— posibilitó no solo *formar* el nuevo actor que necesitaba el nuevo teatro, sino salir de la inercia o la indiferencia de quien ve, por ejemplo, una comedia costumbrista española que le es

20 Enrique Buenaventura, *Esquema general del método de trabajo colectivo del Teatro Experimental de Cali y otros ensayos* (Maracaibo: Universidad del Zulia, 2005).

21 Eduardo Márceles Daconte, “El método de creación colectiva en el teatro colombiano”, *Latin American Theater Review* 11, n.º 1, 91-97, <https://journals.ku.edu/latr/article/view/303>

totalmente ajena. Y en ese proceso, los foros realizados al finalizar las presentaciones propiciaron esa dinámica de actor-espectador y contribuyeron enormemente al desarrollo de la creación colectiva. Son varias las obras que hicieron parte de ese momento incipiente del teatro de creación colectiva: *Bananeras*, del Teatro Acción (1970), dirigido por Jaime Barbini; *Soldados*, de Carlos José Reyes, basada en una huelga que hubo en 1928 en la zona bananera, en el departamento de Magdalena, y que, de acuerdo con Santiago García, “se volvió rápidamente propiedad exclusiva de la clase obrera en Colombia”.²² *La denuncia*, de Enrique Buenaventura; *Divinas palabras*, de Valle-Inclán, montada por Carlos José Reyes, con la que, a juicio de Márceles Daconte, “se empezó a dar forma a los elementos propios de la creación colectiva, como son la improvisación a base de equipos y la selección de cuadros sustentada por la síntesis de las proposiciones de imágenes y ritmo general de la obra”.²³

Posteriormente se crearon obras de gran envergadura, como *Guadalupe años sin cuenta* y *Los diez días que estremecieron al mundo*, obras de La Candelaria, y en el TEC, obras como *La denuncia*, *Soldados* y muchas otras. Se abrieron nuevos grupos y salas independientes, y el teatro colombiano floreció a lo largo y ancho del país. También se consolidaron las temporadas, los grupos, los festivales, el debate de ideas, el movimiento teatral y el público.

El método de creación colectiva —señala Daconte— se fue perfeccionando a medida que grupos como La Casa de la Cultura (hoy Teatro La Candelaria) “tomaban consciencia de sus implicaciones, no solo a nivel de búsqueda de soluciones a problemas de los actores, sino como un medio de denuncia social que aspira a la transformación del orden establecido”.²⁴ En un lapso de siete años, el Teatro La

22 García, *Teoría y práctica del teatro*.

23 *Ibid.*

24 Daconte, “El método de creación colectiva en el teatro colombiano”.

Candelaria presentó cinco creaciones colectivas: *Nosotros, los comunes* (1972), basada en la revolución de los comuneros de 1871; *La ciudad dorada* (1974), que planteaba el problema de la migración del campo a la ciudad ocasionada en el país por la violencia de los años cincuenta; *Guadalupe años sin cuenta* (1975), *Los diez días que estremecieron al mundo* (1977) y *Golpe de suerte* (1980), sobre los efectos del boom monetario de la marihuana en la sociedad colombiana.

Temporada en la Candelaria

A partir de hoy inicia el grupo La Candelaria una muestra de sus 3 obras de repertorio: "Vida y Muerte Severina" de Joao Cabral de Melo Neto, "Diez Días que Estremecieron al Mundo" y "Guadalupe Años sin Cuenta", estas tres últimas creaciones colectivas premiadas en el concurso Casa de las Américas, dirigidas por Santiago García.

Recientemente el grupo participó en Cuba en el Festival del Teatro Nuevo del Escambray como único grupo extranjero invitado al evento, habiendo obtenido los mejores elogios y evaluaciones por parte de la prensa cubana.

Para este año el grupo ha sido invitado en representación de Colombia al Festival de Teatro Internacional en la RDA.

La temporada del repertorio de La Candelaria se llevará a cabo en su propia sede de la calle 12 N° 2-59, a partir de las 7 de la noche, en la siguiente fechas: de hoy al 11 de febrero "Vida y muerte Severina"; del 14 al 18 de febrero "Los 10 días que estremecieron al mundo" y del 21 al 25 de febrero "Guadalupe años sin cuenta".



EL VESPERTINO
Miércoles, Febrero 7-78

Una escena de "Los Diez Días que Estremecieron al Mundo", montada para la temporada de repertorio.

Artículo de prensa, periódico *El Vespertino* (1976). Imagen: Centro de Documentación del Teatro La Candelaria.

En este contexto se explica por qué, tal y como lo afirma Doménici, la creación colectiva

... ha sido en nuestro país no solo una práctica artística innovadora, ha sido algo más: un gran proyecto

de desarrollo cultural, una escuela de formación, una época, un movimiento, sobre todo una bandera sostenida en la construcción de una dramaturgia nacional.²⁵



*Guadalupe años
sin cuenta*, creación
colectiva, dirigida por
Santiago García (1975).
Actrices: Patricia Ariza e
Inés Prieto.

La conformación de esta escena independiente exigió la consolidación de grupos, la construcción y adaptación de las salas independientes, la realización de festivales nacionales y regionales de teatro, la organización de talleres y seminarios teóricos, el surgimiento de las primeras escuelas superiores de teatro y, por supuesto, la creación de obras propias, que posibilitaron el desarrollo de una dramaturgia nacional. Esta etapa se conoció como *movimiento del nuevo teatro colombiano*, y emergió como una apuesta poética caracterizada por un profundo sentido de pertenencia.

La creación colectiva jugó un rol determinante en dicho movimiento, pues fue, en parte, una manera de llevar a cabo una de las

25 Mauricio Doménici, “El movimiento del nuevo teatro”.

apuestas del nuevo teatro, que buscaba transformar las formas de la producción teatral, superar las relaciones jerárquicas en las que los actores obedecen la voluntad del director y que muchas veces supedita la producción de obras de teatro a las lógicas del mercado. Idear un nuevo sistema de creación implicó construir relaciones horizontales y trabajar en respuesta a los intereses del grupo y del público.

Este gran proyecto de desarrollo cultural, la apuesta creativa y teatral de un grupo como el Teatro La Candelaria, la persistencia de sus principios por tantos años de vida artística, creativa y teatral, ha traído consigo, también, dificultades. Como señala Eduardo Gómez, durante cuatro años sus miembros enfrentaron amenazas de muerte, allanamientos de la fuerza pública a su sede y graves crisis económicas. En sus primeros 23 años montó 47 obras que, inspiradas en los fundamentos teóricos de Brecht, se propusieron “asimilar creadoramente, y en forma concreta y nacional”²⁶ el método del dramaturgo alemán. En ese empeño, añade Gómez, ha logrado el montaje y escritura de obras como *Guadalupe años sin cuenta* (creación colectiva) y *El diálogo del rebusque* (escrita por Santiago García, pero llevada a escena según principios del método de creación colectiva), que se cuentan entre los clásicos del teatro latinoamericano.

LOS AÑOS RECIENTES

Ha pasado el tiempo y el teatro de creación colectiva, a pesar de todas las dificultades, permanece, ya no tanto como movimiento, sino como práctica de muchos grupos.

En los años ochenta emergieron con gran poder el neoliberalismo y la sociedad de mercado. Las nociones culturales del arte y las políticas culturales comenzaron a cambiar radicalmente. Ya no era importante el papel del creador o la creadora, sino el del emprendedor o emprendedora. Estas nociones se fueron cambiando por la del gestor o el agente.

26 Gómez, *El surgimiento del teatro moderno en Colombia*.



El diálogo del rebusque, de Santiago García, dirigida por el autor (1981).

Actores: Fernando Mendoza, Álvaro Rodríguez e Ignacio Rodríguez.

Poco a poco se fue sustituyendo el grupo de teatro, hasta entonces visto como laboratorio de creación, por la unión temporal organizada en respuesta a las convocatorias, con miras a hacer convenios con el Estado, y el actor-creador fue siendo reemplazado por el productor o el gestor y su relación con el mercado, agentes ahora más valorados. El lenguaje cambió, y los grupos se fueron diluyendo porque los estímulos al teatro de grupo fueron desapareciendo, y los proyectos “merecedores” de los estímulos ofrecidos se fueron encauzando a los propósitos de la cultura del espectáculo, con la mirada puesta no en la sociedad, sino en los individuos.

La sociedad de mercado adquirió tales dimensiones que el propio Estado se convirtió en “rentable”: aparecieron las asociaciones público-privadas y se institucionalizó la cultura del emprendimiento, de la gestión y el espectáculo. En Colombia se cambió el lenguaje, y en los noventa se entronizó la llamada *economía naranja*, que convocaba a las empresas privadas a invertir en la cultura a cambio de una reducción significativa de los impuestos. El teatro no ha permanecido al margen de los cambios y las exigencias del nuevo contexto.

En esos años, paradójicamente, se instaló el modelo neoliberal y recrudeció la violencia, se incrementó el narcotráfico y muchos dirigentes y líderes sociales fueron asesinados, en algunos casos, de manera sistemática, como sucedió en el hoy declarado genocidio contra la Unión Patriótica. El cambio de valores se convirtió en cultura y emergieron grupos con el nombre de *primavera teatral*.

Vivir del teatro es difícil, casi imposible, pero en este país existía el ejemplo de numerosos grupos y colectivos cuyos miembros eran capaces de sacrificar incluso su bienestar personal por la causa poética política y por el interés de mantenerse como grupo. Muchos sobreviven con un repertorio y son capaces de sostener salas independientes.

No solo se trató de que irrumpiera la violencia como política de Estado, sino que la noción de *cultura* se fue transformando, permeada poco a poco por condicionantes como el éxito, la gestión y el emprendimiento. Y no es que nos hayamos opuesto alguna vez a que los grupos hicieran emprendimiento o a que los actores, como nos ha tocado a todos, hagamos gestión. Cumplir sesenta años sería inconcebible sin hacer una gestión diaria y constante. Pero, más allá de eso, para ser artista y ser grupo es necesario tener una utopía que nos motive a mover el cielo por la creación. No todos han resistido, y es comprensible. Varios grupos han desaparecido, varios actores se han marchado también, algunos porque la vida se les acabó, y otros porque se ilusionaron con las nuevas propuestas del mercado.

No ha sido fácil, pero ha sido muy emocionante. Hemos sobrevivido a tormentas aterradoras. En algún momento, La Candelaria y la Corporación Colombiana de Teatro fueron allanadas por el ejército. Se llevaron toda la utilería, incluyendo arcabuces del siglo *xvi* y pistolas de juguete. El grupo, el maestro Santiago y yo fuimos amenazados de muerte. Varios años tuve que sobrevivir con chaleco antibalas y escoltas porque yo era la encargada de Cultura de la Unión Patriótica, y nunca dejé de ser activista.

No solo fueron las amenazas a La Candelaria y a la Corporación Colombiana de Teatro: también cortaron de un tajo todos los apoyos, y la prensa, con algunas excepciones, dejó de publicar cualquier

información relacionada con las obras y con el grupo. A pesar de todas las dificultades, el grupo se mantuvo gracias al público que siempre nos acompañó.

Ante las amenazas y los allanamientos, el mundo entero se pronunció. Durante un año entero nos llegaron mensajes de afecto, de solidaridad y de respeto. Por todo eso vale la pena esta historia de dolor y de fiesta.

Pero eso no fue lo peor: lo peor fue, por supuesto, la muerte, por asesinato político, de tantos amigos y compañeros. No fue un daño solo para la UP, fue un daño para el país: Colombia se privó de una generación de dirigentes, de líderes y lideresas que seguramente habrían contribuido al cambio. Fueron años desgraciados para el país y para nosotros. Pero sobrevivimos, y eso nos hace invencibles.

Hace 35 años irrumpieron —irrumpimos— las mujeres en la escena. La Corporación Colombiana de Teatro creó el Festival de Mujeres en Escena por la Paz. Y muchas de nosotras que ya estábamos en los grupos como actrices y gestoras, ingresamos a la dramaturgia y a la dirección teatral. Yo, entre ellas. Estamos en el escenario, en todos los escenarios, y de ahí no nos saca nadie. Este festival-encuentro es un reconocimiento y un estímulo a las mujeres que hacen teatro, a las actrices, directoras, dramaturgas e investigadoras.

LOS ZAPATOS DEL OTRO Y DE LA OTRA

Ser actor, actriz y hacer teatro es meterse en los zapatos del otro y de la otra. Hemos sido reyes y mendigos, hemos aguantado hambre y sed, pero también hemos cenado en grandes mesas con ministros y ministras. A veces hemos sido ministras de verdad, como en mi caso, que estuve siete meses como ministra de Cultura, y le cambiamos el nombre a la entidad: hoy se llama Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes. Tenemos un gobierno progresista, y todo ha cambiado en el país. La cultura también ha cambiado, aunque un poco más lentamente: no siempre se entiende el papel transformador de la cultura y de las artes.

No estamos en una época de cambio, sino en un cambio de época, y no es fácil, en estos tiempos, seguir siendo grupo. Estamos

viviendo en la zozobra absoluta. Somos un país amenazado por el imperio, y eso nos obliga a pensar y a actuar en la resistencia. Algunos grupos, como La Candelaria, prevalecen por sobre todas las cosas. Sostenemos las salas y contamos ahora, en 2026, con un gobierno que ha cambiado muchas cosas, entre ellas la cultura.



La tras-escena, de Fernando Peñuela, dirigida por el autor (1984). Actores: Hernando Forero y Patricia Ariza.

Recibimos este aniversario número sesenta con nostalgia, por supuesto, pero también con esperanza. Nos hace falta Santiago, nos hace falta Enrique y todos los y las que se han ido. Desde aquí les rendimos homenaje a los que no están, a los que se han retirado, algunos y algunas ahora hacen parte de otros grupos y salas, y los admiramos. Nosotros y nosotras hacemos parte de un movimiento teatral diverso y complejo, y hacemos parte del cambio. Somos un grupo independiente, somos creación colectiva y luchamos por la soberanía, porque somos entrañablemente de este país.

* * *

Este texto es el resultado de muchos textos y de varias investigaciones. Aquí están las voces de Santiago García, Gonzalo Arcila, Eduardo Gómez, Eduardo Márceles Daconte, Mauricio Doménici, Enrique Buena-ventura y muchos otros, yo, entre ellos y ellas.





Patio principal de la sede del Teatro La Candelaria. Imagen:
Centro de Documentación del Teatro La Candelaria.

Capítulo 2

Recordando a *Santiago García*



El paso, creación colectiva, dirigida
por Santiago García (1988).

Actores: Fanny Baena, Hernando
Forero y Fernando Peñuela.

*Santiago García, el invencionero.
(Maestro, ¿cuál es el problema fundamental?)*

Jorge Prada Prada

SIN DUDA, EL MAESTRO SANTIAGO GARCÍA HA CONSTRUIDO CON GRAN coraje una de las bases del teatro colombiano contemporáneo, permitiéndose la libertad y el placer de llevar a cabo inolvidables piezas, para solo mencionar alguna, *La historia del soldado*, *Guadalupe años sin cuenta*, *El diálogo del rebusque*, *El paso*, *Maravilla Estar*, además de elaborar con mirada de científico, una teoría importante fruto de sus largas reflexiones sobre la praxis teatral. Santiago nos sorprendería siempre en las jornadas vespertinas del Taller Permanente de Investigación Teatral (TPIT), que se fundara el 3 de marzo de 1983, con una pregunta, o con muchas preguntas. Estas constituían el punto de partida de cada tema que había que investigar. Una pregunta sucede a otra pregunta, y así sucesivamente. Quizá a la manera de uno de los personajes de *Delirio a dúo*, de Eugene Ionesco (a pesar de todo, formulaba la pregunta; no sabía cuál era la pregunta, pero de todos modos la manifestaba). De estas indagaciones surgieron materiales de gran peso: categorías dramáticas y su praxis (situación-acción-personaje); reflexiones sobre Stanislavski; el distanciamiento en el arte; Brecht y el efecto de distanciamiento; el teatro y los lenguajes no verbales; los actos de habla; lo universal y lo particular en el arte; la relación entre el autor y el personaje teatral; la dramaturgia de Heiner Müller; la tragedia griega y el teatro contemporáneo; la pre-expresividad; el método de las acciones físicas; el chiste en el teatro. En mi modesta opinión, el primero es un texto de invaluable valor, que permite entender el hecho teatral desde las tres grandes columnas que estructura el maestro, texto que sigue siendo aplicado por los jóvenes que se forman en las academias y grupos de teatro. Su importancia, considero, está en su aplicabilidad, que

es obvio que proviene de la mirada de Santiago: una mirada pragmática, que permita poner en práctica algunos conceptos o valores. No es muy propio de él quedarse en especulaciones teóricas (como bien lo decía: “en la sola ‘carreta’”).

Recuerdo una ocasión en que, después de haber indagado por un año los actos de habla, el maestro regresó de Cuba, donde había dictado un taller sobre ese tema. Llegó con un cuaderno de notas, y después de mirarnos con aire de preocupación, nos dijo: “Muchachos, nos equivocamos. Por donde abordamos ese asunto no era. En La Habana lo entendí” (volviendo a Ionesco: ¿cómo es posible lograr la respuesta si no se formula la pregunta?). Y como todo paciente investigador, nos propuso retomarlo. Pienso que aquí se revelan su gran necesidad y su espíritu valiente de repensar las cosas: no darse por vencido ni conformarse con el error.

Sus referencias a Galileo Galilei son bastante recurrentes. Y no solo se refería a la obra homónima de Brecht —fue protagonista en la representación que hiciera con el grupo de la Universidad Nacional—, sino también a la figura y humanidad del científico italiano. Esa vocación por hacer preguntas a menudo recuerda la mirada de científico de Galileo, como cuando, tras observar las campanas de una iglesia, se hizo preguntas que lo conducirían a descubrir la ley del movimiento. Esa actitud es la que requiere el artista, enfatizaba el maestro en esos infatigables encuentros. Se refería a una observación minuciosa, escudriñadora, que conduzca a la experimentación, y de allí a hacer y responder preguntas. Esta inclinación hacia la duda, que suscita preguntas, es lo que nos permite avanzar. Bien lo diría Eduardo Galeano: la duda es como una mujer embarazada, está llena de esperanza. Quedar a la espera de algo que es posible encontrar, desafiar las certezas, lo ya sabido: esa actitud de oponer, de contradecir, es la que nos hace marchar, es el motor de la humanidad.

Pienso que la figura del científico italiano, eminente hombre del Renacimiento, fue determinante en la obra del maestro García. De él le llamaban la atención la relación de la verdad con el poder, la rebelión sobre el dogma, el triunfo de la duda sobre la fe. Insistía

siempre en el poder de la duda —dudar, esa capacidad de poner en tela de juicio las cosas—. Galilei le dice a un monje: “La victoria de la razón solo puede ser la victoria de los que razonan”.²⁷ Le replica a Mucius, cuando se propone negar a Copérnico: “Quien no sabe la verdad solo es un estúpido, pero quien la sabe y la llama mentira, es un criminal”.²⁸ Quizás uno de los momentos más significativos ocurre cuando es llevado ante el tribunal, donde podría esperarse que diese su vida por la verdad, pero termina abjurando solemnemente. Aquí una de las citas más frecuentadas por García en sus enriquecedoras charlas: Andrea le dice al científico: “Desgraciada es la tierra que no tiene héroes”.²⁹ A lo que objeta Galileo: “Error. Desgraciada es la tierra que necesita héroes”.³⁰ Esta concepción va a ser dinámica en el teatro que se erige en estas tierras suramericanas. Los personajes se diseñan con esa noción de anti-héroes, como el Galy Gay, la metamorfosis del descargador en los barracones militares de Kilkoa, de la paradigmática obra de Brecht *Un hombre es un hombre*. Son numerosos los personajes de nuestra dramaturgia que tienen esos trazos, seres del común sumergidos en situaciones por momentos complejas, a veces extraordinarias. Ya lo decía Santiago en su particular estilo: “Hay un elemento que ojalá pudiera definirse y conectarse con el teatro, en mi relación con la realidad: mi carácter. Me siento en una actitud de distanciamiento, que en Brecht se llama *efecto de extrañamiento*. Es decir, ver toda la realidad, pero tratando por todos los medios de analizar sus elementos más cotidianos”.³¹

27 Bertolt Brecht, *Galileo Galilei* (Buenos Aires: Ediciones Losange, 1956), 63.

28 *Ibid.*, 66.

29 *Ibid.*, 92.

30 *Ibid.*

31 Santiago García, diálogo con el periodista Jaime de la Hoz.



Guadalupe años sin cuenta, creación colectiva, dirigida por Santiago García (1975). Actores: Santiago García e Inés Prieto.

El TPIT tiene un antecedente importante: cuando García entró a dirigir la Escuela Nacional de Arte Dramático (fundada el 31 de mayo de 1950), a mediados de los setenta, se reunió con Enrique Buena-ventura Alder (1925-2003) y Carlos José Reyes Posada (1941-2024), y con ellos diseñó un nuevo programa que le dio un giro significativo a la Escuela. Esa visión tradicional académica, sustentada en la escuela española, fue suplada por una formación teatral de carácter experimental, que apostara por un teatro más acorde con los nuevos tiempos, un teatro que se sintonizara con las nuevas corrientes artísticas y con los acontecimientos del país. Hacía parte de ese plan el Taller Central, en el que confluían los teatreros y artistas de la ciudad y de otras latitudes. En la sede antigua de la ENAD, ubicada en el barrio Palermo, donde hoy se construye un “elefante blanco” (el Museo de Jorge Eliecer Gaitán), en una vieja casona, todos los viernes, de 2 p.m. a 6 p.m., este cuerpo de creadores escénicos, a manera de laboratorio, indagaba sobre aspectos fundamentales del oficio. Uno de los temas abordados fue el del modelo actancial, de Algirdas Julius Greimas, lingüista e investigador lituano que hizo aportes al campo de la

semiótica estructural. Los participantes se reunían en grupos y hacían improvisaciones que luego eran analizadas por el colectivo. Recuerdo a Giorgio Anteì, semiólogo italiano vinculado a la Escuela, a los profesores Boris Guerra, Álvaro Garzón Marthá (lingüista), Hugo Vásquez (extraordinario músico), Fernando Jara (de origen chileno), a los alumnos Hugo Afanador, Eduardo Chavarro, César Badillo..., debatiendo animosos los aciertos y desaciertos de los ejercicios. En cuanto surgían textos teóricos, se imprimían en el cuarto oscuro del segundo piso de la casona, en la máquina desenchajada de estencil, y se repartían como pan caliente al día siguiente. Eran tertulias vivificadas, de gran aliento, en las que cada idea era estudiada con esmero, quizá a la manera de las viejas tertulias que organizaba el gran humanista Voltaire. El maestro García, a finales de 1980, se retiró de la ENAD (durante seis años fue su director), y dos años después decidió crear el Taller, como para dar continuidad al espacio que se había instalado en la Escuela.

Anotaba Enrique Buenaventura en su antiíntimo: “Cuando uno tiene, de mal vista y peor pagada, la profesión de invencionero y vive inventando, ama la verdad”.³² Esa expresión no podía faltar en los prólogos que hacía Santiago cuando presentaba las obras del Teatro La Candelaria: la invención. “El arte de la invención. ¿Qué otra cosa puede ser un artista?, se preguntaba a menudo. Constructor de otras realidades; forjador con ilusión y con sus manos de sueños posibles; un artista creador, no solo intérprete”.³³ Tal vez una de las tendencias en algunas escuelas de teatro en la actualidad sea formar habilidades en representación de obras del gran teatro universal. Dichos exordios de García nos hacen recordar las famosas intervenciones del mítico director inglés Alfred Hitchcock en sus filmes, a la manera de cameos (apariciones breves y espontáneas),

32 Enrique Buenaventura, *Cartas íntimas* (Bogotá: Biblioteca Banco de la República, 2017).

33 Santiago García, *El teatro como coraje (¿qué más puede ser un artista?)* (Bogotá: Investigación Teatral Editores, 2004), 15.

como cuando camina de forma distraída frente a la casa donde se ha cometido un asesinato. Hitchcock recurría a los símbolos (tal vez un caballo, una jaula vacía, un conejo...) para dar paso a sus fábulas de suspenso. Las palabras de Santiago, como el prólogo de *La resistible ascensión de Arturo Ui*, parábola escénica de Brecht, como otros sutiles introitos, nos adentran en la obra, nos ponen alerta, nos alegran gracias a su infaltable e inteligente humor. Ahora comienza la magia del teatro, allí presente el maestro.

Es innegable que la invención está vinculada a la investigación (investigación-creación, expresan los académicos). Es la labor de aprender, advertir, ensayar, probar, intentar, examinar, propia de un laboratorio (lugar para laborar). Parece algo sencillo, pero toda invención implica una aventura, tomar caminos equivocados (el camino al cielo está lleno de buenas intenciones), ensayo-error, volver a empezar, el miedo a no dar en el blanco; intentarlo de nuevo, y tampoco, nada; “fracasar de nuevo; fracasar mejor”,³⁴ como nos diría Samuel Beckett. Como en la vida misma, a pesar de los tropiezos, seguir caminando. “Ni la vista más aguda / ve la horca más pequeña, / y no hay sombra de duda”,³⁵ nos advertirá la escritora polaca Wisława Szymborska.

Buenaventura expresaba la necesidad de que el texto dramático fuera no más que el pretexto para emprender una creación escénica. El texto como pretexto, argüía, lo que podemos interpretar como la importancia de crear corpus teóricos, como las provisiones para iniciar un viaje, que nos permitan descubrir otros mundos. El viaje hacia la invención.

Ya lo moldearía Fernando Duque en sus abundantes notas acerca de la urgencia de la investigación en el teatro:

34 Alan Pauls, *Fallar otra vez* (Querétaro: Gris Tormenta, 2022), 45.

35 Wisława Szymborska, poema “Miniatura medieval”.

Hoy, más que en cualquier otro momento, se hace urgente la promoción y el desarrollo del trabajo investigativo en el campo teatral, a través de la creación de laboratorios experimentales, encauzados en una primera circunstancia a desatar una reflexión profunda y constante entre actores, directores, dramaturgos, escenógrafos, críticos y miembros de otras disciplinas o ciencias auxiliares sobre el devenir y el provenir de nuestro rico y diverso movimiento teatral nacional, pues una manifestación artística, cualquiera sea su especificidad, que no se detiene a meditar con ojos críticos sobre su propia praxis, indudablemente poco a poco va perdiendo su vitalidad y solidez, hasta terminar por secarse y estancarse irremediablemente, al haber extraviado su norte poético, es decir, el punto de vista concerniente a su problemática concreta del aquí y ahora.³⁶

Esa imperiosa necesidad de reflexionar sobre la praxis, la definirían Santiago y Enrique como una de sus prioridades. Pero ello es indispensable hacerlo en los propios escenarios, en la misma práctica, estando cargados de vitalidad creadora.

En ese largo camino recorrido en el Taller Permanente de Investigación Teatral, tardes completas de lunes a viernes, por más de veinticinco años, se abordaron varias temáticas que surgían de las mismas preguntas. Muchos teatreros estuvimos en esas labranzas, para mencionar algunos, Fernando Peñuela Ortiz, quien muy juiciosamente tomaba nota de cada una de las conversaciones y entregaba su capacidad creadora en las improvisaciones que se hacían, una vez estudiado el corpus teórico; Fernando Duque Mesa, ratón de biblioteca, obstinado lector, incansable notario de nuestro teatro, que con infinita paciencia analizaba las propuestas

36 Fernando Duque Mesa, *Investigación y praxis teatral en Colombia* (Bogotá: Colcultura, 1994), 15.

escénicas, fruto de ello son sus numerosos ensayos que publica en libros y revistas; César Badillo Pérez “Coco”, brillante actor que también se ponía el overol cada vez que había que improvisar. Ellos, junto al suscrito y otros artistas (un promedio de veinte por semestre) acudimos al primer llamado, y allí nos instalamos un largo tiempo. Conseguí estar por más de doce años en esas inolvidables jornadas. En otros momentos llegarían Fabio Rojas, actor de la Casa de la Cultura (hoy Teatro La Candelaria), talentoso fotógrafo, quien registró un buen número de obras; Marina Lamus Obregón, acuciosa investigadora que hoy aporta con rigor materiales importantes para nuestro estudio; Fabio Rubiano Orjuela, destacado director, dramaturgo y actor, quien con su Teatro Petra ha llevado a cabo significativas propuestas escénicas, al lado de Marcela Valencia, quien también acampó algunos años allí en la sala Seki Sano, donde acontecía el taller; Mauricio Granados y William Fortich, con quienes en 1986 fuimos cómplices en la creación del Centro de Documentación de Dramaturgia Nacional y Latinoamericana (Cedra), que por algún tiempo funcionó como componente investigativo de la Corporación Colombiana de Teatro, entidad a la cual pertenecía también el laboratorio.

Liliana Alzate Cuervo, actriz y destacada investigadora que permaneció en el Taller entre 1990 y 1997, publicó en el 2016 su libro *¿Cuál es su problema fundamental? Diálogos con Santiago García*, editado por la Universidad del Valle. Este importante texto es un genuino y merecido homenaje a un artista polifacético que alcanzó la cima. Liliana, además, tuvo la buena idea de hacer un video-documento a partir de una cena con los dos maestros, Santiago y Enrique, valioso registro audiovisual de los padres del teatro moderno en Colombia. Esas provechosas charlas en el patio contiguo a la sala de La Candelaria le permitirían a la autora conocer y reconocer los distintos aspectos de la personalidad del maestro: su humor cáustico y su enorme capacidad como investigador y creador en los escenarios.

Santiago fue siempre fiel a su espíritu, a su humor descarnado, desahogado, crítico. Fue un mamador de gallo tremendo, muy juguetón, un bromista incansable, agudo en la anécdota. Fue un personaje

simpático con todo el mundo. Arturo argüía que el humor era de los Pinzón, de Alfredo, un hermano de la mamá de los García, siempre atento a la chanza, a la tomadura de pelo, a jugar constantemente con la realidad. Era muy divertido, como el mismo Santiago. Y no hay duda: ese humor refinado, inteligente, se mezcla con lo popular, lo grotesco, la charada, la quisicosa. Recuerdo cuando me comentaba la anécdota de *El diálogo del rebusque*: el primer público que asistió a la obra eran las marchantas de la plaza de La Concordia, centro de mercado instalado a unas cuadras de su teatro. Con esas mujeres y hombres del común pudo medir el impacto de la obra. ¡Y qué buena huella dejó ese gran fresco multicolor escénico! Un bello paisaje inspirado en la literatura de Francisco de Quevedo y Villegas, otro de los autores que lo influiría en su creación escénica. De similar manera, Mijail Bajtín, el gran esteta ruso que estudió el carnaval y la cultura popular. Otros temas que lo atrajeron enormemente: la teoría del caos, el principio de incertidumbre, la física cuántica y la geometría fractal, la semiología. Y entre los autores, Brecht merece capítulo aparte: es un autor imprescindible para conocer y comprender a plenitud la obra artística de Santiago. Con el seguimiento que hacía de la ciencia, el maestro aplicó en la experimentación con su grupo esas leyes del caos, el desarrollo de un determinado incidente dentro de una escena, la teoría de la relatividad de Einstein, la cuadratura del círculo de Carroll, la bioenergía... Esos aspectos científicos nunca le fueron ajenos en el momento de emprender un proceso creativo.

Otro de los asuntos que resalta Liliana Alzate Cuervo es el desarrollo del concepto de *antihéroe* aplicado a sus personajes, que provino de los estudios de la dramaturgia de Brecht, pues el poeta alemán los concibe como sacos de conflictos, no como unidades inmodificables, a la manera de Aristóteles. Lo hallaría en la literatura de Quevedo, en *El buscón*, un pobre diablo (como Charlot, la creación de Chaplin), lo más bajo del estamento social, un tramposo, el hijo de un ladrón y de una prostituta, la vida de un truhan que quiere escalar posiciones, una vida que no tiene ningún mérito para ser contada. Del Buscón surgirán otros personajes con trazos

similares: Aldo Tarazona, en *Maravilla Estar*, Pablus, en *El diálogo del rebusque*, el niño Benni, en *La trifulca*, y don Quijote y Sancho en la versión sobre la novela de Cervantes.

EL COMERCIO

B - 2

CULTURAL

MARTES 14 de SEPTIEMBRE DE 1993

"La Candelaria" se presentará mañana y el jueves (dos únicas funciones) en la Sala Demetrio Aguilera Malta, a las 20h00

De "Maravilla Estar" y otras vainas

El grupo tiene ya 27 años de intensa actividad teatral. La obra profundiza en la sociología del hombre con una alta dosis de humor. Es una historia de realidades y ficciones, en una espiral de tiempo y espacio.

Miguel Ángel Aguilera
EL COMERCIO

Llegaron a Manizá, al VI Festival Internacional de Teatro, una vez más se organiza todo lo posible. Y vienen, además, a una expedición en tanta caravana. Si según don Santiago García, el vened y simpático actor de los blancos, director de "La Candelaria" desde hace 27 años, el viaje fue toda una odisea. "Como se gastaba la teta de Humboldt", dijo todo el contenido. En avión salieron de Bogotá hasta Pasto. Luego se embarcaban en un bus con destino a Iquitos. Ahí, en el puente de Rumiachaca, les arrojaron un bus de la Universidad de Manabí, desde donde viajaron directo y sin parar hasta Manizá, recorriendo la Sierra hasta bajar a la Costa del país. Medio maravillado por el paisaje, García contó que desde hace tiempo estaban a la expectativa de venir al Ecuador y que, por asuntos económicos (¿o siempre), no lo habían podido hacer. García manifestó que allí no se escuchó del Festival de Manizá, pero que ellos salían de su estancia desde hace tiempo, por las múltiples invitaciones que habían recibido. "Nos encargamos de 'pasar la voz' por allá, por el vecino país, sabido, después de haber visto el desarrollo del encuentro. "La Candelaria" se llama el grupo por estar en pleno barrio del mismo nombre, en Bogotá. Desde su creación, una de las ideas prioritarias fue la de tener sala propia. Y la consiguieron. Ahora el grupo tiene su sala para 250 personas. Mantienen actividad teatral, de máscaras a sábados, una con obra propia, o con grupos que tienen necesidad de un espacio para actuar. "Hace 27 años aquí, en el barrio un solo teatro, el teatro Colón. Ahora, en el mismo lugar, hay 14 salas que mantienen actividad permanente de teatro". (¿Qué ciudad, qué?) "El objetivo de La Candelaria es hacer obras propias, inventarnos nuestro propio teatro, con nuestro propio lenguaje. Nuestras obras nos, por lo general, las que quedan en la memoria de la gente y quedan, además, por más tiempo en cartelera", afirmó, con ese hablado colombiano inconfundible, antes de pasar a hablar algo sobre su "Maravilla Estar". Y eso que las palabras se quedaron cortas frente a la obra en sí... se las recomienda... (trán, mástano y el jueves, en la Demetrio Aguilera Malta de la CCE, a las 20h00). Y es que "Maravilla Estar" es la historia de Aldo Tarazona Pérez, cuya codicia de identidad es la número 2232379, señales particulares; siempre y su profesión, explorador. Un tipo que llega a algún lugar en busca de alguna cosa (como todos) "vengo de una oscura región, que para mí puede ser un sitio de maravillosas situaciones, un lugar incierto, que está en tanto que incierto, que tiene que ser con la realidad. Ese lugar nos creó como el mundo demencial que se vive en los sueños. Y voy en busca de lo que no encuentro en ese oscuro lapso". La única que encuentra es más confusión, y un lugar que no deja de recordar a Lewis Carroll y su "Alicia a través del espejo". La magia que envuelve a la obra envuelve al espectador también, en una serie de situaciones absurdas, políticas, en un juego en donde se justifica el humor con la fiera de circo y con la santidad de los hombres, en una espiral de tiempos y espacios. Santiago García, como actor de "Maravilla Estar", explicó que la obra está trabajando como todo lo que hace "La Candelaria": el método de creación colectiva y de laboratorio y que en ella intervienen a actores en escena, pero que el resto del grupo (los 10 restantes) tienen, cada quien, su papel en el montaje de la obra. "Queremos usar un mínimo de recursos y muchos efectos, más bien simples, lo más con lo menos, pero con la intención de llegar a un ambiente onírico, de apañados", dice el director. "Maravilla Estar" tiene tres actos y esta es la primera vez que se la presenta fuera de Colombia, además uno de los integrantes del

Persecuciones y festivales

"La Candelaria" no ha descansado ni siquiera en aquellos tiempos en los que la represión actuó al grupo y al director. "Fue duro aquel tiempo de persecución política y solo esa época, cuando mataron a 4 candidatos de la UP, entre el 87 y el 89, es desagradable recordar todo eso. Fueron años de oscuridad, no dejamos de trabajar ni salimos del país como pasó con otro grupo. De alguna manera, eso influyó en el trabajo nuestro y en la temática, el repertorio de las últimas obras muestra está marcado por esa realidad y esa vivencia de sentir, en la espada, los tipos de personas que se encargaban de perseguirnos", recordó ya en su momento bien serio y con una mirada fija. Mejor cambiamos de tema. ¿Qué hay con los festivales?

«Cuento que el Festival de Manizá les está de bajada? Entonces Santiago García sonrió. "El problema aquí es que los festivales se convirtieron en simples vainas donde se vendió el teatro y no había la más mínima confrontación. Eso pasó con Manizá; ahora, en cambio, está en proceso de reestructuración, del macrofestival cosmopolita y está volviendo a ser lo que era: un festival latinoamericano de teatro, porque la base, la esencia de un festival, es el intercambio, no la venta". Hay otro festival en Colombia, el Beroamericano, que es también una vaina". El hecho es que hay cosas... festivales, encuentros en filmada actividad cultural (en relación a la suena... ¿?)

Santiago García, director de "La Candelaria", dice que uno de los objetivos del grupo ha sido siempre a configurar la imagen de un país que lo encuentra bien su cara y requiere una cirugía plástica necesaria...

Artículo de prensa, periódico *El Comercio* (1993). Imagen: Centro de Documentación del Teatro La Candelaria.

Arturo García, su hermano, lo retrató así: "Santiago era supremamente retraído, no tímido, distraído, muy metido en su mundo, sin amigos; como es ahora. Santiago es una sola línea..."

Sin duda, Santiago es el inventor del teatro colombiano (su gran arquitecto), como bien lo afirma el maestro Carlos José Reyes en el prólogo del libro de Liliana Alzate. Tal vez esa sea la raya en el agua que él le ha aportado al país, a América Latina, al mundo. Su desmedida creatividad lo ha llevado a edificar memorables puestas en escena, espléndidos textos teatrales y una producción teórica invaluable. Su compromiso con el arte ha sido total: nunca ha transado su integridad, gracias a su voluntad inquebrantable, que lo ha llevado a no ceder en sus principios éticos y estéticos.

Quizá el maestro García coincide con la visión de Eduardo Galeano. Si Alicia renaciera en nuestros días, no necesitaría atravesar ningún espejo: Le bastaría con asomarse a la ventana. Es decir, el mundo al revés, el mundo patas arriba, salta a la vista: es el mundo tal cual es, el ombligo a las espaldas y la cabeza en los pies. Lo asentaría él mismo en el encuentro con la obra del escritor británico Lewis Carroll (1832-1898): *Alicia en el país de las maravillas* y *Alicia a través del espejo*. Fruto de esas lecturas juiciosas es *Maravilla Estar* (1989), fiesta pánica entre *clowns*, espléndida creación de García con su grupo de Teatro La Candelaria. Fernando Peñuela interpretaría a Aldo Tarazona Pérez, César Badillo a Fritz, Ignacio Rodríguez a Bumer, que luego asumiría el mismo Santiago.

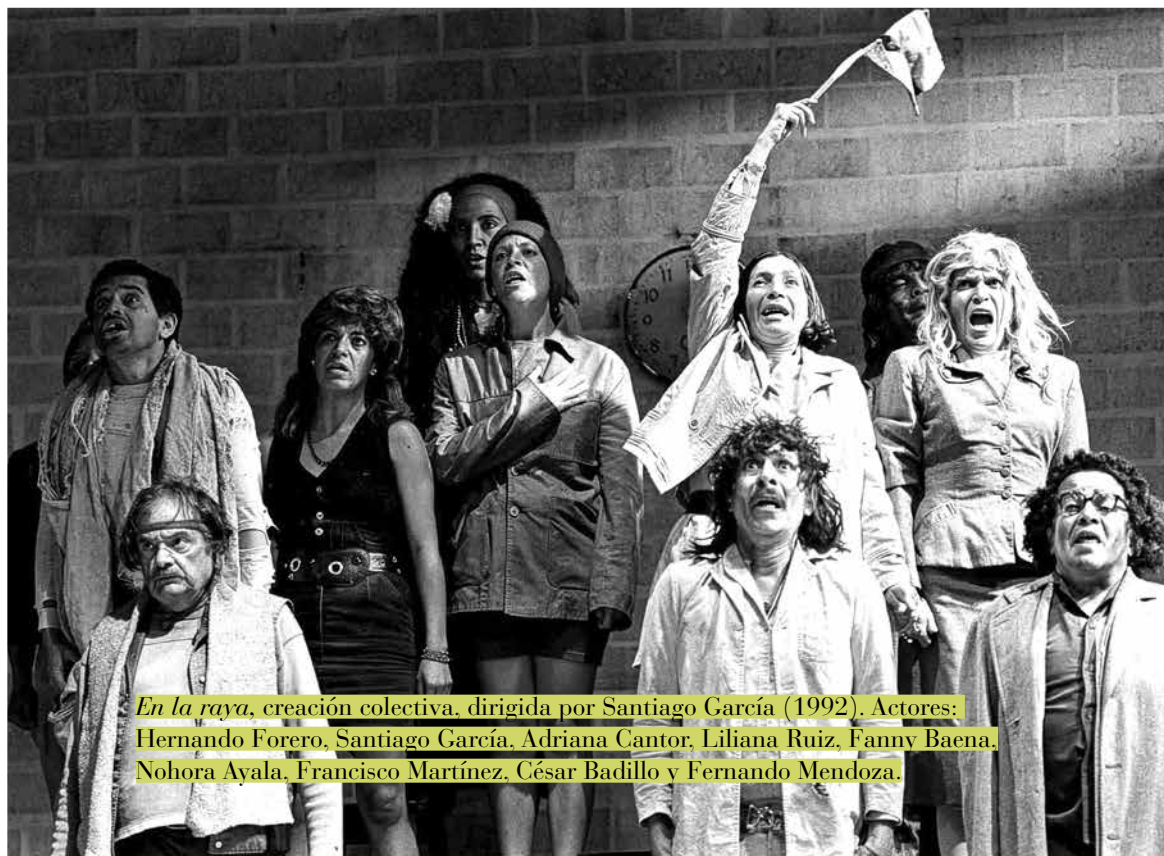
El maestro consiguió plasmar en todas sus obras su esperanza de que este mundo tan raro va a ser mejor. Algún día, mejor. Siempre con esa mirada ante la vida, perpleja, dudosa..., tal vez similar a la del padre de la ciencia, Galileo, cuando observaba las campanas en una catedral de Florencia.

Hace unos años, siendo jurado del Premio Becas del Bicentenario, junto con Misael Torres y el maestro García, nos reunimos en su apartamento, situado a unas cuerdas del Teatro La Candelaria. Santiago interrumpió por un momento las deliberaciones y nos invitó a seguir para mostrarnos su observatorio astronómico. Sacó una escalera vieja de madera y nos encaramamos en una terraza. Allí nos confesó que subía todas las noches para observar las estrellas. “Un vago temblor de estrellas”,³⁷ diría García Lorca.

37 Federico García Lorca, poema “Canción otoñal”.



El Quijote, de Santiago García, dirigida por el autor (1999). Actor: César Badillo.



En la raya, creación colectiva, dirigida por Santiago García (1992). Actores: Hernando Forero, Santiago García, Adriana Cantor, Liliana Ruiz, Fanny Baena, Nohora Ayala, Francisco Martínez, César Badillo y Fernando Mendoza.



El viento y la ceniza, de Patricia Ariza, dirigida por la autora (1986).
Actor: Hernando Forero.



Maravilla Estar, de Santiago García, dirigida por el autor (1989). Actor: Fernando Peñuela.



En la foto, grupo La Candelaria y Gabriel García Márquez. Imagen: Centro de Documentación del Teatro La Candelaria.

Capítulo 3

La voz del maestro



A título personal, creación colectiva, dirigida por Santiago García (2008).
Actores: Francisco Martínez, Adelaida Otálora, Santiago García, Libardo Flórez,
Patricia Ariza, Carmina Martínez, César Barillo, Alexandra Escobar, Nohora
Ayala, Fernando Mendoza, Nohra González y Rafael Giraldo.

*La imagen teatral*³⁸

Santiago García

ENCONTRAR CIERTAS REGLAS, CIERTAS TEORÍAS, ES DIFÍCIL PORQUE EL teatro es un arte, y como arte, rechaza las leyes, las normas de carácter más o menos científico. No es una ciencia en busca de leyes, sino un arte en busca de obras, y su carácter es práctico; en el teatro se hacen obras de teatro, no teorías, pero, por otra parte, necesitamos la teoría, y no queremos que la teoría nos llegue solamente de fuera, no queremos vivir alimentados de las teorías que se producen en Europa o en Estados Unidos, o en las grandes metrópolis, la URSS, Polonia...

Toda esa avalancha teórica que nos ha inundado en América Latina, por un lado, ha sido muy sana, muy buena, y la recibimos con los brazos abiertos, pero también necesitamos crear nuestras propias teorías, tener nuestras propias suposiciones acerca del arte, aunque nos remitamos y tengamos en cuenta (no hay lugar a dudas) las grandes teorías, las grandes “carretas” del teatro europeo y oriental.

Esa es la tarea que intento llevar a cabo y en los talleres de la Escuela Internacional de Teatro de América Latina y el Caribe (Eitalc) procuro entregar lo que he logrado aprender en los talleres de la Corporación Colombiana de Teatro (CCT), de manera que mi

38 Incluimos este texto del maestro Santiago García sobre la imagen teatral por cuanto lo consideramos indispensable. Se trata de un texto filosófico sobre la imagen en el teatro de creación colectiva que corresponde al debate contemporáneo del grupo en este momento, cuando la creación colectiva ha sido declarada patrimonio cultural inmaterial de Bogotá. Es un texto vigente e iluminador en estos tiempos en los que la imagen, la inmediatez y el vacío están a la orden del día.

aporte a este taller no es personal, sino que viene del taller de investigación teatral en el que participan muchos colaboradores, teatros y talleristas de diversos grupos de teatro.

Hoy en día, por ejemplo, la imagen teatral sufre unas presiones demasiado exigentes en la escena: nunca ha habido tal cúmulo de imágenes informativas en la historia de la humanidad, como ahora. Y, sin embargo, es tal la cantidad de imágenes de esa naturaleza que, al fin y al cabo, uno no sabe nada, quizás menos sobre la realidad; tal cúmulo de imágenes lo que hace es perturbar la información, el saber sobre la vida, la naturaleza del hombre y, en fin, el mundo en que vivimos.

Algo similar me parece que está pasando con el teatro contemporáneo: en los espectáculos de teatro hay tal cantidad de imágenes con humo, con reflectores, con sonido, con olores, que al fin no se sabe realmente qué pasó. ¿Dónde está el teatro? Tal vez en la riqueza apabullante de las imágenes, o está en otra cosa que se da en llamar la *imagen teatral*.

De hecho, lo que importa no es tanto la imagen del escenario, como la imagen que se produce en la mente del espectador: allí es donde está el problema de la receptividad, pues con pocos medios, pero muy bien elaborados, se pueden lograr efectos extraordinarios en la imaginación del espectador, los cuales no solo se relacionan con las ideas —teatro ideológico—, y además, por medio del arte se pueden desencadenar en el receptor unas riquísimas imágenes capaces de transformar la vida. Y muchas veces, con muy pocos recursos, uno puede lograr trastornos, un impacto profundo en la vida de un espectador, durante ese efímero momento de la representación, y también en el concepto que él tiene de la existencia humana.

Se sabe, por referencias muy creíbles, que en el teatro griego, en la época de Sófocles, de Esquilo, de Eurípides —que era un teatro casi sin recursos, y hecho de día, sin la colaboración ni de la Sony ni de ninguna multinacional, sino con el sol, y con ese sol del atardecer y en teatros de gradería, al aire libre, y en un escenario relativamente pequeño—, obras como *La Orestíada* provocaban tales conmociones en el espectador, que había mujeres que daban a luz

prematuramente por la emoción, por la *catarsis*, por el grado de conmoción interior que lograban las obras, por la obra en sí, y también, probablemente, por el aparataje elemental que usaban, las máscaras, los coturnos, las figuras, pero, fundamentalmente, por las imágenes, cuya función era conmover a los espectadores, y que, construidas o propuestas casi sin recursos, *debían estar bien armadas*. De manera que aquí encontramos un problema muy delicado, que es el problema de la recepción: ¿qué tipo de información es la que se debe enviar para que la verdadera imagen no sea exactamente la que hay en el escenario, sino la que aparece en el imaginario del espectador?

Las conclusiones del Taller Permanente de Investigación de la CCT, en sus estudios sobre la imagen, nos dan cinco puntos o aspectos, de los cuales vamos a hacer una somera descripción:

1. **La expresividad:** aspecto relacionado con los medios expresivos que tiene a su disposición el creador del espectáculo teatral para la invención de imágenes.

2. **La performatividad:** aspecto relativo a la imagen que solo quiere aparecer o enunciar lo que es.

3. **La ambigüedad:** explora los aspectos relacionados con la doble o múltiple posibilidad de interpretación de una imagen.

4. **La significación:** el sentido o significado de la imagen, un campo que en estas últimas décadas se ha investigado mucho gracias al aporte de las ciencias de la comunicación.

5. **La intencionalidad:** es un aspecto que puede arrojar reflexiones de gran importancia, pues trata de relacionar las intenciones del autor de la imagen y su recepción en el destinatario, en este caso, el espectador.

PRIMER ASPECTO: LA EXPRESIVIDAD

Brecht decía que estaba de acuerdo con Aristóteles cuando decía que *la acción es la base del arte del teatro*; ese es el único punto de concordancia entre toda la teoría aristotélica o dramática del teatro y su teoría épica. El punto de conciliación está en la afirmación de que “el alma” del teatro es la representación viva, donde lo dinámico o la energía dinámica está contenida allá y es eficaz en cuanto va a llegar

al público, va a producir una conmoción, y que es hecha por un ser humano como “lenguaje”. Este lenguaje del teatro es muy complejo, lleno de elementos, tal vez el más rico de las artes porque, en cierta medida, las incluye a todas: la literatura, las artes plásticas, la música y la danza. Dicha expresividad, entonces, tiene que ver con los medios de comunicación de los que se vale este lenguaje específico del teatro. Antonin Artaud decía que el teatro debía expresarse con el lenguaje que le pertenece, con el lenguaje que le es propio; y hoy en día vemos más necesario que nunca hacer una reflexión sobre ese lenguaje y los medios que le son propios.

¿Cuál es ese lenguaje propio del teatro? Es un lenguaje múltiple. No podemos decir que el lenguaje esencial y propio del teatro sea exclusivamente la palabra, sino que es uno de los más importantes. Desde hace muchos siglos, sobre esa palabra se ha instalado una cultura dominante de la humanidad, desde hace muchos siglos, que es la *cultura eurocentrista*. De manera que el fundamento tradicional en ese teatro es la palabra, es el logocentrismo, pues ha producido cosas muy importantes desde los griegos hasta nuestros días; textos de una importancia extraordinaria, como los de Sócrates, Eurípides, Esquilo, Shakespeare, Goethe. En nuestra lengua, en el español, tenemos a Cervantes, Lope de Vega, Tirso de Molina, toda la edad de oro de un teatro, como decimos, sustentado en la palabra, pero sustentado un poco sospechosamente. Esa sospecha ha ido creciendo más y más, y esa sospecha ya se volvió casi una evidencia en nuestro tiempo, al descubrir que no solamente existe esa maravillosa cultura eurocentrista, sino que hay “otras” culturas, tan buenas, o mejores dentro del universo artístico; además, no se trata de dilucidar cuál es mejor que otra.

Veamos, entonces, cuáles son los medios expresivos con los que se puede conformar la imagen teatral. En primer lugar, podemos decir que el teatro cuenta con medios expresivos *espaciales* reales, concretos, que le brinda la misma realidad presente, como son la calle, la plaza, el recinto del espectáculo, los auditorios, las terrazas, etcétera. Junto a ellos, están los ficticios, es decir, los que se presentan como medios espaciales producidos por la imaginación, o que recurren a la imaginación del espectador y, generalmente, cuentan con el espacio

escénico de una sala de teatro. Y por último encontramos los espacios no convencionales, como son corredores, hospitales —el caso de obras de impacto ambiental como la brasileña *Job*— o las propuestas de Augusto Boal, en buses o en medios de transporte urbano.³⁹

En segundo lugar, en el riquísimo repertorio de medios expresivos también podemos destacar los *relacionados con el sonido*, entre los cuales están los verbales u orales, privilegiados por el teatro occidental, según se venía diciendo; sin embargo, hay otros sonidos no verbales que parten del actor mismo, el cual utiliza su cuerpo como fuente misma de imágenes acústicas para emitir los gritos, los gemidos, los susurros y toda una gama de signos sonoros que, en la vida real, pueden constituir un alto repertorio de la comunicación interpersonal. Además, incluidas en este apartado están la música, la ambientación sonora, —ambas, creadoras de imágenes o colaboradoras directas de la aparición de ellas—, y todo lo que constituye el texto de efectos y ruidos.

En tercer lugar pondríamos todos los *medios visuales*, desde la cámara negra que procura destacar al actor como medio expresivo único y casi fundamental de la emisión de imágenes, a las riquísimas escenografías donde, casi a la inversa, el actor llega a ser “una parte” del conjunto plástico impactante del escenario. Aquí se destacan los trabajos que en ese sentido propuso Gordon Graig, hasta las interesantísimas propuestas del checo Josef Svoboda o, actualmente, los experimentos visuales de Bob Wilson, destinados a impactar con ese tipo de imágenes la sensibilidad del espectador. En esos medios tendremos que incluir los de la luminotecnia y los modernísimos proporcionados por el desarrollo de la tecnología de los ordenadores. Recientemente, vimos un espectáculo de Els Joglars, *Daaalí*, en el que hay un uso bastante ponderado de imágenes producidas por ordenador en una pantalla negra al fondo del escenario.

Como ejemplo de la labor de este medio plástico podemos citar la escenografía en nuestro trabajo *El Quijote*, y sobre todo el

39 Lo que Augusto Boal con sus experimentos ha llamado el “teatro invisible”.

vestuario, el cual logró imágenes que hablaran del sentido de nuestro planteamiento, cuyo fin era destacar el aporte de “lo moro” en el lenguaje cervantino, dicha propuesta tenía que ver con la contracultura como tema fundamental de la obra.

Los medios expresivos, dentro de lo que podríamos llamar el plano operativo, en determinadas ocasiones se pueden volver el fin de la propuesta dramática.

Otros medios poco usuales, pero que podrían ser muy importantes en el espectáculo, son los relacionados con los otros medios de percepción del espectador, los *relativos al olor*, que encontramos en muchos rituales religiosos y profanos, *al tacto* y *al sabor*, importantes en tanto sean colaboradores de la formación de la imagen, repetimos, en mayor grado la que tiene que ver con la imaginación del espectador, que la que se presenta en el escenario o en el espacio donde se desarrolla el espectáculo.

De suerte que la expresividad busca encontrar los medios más adecuados y propicios para crear imágenes con el lenguaje propio del escenario, que no es solo, como apuntábamos al comienzo, el relativo a lo verbal —el logocentrismo—, sino todo un variadísimo y rico conjunto de elementos que el dramaturgo y el actor buscan para “construir” su teatro.

Hace poco, en una reunión de gente de teatro, un actor pregona vehementemente que nunca se encontrará un medio expresivo superior a la palabra, que era casi ridículo e inútil tratar de reemplazar su enorme poder de comunicación, el más inteligente y sensible inventado por el ser humano, por otros medios tan en boga últimamente. Tal vez tenía razón, la riqueza de la palabra es incomparable, pero toda esa otra gama de signos, señales, ademanes, guiños, sonidos que constituyen el lenguaje no verbal van a enriquecer infinitamente el poder indiscutible de la palabra, la enriquecerían en lo que es propio del lenguaje de la escena como emisor de imágenes.

SEGUNDO ASPECTO: LA PERFORMATIVIDAD

Hemos querido tratar como segundo, el aspecto de la imagen denominado, por nosotros, *performativo*, pues tiene relación con el

carácter inmediato, en el límite del naturalismo, de lo que está en la escena real o ficticia y no pretende ser sino lo que es, lo que representa en sí mismo.

La llamamos *performativa* a partir de su raíz latina *per-formare* (para formar), es decir, lo que se hace, lo que se construye; luego pasó a ser un vocablo adoptado por el inglés, *performance*, que designa el suceso o lo que pasa, sobre todo en artes plásticas. No por otra razón se llama al intérprete o al actor de un suceso, *performer*. También se habla de *performance* en deportes para dar cuenta del rendimiento; por ejemplo, en hípica, el término hace referencia a la velocidad de un caballo.

La gramática llama *verbos performativos* a aquellos que en su enunciación implican la acción que expresan, por ejemplo: ¡Yo juro!, ¡sal de aquí!, ¡entre inmediatamente!, es decir, es la relación estrecha entre la palabra y lo que representa. De esta manera, la imagen performativa en teatro sería aquella que muestra o enuncia exactamente lo que representa y no otra cosa, y, además, esa imagen debe ser un acontecimiento, una acción, para que esté implicado su carácter de suceso.

En el Taller de Investigación se hizo una serie de experimentos e improvisaciones para desentrañar, en la imagen performativa, ese aspecto de inmediatez, por un lado, y por otro, su rechazo a aceptar elementos de ambigüedad o polisemia. Se buscaron imágenes que mostraran lo que representaban, y no otra cosa. La relación con muchos experimentos del teatro contemporáneo —como el *happening*, el teatro invisible, el antiteatro, etcétera— fue inmediata.

Al forzar el límite de la imagen para que muestre lo que representa, se llegan a obtener resultados sorprendentes, porque al despojarla de todo elemento sugerente, ficticio o “teatral”, que implique alguna pretensión de decir algo más de lo que es y vaciarla de otros posibles significados aparte de su inmediata presentización, se nos presentan imágenes cuya rigidez de comunicación es tal que, paradójicamente, desatan en el espectador, casi como una explosión, una andanada de otras imágenes, pues para el receptor es casi imposible aceptar —en teatro— una imagen que solo sea lo que es, claro, cuando se trata de límites o umbrales.

Una persona que pasa es una persona que pasa, una persona que se hunde es una persona que se hunde, pero cuando se enfatiza ese *hecho*, la imagen casi milagrosamente “estalla”. Es el caso de imágenes como la de *Días felices*, de Samuel Beckett, en la cual una mujer se hunde en el cieno rodeada de objetos, o las de Rainer Werner Fassbinder, en sus primeras películas con su grupo —que precisamente se llamaba *Antiteatro*—, por ejemplo, en su filme *Katzelmacher*, encontramos un grupo de jóvenes de un pueblo alemán de posguerra frente a un muro, sentados, sin hacer nada, esperando algún acontecimiento. También se me vienen a la cabeza las imágenes de Chejov de sus famosas “pausas”, donde todo se detiene, no pasa nada, solo se espera algo que se sabe que no va a ocurrir. Entonces, en cuanto se pretenda desteatralizar la imagen, es decir, quitarle todas las presuntas sugerencias de decir algo más, con medios expresivos teatrales, hay mayores posibilidades de que la imagen de pronto estalle en miles de sugerencias imprevistas. Digamos que son “imágenes de alto riesgo”, porque se corre el peligro, como sucedió en muchos de los experimentos del taller, que se queden ahí, donde solo dicen lo que dicen.

Las imágenes del Taller más aproximadas a este límite fueron aquellas que experimentaban con situaciones en las que el espacio favorecía su carácter antiteatral, desprovisto de elementos patéticos, trágicos, cómicos, es decir, donde la situación se “desdramatizaba” al máximo, en lugares insólitos —reales—, tales como zaguanes, ascensores, sótanos. Recuerdo un ejercicio muy acertado realizado en la sauna de un hotel. Al pasar este tipo de imágenes al teatro, llamémoslo convencional o de ficción, el grado de experimentalidad de estos ejercicios se ha necesariamente disminuido, el riesgo que se corre, paradójicamente, es mayor, porque el espectador no está viendo un ejercicio o una *performance*, sino una obra de teatro en la cual se acepta de antemano que se está frente a una ficción, y no a una realidad. Esto nos sucedió en *El paso*, creación colectiva de nuestro grupo La Candelaria, donde la aproximación a estos experimentos fue permanente. El riesgo estuvo presente sobre todo en las primeras funciones, ante el público quien, en muchos casos, no

aceptaba ese “no pasa nada”, pero una vez que nos arriesgamos del todo a jugar con las detenciones y el despojo, logramos nuestra meta: que las imágenes, por su ausencia intencionada de sugerencias, estallaran en muchos más significados de los previstos.



El paso, creación colectiva, dirigida por Santiago García (1988). Actores: Fernando Peñuela y Hernando Forero.

Otro ejemplo interesante de este tipo de imágenes me lo proporciona una escena del Living Theatre, de su obra *Mysteries*, que vi en un teatro de Londres. En medio del escenario aparecía un actor casi desnudo, iluminado solo por una luz cenital. Quieto, frente al público, allí permanecía durante casi cinco larguísima minutos. Ante esa imagen, que no era sino eso, un hombre desnudo en mitad de un escenario, el público de un suburbio de Londres tuvo variadas reacciones, las cuales fueron desde el absoluto silencio hasta una protesta general con un gran escándalo y gritos; al final, se produjo un profundo silencio, casi místico, donde, estoy seguro, se logró una especie de reinención de la imagen en cada uno de los cientos de espectadores sometidos a este arriesgadísimo experimento. Allí la

imagen del hombre solo, en medio del escenario, dejó de ser únicamente eso y se transformó en la imagen del hombre en su soledad y desamparo. Una imagen patética.

Podríamos concluir diciendo que la imagen performativa, para el actor de teatro, parte de la realidad —ser y representar solo lo que es— pero, por medio de procedimientos específicamente estéticos, se transforma repentinamente, para el espectador, en un variadísimo haz de significados.

TERCER ASPECTO: LA AMBIGÜEDAD

Patrice Pavis, en su *Diccionario del teatro*,⁴⁰ define la *ambigüedad* como “lo que permite varios sentidos o interpretaciones de un personaje, de una acción o de la representación total”. Ahí yo añadiría “o de la situación” para que quedaran incluidas las tres categorías que hemos definido como esenciales de la dramaturgia: la acción, el personaje y la situación. Después, habla de la necesidad del arte de producir y conservar ambigüedades, con el fin de otorgar al texto de la representación nuevas y constantes posibilidades de sentido.

Para nuestras cuentas, *imagen ambigua* es aquella que permite al espectador, por lo menos, una doble faz de interpretación. Es una imagen que podría recibir los calificativos de *dudosa*, *imprecisa*, *insegura* y *no seria*, en el sentido de no proporcionar una lectura unívoca al receptor. Debido a esto, trabajar con ella es iniciar la búsqueda de una imagen casi en las antípodas de la *performativa*, la cual trata de ser exactamente lo que es, en tanto que la ambigua procura, en lo posible, no ser exactamente lo que es, sino algo distinto, que podríamos llamar *alterno* o *sustituto* de lo que se presenta a primera vista (o sonido).

Es una imagen más propia del arte tradicional, donde el lenguaje “tiende” a la sustitución y existe la posibilidad de una lectura inmediata diferente. La imagen ambigua entraña una especie de misterio,

40 Patrice Pavis, *Diccionario del teatro* (La Habana: Editorial Revolucionaria, 1978).

desconcertante, que interesa casi de entrada al espectador: Recordemos la famosa sonrisa —enigmática— de la *Mona Lisa*, de Da Vinci.

La ambigüedad esta siempre dejando un terreno vacío para ser ocupado por la imaginación del espectador.

En *El Quijote*, de Cervantes, este tratamiento se presenta desde la entrada: “En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme...”,⁴¹ luego, en el nombre del hidalgo que no se determina con exactitud: “Quieren decir que tenía el sobrenombre de Quijada, o Quesada, [... o] que se llamaba Quijana”;⁴² o en lo relativo al mismo autor de la novela, que pretende ser la traducción de un manuscrito árabe de un tal Cide Hamete Benengeli. En pocas palabras, hay una serie de elementos dudosos e imprecisos con los que está empedrado todo el recorrido de las aventuras del descabellado caballero, los cuales, en vez de desdibujar o ensombrecer el relato, lo hacen, por el contrario, más imaginativo y brillante. Ese es el objetivo, enriquecer la imagen cuyo destino fundamental es la imaginación del espectador.

Hace poco leí una entrevista hecha a Robert Wilson,⁴³ en la que decía, con relación a la imagen teatral, algo pertinente para aclarar esa difícil relación entre la imagen teatral y la imagen que se produce en la imaginación del espectador: “mis representaciones teatrales deben producirse en la mente del espectador; por eso yo no “suministro” interpretaciones de textos, sino un material icónico (visual, acústico) que opera en contra de la ilustración del texto y ofrece al espectador la posibilidad de descubrir sus propias asociaciones”.

41 Miguel de Cervantes Saavedra, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 1999), cap. I, <https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-ingenioso-hidalgo-don-quijote-de-la-mancha--0/html/>

42 *Ibid.*

43 Robert Wilson, “Conversación con Robert Wilson”, entrevista por Holger Teschke, *ADE Teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, n.ºs 70-71 (1998).



El Quijote, de Santiago García, dirigida por el autor (1999). Actores: César Badillo, Fernando Peñuela, Rafael Giraldo, Francisco Martínez, Nohra González y Fernando Mendoza.

Una sola imagen en el escenario debe estar condicionada para desencadenar en el espectador varias, múltiples lecturas; por ese motivo no puede reducirse a ser unívoca, plana, con una sola posibilidad de interpretación. Esa es la calidad de la ambigüedad.

En los ejercicios que se planteaban en el Taller muy frecuentemente nos tropezábamos con un grave escollo: al pretender enriquecer la imagen con lo ambiguo, lo misterioso o lo dudoso, caíamos en la maraña de lo confuso, lo hermético, lo imposible de ser interpretado; porque una cosa es que la imagen sea ambigua, sinónimo de riqueza, y otra, que sea confusa, lo cual es patinar en las peligrosas aguas de lo inescrutable, más cercanas a lo esotérico, mágico o religioso que a lo artístico.

En la ambigüedad hay juego. Algo se escamotea y ello provoca un decidido interés por parte del receptor. En la confusión puede decirse que ocurre lo contrario, el interés se desvía o se pierde. En muchas obras de teatro, con decididas pretensiones experimentales, es tal el grado de confusión y complejidad de la propuesta escénica, que nos vemos en la desagradable obligación de perder todo el interés por seguir la obra o la imagen teatral, casi como si a propósito fuéramos excluidos de ser parte del espectáculo. El espectador es un decodificador de la imagen o del lenguaje teatral. La ambigüedad es una herramienta más de esa operación, no un impedimento.

Cuán alto grado de ambigüedad encontramos en las obras del gran teatro clásico, como *Sueño de una noche de verano*, en las modernas obras de Pirandello, o en todo ese riquísimo material que nos ofrece el teatro contemporáneo del absurdo de Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Arthur Adamov o Jean Tardieu. Todas nos proporcionan un material de doble lectura o connotación y están elaboradas de tal suerte que el juego entre lo aparentemente superficial y su relación con lo profundo está realizado con la “destreza” que solo un gran artista puede manejar, sin caer en el abismo de la arbitrariedad. El artista no maneja la imagen ambigua por su grado aparente de arbitrariedad o incertidumbre, sino que siempre está dirigida a presentar esas dos facetas —aparente y latente— de, por lo menos, una doble lectura, para que sea revestida de ese halo, propio de todas las artes, que la hace evadirse del campo de la realidad tal cual es, del naturalismo chato o de una pobre lectura unilateral.

El teatro encuentra en la historia un riquísimo material para su dramaturgia, no por amor al pasado o a la recreación arqueológica, sino más bien porque permite aludir “indirectamente” al presente. Todo gran dramaturgo, desde los griegos hasta nuestros destacados autores contemporáneos, escriben sobre su presente, pero para ello recurren casi siempre a la historia que les permite hacer esa operación de volver ambigua la realidad actual.

Cuando se le preguntaba a uno de los más destacados autores de teatro de la Alemania contemporánea, Christoph Hein, el porqué de esa marcada tendencia, en la dramaturgia contemporánea, de volver su mirada a la historia, decía: “creo que eso se debe a que, en el teatro, a diferencia de los restantes géneros, puedo remontarme a un pasado lejano, sin alejarme por ello del presente. Cuando veo a Hamlet, quien está sobre el escenario es siempre un contemporáneo mío”.⁴⁴

44 Christoph Hein, “Entrevista a Christoph Hein”, por Marta Fernández, *ADE Teatro: Teatro: Revista de la Asociación de Directores de Escena de España*, n.º 76 (1999).

Ahí radicaría, precisamente, la ambigüedad de una imagen como la de *Hamlet*, que fue pasado y presente en la época de su creador, Shakespeare, y que hoy más que nunca sigue teniendo una doble faz pasada y presente.

CUARTO ASPECTO: LA SIGNIFICACIÓN

Nos encontramos con este aspecto de la imagen —que, entre otras cosas, hemos querido llamar *aspecto* para distinguirlo de *carácter* o *cualidad*—, el cual quiere explorar, en un sentido amplio, lo que podríamos llamar también *concepto* o *significado*. Se trata, entonces, de hacer experimentaciones con la imagen teatral y, a través de ella, indagar hasta qué punto arroja hacia el espectador, o receptor, datos o elementos que permitan desentrañar su sentido. Es claro que, cuanto más rica sea la imagen, es decir, más llena de esos elementos donde encontramos también la performatividad y la ambigüedad, más estará destinada a contribuir al lenguaje artístico —teatral— de una determinada obra o dramaturgia. Una vez llegado a este punto, el creador de estas imágenes tendría que jugar con la variadísima gama de posibilidades significativas contenidas en el lenguaje poético.

La retórica nos habla de varias figuras que, aunque se refieren al lenguaje verbal, también nos pueden convenir para el específico del teatro, que tiene como verdadero fundamento la acción teatral, como ya lo hemos explicado en diferentes ocasiones. No estaría por demás hacer un breve recuento de esas figuras, porque en la práctica de un taller sobre este campo podrían ser útiles. En primer lugar, tenemos la *metáfora*, donde la imagen se puede tomar por algo o por alguien diferente al que está explícito. *Sinécdote* es cuando se toma el todo por una parte o el género por la especie. La *metonimia* es cuando el efecto se toma por la causa o el autor por la obra o el signo por su significado.

Otra figura, muy frecuente en la literatura griega (Homero) es la *hipálage*. Consiste en “referir un complemento o una palabra distinta de aquella a la cual debería referirse lógicamente”, según la definición del *Diccionario* de la Real Academia Española o, en otras palabras, ocurre cuando a objetos inanimados se les otorgan cualidades diferentes de su esencia. Ejemplo: “las ruidosas gradas”.

Otra figura que nos ha servido para elaborar ricas imágenes en algunas de nuestras últimas obras de La Candelaria es el *oxímoron*; se trata de la unión de dos palabras o elementos de significado opuesto para dar como resultado otro nuevo, por ejemplo, “dulce derrota” o “soledad sonora”. Valle-Inclán era muy diestro e ingenioso para crear estas figuras; por ejemplo, “broma macabra”. En Quevedo también encontramos excelentes ejemplos: “juntara tanto infierno a tanto cielo” o “mis llamas con tu nieve y con tu yelo”.⁴⁵

Por último, tenemos la *enálage*, que consiste en producir una ruptura en la función normal de las palabras o de los elementos que conforman la imagen, es decir, en “mudar las partes de la oración o sus accidentes; como cuando se pone un tiempo verbal por otro, etcétera”.⁴⁶ Por ejemplo, “llega mañana”.

Al trabajar con una imagen teatral para otorgarle la función poética que debe tener dentro del “conjunto” de la obra, habrá que tener en cuenta la diferenciación hecha por Patrice Pavis en su *Diccionario de teatro*. Él distingue el sentido, el que reclama por parte del receptor una explicación, y la significación, la que pide una interpretación. Como resultado de nuestros múltiples ejercicios del Taller, podemos agregar que *sentido* es, en cierta medida, la dirección hacia la cual lleva la imagen —como el sentido de una vía—, en tanto que *significado* nos remite a una exploración del concepto entrañado por la imagen.

Reiteramos que la riqueza de la imagen está precisamente en la complejidad o “*polisemia*” de los sentidos y de los significados que arroja hacia el público, quien es el encargado de interpretarlos. Esa función tiene, pues, que determinarla el espectador. Pavis dice: “en estas consideraciones relativas al sentido teatral es esencial comprender cómo es producido por el espectador y gracias a él”.⁴⁷ En últimas, podemos

45 En su soneto *Amante agradecido a las lisonjas mentirosas de un sueño*.

46 Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*.

47 Pavis, *Diccionario del teatro*.

decir que el sentido y el significado *no están* en la imagen, sino en el receptor, o por lo menos que a él le corresponde su interpretación.

De todo esto se desprende que en el teatro (o en el arte) es inútil, o por lo menos muy árido, trabajar con imágenes que pretendan tener un solo sentido o significado, ya que van dirigidas a múltiples espectadores o interpretadores.

QUINTO ASPECTO: LA INTENCIONALIDAD

Al analizar los ejercicios o las propuestas de imágenes, muchas veces sucedió que el realizador o realizadores del experimento no lograron expresar cabalmente lo que se habían propuesto, o se encontraban con interpretaciones, hechas por los talleristas espectadores, opuestas o muy distantes de las intenciones que creían tenían sus trabajos. Por lo tanto, resolvimos hacer un módulo más de investigación sobre este problema o aspecto de la imagen.

Encontramos, al reunir datos sobre este problema, que en el arte, en general, este aspecto es relativamente frecuente. Ocurre que las intenciones de muchos artistas logran salir a flote una vez terminada su obra, lo que podríamos llamar *intenciones explícitas*; o terminan ocultas relativamente, *implícitas*; o quedan totalmente escondidas, que serían las *tácitas*. Y podemos también constatar que este aspecto, tratándose de obras de arte importantes, no va en detrimento o beneficio de la calidad.

Muchas obras de teatro de innegable valor han sido escritas o planteadas por su autor con unas determinadas intenciones para el momento o la época en que fueron escritas y, al cabo del tiempo, esas intenciones ya no tienen ningún valor o han sido reemplazadas por otras, del director o de los actores que interpretan la obra. Se sabe de poemas de Shakespeare escritos en clave para ocultar sus intenciones de criticar, casi tácitamente, al régimen anglicano imperante y ponerse a favor del derrotado catolicismo. Dichos sonetos hoy, cuando esos planteamientos ya no tienen ninguna validez para un lector contemporáneo, conservan, de por sí, una extraordinaria belleza, aun cuando están desprendidos totalmente de las intenciones iniciales del poeta.

En una conversación que tuve con el poeta León de Greiff, me confesó que había escrito un poema titulado *Mop*, que aparentemente se refería al trapero para limpiar el piso, pero, en realidad, y me dijo que esto no se lo había confesado a nadie, se refería a Mariano Ospina Pérez, expresidente de la República, a quien menospreciaba, y que así, con sus iniciales, construía esa palabra inglesa que designa a tan insignificante adminículo.

Se trata, entonces, de hacer una serie de ejercicios en los que se pueda jugar, manejar o manipular la intención mediante cierta premeditación del realizador y, posteriormente, en el análisis, ver hasta qué punto y grado ello se vislumbra en la interpretación de los espectadores.

En Cuba, con el grupo de teatro de El Escambray realicé un taller donde planteé la necesidad de trabajar con este aspecto de la imagen. Uno de los ejercicios hechos me pareció de particular interés. Se trataba, según la propuesta del equipo, de presentarlo ante toda la comunidad que trabajaba en la especie de finca agrícola donde se ubicaba este grupo teatral y que, en esa presentación, estuvieran presentes no solo los actores del grupo, sino también todos los empleados y trabajadores de la comunidad. El ejercicio se hizo en una suerte de galpón y consistía en una representación, a la manera de la escena en *Hamlet*, El asesinato de Gonzago,⁴⁸ en *Hamlet*, en la que unos cómicos representaban esa comedia ante la corte del rey y la reina madre, pero, en este caso, los personajes, con trajes de época, desarrollan un enredo donde se mostraba un rey que, a escondidas de sus súbditos, se robaba las provisiones de los graneros y traicionaba a la reina con una amante que le servía de cómplice para sus fechorías. Yo noté que durante la presentación había un extraño ambiente entre los concurrentes de risas y cuchicheos, y al final, uno de los espectadores, que era el administrador económico de la comunidad, salió violentamente airado del recinto. Lo que pasó fue que la comedia hizo referencia a los negocios

48 *Hamlet*, acto III, escena 11.

inconfesables del administrador, a quien no se podía acusar directamente, pero, mediante este artificio de la representación, fue factible hacer la denuncia. Esa era la intención evidente para casi todos los espectadores conocedores del problema, pero no para mí. Ignorante de lo que allí pasaba, apenas podía percibir un extraño clima en la relación escena/público, es decir, para mí, la intención del ejercicio era hermética o tácita, en tanto que para todos los demás era explícita. De todas maneras, siempre hay una intención, del tipo que sea, en toda propuesta teatral, y ella, en cierta medida, está relacionada con el sentido o la significación. La intención se puede distinguir de ellos, pues los significados o sentidos siempre permanecen, mientras que las intenciones son pasajeras, contingentes.

Puede suceder, también, que las intenciones del realizador escapen totalmente a su control, y lo que se suponía hubiera podido dominar como interpretación, encuentre una muy diferente recepción en el espectador, a veces, diametralmente opuesta a sus iniciales expectativas. Pero esto, repito, es relativo a la calidad artística de la obra. Tadeusz Kantor,⁴⁹ en alguna de las entrevistas que concedía, decía que para él era muy importante “manipular” sus intenciones de hacer reír o llorar al espectador, y daba múltiples ejemplos con escenas de obras como *La clase muerta*, en la que cuidaba al máximo los “efectos” cómicos o patéticos trabajando con los actores.

CONCLUSIÓN

Estos aspectos que hemos analizado no fueron tratados en el Taller de Investigación ni en el mismo orden en que los hemos expuesto, ni tampoco cada uno por separado. Su individualización fue posterior a la realización de una serie de ejercicios y a su análisis. Es decir, que son fruto de una teorización de un material práctico. Vienen a ser como una suerte de abstracción de algo que, en la realidad de la praxis teatral, jamás se presenta, así como lo hemos caracterizado

49 Tadeusz Kantor, entrevista por televisión de Dario Bablet.

para poder hacer esta reflexión. Todos ellos, y probablemente varios más, están en cada imagen que se propone en el escenario. De manera que hacer esta división es totalmente arbitraria y obedece solo a fines prácticos de la investigación estética.



En la raya, creación colectiva, dirigida por Santiago García (1992). Actores: Rafael Giraldo, Santiago García y Álvaro Rodríguez.

Una sola imagen contiene siempre elementos que corresponden a sus medios expresivos, y hay aspectos performativos y ambiguos; también, se presta necesariamente a una interpretación de sus significados y su sentido, y tiene —aunque algunas veces se declare que no la hay— una intencionalidad por parte del autor (emisor) en relación con el espectador (receptor).

Para concluir este ensayo, queremos recalcar que lo que nos interesa, en primer grado, es la exploración del valor de la imagen teatral en la imaginación del espectador, por encima de todos los otros aspectos relacionados con la imagen del escenario (ícono), que es la más inmediata y fácil de analizar. Del estudio y la esmerada investigación por parte de los creadores de espectáculos depende en buena medida el desarrollo de una rica y eficaz —en el sentido de la expresividad— dramaturgia nacional.



Antígona, de Patricia Ariza, dirigida por la autora (2006). Actores: Nohora Ayala, Shirley Martínez, Rafael Giraldo, César Badillo y Fanny Baena.



De caos & Deca caos, creación colectiva, dirigida por Santiago García (2002). Actores: Hernando Forero, Alexandra Escobar, Nohra González, Adelaida Otálora, César Amézquita.



Olvidos, simulacros y basuras: el actor anarquista, de César Badillo, dirigida por el autor (2022). Actor: César Badillo.

Capítulo 4

Las voces de los integrantes del grupo La Candelaria



Postales del desarraigo, creación colectiva, dirigida por Patricia Ariza (2025). Actores: Judy Moreno, Rafael Giraldo, Nohra González, Santiago García Arévalo, Gabriela Pardo y Franklin Hernández.

La Candelaria: sesenta años sin pausa ni tregua

Patricia Ariza

CELEBRAMOS Y CONMEMORAMOS SESENTA AÑOS DE VIDA DEL TEATRO La Candelaria. Estos años han sido también los años de la depredación del deterioro del humanismo y del saqueo de las entrañas de la tierra. Han sido los años en los que unos viejos borrachos millonarios se embriagan con la sangre de los países que tienen petróleo, los años en los que se concentra el patriarcado feroz y aparecen miles de fotografías de unos depravados manoseando niñas que podrían ser sus nietas. Es difícil entender este tiempo y sobre todo responder esta pregunta: ¿por qué el mundo ha permitido todo esto?

Estos han sido también los años del odio a los migrantes. Los imperios han decidido sacarlos y expulsarlos porque tienen el pelo y los ojos negros, porque saben bailar como los dioses y porque llegaron allá a vivir un sueño que les habían pintado. Nada era verdad: ese sueño se deshace como el agua, y el imperio se cae a pedazos, pero en su caída arrastra mucha sangre y mucha rabia.

Hemos visto cómo se horada la tierra y se le extraen las entrañas, cómo se desvían los ríos para favorecer empresas y latifundios. Y hemos visto también miles, millones de personas, de campesinos pobres y de pueblos indígenas huyendo en su intento de asentarse en el filo helado de las montañas. Y ahora, aquí, en el país de los abrazos, vivimos el cambio, pero también las grandes dificultades que tienen las élites para aceptar que el país puede ser distinto y que está comenzando a ser distinto. Como diría Brecht, eso es lo que nosotros, autores dramáticos, hemos visto. Y eso es lo que mostramos.

Pero también hemos mostrado la desazón y la angustia personal, el malestar y el no lugar del arte. Hemos experimentado la autorreferencia y hemos utilizado otros lenguajes, como la danza,

el canto y el videoarte para renacer en cada obra. Santiago siempre lo dijo: “Cada obra estrenada, aunque quede en el repertorio, es pasado, pero también es el impulso para hacer una nueva. Lo importante en el arte siempre es el proyecto que viene, siempre lo desconocido, y casi siempre lo que parece imposible”.⁵⁰

Nada de lo que le ha pasado al mundo nos ha sido ajeno, y nada de lo que nos pasa adentro nos es extraño. Combinamos el dolor con la mirada de unos actores y actrices que no dejan de asombrarse con los sobresaltos de las noticias en la madrugada, y para desahogarnos devoramos las fiestas como si ocurrieran en el último día de la vida.

Hemos entregado muchas horas de nuestra vida a traducir en imágenes, en lenguaje poético, lo que hemos visto y lo que hemos sentido, y a veces nos estrellamos con la realidad, que siempre nos sobrepasa: ¡es tan irreal e increíble! Cada día, cada momento de ahora, es un sobresalto. Hay días en los que todos estamos bajo la amenaza de unos monstruos depredadores, y otros en los que lo que odiamos de este país, y lo que amamos, lo que deseamos y también lo que repudiamos, se nos viene como una avalancha y nos aplasta.

Eso es lo que hacemos cada día: pasar el tiempo tratando de mostrar en palabras y en imágenes lo que nos duele y lo que nos enaltece. Tratamos de dejar huellas imborrables en el alma, en el lugar donde surgen las preguntas y en el asombro. Ensayamos la vida todos los días para mostrar el absurdo y para hacernos preguntas.

Miramos con alegría la capacidad de resistencia de la gente frente al dolor y la violencia. Hemos visto cómo miles de personas casi muertas en vida renacen de sus cenizas y se levantan y marchan con banderas, como en el mito de Anteo. Hemos visto cómo las víctimas logran convertir el dolor en fuerza y en resistencia.

También hemos estado en las fiestas populares de este país y hemos bailado en ellas hasta el amanecer. Y hemos departido con los

50 Santiago García, *Teoría y práctica del teatro* (Bogotá: Teatro La Candelaria, proyecto editorial Ediciones Mulato, 2022).

teatros y los intelectuales en grandes noches de debates sobre el destino de la humanidad. Si no fuera por todo esto, habríamos sucumbido.

Ha habido momentos difíciles, de amenazas, allanamientos, agresiones e incomprensiones. Pero todo eso lo pasamos a las historias de aventuras, porque lo más grave no es lo que nos ha pasado a nosotros: lo más grave ha sido y sigue siendo la muerte de tanta gente, de tantos amigos, de tantos líderes y lideresas.

Ser grupo, como nosotros, de esos que ensayan todos los días, es como encontrar un espacio real y mental donde se tramitan las divergencias, a veces de manera dura y cruel, porque en esto se nos va la vida. Pero sobre las contradicciones, siempre, a pesar de todo, inevitablemente, triunfa la creación. Porque en La Candelaria la única dictadura posible es la de la obra que se construye. Ella nos dice siempre por dónde seguir, qué camino tomar, y casi siempre acierta, porque el teatro, si uno deja que las imágenes hablen, si uno deja que lo imposible se tome los cuerpos, el milagro sucede.

En este tiempo de la sacralización del mercado y del culto desenfrenado al poder y al individualismo, que por fortuna está llegando a su fin, todo grupo, colectivo o movimiento ha sido visto como amenaza, como algo sospechoso o como algo del pasado. Nosotros hemos creído que se puede crear con el otro y con la otra. Y eso ha hecho que los actores y actrices del grupo sean —seamos— sujetos de las obras, de la casa, de la administración, de todo, hasta de la vida. Hemos aprendido a poetizar el espacio, pero también a barrer la sala. Y ahora, los y las integrantes del grupo han devenido en maestros y maestras, directores, dramaturgos, algunas en *performers* y organizadoras de grandes acontecimientos culturales y artísticos. Gracias al maestro Santiago García, pero también, por supuesto, a nosotros y nosotras, a nuestra dedicación casi mística a este oficio, somos un rizoma, porque somos grupo y a la vez individuos.

Nunca hemos afirmado que nuestra manera de crear y de creer sea la única. Muchos artistas en su casa, en su escritorio, han creado obras poéticas, bellas y motivadoras obras para el teatro. Pero nosotros escribimos las obras cuerpo a cuerpo, en el propio escenario. Esa es nuestra escuela y nuestro modo de hacer y ser teatro.

TIEMPOS DETENIDOS

En la pandemia sentimos como si se hubiera parado el reloj, como si nuestra manera de ser teatro hubiera sido cruelmente violentada. Un día, en medio de un ensayo de una obra sobre la memoria, en plena pandemia, decidimos ausentarnos del teatro. Había peligro de contagio en la ciudad. Al principio creímos que era por poco tiempo, y aplazamos los compromisos. De pronto el no-tiempo empezó a correr, y nos dimos cuenta de que ya eran muchas semanas, muchos días y horas de confinamiento.

Casi todos nos soñamos ensayando, improvisando y discutiendo. De alguna manera, ensayar teatro es como ensayar la vida sin perder el asombro de vivirla. Y, para quienes lo hacemos de manera sistemática, esa cuarentena fue como una muerte del teatro, por fortuna, temporal. Además, en esas duras circunstancias, le falló el corazón al maestro y se nos murió Santiago, ¡carajo! Fue demasiado para nosotros. Tuvimos que hacer cinco obras unipersonales.

Este año se cumplen seis años de La Candelaria sin Santiago García, un poeta de la escena, un extraño personaje que se salió del molde y logró inaugurar un movimiento, un hombre polifónico que se inventó un mundo aparte donde no importaba la enfermedad, ni el dinero, ni los obstáculos, ni las amenazas, ni las quejas, ni los miedos: nada. Había que ensayar siempre, como fuera, pero había que hacerlo.

Y ahora, ¿qué hacer, maestro? Ha cambiado la época, y el mundo se debate entre el adueñamiento que practican unos psicópatas megamillonarios que lo tienen todo y quieren más, quieren las naciones, las cabezas de los presidentes y los cuerpos de las niñas, matan pueblos enteros mediante genocidios, bloquean países, bombardean lanchas y salen todos los días sonrientes en los periódicos.

Ya se fue el virus, pero ha aparecido otro: la polución de las falsas noticias y de los relatos catastróficos. Las imágenes son como dioses que narran e hipnotizan a la gente, y están en todas partes: cuerpos voluptuosos y sangre, mucha sangre. ¡Es un mundo que se muere, maestro, un mundo que se derrumba! Mientras el otro mundo, el que está naciendo, es atacado de manera cruel y despiadada. Y el nuestro, el de la cultura y el arte, no siempre es comprendido. Nosotros y

nosotras seguimos en el combate: desde los rincones, desde las orillas, desde los márgenes, buscamos mantener vivo el relato, mantener vivas la música y las canciones, mantener viva la utopía, carajo.

No será fácil este aniversario sin usted, maestro. Serán extrañas estas fiestas sin usted, brindar en la casa, pasar por los corredores y los patios, y llegar a ese lugar sagrado por donde han pasado tantos gestos, tantos gritos, llantos y risas de los actores y del público. Por La Candelaria pasaron Víctor Jara, Silvio Rodríguez, Eugenio Barba, Gabriel García Márquez, y también trabajadores y estudiantes, habitantes de la calle, ministros, insurgentes y alcaldes. ¡Qué difícil entrar ahora en la época de la barbarie, y que usted no esté con nosotros...!



En la foto, Inés Prieto, Nohora Ayala, Alfonso Ortiz, Gabriel García Márquez, Beatriz Camargo y Hernando Forero. Imagen: Centro de Documentación del Teatro La Candelaria.

Usted nos enseñó que el teatro es el lugar donde se desbaratan las certezas, donde se muestra lo que está detrás, lo que está debajo, lo que no se ve, lo que, aunque se sepa, no se reconoce. Allí, en el escenario, se deconstruye todo, se logra que la gente se ría de las pompas del poder y vea con sus propios ojos lo anormal y lo aberrante de lo que siempre consideró “normal”.



No estoy sola, de Patricia Ariza, dirigida por la autora (2020).

Actriz: Patricia Ariza.

En estos años, o mejor, por esos años, en esta vieja y bella casona del centro histórico, han estado compañeras y compañeros maravillosos que nos han acompañado durante el viaje, algunos por muchos años, otros por poco tiempo. Con ellos y ellas nos hemos bebido a sorbos el vino y la vida. Por ellos sentimos una admiración y afecto enormes. Es como si no se hubieran ido: todos están en La Candelaria con sus personajes, sus voces y sus gestos imborrables.

En esta aventura seguimos, juntos y juntas, unos pocos y otros nuevos, llenos de expectativas. Algunos ya han partido a otras dimensiones de la memoria, como Fernando Mendoza, Francisco Martínez y Fernando Peñuela, que se le adelantaron al maestro Santiago. Ellos también cumplen años con nosotros. Y el público, que es la joya de la corona, porque siempre nos acompaña y nos sostiene con sus carcajadas, a veces con el ceño fruncido, otras, con sus gritos, vivas, lágrimas y aplausos.

Por el maestro Santiago, por La Candelaria, por ustedes todos, de pie y por el teatro, ¡SALUD, CARAJO!

LA FUNCIÓN DEBE CONTINUAR...

A modo de reflexión

Hernando Forero (Poli)

CUANDO FINALIZA EL AÑO 2025 Y ENTRAMOS AL AÑO EN QUE SE CELEBRAN los sesenta años de existencia del Teatro La Candelaria, uno se pone a reflexionar sobre lo que han sido todos estos años de creencia, persistencia e insistencia en seguir inventando y aprendiendo, como si todo fuera apenas el principio. Empiezan entonces a aparecer muchas preguntas en relación con el transcurso del tiempo y con quienes formamos parte de esta decisión de vida, de esta utopía.

La reflexión sobre lo que hemos construido y deconstruido está llena de preguntas, de nostalgias, de recuerdos, de anécdotas, de la memoria que dejaron quienes ya partieron y que se reviven en la infinidad de personajes que deambulan en la gran historia del Teatro La Candelaria a lo largo de todos estos años. Creaciones brillantes y también frustraciones, porque los caminos del arte siempre se sumergen en una nube de incertidumbre, de emoción, de alegría y de dudas, hasta llegar al parto de una nueva creación, de un nuevo nacimiento, de una nueva obra. Es un proceso largo y complejo.

Bajo la orientación del maestro Santiago García, empezamos a trabajar y a experimentar con las categorías dramáticas aristotélicas de situación, acción y personaje. Así, desde *Nosotros, los comunes*, que fue nuestra primera obra de creación colectiva, el grupo exaltó el carácter de la situación como categoría dramática. Ya en *La ciudad dorada*, segunda creación colectiva, la relevancia recayó en los personajes, encarnados en la familia Pérez.

Luego volvimos al teatro de autor con una obra de João Cabral de Melo Neto, *Vida y muerte Severina*, montaje en el que la música y los coros jugaron un papel fundamental. Posteriormente pasamos a otra creación colectiva, *Guadalupe años sin cuenta*, en el que la música se volvió protagonista de la obra, y después regresamos

al desarrollo de un personaje protagónico, el Trujamán, en conflicto con el colectivo teatral, en *Los diez días que estremecieron al mundo*.

Este quinteto de obras, entre creación colectiva y teatro de autor, sentó las bases para que el maestro Santiago García escribiera su primera obra, *El diálogo del rebusque*, y posteriormente impulsara una nueva propuesta para que cada actor del colectivo realizara una propuesta textual propia. De todas estas propuestas sobresalen tres obras sobre el tema de la conquista: *La tras-escena*, de Fernando Peñuela; *El viento y la ceniza*, de Patricia Ariza; y *Corre, corre, Cari-güeta*, de Santiago García. En ellas se conjugaron diferentes disciplinas artísticas: la composición musical del maestro Jesús Pinzón, interpretada por la Orquesta Filarmónica de Bogotá; la escenografía dirigida por Pedro Alcántara Herrán, el vestuario diseñado por la pintora Karen Lamassonne, así como la elaboración de las máscaras y el entrenamiento del colectivo teatral, a cargo del maestro francés Jean-Marie Binoche.

Después de esa etapa volvimos a la creación colectiva, con el resultado de *El paso*, en la que se volvió a privilegiar, fundamentalmente, a los personajes como eje central dramático. Posteriormente, *Maravilla Estar*, obra en la que los personajes tienen un desarrollo paradigmático, paralelo a la evolución de los actores al interpretar personajes cada vez más complejos.

Siguieron varios procesos de creación colectiva y de creación individual, entre los que se destacan *De caos & Deca caos*, y la obra que, a mi juicio, llegó a alcanzar el más alto nivel en lo que se refiere al experimento de la creación colectiva: *Nayra, la memoria*. En ella, el camino trazado en la investigación de la materia sonora como insumo fundamental de la imaginación en el proceso de desarrollar imágenes se concibe como un campo sin límites, en el que la experimentación con los instrumentos musicales, más que como herramientas o técnicas de ejecución, propone el elemento musical como un personaje más de la escena.

La experiencia vivida con el maestro Santiago García y con Fernando Peñuela durante la investigación de campo que se realizó en los Llanos Orientales acerca de las huellas que quedaron de la

lucha que protagonizó Guadalupe Salcedo y el gran movimiento insurreccional llanero contra la dictadura de Laureano Gómez, así como sobre los elementos históricos de la batalla del Turpial y la huella que dejó el dirigente liberal Alvear Restrepo, permanece en la memoria de esos episodios que, por lo general, estaban grabados en la poesía y en los corridos llaneros.



En la foto, Inés Prieto y Hernando Forero. Imagen: Centro de Documentación del Teatro La Candelaria.

La necesidad de aprender la música del Llano, y la experiencia literaria que el grupo tuvo con el escritor Arturo Alape, y que condujo a que se escribieran colectivamente las letras de las canciones, motivaron al colectivo a debatir sobre cómo moldear esas formas hasta llegar al resultado final.

Esta experiencia sentó las bases para combinar los aportes de los insumos musicales que se utilizarían en la escena con la elaboración de personajes, el desarrollo físico y psicológico de nuestra formación actoral y la atención al contexto del país, fuente inagotable de nuestras

prácticas artísticas. El debate, las contradicciones, los momentos de estancamiento, la luz al final del túnel y el parto de un nuevo nacimiento han sido una base fundamental durante todos estos años.

Estos procesos madurados en el laboratorio de creación colectiva y de creación individual han sentado las bases para que esta forma de trabajo se extienda a otras latitudes y contextos. Su influencia ha sido tal que finalmente ha sido declarada patrimonio cultural de esta ciudad hambrienta de cultura, y esperamos que lo sea del país, ya que, a través de la cultura, Colombia reafirma su lucha por superar la guerra, la pobreza y el analfabetismo en que nos han sumergido nuestras clases dirigentes, los comerciantes de la muerte y el narcotráfico.

Sin lugar a duda, la creación colectiva ha sido el motor y la herramienta para darles vida a nuestras creaciones, y también para sumirnos en la nebulosa de la incertidumbre, pero siempre produciendo resultados excelentes, buenos, regulares y malos. El juicio queda a cargo del público, que decide cuánto pueden durar vivas nuestras obras. Algunas no alcanzaron a estar un año en cartelera, y otras llegaron al umbral de los 30 años, con más de 1500 representaciones. Algunas trascendieron las fronteras de Colombia y otras no alcanzaron a nacer, demostrando así que la creación colectiva puede ser pulpo, crisol, alegría, fracaso, añoranza y frustración, siempre al compás de lo que sucede en el país y de cómo se refleja en el espejo de la realidad de un colectivo teatral que, después de sesenta años, insiste, persiste y existe para seguir generando interrogantes, desgarreros, alegrías, humor negro y hasta maldiciones en nuestro público, que es la razón de ser de nuestra existencia.

Desde mi punto de vista, después de la obra *A título personal*, la construcción de personajes en situación de conflicto con otros personajes se redujo al aspecto autorreferencial de cada actor. En general, en todas las nuevas obras que se produjeron después de *A manteles*, esta fue la forma expresiva que más se desarrolló. Sin duda, también influyó de manera importante el fenómeno de la pandemia.

Con excepción del remontaje de *Nayra* y *El Quijote*, se privilegiaron mucho más las relaciones personales y los conflictos internos, aunque en *Antígona* y en *Refracción* se encontraron algunas formas

dramáticas que apuntaban a un teatro más acentuado en la acción que en la resolución individual de las necesidades de expresar nuestros temas y mostrar las nuevas obras del colectivo teatral.

Ahora creo que es necesario recuperar ese teatro en el que los personajes viven los conflictos en las confrontaciones escénicas, y también recuperar el sentido del humor profundo y sarcástico que tenían obras como *Guadalupe años cincuenta*, *Los diez días que estremecieron al mundo*, *El paso* y *El diálogo del rebusque*. Esto sin que necesariamente sea un camino lleno de concesiones al público o de chiste ramplón y directo, sino una manera de reírnos de nosotros mismos sin que eso genere un conflicto interno ni hiera susceptibilidades.

Por el momento, nos seguimos manteniendo, a pesar de todos los embates del contexto en que vivimos, y seguiremos viviendo, contra viento y marea.



A manteles, creación colectiva, dirigida por Santiago García (2010). Actor: Luis Hernando Forero.

Sesenta aniversario de La Candelaria: mi experiencia en el grupo

Rafael Eduardo Giraldo Galvis

¿Cuál es el problema fundamental? ¡Ponga tema!
Santiago García

EL ESPACIO

EXISTEN MUCHOS MOMENTOS Y ETAPAS, MEMORABLES O EN APARIENCIA no tanto, que se pueden reconocer en la historia del grupo: desde su misma trayectoria en cada aniversario o lo que acontece día tras día en nuestra sala, hasta cada encuentro para crear, ensayar o comer juntos. Por pequeño que sea el motivo, este nos convoca a celebrar, en medio de la bonanza o la escasez. Ahora, de la mano de Patricia Ariza, quien siempre ha estado comprometida con la resistencia y la trascendencia, continuamos nuestro camino colectivo.

Pertenezco a esa generación que, al alcanzar la mayoría de edad, fue testigo de una etapa destacada del teatro colombiano. La vieja casona de La Candelaria, la que acogió al grupo que inició en otra sede, cuando se llamaba Casa de la Cultura, recibía la visita de las “viejas glorias”, personajes que acompañaron en sus inicios la propuesta: Santiago Bejarano, Arturo Carrasco, Fabio Rojas (el fantasma), Graciela Méndez, Juan B. Martínez... Luego se convirtieron en espectadores de sus otros compañeros: Santiago, Patricia, Piyó, Pacho, Peñuela, Inés, Policarpo..., a quienes con cariño y respeto saludaban, apareciendo y desapareciendo como por arte de magia.

El patio de esta casona siempre ha sido un lugar de encuentro, de fotos, de anécdotas, de chistes flojos, de conquista, de asados...: la antesala del espectáculo y la porción de la celebración contagiosa.

Antes, la oficina se ubicaba en lo que hoy es la biblioteca; la entrada a la sala quedaba enfrente de donde actualmente se encuentran los baños, en su momento, un corredor de entrada a la sala. El espacio donde ahora funciona la cocina tenía una pared que separaba la habitación de doña Helenita, quien vivía con un enigmático compañero: don Carlos; ambos, misteriosos personajes de la fábula del ojo humilde, testigos de caos organizados. Era doña Helenita la encargada de la alimentación, del almuerzo diario y de la atención en la cafetería. Era ella quien abría temprano la puerta y la cerraba a última hora. También fue la primera persona que recibió su pensión antes de dejar el grupo.

Por esos años, a principios de la década de los setenta del pasado siglo, la sala tenía una capacidad para trescientos espectadores, distribuidos en una gradería tipo gallinero ubicada en un segundo piso, para un centenar de personas, otras tantas ubicadas en sillas metálicas con espaldar, y las demás, en tarimas laterales. Sin embargo, lo habitual era que hubiera sobrecupo, fuera en las funciones del teatro, las peñas o los conciertos organizados por artistas colombianos y latinoamericanos, espectáculos que podían convocar a unos cuatrocientos asistentes. Por lo demás, otros espacios vitales eran el camerino y la bodega, que formaban parte de la trasescena. Lo que hoy en día ocupa el lugar de los camerinos solía ser una especie de refugio-trinchera-búnker (mejor decir *morada*), compuesta por varios camarotes que, a muchos de quienes pasamos por el grupo, junto con amigos, visitantes y otros compañeros necesitados, nos permitieron hallar un sitio para pernoctar en la fría Bogotá... ¿Qué tal si las paredes hablaran?

LA LABOR

El trabajo siempre fue frenético, de domingo a domingo. Los y las integrantes del grupo creaban de manera colectiva de lunes a sábado, entre las nueve de la mañana y la una de la tarde. Las temporadas con obras de repertorio se programaban de miércoles a domingo, con funciones a las 7:30 p.m. Hora y media antes nos encontrábamos para prepararnos, arreglar la casa, atender a los invitados y hacer todo lo

que requiriera el acto teatral. No obstante, todo el tiempo aparecían compromisos extraordinarios: reuniones con “personalidades” y atención a delegaciones, participación en marchas, huelgas, campañas, peñas, encuentros...

Algunos de estos eventos tenían lugar después de las funciones y se extendían hasta la madrugada, en especial los que se desarrollaban en el marco de festivales como los del Nuevo Teatro o el de Voz. Por lo demás, el centro de nuestra actividad teatral, que copaba las temporadas, requería una planeación específica, y usualmente nos tomaba unas seis semanas preparar un estreno, sin que eso nos eximiera de presentar las obras de repertorio por tres o cuatro meses por semestre. Así que, sumando todo, en nuestra sala podían presentarse cientos de funciones por año. A esto se agregaba la programación nacional e internacional, con las cinco o seis obras en repertorio. Entonces, *¡estaba prohibido enfermarse!* Siempre fuimos artistas comprometidos viviendo los tiempos de la democracia restringida del Frente Nacional, el conflicto armado, la infiltración del narcotráfico en la política, pero también de la esperanza del profundo cambio social que empujó en parte la organización de La Candelaria.

La organización administrativa no era menos frenética. Para poder funcionar en distintos frentes, creamos cuatro comisiones: la artística, la de programación, la de relaciones públicas y la de finanzas. El representante de cada comisión hacía parte del Comité Coordinador, en cuyas reuniones se discutían los casos urgentes que hubiera que resolver. Los asuntos fundamentales o graves eran tratados en la asamblea, la instancia máxima. Yo hacía parte de la “Comisión Artística”, encargada de programar ensayos, actividades extras, publicaciones, invitar y atender a conferencistas, visitar a posibles patrocinadores, entre otras actividades.

Cuando se creó la Corporación Barrio La Candelaria, antecesora del Instituto de Patrimonio, propusimos restaurar la casa. Fui delegado por el Comité Coordinador para encargarme de esa labor. El cambio que se logró fue total: se reemplazó la cubierta en su totalidad, tumbamos paredes, rompimos pisos... Aprendimos desde reciclaje de puertas y ventanas (en un barrio colonial) hasta dirigir

obras de renovación. No pudimos demoler el sobretecho de lo que hoy es la biblioteca, que ha aguantado durante cuatrocientos años los aguaceros, vientos y soles bogotanos. La sala también se transformó: nuevo piso, instalación de catorce estructuras metálicas con quince sillas modulares cada una, diez escaleras para ensamblar en nueve hileras, cada una con veinte sillas, más otras en dos estructuras laterales que proporcionan una capacidad para 240 espectadores.

Como si el enorme caos que produjo la obra no fuera suficiente, al tiempo preparábamos un nuevo montaje, el maestro García presionaba para publicar el primer número de la *Revista de La Candelaria* y el libro *Cinco obras de creación colectiva*, bajo la coordinación de Adelaida Nieto. Tuvimos que modificar el nombre, de *Casa de la Cultura-Teatro La Candelaria*, a *Teatro La Candelaria*, pues se estaba presentando una especie de confusión legal. Los ensayos y demás actividades tuvieron que trasladarse temporalmente a la casa de al lado, sede de la Corporación Colombiana de Teatro (CCT). Con dificultades económicas para alcanzar este propósito, logramos el apoyo de una fundación del Banco de la República y del Banco Central Hipotecario. Aunque este tipo de gestiones no era muy del agrado del maestro, en ocasiones era inevitable realizarlas.

MI PARTICIPACIÓN COLECTIVA

Ingresé al grupo durante el gobierno de Belisario Betancur (1982-1986). Por esos años, el ambiente era optimista, gracias a las posibilidades que abría un nuevo proceso de paz. Yo mismo hacía parte de un movimiento “revolucionario”, del Movimiento Rotundo Vagabundo (MRV), liderado por Jaime Garzón. Solo llegué a tener un carné, mientras él consiguió un pequeño terreno con una vaca —a ver si salían las fresas con crema— como proyecto de desmovilización. Paradójicamente, se trataba de un gobierno conservador. La apertura de los diálogos y la resistencia que generó en los sectores beneficiarios de la perversa guerra nos costó a los artistas señalamientos, persecuciones y allanamientos. Nuestro liderazgo por la paz por medio de las artes nos hizo las cabezas visibles de esa represión.

Mientras tanto fui testigo de la desaparición del repertorio de *Golpe de suerte*, una de nuestras creaciones colectivas. Varias fueron las explicaciones del fracaso: necesidad de contar con músicos que no fueran ajenos al grupo, una escenografía engorrosa (que nos tocó dejar tirada en el aeropuerto de Washington), protagonistas que se retiraron del grupo... Pero la obra era la antesala de nuestro drama como nación. El tema del narcotráfico y personajes como Pedro Pablo Palomino o Félix Bastidas (con sus homólogos reales, como el lastimosamente famoso Pablo Escobar, o el lavador de dólares del Banco Nacional, Félix Correa) nos ponían de frente la realidad en toda su crudeza.

Con esta obra cerramos el ciclo de las primeras cinco creaciones colectivas, todas dirigidas por el maestro Santiago García. Las otras cuatro fueron *Nosotros, los comunes*, *La ciudad dorada*, *Guadalupe años sin cuenta* y *Los diez días que estremecieron al mundo*. Todas constituyen el esfuerzo, con resultados satisfactorios, de crear un teatro propio, original, que nos permitiera establecer comunicación con un nuevo público. Este trabajo creativo se logró de la mano con otro teórico-reflexivo. Maestros como el mismo García, Enrique Buenaventura y Carlos José Reyes, junto con todas las personas que activamente participaron en la Corporación Colombiana de Teatro desde los inicios de los años setenta, avanzaron sistemáticamente en el análisis de la creación colectiva.

En 2023 la creación colectiva fue incluida en la “Lista representativa de patrimonio cultural inmaterial” de Bogotá. La Candelaria ha sido una abanderada de este proceso, así como del que se adelanta para que también sea reconocida como patrimonio cultural inmaterial en el ámbito nacional. Este reconocimiento se debe al impacto de esta metodología en los procesos de investigación y creación de numerosos colectivos artísticos, así como a su presencia en espacios convencionales y no convencionales de carácter multidisciplinar y polifónico. Como extensión, esta práctica de trabajo, implementada en el desarrollo en sectores comunitarios, es uno de los mayores logros.

CULTURALES A cargo de César Lunna

Arrancó temporada de 'La Candelaria'



Escena de "Diálogo del rebusque", obra con la cual el grupo de teatro "La Candelaria" inició su temporada de fin de año. (Foto especial para LA REPUBLICA).

Después de su exitoso estreno que tuvo lugar el sábado pasado, la agrupación teatral "La Candelaria" inició en la noche de ayer su temporada de fin de año con la obra del conocido director teatral Santiago García, "Diálogo del Rebusque".

Esta nueva pieza está basada en las obras de Don Francisco Quevedo y Villegas. El protagonista de la obra es Pablos, un personaje extraño de "El Buscón", que se escapa de los profundos infiernos para convertirse en un personaje que cuenta su vida ante el público. El diablo mayor permite que Pablos narre su vida, pero los personajes de la vida irrumpen obligándolo a vivirla como análogo del infierno.

La intención de "La Candelaria" con este montaje, es la de establecer un puente entre el legado cultural español y nuestros elementos de identidad nacional.

Igualmente intenta abordar desde nuestro tiempo la visión particular de un clásico, inscribiéndolo dentro de la concepción del Nuevo Teatro Colombiano, es decir, recreándolo a través de los elementos conquistados por la dramaturgia nacional.

"Diálogo del Rebusque" estará en cartelera hasta fines del presente año, presentándose de miércoles a domingo a las 7:00 p.m. en la sede de La Candelaria, calle 12 No. 2-59.

TEATRO

LAS BRUJAS DE SALEM

En funciones diarias desde hoy hasta el domingo entrante, a las 7:30 p.m., de cada día, el Teatro Libre de Bogotá (Calle 13 N° 3-44) pondrá en tablas la obra de Arthur Miller "Las Brujas de Salem", bajo la dirección de Germán Moure y Ricardo Camacho.

DIÁLOGO DEL REBUSQUE

El grupo de teatro La Candelaria pone en cartelera para esta semana la obra del director Santiago García "Diálogo del Rebusque", basada en "El Buscón" de Quevedo, como parte de su festival de repertorio, en funciones diarias de miércoles a domingo a las 7:30 de la noche, en su sede de la calle 12 N° 2-59.



Una escena del "Diálogo del Rebusque", obra de Santiago García que representa el grupo La Candelaria, cerrando así su Festival de Repertorio.

Artículo de prensa, periódico *La República* (1981).

Imagen: Centro de Documentación del Teatro La Candelaria.

Retornando a mi propia historia en La Candelaria, me enrolé incondicionalmente en el grupo, en la parte artística, en un momento en que Patricia dirigía su obra *El viento y la ceniza*. Fue un tiempo en que varias propuestas individuales surgieron entre los miembros del grupo. Ya el maestro Santiago había estrenado en 1980 *El diálogo del rebusque*, experiencia mediante la cual se indagó profundamente en la Conquista. Así surgió *La tras-escena*, de Fernando Peñuela, *Corre, corre, Carigüeta*, de García, y la obra ya mencionada de Patricia. Aunque se trató de un hecho inédito, estas propuestas se desarrollaron siguiendo

las pautas aprendidas de la creación colectiva, sistematizadas por nuestro director en su primer libro, *Teoría y práctica del teatro*, y en los subsiguientes. Para este proceso reflexivo fue fundamental, además, el Taller Permanente de Investigación Teatral, a cargo del mismo García.

Cuando el grupo volvió a la senda de la creación colectiva, decidimos trabajar sobre el tema del revolucionario Augusto César Sandino. Investigando, improvisando, viajando por Nicaragua y tomando mucho ron, Sandino no aparecía, por lo que el maestro empezó a estructurar personajes, situaciones y acciones que resultaron en una estructura minimalista, dominada por el lenguaje no verbal. El resultado fue *El paso*, y constituyó mi primera participación en una creación colectiva en La Candelaria. En este proceso aprendí a valorar mucho más las propuestas de mis compañeros y compañeras, así como a aventurarme con iniciativas que parecían extravagantes. Por ejemplo, para funciones en distintos escenarios debimos conseguir siempre un *jeep*, pues, debido a su tamaño, era imposible transportar el que había construido.

Pero el país seguía presentando un panorama desalentador por la violencia. Nuestro compromiso nos llevó a acompañar a la Unión Patriótica (UP), movimiento político que surgió como parte de los acuerdos de paz durante el gobierno de Betancur; la acompañamos en la militancia, y también en el duelo por las miles de muertes anunciadas que terminaron en un genocidio del cual el Estado colombiano es responsable, tal como sentenció la Corte Interamericana de Derechos Humanos. Patricia y Santiago también hicieron parte de las célebres listas negras. Nosotros debíamos protegerlos.

El miedo y la incertidumbre continuó en el siguiente gobierno, a pesar de los nuevos intentos de avanzar en negociaciones que condujeran a la paz. En medio de esa crisis se estrenaron obras como *La trifulca*, *Maravilla Estar*, *Manda patibularia*... Ahora pienso que nuestro trabajo nos permitió mantenernos a flote y tramitar los ataques de ira y las crisis nerviosas con dosis de ese humor que caracteriza nuestra forma de creación. Pero el grupo y el país estaban patas arriba. Así como recibíamos anónimos, también nos enviaban cartas de solidaridad —fuimos destinatarios de cheques de apoyo con

sumas de miles de millones de pesos enviados por el excompañero Santiago Bejarano, célebre personaje de la antesala del patio del grupo, quien desde su casa de reposo proporcionaba, a su manera, alternativas a una vía de escape a esa crisis—.

Las ciudades y zonas en donde la izquierda fue diezmada se convirtieron en fantasmas permanentes. Debíamos desmarcarnos de los grupos armados y exigirles consideración y responsabilidad por los civiles convertidos en carne de cañón. En el grupo había zozobra, y el mundillo teatral de las ciudades buscaba sobrevivir en espacios como el Festival de Manizales, que empezó a funcionar de nuevo, o en el recién creado Festival Iberoamericano de Teatro. Para La Candelaria fue una época de cambios y deserciones, de reducción de la programación, sin más funciones los domingos ni ensayos los sábados en la mañana. Casi todos nos convertimos de repente en propietarios y formamos núcleos familiares. Algunas salidas de compañeros se dieron por la necesidad de buscar oportunidades en otros grupos de teatro, en el cine o la televisión.



Histeria, de Rafael Giraldo, dirigida por el autor (2021).

Actor: Rafael Giraldo.

En los noventa, el embate del neoliberalismo también nos afectó. Este, junto con la atroz violencia que acabábamos de sufrir, abrió grietas e interrogantes frente a deseos, utopías, principios que parecían inmutables hasta entonces. La misma organización del movimiento teatral se resquebrajó, y la CCT, incapaz de mantener sus propósitos iniciales, terminó por desintegrarse. En La Candelaria continuamos porque nos fuimos transformando sin perder el anclaje en nuestro camino recorrido. La creación colectiva de nuevo se presentó como un salvavidas. Para mí fue más claro, desde *En la raya*, que la creación colectiva es una forma de vida, y que, como decía el psiquiatra Eduardo Aristizábal, “yo soy el grupo porque hago parte de un sistema potente de creencia y creación”. No importan las decisiones que deban tomarse: lo importante es tomarlas y no dejarse joder, porque son los procesos, y no siempre los resultados, los que cuentan y justifican nuestra práctica artística. Esta es una larga experiencia que debemos celebrar.

Entramos al nuevo milenio como una aventura rigurosa y exitosa: *El Quijote, De caos & Deca caos, Nayra, la memoria...* Apareció *Nayra*, una experiencia maravillosa que trascendió en la vida de cada uno de nosotros, mientras nuestra capacidad fue puesta a prueba al bordear los límites que separan la disciplina de la fe, sintiendo en la piel un poder vivencial con los espectadores. Luego vinieron las autorreferencias, las *performances*, repeticiones y catarsis..., las desapariciones y los cuentos, el suicidio de Peñuela antes que verse espectador de Sancho, su última participación en una creación colectiva... Pachito, tan cerca del espacio y su tiempo, representando a *Camilo* el día anterior a su muerte en el teatro Pablo Tobón Uribe. Allí fue despedido con admiración y afecto por toda su vida de artista revolucionario, con aplausos de pie durante minutos.

La presencia siempre eterna de Santiago, el referente y artífice de la utopía en busca de su escenario, y sus compañeros de grupo, trece compañeros y compañeras con los que cerró un ciclo, como las trece rosas presentes en el jardín por el que aún transitamos, donde tomamos café y bromeamos. En el año de la pandemia nos dejó; así como se fue Piyó, el cascarrabias silencioso que nunca falló ni llegó

tarde a un ensayo o a una sola función de las miles en que participó. Piyó fue el gran amigo en las parrandas, pues solo en ellas pateaba su timidez hablando, cantando y bailando sin parar.



A título personal, creación colectiva, dirigida por Santiago García (2008). Actor: Fernando Mendoza "Piyó".

¡Gracias a todos, a todos, a todos!..., a quienes seguimos llegando tarde a los ensayos, a los que rumbeamos hasta caernos, a quienes compartimos la mesa en el almuerzo, a quienes no creemos que las cosas se hacen solo porque sí, a los cuadrículados y dispersos, a los humildes y a los arribistas, a los nuevos y futuros que aprendan a ser grupo... Nuevamente, ¡A todos y a todas!... Al escenario sagrado, a los personajes que no mueren, al país que afortunadamente está cambiando, a la locura que genera la creación colectiva... Por los que brindamos y celebramos siempre en toda ocasión, como aprendimos de Patricia y como decía el Maestro: "Bueno es el vino cuando es bueno el vino, y cuando no hay, bueno es el vino"... Espero que los nuevos compañeros del grupo aprendan, junto con los veteranos, incluidos "los del patio", a no ser simples pasajeros del navío y sí "leyendas" de cada loco con su tema.

Tantas raíces en el Teatro La Candelaria

Nohra González Reyes

ESTE ESCRITO QUIERE CELEBRAR LOS SESENTA AÑOS DEL TEATRO LA Candelaria. Y lo quiero hacer desde una perspectiva personal, de quien ha estado compartiendo con este colectivo veintiocho años de vida y de trabajo escénico, lo que ha significado y significa para mí, y su valor para el movimiento teatral de este país y de Latinoamérica. Cuando examino estos veintiocho años de intercambios humanos, estéticos y creativos surgen varias reflexiones que quiero compartir. Una esencial: su persistencia en continuar explorando la creación colectiva como una manera posible de encuentro y de creación. Otra, la apuesta por el grupo, por conformar un equipo de trabajo que se mantenga de manera ininterrumpida investigando, explorando, experimentando. Y otra más, esa mirada que tiene el grupo sobre el arte, que no pretende entretener, sino que, por el contrario, busca expresarse sobre las profundidades de un país y sobre el acontecer del mundo.

LA CREACIÓN COLECTIVA

Cuando ingresé al grupo, en 1998, no entendía el concepto profundo de la creación colectiva. El grupo iniciaba un nuevo proyecto, *El Quijote*, con dramaturgia del maestro Santiago García y bajo su dirección. Con esa obra, y las que vinieron después, comprendí —y comprendo ahora— la enorme responsabilidad que recae en los actores y las actrices cuando se emprende un proyecto artístico con este sistema de creación.

Una vez que hemos seleccionado el tema sobre el que girará la nueva propuesta artística, y de entrar a la etapa de investigación, rondan en la mente una serie de preguntas: ¿qué tengo yo para aportar?, ¿qué quiero decir?, ¿cómo lo quiero hacer?, ¿qué medios expresivos

voy a usar?, ¿qué imágenes o textos puedo crear?, ¿qué vestuario o luces o propuesta escenográfica puedo hacer? Tantas preguntas exigen investigar sobre numerosos aspectos y conceptos, y eso implica ampliar las lecturas teóricas; los referentes visuales, escénicos y formales, y probar una y otra vez otras maneras de abordar la escena.



Artículo de prensa, periódico *El Siglo* (1999). Imagen: Centro de Documentación del Teatro La Candelaria.

Junto a este trabajo individual se emprende otra etapa, que es el encuentro con el colectivo, con sus ideas, sus propuestas, sus deseos de volver imagen colectiva lo que cada uno desea y piensa desde su intuición. Es un momento que produce enorme expectativa y satisfacción, pero, a la vez, mucho temor.

En el encuentro con los otros y las otras nos ponemos a prueba constantemente. ¿Qué tan coherentes somos cuando hablamos del

poder del colectivo y sus individualidades, del poder de la diferencia?: ¿realmente escucho lo que propone el o la otra?, ¿valoro su propuesta?, ¿se crea en un espacio de confianza?, ¿se logra hacer una valoración objetiva de una propuesta artística sin que interfieran las diferencias personales que puedan existir? Estas preguntas resuenan constantemente y buscan respuestas en el trabajo práctico, en la convivencia, en el día a día.

Lo más hermoso es ver cómo las propuestas individuales o grupales se van potenciando, se van enriqueciendo con los diversos aportes y miradas del colectivo. Ahí está el grupo, allí radica su valor. Pero este es, sin duda, un proceso difícil, que significa tejer ideas, tomar decisiones, llegar a acuerdos, debatir, escuchar, aprender a soltar, a desprenderse de las certezas, abrir espacio a otras propuestas que no necesariamente sean las propias, darle realmente espacio al otro y la otra, y a escuchar, ante todo, lo que la obra necesita.

Por eso siento que la creación colectiva no solo es un sistema de creación valioso: para mí también es el espacio que constantemente me confronta con mi naturaleza, con mis luces y oscuridades, con ese yo que continúa en construcción y que es consciente del pasado, de las raíces profundas que lleva en su ser, pero que, a la vez, va en busca de una identidad propia y de un futuro compartido.

EL GRUPO

Son sesenta años de creación, de sueños, de luchas, de travesías compartidas; de risas, llantos, alegrías, tristezas, pérdidas, despedidas, de numerosos ausentes. ¡Cuántos han pasado por el Teatro La Candelaria, cuántos siguen allí y cuántos faltarán por pasar!

El grupo de La Candelaria es un conjunto de locos, soñadores, irracionales, intuitivos algunos, otros completamente racionales, algunos parranderos y otros más pausados, algunos celosos, tímidos, otros locuaces; unos más espontáneos, otros cuidadosos con la palabra o descuidados con ella, y todos ellos y ellas, creadores. Es el espacio de los miles de encuentros y desencuentros entre sus integrantes, las carcajadas, los estrenos, las lágrimas, unas más copiosas que otras, las dudas, las peleas, a veces las diferencias profundas,

y otras tantas, las complicidades, las reconciliaciones, los silencios cómodos y los incómodos. Somos un cuerpo individual y un cuerpo colectivo. ¡Cuántas veces no sentimos una alegría profunda en los momentos creativos con el colectivo, en el brindis y en la emoción compartida, en el recuerdo de los encuentros, pero a la vez, cuánta frustración, rabia, desconsuelo sentimos a veces!

Y al final, todos y todas terminan tratando de coordinar los esfuerzos para lograr unos objetivos específicos, unos objetivos comunes. Hay utopías, valores, intereses y principios compartidos que los unen, que nos unen. Esa es la razón de ser, de crear y de encontrarnos en colectivo. El grupo nos hace sentir parte de una comunidad, nos da una pequeña seguridad: no estás sola; hay un sentimiento de pertenencia, de arraigo, de identidad.

Es, también, una necesidad de encajar en ese engranaje, de contribuir y de esperar que se valore lo que se aporta desde lo que se siente, se es y se piensa. Cada uno participa con sus fortalezas y debilidades, según sus posibilidades. Cada uno y cada una buscan su lugar en ese colectivo, porque somos seres sociales y nos vamos desarrollando dentro de grupos de toda índole: familiares, de estudio, de juego, de trabajo, de fiesta, de amigos. Ese desarrollo parte de las relaciones que establecemos en nuestra infancia, y cuando vamos creciendo, nos vamos construyendo y deconstruyendo con el otro y la otra, y vamos descubriendo nuestro yo profundo, lo que nos identifica y caracteriza.

El concepto *grupo* navega contra la corriente, lucha contra los molinos de viento, es un espacio de resistencia en una sociedad neoliberal como la que vivimos, que le apuesta al individualismo, a ser competitivo y productivo para responder a una exigencia incesante de rendir, de cosechar éxitos económicos, de acumular y acumular. En la sociedad de la exacerbación del Yo se busca un bienestar individual que hace que la comunidad, el bien común, la solidaridad, la empatía con el otro, se agriete, se fragmente. Como muchos ahora lo plantean, se prioriza el *yo* más que el *nosotros*.

El grupo de La Candelaria no puede definirse de una única manera. Es una congregación, una colectividad, una comunidad, banda,

pandilla, cuadrilla, camarilla, clan, tejido, trenza, tribu. Cada una de estas palabras apunta a lo que es el “grupo”, esa convivencia de largo aliento, ese cuerpo colectivo, esa relación con la alteridad, esa estabilidad en el tiempo, esa interdependencia e interacción constante.

Si nos vemos como una trenza o como un tejido, somos cada uno de esos hilos que se entrelazan, se cruzan, se encuentran, a veces se hacen nudo y siguen danzando hasta encontrar su forma. Me gusta pensar que esa danza de partes para llegar a ser trenza o tejido tiene una conexión especial. Para muchas tribus indígenas americanas, la trenza representa el cuerpo, la mente y el espíritu, y para otros es “el trazo por donde camina nuestra identidad”.



Voces y retazos, de Nohra González. dirigida por la autora (2020). Actriz: Nohra González.

La palabra *clan* proviene del gaélico *clann* (“hijos”, “descendencia”), voz emparentada etimológicamente con el latín *planta* (“brote”, “retoño”), conexión que nace de comparar a los descendientes con “brotes” de un tronco familiar. En alguna ocasión escuché —y luego

comprendí el profundo significado de la idea— que una planta necesita raíces para elevarse al cielo. Pensé en el grupo como un ser vivo en tensión permanente, que con el tiempo va echando raíces, va buscando profundidad, hondura, y eso lo hace más fuerte, más resistente a los vientos y a las tormentas que a veces nos mecen de manera inclemente. Pero esas tormentas vienen de vez en cuando de afuera, aunque también pueden venir de adentro. Quizás estas últimas sean las más dolorosas y requieran mayor atención. Toda planta necesita cuidado, agua, luz, aire, espacio para crecer, abono, una palabra dulce. Creo que, a veces, nos falta algo de todo ello para que cada una de sus hojas brille aún más, para que su tallo se fortalezca y, a la vez, para que florezca en todo su esplendor.

Y ¿por qué estar en un grupo?, ¿cuál es la razón profunda para que se siga pensando que es posible seguir juntos?, ¿es posible seguir juntos? Sí, de vez en cuando aparecen estas preguntas y muchas otras: ¿es ya tiempo de partir?, ¿conviene seguir?, ¿y para qué?... Para crear... ¿Es eso suficiente? Y es en este momento cuando miro hacia atrás y veo todo el camino surcado, camino que cada uno de los integrantes ha contribuido a abrir haciendo huellas, buscando nuevas direcciones para seguir adelante, abriendo a la vez nuevos caminos.

Y como se trata de no idealizar el grupo, de vez en vez surge la palabra *crisis*. Llega la parálisis en algunos, los sinsabores emocionales en otros, la sensación de estar estancados, cómodos, con una energía que no logra fluir... Pero finalmente prevalece el deseo de volver a fluir juntos, de recuperar la alegría de crear juntos, porque el gozo de compartir y hacer con el otro y la otra es lo esencial, así que seguimos, no por rutina, sino porque el motor de la creación es más potente y se resiste a apagarse.

A este grupo que cumple sesenta años lo han construido quienes están, y también quienes no están y quienes han partido a otras dimensiones. A ellos y ellas, un agradecimiento especial por lo que me han aportado y por lo que he aprendido en todos estos años.

Algunos que no están decidieron —después de pensarlo quizá por mucho tiempo— desprenderse, tomar otro camino, apartarse de esta comunidad para armar su propio proyecto artístico, en el que

seguirían realizando sus búsquedas estéticas. Otros, quizá porque sus afectos se fueron alejando de su corazón, hasta que sintieron desolación. Unos más, tal vez porque querían algo más, algo que el grupo no podía darles; y otros, por razones que solo ellos y ellas saben, y que los demás apenas intuimos. Los que estamos y seguimos en esta travesía pensamos que es posible continuar apostándole al grupo, a ese clan que se divierte creando, que logra ese placer de vibrar en conjunto, pero al que también le duele y le cuesta esa creación. Alguien podrá decir que toda creación cuesta. Pero ¿tanto...?, dirán otros.

También están quienes se fueron a otra dimensión: el respetado y querido maestro Santiago García, con su ingenio, su sabiduría, ese humor que siempre lo acompañó hasta sus últimos días, la llavecita perdida; Pachito, el negro, el generoso, el de puertas abiertas; Peñuela, “Peñue”, con su conocimiento, sus chistes, esa sonrisa amplia con aroma a cardamomo, y Piyo, el silencioso que siempre sorprendía con la caracterización de sus personajes mientras se miraba frente al espejo y buscaba el *gestus* de su personaje. Ellos siguen presentes. Siempre, más que presentes.

EL ARTE Y LA REALIDAD

Valoro profundamente las numerosas ocasiones en que La Candelaria abre el espacio para reflexionar, debatir, hacer preguntas sobre el contexto, sobre la realidad que nos atraviesa de manera cortante, y sobre el papel del arte en toda esta movida planetaria.

En este mundo que nos ha tocado por suerte —o sin ella— vivir un mundo ingenioso, creativo, propositivo y que busca alternativas de vida y desarrollo, pero también un mundo en donde estallan bombas, se masacran pueblos, se expulsa a otros de sus legítimos territorios, se arrasan poblaciones, se criminaliza la migración, se invade y bombardean países, se fragmentan familias y comunidades, se destroza la tierra, la naturaleza... ¿Cuál es el papel de los artistas? ¿Cómo y qué más decir frente a la dignidad y también frente al horror? Somos un cuerpo social lleno de cicatrices, y cuando algunas empiezan a cerrar, otras se están abriendo. Es la herida continua

en este país, y en muchos otros, incluso pasando las fronteras. Pareciera que estamos destinados a la violencia, al horror y a la barbarie. Y cuando llegan todas estas ideas, para algunos quizá apocalípticas, surge el arte como una voz que puede iluminar los caminos que a veces parecieran cerrarse.

Con sus creaciones artísticas, con su compromiso social, con su coherencia, el Teatro La Candelaria ha puesto la mirada sobre los olvidados, los excluidos, sobre los asesinados, sobre nuestros muertos. Ha puesto en práctica la responsabilidad como artistas, como seres políticos y como seres que habitamos este mundo. Estas, y su sistema de creación colectiva, son algunas de las razones que le han dado un lugar especial en el teatro colombiano, y también en el latinoamericano.

Celebro un año más de labor artística del grupo La Candelaria, por su arte que incomoda, que perturba, que irrumpe, que cuestiona, que busca otros lenguajes y otras maneras de ver y sentir la realidad. Y celebro también su persistencia en buscar otras maneras de abordar el arte, en continuar haciéndose preguntas sobre la realidad del mundo que habitamos y, además, por seguir apostando a ser grupo.

Nuevamente, gracias, maestro Santiago García. ¡Larga vida al grupo de Teatro La Candelaria!

Creación colectiva: horizonte de acontecimientos

Adelaida Otálora

INGRESÉ AL GRUPO TEATRO LA CANDELARIA EN EL AÑO 2000. INICIABA una nueva etapa en mi vida sin intuir las implicaciones que esa incorporación tendría en mi futuro. Solo me importó el hecho de que ingresaba a La Candelaria, el grupo de teatro más importante de Colombia. Era un anhelo cumplido, un deseo que nació cuando decidí que iba a ser actriz —para ello había estudiado en la Escuela Nacional de Arte Dramático (ENAD)—.

Alfonso Ortiz (q. e. p. d.), Nohora Ayala, Beatriz Camargo, así como el maestro Santiago García, director de la ENAD, y simultáneamente director de La Candelaria, se convirtieron, desde el momento mismo en que los descubrí en el escenario, en un referente claro de lo que yo quería hacer y lo que creo que debe ser el teatro. A ellos les escuché por primera vez la expresión *creación colectiva*, herramienta de creación que prioriza la autoría grupal, dando cabida a diferentes voces para crear obras originales sin la mediación de un autor único o dramaturgo.

Recién egresada de la ENAD, tuve la fortuna de ser actriz de un grupo que llamamos Teatro de la Compañía, dirigido por Gustavo Cañas. Los integrantes éramos egresados o estudiantes de la ENAD. Con Gustavo Cañas montamos obras de autor, mediante un trabajo minucioso y riguroso cuyos resultados fueron obras que guardo en mi memoria con gratitud y orgullo. En 1994, al disolverse el Teatro de la Compañía (Cañas viajó a España para establecerse definitivamente allí), quedé en un limbo tanto como actriz como creadora, que superé participando en proyectos teatrales fugaces y en cuanto taller se me cruzaba en el camino. Pero la orfandad teatral seguía ahí.

Durante esos años rondé en torno a La Candelaria, hasta que solicité el ingreso. Perdí la cuenta de la cantidad de veces que mi solicitud fue denegada.

A finales de 1998 tuve la oportunidad de asistir al estreno de *El Quijote* bajo la dirección del maestro García, de quien era esa adaptación maravillosa de la obra de Cervantes.

La suerte estaba echada. “La constancia vence lo que la dicha no alcanza”, reza un viejo refrán. Por tanto, durante todo 1999 insistí, al punto de que me convertí en una visitante y solicitante recurrente, hasta que por fin, por físico cansancio, tanto el maestro como el grupo de La Candelaria me dieron el *sí*, el anhelado *sí*. Y empezó la aventura.

Jamás imaginé las posibilidades que se me abrirían. Desde el primer día, el grupo me dio la oportunidad, no solo de actuar, de ser actriz, sino también de crear, de concebir personajes, escenas, situaciones, conflictos e imágenes. Sin límites, con reglas claras, pocas pero exactas. Era lo más parecido a un juego, el juego de la improvisación. Y así, con pleno goce, participé en la primera obra de creación colectiva: *De caos & Deca caos* (2002). Dos años después, a partir de un proceso fascinante, cuyo tema central fue la energía y la conjunción de ciencia con espiritualidad, y bajo la dirección del maestro García, estrenamos *Nayra, la memoria*, una obra arriesgada, poderosa, profunda. El público se sintió confrontado y sorprendido. La Candelaria lo había vuelto a hacer: había creado otra obra icónica e innovadora. Con *Nayra* llegamos a muchos públicos diversos; viví la experiencia de las giras, con su exigencia, sus premuras y la satisfacción de pisar escenarios que nunca imaginé ni en el más ambicioso de mis sueños.

Al día siguiente del estreno de cada obra, el maestro Santiago García nos retaba a abordar un proyecto nuevo, a pensarlo, debatirlo, y nos sumergíamos en él con la certeza de que ya estaba hecho, pero con la inquietud de no saber exactamente cuál sería el resultado. Así creamos *A título personal* y *A manteles*. Y entre estas dos montamos *Antígona*, bajo la dirección y con dramaturgia de Patricia Ariza.

Habían transcurrido diez años y apenas si me había dado cuenta.



Antígona, de Patricia Ariza, dirigida por la autora (2006). Actrices: Alexandra Escobar, Fanny Baena, Nohra González, Nohora Ayala y Shirley Martínez.

En la segunda década, todo sucedió muy rápido, y el maestro García, al que percibíamos como intocable por el tiempo, sucumbió a la enfermedad. Un golpe imposible de asimilar del todo. Fueron diez años azarosos en los que perdimos a Fernando Peñuela, a Francisco Martínez, a Fernando Mendoza “Piyó” y, el 23 de marzo del 2020, al inicio del fatídico año de la pandemia, al maestro Santiago García.

En esos diez años, algunos de nuestros compañeros se retiraron del grupo para enfrentarse al reto de hacer teatro sin el abrigo y el respaldo de La Candelaria. Cada partida nos sumió en un duelo silencioso, y no por eso menos doloroso.

Durante esos años duros, La Candelaria se reinventó como grupo: tres de nuestros compañeros asumieron la dirección de sendas obras que fueron creadas simultáneamente. Para ello nos separamos en células de cuatro o cinco integrantes del grupo. Fueron procesos arduos, pero que culminamos. Así nacieron *Cuerpos gloriosos*, *Si el río hablara* y *Soma Mnemosine*, bajo la dirección de Rafael Giraldo, César Badillo y Patricia Ariza, respectivamente. En mi opinión, ese singular experimento nos permitió mirarnos, distanciarnos y reconocernos como creadores.

Volvimos a reencontrarnos en *Camilo*, obra que creamos colectivamente bajo la dirección de Patricia Ariza, y en *Refracción*, bajo la dirección de César Badillo.

Pero la herida por las sucesivas pérdidas seguía abierta. Crear juntos en esas condiciones significaba un riesgo enorme para el grupo, para el proyecto que cada uno, a su manera, intentaba defender. Así, por iniciativa de Patricia Ariza, nuestra directora, acordamos asumir por primera vez un trabajo individual, cuyo resultado fue un monólogo, un unipersonal.

Asumí semejante reto con la mente en blanco y el escenario vacío, dando palos de ciego, confrontándome a mí misma día a día durante el 2019. Este ejercicio individual fue para cada uno un salto al vacío. Sin embargo, los años de trabajo colectivo habían dejado un acervo que le permitió a cada uno plasmar en el escenario su visión teatral, su propia historia, su estética personal y social. Siempre estaré agradecida con Patricia Ariza y los Candelarios por proporcionarme esa oportunidad. Pese a los faltantes de *Ínglima*, como titulé mi monólogo, cada vez que me paro sola en el escenario, tengo la certeza que no estoy ínglima, porque hay años de trabajo en grupo que me respaldan.

Sandro Romero nos llama “viejos lobos de escenario”, haciendo alusión a la experiencia que cargamos como actores y dramaturgos. Sin embargo, “la experiencia” es un arma de doble filo, pues cada vez que nos embarcamos en un nuevo trabajo, desaprendemos a propósito y nos lanzamos decididos a descubrir nuevos horizontes sin saber a dónde vamos a llegar, o hasta dónde podemos llegar. Solo nos queda la opción de reinventarnos y tratar de reinventar el oficio de teatrero o teatrista, así como la relación con el público. No es fácil: en cada proceso aparecen las dudas, el miedo, la desconfianza, los desacuerdos casi imposibles de superar, y que finalmente producen bajas irreparables y dolorosas. Las alas de la creación quedan rotas, pero no nos rendimos, y siempre emprendemos el vuelo hacia un nuevo proyecto. Somos como los toreros de postín que cubren las cicatrices de las cornadas con trajes de luces.

“Sé osado e inesperadas fuerzas acudirán en tu ayuda”, decía Basil King.



Ínglima, de Adelaida Otálora, dirigida por la autora (2021). Actriz: Adelaida Otálora.

Tenemos un recurso, una llave que nos permite conectarnos con el espíritu del mundo, y es la creación colectiva: un proceso que, apelando a lo colectivo e individual, profundiza en los temas que abordamos, referidos siempre a la realidad social y política circundante. Es valioso porque nos permite dar cuenta de esa realidad de manera distinta, original, arquetípica; y además, sus raíces se nutren de las expresiones populares y auténticamente locales. De ahí su universalidad y su impacto, no solamente en la escena teatral nacional —muchos grupos han adoptado esta herramienta de trabajo—, sino también en la latinoamericana.

La creación colectiva, que es la manera como trabajamos en La Candelaria, da siempre como resultado una dramaturgia propia, con un pensamiento crítico vigente, siempre contemporáneo. Además, siempre nos permite experimentar, inventar y crear a partir de la suma de las vivencias y visiones de los integrantes del grupo.

En La Candelaria, cada obra de creación colectiva es el resultado de una inquietud social y responde a una “toma de consciencia”, no solo del colectivo, sino también del individuo, pues cada uno de nosotros, como parte activa de la creación de la obra, asume una responsabilidad en toda su profundidad y extensión. Esto implica

adentrarse en terrenos que podrían parecer exclusivos de un autor teatral y de un director. Esa búsqueda constante del “santo grial” del teatro la compartimos el director y los actores en un plano de igualdad, como un aprendizaje constante, como si cada uno fuera un dios capaz de dominar la vida y la muerte, el tiempo y el espacio.

En este exigente laboratorio de creación diario, como actores aprendemos a construir, y también a deconstruir y a comprender que nuestro trabajo es de renovación y de invención, no de repetición. Para lograrlo, investigamos manteniendo los ojos y oídos abiertos a lo que ocurre en cada esquina, en los metederos y mentideros, en las calles, en las frases sueltas que se escapan de una conversación cualquiera, en el estudio riguroso que se extiende hasta que alcanzamos el estado de “intuición informada”, pues la creación colectiva es un trabajo de apropiación, de consciencia de nuestro yo íntimo, y de comprensión de la realidad que nos atañe. Como resultado de ello, las obras que hacemos en La Candelaria son el resultado de un diálogo constante con el público, que finalmente se apropia de esas obras y las reinterpreta.

De todos modos, hay preguntas que siempre estarán presentes: ¿Y ahora qué sigue? ¿De qué queremos hablar?

En ese vasto laboratorio que es la creación colectiva, el actor aprende a aprender, pues la creación colectiva lleva implícito un verdadero aprendizaje, una postura de cuestionamiento permanente del tema abordado, así como del orden jerárquico tradicional que rige en las agrupaciones teatrales: cuestionamos la autoridad absoluta del director, quien en la creación colectiva pasa a ser un primer espectador, un interlocutor y mediador de las diferentes voces y miradas que se dan cita en el marco de creación de la obra.

Gracias a la creación colectiva he podido crecer como actriz y como artista, he podido alzar mi voz y encontrar eco en otras voces. En la tensión que surge entre la realidad y la fantasía surge esta frase de *El Quijote* —una adaptación escrita por el maestro Santiago García—: “Porque no se aprende de la vida, sino de las fantasías y cómo alcanzamos nuestras imaginaciones...”.

La Candelaria en mí: el inicio de mi identidad artística

Santiago García Arévalo

EL PUNTO DE PARTIDA PARA DESCRIBIR O EXPONER MIS VIVENCIAS EN UN grupo tan importante, con una trayectoria tan extensa, un grupo necesario, es que todo esto se logra desde el quehacer teatral. La Candelaria es un grupo que reconoce y da valor a las perspectivas artísticas de sus integrantes, que se preocupa por estudiar su entorno, por el contexto, por lo que podemos llamar *nuestra realidad*.

Puedo describir La Candelaria, no como un punto de llegada, sino más bien como el inicio de todo. Porque desde aquí, nosotros como grupo y como artistas defendemos nuestra identidad: la defendemos y resistimos. Sus integrantes nos oponemos a volver a ver el teatro como un producto. O La Candelaria es el proceso, es el camino, es ahí en donde encontramos la razón de este proyecto importante, de ver el teatro como una posibilidad de ver, entender, comprender el mundo.

Para mí, desde que ingresé a La Candelaria, estas ideas han sido fundamentales, porque el teatro y la creación no son solo un oficio: son un estilo de vida. El teatro es lentamente significativo, porque podemos entender la complejidad de la humanidad con acciones como crear las obras, ensayarlas, cuestionarnos, y sobre todo que desde el teatro podemos construir o aportar a la sociedad.

Mi ingreso al grupo marcó un antes y un después en mi vida artística y personal. Este espacio me confrontó, me obligó a mirar de frente mis antiguas percepciones y a romper con ellas. Desde entonces entendí que el teatro no es solo un lenguaje: es una fuerza capaz de atravesarlo todo, de cruzar fronteras invisibles y de instalarse en lo más profundo del ser.

Hoy creo que el teatro debe atravesar al artista, desgarrarlo, incomodarlo, fracturarlo por dentro, para que algo verdadero pueda

emerger. Solo así el público puede verse afectado, tocado, interpelado; solo así es posible que, al terminar la función, nadie, ni el actor ni el espectador, vuelva a ser el mismo.

La experiencia de entrar a escena para reemplazar a compañeros y compañeras no es menor: es un acto de responsabilidad y de entrega. Cada obra exige sostener no solo su calidad, sino su ética, su estética y el lenguaje con el que respira frente al público. *Camilo* fue una de mis primeras travesías dentro del grupo, pero no la única: hubo otras noches, otras funciones en que el escenario se convirtió en escuela viva. Allí, en cada repetición, que nunca es la misma, el oficio se abría, se profundizaba, y en mí crecía, con más fuerza, la necesidad de hacer teatro. Fue entonces cuando comprendí, casi como una revelación, cuán necesario es el teatro para el público y para la sociedad de nuestro tiempo.



Soma Mnemosine, de Patricia Ariza, dirigida por la autora (2012). Actor: Santiago García Arévalo.

La Candelaria no puede explicarse como un solo lugar: es un tejido de experiencias, de tensiones, de encuentros. Es la casa, el grupo, el público, el repertorio, la creación colectiva, es nuestra forma de habitar el oficio día tras día. Todo eso constituye la razón de lo que hacemos. Aquí, el teatro no es únicamente representación: es acumulación de vida, de preguntas, de complejidades. Y es precisamente de ese material de lo vivido, de lo confrontado que surge el goce: el de saber que no hacemos teatro solo para complacernos, sino para decir,

para exponer, para arrancar de nosotros mismos aquello que necesita ser visto y escuchado.

Pero este camino no es lineal: es un viaje de rupturas y continuidades, de encuentros y fricciones. Crear en colectivo es, al mismo tiempo, un privilegio y un desafío. Existen los roces, las dudas, las insatisfacciones. Sin embargo, son también las giras, las funciones, los procesos creativos y las conversaciones íntimas que hacen de este espacio algo irrepetible. Porque es allí, en medio de todo ello, que intentamos descifrar lo que ocurre en el mundo, que el teatro se convierte en una forma de pensamiento, en un lugar de debate constante.

Por todo esto, este grupo ha sido para mí una escuela profunda, un territorio indispensable, un espacio que, a través de sus exigencias y desafíos, me ha permitido habitar algunas de las experiencias más valiosas y transformadoras de mi vida.

Quien mire este grupo desde afuera debe saberlo: aquí no solo se viene a hacer teatro: aquí se viene a aprender a vivir. Porque el teatro expone, abre, desarma; nos enfrenta a lo inimaginable y, a veces, deja huellas que no desaparecen.

Yo me reconozco como un actor silencioso. Pero incluso en el silencio hay una voz. Desde ahí, desde ese lugar, puedo afirmar el valor de vivir intensamente la vida y el teatro. Tengo más recuerdos aquí con el grupo que con las personas que amo o con mi familia. Todo hasta el momento ha valido la pena en estos sesenta años que cumple La Candelaria, y desde mi voz silenciosa manifiesto mi apoyo incondicional al grupo, a todos los artistas y las personas que nos han acompañado. Espero que sean los primeros sesenta de muchos, porque el teatro no puede morir, y lo celebraremos —y lo estamos celebrando— con la emoción intensa de la vida. Aun así, hay una sensación nostálgica en esta celebración: aquí estoy viviendo mis mejores años. Mi juventud está junto a La Candelaria, gracias al público que también nos ha acompañado. Es por ustedes y para ustedes todo lo que hacemos, todo el teatro que hacemos es por ustedes. Mi identidad artística se reafirmó aquí, en este espacio, en este tiempo, en este escenario.

Gracias a La Candelaria por esta epifanía de emociones...

¡Que sean muchos años más!

Diario de un proceso en el Teatro La Candelaria: notas sobre la creación colectiva

Gabriela Pardo Pérez

12 DE OCTUBRE DE 2025. LO MÁS IMPORTANTE ES EL PROCESO

CUANDO PIENSO EN MI EXPERIENCIA EN EL TEATRO LA CANDELARIA ME dan, indiscutiblemente, ganas de moverme y soñar, de bailar y cantar, de escribir y rimar. Este grupo me ha mostrado con la misma intensidad la potencia de actuar a gritos y el peso de la inmovilidad silenciosa. También he tenido momentos de poca motivación, pero jamás he sentido el deseo de abandonarlo. Este espacio me ha recordado la importancia del juego y de la desobediencia; del disfrute por el mero placer de decir lo pensado, lo filtrado por miradas y oídos sensibles que perciben el mundo de otra manera.

Mi motivación para unirme al grupo a hacer una práctica —o *stage*, como la nombran internamente— fue experimentar y vivir de primera mano un proceso de creación colectiva con ese, uno de los grupos pioneros en esta metodología. Para algunxs de sus integrantes, la creación colectiva es también una forma de vida y de relacionarse. Me parecía ideal la intención de buscar maneras más horizontales de crear, aunque pronto me di cuenta de que el rol de la dirección es fundamental. Imaginé que podría aportar mis conocimientos sobre danza y trabajo con el cuerpo a los procesos creativos del grupo, y recibir enseñanzas de ellxs (aunque les incomode un poco el término *escuela*), por el simple hecho de compartir los espacios de reunión, discusión, ensayo y montaje.

Cuando inicié mi práctica —*stage*—, Patricia E. Ariza estaba aún al frente del Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes, y Santiago García Pinzón, el maestro, había fallecido hacía apenas tres años, durante la pandemia de covid-19. Una reorganización interna

del grupo estaba ocurriendo ante mis ojos, aunque en ese momento no lograba dimensionarlo con claridad.

24 DE OCTUBRE DE 2025. LOS SONIDOS SIN SILENCIOS SON RUIDO

Entiendo, y valoro cada vez más, el trabajo individual, en solitario. Eso fue, justamente, lo que me retó y me gustó del trabajo con el grupo: devolver la agencia al artista, permitirle autorregularse y explorar poniendo a su disposición un espacio físico para hacerlo, algo que no ocurre en todos los casos. Disfruto inventando mis propias formas de aprender y entrenar, de retarme y explorar nuevas habilidades. En mi último tiempo en La Candelaria lo he experimentado con la música. No me pongo reglas, sino que me las quito al no contar con una formación técnica académica. En ese sentido, todo me parece posible: todo lo que me evoque una emoción, lo que me suene armónico. Por eso me permito jugar. Y el juego con otrxs jugadorxs es aún más interesante e inspirador, porque en esa experiencia rítmico-musical se aprende, se enseña y se goza. El rigor y el juego no pelean.

Estoy convencida de que la manera en que quiero hacer arte y contribuir con mis aportes a promover una cultura de paz en mi país, en mi territorio, es colaborativa y colectiva. A pesar de que casi todo empuja hacia la competencia —disfrazada de motivación para mejorar—, si nos detenemos, veremos que esta no ha sido efectiva para el crecimiento de lxs artistas, ni de los grupos, de las obras, de la sociedad o del planeta; al contrario: ha generado malestar y ha roto vínculos. ¿Por qué no probar a hacerlo de otra manera? Hay que encontrar formas de mejorar sin competir; si no existen, tendremos que crearlas. Pero sí que existen: están en la naturaleza: la simbiosis es un gana-gana. Nos tenemos tan poca confianza que sospechamos de esa posibilidad, contaminados por la idea de que para que alguien gane, otro debe perder. Un gana-gana exige creatividad, imaginación y disposición. Como jugar.

Llamó poderosamente mi atención que algunxs miembrxs del grupo no se dispusieran a entrenar juntxs. Conozco la historia

de los laboratorios de creación teatral y he visto videos de los intensos y exigentes entrenamientos colectivos que el grupo realizaba en algunas temporadas, y que parecían disfrutarlos. “Estarán cansadxs de eso”, pensé; “estarán explorando otras maneras”. El terreno de la creatividad no tiene recetas, y yo quería disponerme a probar nuevas formas y desarrollar otras. Por eso recibí con alegría —y un poco de nervios— la tremenda confianza y responsabilidad de orientar los entrenamientos de cuerpo y danza para la creación que se llevaba a cabo en ese momento, un proceso que venía desarrollándose desde un año antes de que yo ingresara. Asumir esta propuesta fue algo inmensamente desafiante y pedagógico.

Me encontré poniendo en cuestión varios métodos a los que estaba acostumbrada, explorando e inventando otras formas de contribuir a esa creación colectiva, que ya sentía propia. Acordamos reunirnos dos veces por semana para explorar el trabajo corporal en escenas puntuales. No fue fácil mantener el interés para que todxs asistieran; eso me confrontó con reflexiones sobre mi lugar en el grupo, mi credibilidad y mi propio trabajo, pero también sobre el papel actual del arte en una sociedad cada vez más proclive a lo digital, a la competencia individual y al consumo rampante, de modo que hasta la salud y la cultura se mercantilizan.

7 DE NOVIEMBRE DE 2025. LA CREACIÓN COLECTIVA COMO REFLEXIÓN ACERCA DE NUESTRA MANERA DE RELACIONARNOS

Con el primer gobierno progresista en nuestro país ha sido evidente que apostar por poner el arte en el centro para la transformación social y para promover culturas de memoria y paz requiere de voluntad política. Iván Benavides lo ha mencionado varias veces: cambiar la tríada deseable para algunos agentes del arte y la cultura —poder, fama y dinero— por autonomía, maestría y propósito invita a la congregación, a resistir, mediante las redes de capital social en los territorios, esta arista de la era digital que se manifiesta en las redes sociales y la inteligencia artificial.

En el grupo, juntarse para crear y jugar es una decisión. Confiar en la capacidad colectiva para regular reacciones, decisiones y desacuerdos, contribuyendo mediante un agenciamiento individual consciente, no es fácil. En La Candelaria se entrena eso todos los días. Toda decisión implica una renuncia: decidimos para algo, y dejamos de decidir para otra cosa. ¿Cómo se vive eso?

La idea de “ver la perla”, el diamante en bruto de las improvisaciones, invita a buscar esa misma potencialidad en lxs compañerxs: en sus capacidades, fortalezas y virtudes, no solo en sus carencias. Normalmente es fácil señalar lo que falta, o lo que unx haría si estuviera en el lugar de otrx; pero afinar la mirada para analizar lo que hay y lo que puede crecer —no cerrándose a ver solo lo que falta— es un reto enorme, sin duda demandante y satisfactorio.

Vuelvo a la importancia del trabajo individual: sin duda, hay que conocerse, trabajarse, entrenarse y retarse a explorar opciones para luego ponerlas a disposición del trabajo colectivo. Entender los vínculos artísticos como obras colaborativas en sí mismas me ha abierto el espectro para estar más atenta al cuidado de esas relaciones que se gestan gracias al arte, y también me ha generado preguntas: ¿Cómo invitar a lxs compañerxs a probar nuevas formas sin imponer, respetando el estilo y la manera de trabajar propia de cada unx? ¿Cómo encender la curiosidad con una conversación o una anécdota para que lxs otrxs se inspiren a mirar sus propias ideas de otra manera? Crear no siempre es un acto solitario: muchas ideas surgen del intercambio con otrxs, del roce de energías que comparten un entusiasmo y unas ganas de jugar-crear.

17 DE NOVIEMBRE DE 2025. CÓMO ME COMUNICO

La experiencia en La Candelaria me ha llevado a una reflexión profunda sobre la comunicación, sobre nuestra capacidad para negociar, conciliar y estar en desacuerdo; sobre convivir con diferencias de perspectiva respecto al contexto y la estética —contexto entendido como las relaciones de poder en el mundo, en el país, en el medio artístico y cultural, y en el interior del grupo—. Crear juntxs

no significa ceder la propia voz, sino ampliarla, expandirla y enriquecerla con la de otrxs.

El proceso de creación que el grupo llevaba cuando me integré para realizar mi práctica —*stage*— no culminó en una obra; se detuvo. Durante este proceso dos compañerxs del grupo de planta se retiraron, pero en La Candelaria muy pronto se está pensando en lo que viene, en lo que se va a crear después, e iniciamos una nueva aventura creativa colectiva sobre el asunto de la migración.



Soma Mnemosine, de Patricia Ariza, dirigida por la autora (2012). Actores: Carmiña Martínez, Luis Libardo Flórez y César Amézquita.

En esta ocasión el proceso, más corto e intenso, resultó en la obra *Postales del desarraigo*. Recuerdo que mi primera improvisación fue con Rafael “Paletas” Giraldo, en un carromato inmenso que construimos juntxs. Disfruté y mejoré mis habilidades con el serrucho, el martillo, el taladro y la pulidora. Me colgué un montón de instrumentos del cuello, que intenté hacer sonar durante la

improvisación, aunque sin mucho éxito. Ahí nacía Soledad Valencia, en la obra, un ánima errante en un cementerio. Pero varias cosas no funcionaban. Bajo la dirección de Patricia, tuvimos desacuerdos y discusiones que nos llevaron a conciliar y, en ocasiones, a ceder.

Soledad Valencia no lleva instrumentos en sus escenas; nada cuelga de su cuerpo, y eso le da libertad para moverse y bailar. Fue un acierto de la dirección, y supe escuchar y ceder. En el camino de la composición de los ambientes sonoros y la musicalidad de la obra, empecé a encontrar un lugar para proponer. Quizás no ocurre en las escenas de Soledad Valencia, pero sí en otras: soy parte de la ambientación sonora en varias escenas de mis compañerxs e interpreto varios instrumentos, como soñé al principio. Esa era otra manera de conseguir lo mismo, siendo leal a la esencia, y a un propósito superior a mi individualidad, el objetivo compartido. Fue la obra colectiva la que propuso el reto de contribuir a la creación musical, y me dispuse a hacerlo, pero no lo hice sola: lo hicimos en grupo.

5 DE DICIEMBRE DE 2025. NO PASÓ NADA

El proceso descrito inicialmente, que no culminó en una obra, deja a veces la sensación de que se perdió el tiempo, de que no se hizo nada. Esto ha generado en mí una pregunta inquietante sobre los entornos —“biomas teatrales-culturales”, como los llama Cleiton Pereira, de Los Contadores de Mentiras, de Brasil— donde maduran, en condiciones óptimas, los frutos: obras y experiencias artísticas colectivas.

Ambos grupos apuestan por la creación colectiva y por relaciones colaborativas e intergeneracionales. Ningún proceso es igual a otro. ¿Qué condiciones se necesitan para que un proceso creativo se desarrolle colectivamente?

Para mí es fundamental que el terreno compartido sea un espacio de expresión y escucha; un lugar donde cada unx se sienta en confianza para hablar y ser escuchadx, y esté dispuestx a escuchar a lxs demás. Comprendo que lo inmediato es replicar las formas con las que nosotrxs mismxs aprendimos; allí precisamente reside la posibilidad de ser y hacer la transformación, de hacerlo diferente, de constituirse en el cambio y no solo hablar de él.

Ese sería un posible entorno-bioma idóneo para crear, para emprender un proceso de creación colectiva. ¿Cómo muestro mi punto de vista sin imponerlo y sin desechar los de otrxs? ¿Cómo construimos confianza para permitirnos el placer creativo, sin revanchas, ironías ni prevenciones? ¿En qué terreno pueden producirse creativamente las semillas, y cómo proponer a mis compañerxs que aprendamos y nos enseñemos unxs a otrxs? ¿Cómo resignificamos lo vivido, lo compartido, los aciertos y desaciertos en la comunicación, y también el daño que nos hemos causado y la inspiración que nos hemos brindado?

La creación colectiva y sus posibilidades

Jhon Franklin Hernández Vidal (FrAnKo)

AL HABLAR DE CREACIÓN COLECTIVA ES OBLIGADO HACER REFERENCIA al grupo de teatro La Candelaria, que ya cuenta con sesenta años de práctica artística ininterrumpida, y que se lanzó a navegar en los mares de la creación a partir de prácticas colectivas.

El Teatro La Candelaria es un punto de referencia para muchas agrupaciones artísticas que desarrollan su oficio a partir de esta herramienta, si así la pudiéramos denominar. La creación colectiva permite que todos los integrantes de un grupo puedan hacer parte de la construcción de imágenes, personajes y dramaturgia propias para dar cuenta de un contexto, para así expresar su opinión acerca de lo que nos acontece como seres humanos.

Hablar hoy de la creación colectiva no solamente es hacer referencia a lo que el arte dramático ha generado en el ámbito artístico: también es reflexionar acerca de lo que esta práctica ha generado en otros lugares, como los espacios comunitarios, donde los participantes encuentran una forma de relacionarse y de ser escuchados por medio de la práctica colectiva. Asimismo, es la oportunidad de dar a conocer las problemáticas que aquejan a la comunidad, y hacerlo valiéndose de la poesía, el canto, la palabra y las imágenes creadas por medio del cuerpo, no solo le brinda al público la ocasión de apreciar un producto artístico, sino de reflexionar sobre sus condiciones de vida. Estas prácticas buscan un diálogo con quienes reciben el mensaje, unos espectadores que en muchas ocasiones hacen parte de esas comunidades. Allí se revela un aspecto trascendente de la práctica teatral, porque si la gente reflexiona sobre lo que sucede en su contexto, puede llegar a solucionar esos problemas que la afectan.

Por esta razón, la posibilidad de hablar de lo que nos aqueja expresándolo de manera artística genera nuevas formas de construir

el relato de la realidad, ya que esa dramaturgia se construye a partir de lo que los integrantes de la sociedad estiman necesario contar de manera poética. Considero que el mismo relato nos va mostrando el camino que debemos seguir, y es de esa manera que el mito surge.

A mi modo de ver, la creación colectiva, más que una herramienta diseñada para crear obras artísticas, es un organismo vivo que se adapta y se transforma, dependiendo de las inquietudes y necesidades de quienes integran esos colectivos. Por esta razón, los procesos de construcción colectiva afectan de manera positiva y significativa a todos sus integrantes.

Gracias a esta práctica artística he tenido la oportunidad de conocer e intercambiar tanto experiencias como saberes con diferentes comunidades, y también de ser un espectador de lo que sucede en la vida de otras personas. Estos procesos que se desarrollan en la práctica artística comunitaria plantean una posibilidad de transformación de los individuos, muchos de los cuales se han visto afectados o marginados por sus condiciones de vida, algo que determina su manera de pensar o de ver el mundo. Sin lugar a duda, estos procesos que viven las comunidades facultan a cada uno de sus integrantes a expresarse con voz y voto acerca de lo que quieren que se hable y se muestre.

Personalmente he tenido la oportunidad de departir con diferentes tipos de comunidades afectadas por problemáticas propias, que ven cómo, valiéndose de la creación artística colectiva, pueden expresar sus más profundas inconformidades, y mediante el arte logran compartir y exponer ante la opinión pública todas aquellas necesidades y dificultades que han tenido que sufrir en su vida. Ejemplos hay muchos, como el de las mujeres de Soacha, madres de los mal llamados *falsos positivos*. Ellas, creando colectivamente, han podido mostrar el dolor y el horror que ocasiona la violencia generada por el Estado. Sus hijos, de quienes se dijo que habían sido dados de baja en combate, fueron falsamente acusados de ser guerrilleros. El responsable, un gobierno de derecha. Estas madres han tenido que soportar durante mucho tiempo su dolor, pero finalmente han visto en estos espacios artísticos una oportunidad para denunciar el crimen, gracias a lo cual sus voces han sido escuchadas.

He conocido y hablado con jóvenes que resultaron mutilados, algunos con pérdida de la visión, en el estallido social de 2020. He visto cómo, gracias a la creación artística, de manera colectiva han logrado manifestar su inconformidad y han conseguido que sus voces resuenen en los lugares donde han presentado las obras artísticas con las que denuncian el modo como fueron reprimidos solo por expresar su inconformidad y su falta de oportunidades. Ellos, mediante el canto, han logrado mostrar un dolor que deben llevar por el resto de su vida.

También merece resaltarse el trabajo de lideresas que, juntándose y compartiendo sus experiencias, dan a conocer la importancia de las mujeres en una sociedad machista, y enseñan cómo romper los lazos que impiden que hombres y mujeres sean valorados en igualdad de condiciones.

En todos estos casos, el trabajo colectivo ha posibilitado el surgimiento de nuevas formas de mostrar la realidad que nos ha sido impuesta. Muchos creen que las condiciones de injusticia se vienen superando gracias a la tecnología, pero, en lugar de eso, la tecnología tiende a convertirnos en seres individuales, pegados a una pantalla a través de la cual accedemos a una realidad manipulada. Vivimos en una época en la que la guerra está a la orden del día, y ya no se discute ni se dialoga para superar los conflictos. En esta época, el más fuerte, sin pensarlo, puede apretar un botón para acabar con la humanidad entera. Es por esto por lo que las prácticas colectivas son necesarias para que no perdamos la identidad y para que manifestemos que somos seres que vivimos y pensamos en un mundo diferente, donde las creaciones realizadas en colectividad son indispensables, más si comprendemos que ellas nos permitirán cambiar esta realidad.

Cómo llegué, cómo me quedé y qué hago con ese legado

Judy Katherine Moreno Romero

EN PLENA ADOLESCENCIA ESTABA UN POCO PERDIDA FRENTE A LA VIDA y sin saber con exactitud qué estudiar (aunque en el fondo siempre supe que quería ser actriz), porque mi timidez me hacía dudar incluso de la posibilidad más remota de formarme en las artes escénicas.

En medio de la incertidumbre me lancé a estudiar un técnico en artes escénicas en el SENA, una de las mejores decisiones de mi vida, porque ahí conocí al maestro Rafael Giraldo, conocido por muchos como “Paletas”, de quien hoy en día, con mucho orgullo y admiración, puedo decir que es mi colega. Fue el maestro que me llevo por primera vez al Teatro La Candelaria.

Él, que nos hizo conocer la maravillosa y profunda historia del grupo, también posibilitó mi primer acercamiento a la figura de Santiago García, padre de la creación colectiva, un nombre que muchos de nosotros desconocíamos en ese momento, pero que despertó una profunda admiración y un deseo genuino de conocer su legado y el trabajo de su grupo.

Ese acercamiento se materializó cuando asistimos por primera vez a una obra de La Candelaria: *Camilo*. Salimos del teatro con un nudo en la garganta, atravesados por la fuerza y el dolor de su historia. Aquella experiencia avivó aún más mi necesidad de conocer a fondo el trabajo del grupo, pues encendió en mí una chispa de curiosidad que me motivó a investigar, comprender y empaparme más sobre la historia del país y del recorrido de cada uno de los integrantes de esa compañía teatral.

Por cosas de la vida, en el año 2021 volví a estar muy cerca del grupo. Empecé a trabajar en los festivales de la Corporación Colombiana de Teatro y dentro del marco de la programación, el 2 de octubre

de ese año se presentaba *Nayra*. Fue la primera vez que vi la obra y, por muy lejos que estuviera de imaginarlo, también fue la primera en la que pude compartir tablas, experiencias y risas con el grupo.

Cada vez que los veía, me imaginaba ahí, actuando en una obra. Sin embargo, rápidamente aparecía un pensamiento intrusivo que dañaba esa ilusión, que la hacía parecer lejana, aunque nunca imposible. Sin atreverme a ir más allá, me quedaba observando desde afuera, sin tomar el riesgo de acercarme o de indagar cómo podría ingresar al grupo.



Nayra, creación colectiva, dirigida por Santiago García (2004).
Actores: Hernando Forero, Nohora Ayala y Luis Libardo Florez.

Tuvieron que pasar tres años para que, tras graduarme como maestra en artes escénicas en la ASAB, esa chispa explotara por completo y yo tomara la decisión de que, en vista de que era lo que más quería, lo iba a intentar. Decidí luchar hasta hablar con el grupo y ver cómo la posibilidad de ingresar se concretaba. Así comenzó la marcha: bastó dar el primer paso para que, en cuestión de días, estuviera viviendo esa maravillosa y única oportunidad.

Desde el primer día en que pasé a formar parte del grupo me sentí acogida. Aún no conocía muy bien a todos los integrantes, pero no fue necesario: bastó la energía del espacio para saber que estaba en un lugar seguro: un grupo que me brindaría experiencias y crecimiento. De ahí que sienta una profunda gratitud por su abrazo colectivo.

Mi primera participación fue tras escena, en *Soma Mnemosine*, llevando y alcanzando elementos, ayudando con la escenografía, corriendo telones. Luego vinieron otras tareas: en todo lo que el grupo necesitara apoyo, ahí estaba yo, pero no solo colaborando: también observando, aprendiendo, habitando el teatro desde todos sus lugares.

Dos meses después llegó mi primera participación en escena, con *Nayra*, la obra que me abrió el camino para un encuentro más cercano con el grupo. Con nervios, pero también con una profunda intriga y disposición, empecé a participar en los ensayos, y el 28 de mayo de 2025 realicé mi primera presentación con el grupo La Candelaria.

Aunque no hubo aplausos, porque la obra deja al público en un estado de silencio y reflexión, recuerdo con claridad la entrada de Patricia Ariza diciendo: “Muy bien, felicidades”. Luego, el abrazo de mis compañeros, un gesto de bienvenida que se convirtió en mi verdadero aplauso de inauguración.

Esa inauguración se transformó en impulso. Más adelante llegaron las improvisaciones de *Postales del desarraigo*. Lejos de imaginarlo, y nuevamente agradecida con la vida, tuve la oportunidad de estrenar una obra con el grupo. Esa experiencia quedó marcada para siempre en mi trayecto profesional. Es una de las obras que más atesoro, no solo por el proceso colectivo, sino por el tema que aborda: la migración, un asunto que, de una u otra manera, nos atraviesa a todos y nos toca el corazón. Esta obra me permitió crecer como actriz y como persona: me abrió la mirada hacia otros caminos y problemáticas que, aunque cercanas, no había observado con la profundidad que el teatro consigue exponer.

Celebrar los sesenta años del Teatro La Candelaria es una muestra viva de que el legado de Santiago García, junto al de todas

las personas que han caminado de su mano, ha sido construido con rigor, resistencia y amor. Llegar tan lejos no es fácil, pero ellos nos demuestran que es posible.



Postales del desarraigo, creación colectiva, dirigida por Patricia Ariza (2025). Actores: Franklin Hernández, Judy Moreno, Ángel Diwan Ferrand, Nohra González, Hernando Forero, Gabriela Pardo, Rafael Giraldo.

Estar a las puertas de esos sesenta años y poder estar ahí, presente junto al grupo, es un privilegio que agradezco profundamente. Me habría encantado conocer a Santiago García, pero su presencia sigue viva en el teatro, en la ética, en la creación colectiva y en cada paso que damos sobre el escenario, y su legado nunca pierde su fuerza.

Entre mis proyectos como profesional figuran seguir creando con el grupo, continuar aprendiendo, aportando y creciendo en este espacio que respeto y admiro profundamente, asumir el teatro como un acto de memoria y de responsabilidad, en el que cada proceso creativo dialogue con la historia del país y con las huellas

que ha dejado el Teatro La Candelaria a lo largo de décadas de trabajo ininterrumpido. Ser parte de este grupo implica comprender y honrar un legado construido mediante la creación colectiva, la resistencia, la reflexión crítica y el compromiso ético con la escena y con la sociedad.

Continuar en La Candelaria es, para mí, una responsabilidad, una forma de cuidar y proyectar ese legado: escuchar a quienes lo han sostenido, aprender de sus procesos y hacer mis propios aportes, ligados a la cosmovisión de mi generación, que propone nuevas preguntas, nuevos cuerpos y nuevas miradas, sin olvidar la raíz que ha hecho posible el legado de La Candelaria. Pertenecer a este grupo es crecer dentro de una tradición viva, que no se repite, sino que se transforma, y que sigue encontrando en el teatro una herramienta para pensar el presente y construir futuro.

Diez años de aportes a la cultura nacional

Por Ana María Fernández

No se trata esta vez únicamente de la labor, sino de dar a este grupo el lugar que ocupa en el desarrollo de la cultura nacional, por los fundamentales aportes de que hemos sido testigos. Son 37 años, marcados con un ejemplo de trabajo y dedicación, en donde se muestra la verdadera cara y calidad artística del grupo.

El tiempo ha sido fruto de un duro peregrinaje que tomó diez años. El grupo nació con el nombre de "Casa de la Cultura". Más tarde, la necesidad de establecer una red propia, y en vista de los rigores económicos, se empezó una campaña que culminó en 1960, con la adquisición de una casa colonial en el barrio "La Candelaria". En estos diez años de labor, han sobresalido, entre 37 obras representadas, las dos obras de "Mujer Sola", de Peter Weiss; "El trípode", de Fernando Arrabal; "La buena alma" de Se-Chuan, de Bertold Brecht; y "El amor", de Enrique Buenaventura, dirigidos todos por Santiago García.

Los últimos años de trabajo de "La Candelaria" se han caracterizado por su incorporación e impulso al movimiento continental de la creación colectiva, que desde la década de los 50 viene renovando el teatro latinoamericano. Los antecedentes de este trabajo colectivo se remontan a "Mujer Sola", espectáculo colectivo realizado en los primeros años de labor. Sin embargo, es con "Nuestros los comunes" con lo que se inicia propiamente la etapa de creación colectiva en "La Candelaria". A partir de esta pieza, el conjunto se ha inscrito en la primera línea de la más valiosa y auténtica de este movimiento.

La labor de los artistas no se desenvuelve exclusivamente en su sede de Bogotá, sino que contempla giras por todo el interior del país, hasta llegar tan apartados como los Deltas Orientales. Todo esto, haciendo un público popular, interesado en su mayoría por obreros, y estudiantes. La iniciativa de los jóvenes obreros primero y la sistematización de las



funciones en centros obreros, barrios apartados y sindicatos después, se han ganado el cariño y la solidaridad de todo el pueblo; esa pública olvidada, a quienes ellos han mostrado la realidad y el dolor a pesar.

Las actividades del grupo no se limitan únicamente al montaje de obras, sino que han logrado convertir su sede, en un centro generador del arte revolucionario y en un ejemplo de solidaridad combativa y de concientización.

Sus máximos son reconocidos no solo a nivel nacional, sino que trascienden y hoy son ejemplo para numerosos grupos de teatro de todo el mundo, como lo fue demostrado en sus giras por varios países. La visita de su quincuagésimo aniversario ha sido recordada en festivales internacionales como el de Nancy, en Francia, y recientemente por la "Casa de las Américas" de Cuba, que le concedió una mención de honor en 1973 y su premio en 1974, con la obra "Guadalupe ante su cruz".

A nivel nacional, una instancia el papel que el grupo desempeña en la construcción y consolidación de la "Compañía Colombiana de Teatro", de la cual hoy en día es su máximo fundamento.

Como colombianos, siempre orgullosos de este grupo que ha sabido forjar un lugar de privilegio para nuestro teatro. Se hace imposible hablar de teatro en Colombia sin referirse a "La Candelaria", a su director el maestro Santiago García y a la eficaz contribución prestada al arte popular en nuestro país en sus diez años de trabajo, con el montaje de sus 37 obras.

Como homenaje a esta gran labor, decimos con el escritor cubano Carlos Fajardo:

"Hermoso y magnífico testimonio de diez años de labor titánica del grupo 'La Candelaria', por convertir el teatro en un arte anticolonial, vital y revolucionario, y por devolverlo a su ciudad, más importante y a su crítica más justa: el pueblo".

Artículo de prensa (1976). Imagen: Centro de Documentación del Teatro La Candelaria.

LUNES 16 DE JUNIO DE 1997/EL TIEMPO/5D

ESPECTÁCULOS

El grupo festeja sus 30 años

Las huellas reales de La Candelaria

El martes se lanzará un libro que recopila las 50 obras que el Teatro La Candelaria ha montado.

Casi un año entero le tomó a Santiago García recuperar los documentos que el Teatro La Candelaria había dejado por todas partes en sus largos andares. Archivos de publicaciones ya desaparecidas, colecciones particulares de fotos y varias sedes de periódicos, recorrió buscando recuperar los primeros años de lo que fue ese niño, que el año pasado cumplió 30 años.

Y el martes 17 junio, a puertas del cumpleaños 31, el Teatro La Candelaria lanzará el libro *Teatro La Candelaria 1966-1996*, un registro detallado del camino recorrido por el grupo que puede verse también como un testimonio general de los vientos que han dado forma al árbol teatral colombiano.

"Es una especie de vista panorámica de nuestro desarrollo, que ha ido muy a la par con muchos grupos del teatro colombiano. Aunque tenemos diferencias y similitudes, a la larga tenemos el mismo recorrido", afirma García.

Aunque el cumpleaños número 30 del grupo ameritaba un regalo de estas proporciones, García no lo tuvo muy en cuenta hasta que apareció la posibilidad de hacer una coedición con Colcultura. "La idea era un poco quimérica porque un libro de estos, con buen papel y buenas fotografías, cuesta mucho y nosotros -con esta penuria permanente- no habíamos pensado en esto. Pero Colcultura nos dio el patrocinio y



LA HISTORIA DEL GRUPO La Candelaria sirve para dar luces sobre el recorrido general del teatro colombiano.

podimos editarlo", explica. En el libro aparecen fichas técnicas, comentarios en periódicos y revistas, y fotografías de los 50 montajes que La Candelaria ha realizado en este tiempo.

La fecha que aparece tan notoriamente en la carátula del libro puede funcionar como un punto aparte, una manera de empezar los siguientes 30 o 40 años con la hoja en blanco. O al menos, dejar momentáneamente de lado tanta historia, para

comenzar un segundo tomo. "Todo esto es una etapa y lo que persigue el libro es dejar un documento de lo hecho. Todos estos datos y fotografías están regados y la recopilación ha sido muy difícil. Pero es un esfuerzo que los estudiosos del teatro seguramente sabrán agradecer", continúa. "Esta clase de libros son muy útiles para grupos como estos que llevan tanto tiempo y que deben tener algo estable en su memoria".

Artículo de prensa, periódico *El Tiempo* (1997). Imagen: Centro de Documentación del Teatro La Candelaria.

GENTE

Santiago García y los 20 años de La Candelaria

● El Teatro La Candelaria celebra sus 20 años de labores, impulsando continuamente el talento y la creatividad nacional. Santiago García uno de sus fundadores y director del grupo artístico nos cuenta la historia, proyectos y futuro de este arte, que tanto auge ha tomado en nuestro país.

May por el contrario de casi todos los actores, Santiago García, no nació actor. Él se hizo, hace 30 años, después de haber estudiado arquitectura y luego de haber viajado a Europa a complementar durante 4 años sus estudios en ese campo.

Santiago se graduó en Venecia y regresó a Colombia a trabajar con una firma de arquitectos.

Desde luego, tenía inclinaciones artísticas, las que logró orientar hacia las artes plásticas, mientras estudiaba bachillerato, pensaba en la arquitectura y en la pintura y mientras estudiaba arquitectura se formó un gran conflicto entre ésta y las artes plásticas.

"En los años 50 cuando yo estudiaba en Europa había una serie de tendencias de carácter expresionista y abstracto, era el abstraccionismo expresionista que me interesaba mucho a partir de una realidad. Me metí muy hondamente a vivir el paisaje, la vida de Venecia, la atmósfera. Siempre quería captar lo todo en los ensayos que hacía", dijo.

Asegura que nunca mostrará esos ensayos porque "uno tiene que ser respetuoso con la gente y lo que se muestra es el resultado de un trabajo muy serio y de mucho tiempo de gestación".

El teatro resolvió el conflicto.

Santiago García, encontró que el teatro podía ser la solución a las contradicciones entre dos aficiones muy fuertes. "El teatro es un resumen de artes. En el está la música, es un arte espacio teatral; allí se encuentran muchos elementos básicos de la arquitectura, como el espacio y los ambientes. Por otra parte, la mayoría de los pintores piensan que en las artes plásticas hay un reflejo de la realidad en dos dimensiones. En el teatro, ese reflejo de la realidad no sólo se sucede en las dimensiones de superficie sino de volumen, haciéndolo tridimensional. El teatro vino a resolverme el problema que tenía".

Sin embargo, este inconfundible arquitecto y principiante de pintor nunca fue a teatro en Europa en donde se supone, es lo que hay que hacer en los ratos libres.

No estuvo en paraísos artificiales

Cueto día, trabajando ya en Bogotá, llegó en un periódico, que llegaba un director de teatro muy importante contratado por la Televisión Nacional. Era el japonés Seki Sano quien venía de México a fundar una escuela de teatro. García se presentó, hizo el examen de admisión y en ese momento supo que esa era su verdadera profesión.

El profesor Sano, después de un tiempo tuvo que salir del país, pues se supo que era marxista y era también el final del gobierno de Rojas Pinilla, así que no hubo ninguna consideración.

El grupo de teatro ya estaba conformado y tenía que seguir; se llamó entonces El Búho y su sede estaba en la Avenida Jiménez con Carrera 10. Era una pequeña sala en donde se empezaron a montar obras del teatro clásico. Entre los grandes impulsores del teatro El Búho, sobresalen Fausto Cabrera, y Dina Moskovic, casada con el poeta colombiano Jorge Gaitán Durán.

En la hora de volver a Europa, más exactamente a Checoslovaquia, a estudiar teatro, fue la consideración que se le hizo Santiago y así ocurrió.

Pero todo podría haberse prestado para experimentar en el campo de la droga por donde han pasado cientos de personas, entre ellas, artistas y estudiantes viajeros por Europa; y la pregunta es la siguiente: "¿Aunque era también la época de meter droga en las comunas hippies, no me interesaba nunca por eso; la droga que lo hace es porque no tiene objetivos claros, adicciones muy fuertes, entonces resulte reemplazar esos vacíos de adicciones, de sueños, por otros artificiales. Pretenden ir a paraísos artificiales, lugar en donde no estuve ni estaré".

Llegó a donde era

A su llegada a Praga, encontró que había una gran facultad de Artes Musicales así se llamaba en donde estaba el teatro, la música, la televisión y en arquitectura había un posgrado que se llamaba "El espacio teatral", ésto, como una especialización.

En Praga llegó a donde era y a su regreso también. Del 62 al 66 dirigió el grupo de teatro de la Universidad Nacional.

"En el año 66, unas cuantas personas, fundamos La Casa de la Cultura ahora La Candelaria, entre ellos estaban muchos de los que actualmente dirigen grupos de teatro: Carlos José Reyes, Edly Arsuñe, Miguel Torres. La Casa de la Cultura quedó, no tenemos ni con qué pagar arriendo".

"Nos levantamos gracias a..."

Dos años en La Casa de la Cultura y 18 años en La Candelaria es el resumen.

Efectivamente, cuando todo parecía haber terminado hace 18 años, el doctor Gabriel Melo puso su empeño y consiguió un auxilio de 300 mil pesos, para comprar la casa en donde hoy están. El último aporte lo dio "La Corporación Barrio La Candelaria", por una suma de 7 millones de pesos.

En este momento hay un grupo de 14 personas que intervienen en lo artístico y en lo administrativo.

Yendo un poco más al fondo de las necesidades económicas del grupo, logramos conocer, que para sobrevivir se necesitan 14 millones de pesos anuales. Los aportes que reciben no alcanzan sino para cubrir con sueldo



Santiago García, arquitecto, pintor, actor por excelencia, uno de los fundadores del Teatro La Candelaria. Al cumplir 20 años de trabajo, el grupo compuesto por 14 personas, ofrece noche tras noche, su profesionalismo y su dedicación con repertorio propio a todos los colombianos, en su sede de La Candelaria.

se están poniendo permanentemente en escena. "Es importante contar con toda una base estructural por parte del grupo, inclusive de carácter físico; también hay que tener un depósito grande en donde están las 7 escenas grafías dispuestas a ser montadas en cualquier momento. Por otro lado, como línea de carácter estético, sería que el grupo se convirtiera en creador de sus propias obras para contribuir a la dramaturgia nacional, respetando la línea de los clásicos", dijo Santiago García.

La verdad es que desde 1970 ha venido trabajando el Grupo con obras propias, en crecimiento colectivo, se han hecho cinco individualmente por actores del grupo.

El diálogo del rebusque, una obra sobre Quevedo. La tras escena, escrita y dirigida por Fernando Pinuela. Esta obra tuvo éxito, no sólo aquí sino en New York. Corre, corre, corre, escrita y dirigida por Santiago García. El viento y la ceniza.

"En el teatro el reflejo de la realidad se sucede no sólo en las dimensiones de superficie, sino también de volumen, haciéndolo tridimensional"

mínimo a cada persona.

El Concejo de dos millones, Coicatura 400 mil pesos, el Banco de la República compra funciones para programas culturales de fuera de Bogotá, así que entre auxilios y funciones vendidas recogen 6 millones de pesos. El resto lo tienen que conseguir por taquilla.

Pero para dedicar todo el tiempo como es el anhelo de Santiago García director del grupo, se necesitan 35 millones anuales. Por ahora, cada actor tiene que recurrir a dictar clases en talleres, a aceptar papeles en televisión y otras actividades.

Repertorio propio y dramaturgia nacional

El Grupo de Teatro La Candelaria tiene un repertorio de siete obras que

escrita por Patricia Ariza

Esta es en sí la contribución de la dramaturgia nacional al ansia por constituir un inventario de obras latinoamericanas.

Hay que decir que en nuestro medio funciona más de una obra nacional con base en la cosa política. Las últimas tres tienen una temática sobre el choque cultural entre Occidente y América; un choque que se planteó desde hace 400 años y no se ha resuelto.

Y así empezó a gustar el teatro

No señores, esto no debía ir al principio, porque aquí al final lo entendí mejor.

La primera etapa del teatro en Colombia fue algo de titanes. No había

gente para este tipo de espectáculo. En el comienzo, al teatro El Búho asistían solamente los profesionales y la gente culta que había ido a Europa; el repertorio era el "teatro del absurdo" con obras de Ionesco, de Bertolt Brecht que sólo entendía el público la "inteligencia" y no daba sino máximo para 20 presentaciones.

Después de conquistar al público y ya que había una especie de desesperación de la necesidad a las visiones artísticas se lleva el teatro a la universidad, se monta Gilelo Gilelo que resume un gran compromiso del artista, del científico con su tiempo con su momento.

Y llegamos a la etapa de la casa de La Candelaria, con un público más amplio, el de los sindicatos, el de los barrios populares y ahora todos van a teatro. El teatro se acerca a ellos y ellos al teatro, a su lenguaje, a su estilo, a su filosofía.

Así llegó a los 20 años el teatro La Candelaria con la obra El viento y la ceniza, que narra las memorias de un conquistador moribundo, quien realiza la última expedición acompañado de un indiano, en la cual viaja a través del tiempo. La travesía regresa a España, en donde el conquistador es juzgado y obligado a regresar a las Indias. Regresan acompañados de los viejos conquistadores que han quedado en la ruina. El conquistador resuelve hacer su último viaje, esta vez a la muerte.

Pero el teatro La Candelaria en 20 años, ha presentado obras importantes y de gran audiencia como Guadalupe sobre un cuento; Vida y muerte de Severina. Los diez días que estreñecieron al mundo. Golpe de suerte. El cadáver eterno, y un extenso etcétera.

Y mientras tanto, mientras Santiago García sigue de director, nos cuenta que tiene dos hijas, que la mejor manera de descansar es caminar, desarrollar una receta bien complicada; dice que no está contenta porque "le faltan cosas físicas, técnicas, económicas, le falta cabeza". Asegura que le da mal gusto la "indisciplinada, la injusticia, cuando se ser humanos es maltratado y cuando se genera no es el mejor".

Si el río hablara, creación colectiva,
dirigida por César Badillo (2013).
Actriz: Alexandra Escobar.

Capítulo 5.
*Teatro de grupo y el
Teatro La Candelaria*

Voces internacionales

Del Odin Teatret a La Candelaria, con ocasión de su 60.º aniversario (2026)

Eugenio Barba

QUERIDAS HERMANAS, QUERIDOS HERMANOS:

Ya tenemos la misma edad y, al parecer, aparentamos una “juventud” similar. ¿Significa esto que el desarraigo juvenil y los tiempos difíciles e injustos también pueden ser beneficiosos para la salud? Más que una jactancia insensata, sería una blasfemia.

Ciertamente, se puede decir que la juventud accidentada y desgarrada que tuvimos (de maneras muy diferentes, pero quizás equivalentes) ha beneficiado nuestro sentido del deber y el honor. No hemos dejado de sembrar y no reclamamos el derecho al descanso. No olvidamos una tarea esencial: abrir baúles y maletas para que nietas y nietos desconocidos extraigan de esos depósitos de experiencia lo que necesiten.

No podemos predecir qué será útil, ni podemos planificar nuestra herencia. Intentarlo sería sembrar fertilizante, es decir, veneno. Pero sí podemos romper las cerraduras e invitar al saqueo. En los bienes inmateriales del espíritu y las artes, el saqueo no perjudica al saqueado: es quien toma quien debe tener cuidado; aquel a quien se le arrebató no sufre. El saqueo se parece más a un carnaval que a un robo. ¿Podríamos pensar en una “pedagogía del saqueo”? ¿No

la hemos practicado, cada uno a su manera y sin saberlo, cada cual, con fuerza, en su propia soledad y obsesión?

Sabemos cuánto tiempo y esfuerzo requiere tejer la destrucción de las reglas injustas. Sabemos que no estamos irremediablemente solos. Estamos seguros de que existe una forma de telepatía entre la raza de los grupos de teatro. A pesar de nuestras diferencias y latitudes, sabemos bailar con una sonrisa y con sentido del humor, sin olvidar lo esencial.

No vencimos, pero no nos derrotaron. Y persistimos.

Con mucho cariño,

Eugenio, Else Marie, Ulrik, Tage, Julia, Rina, Jan, Anne, Knud Erik, Claudio, Antonia, Jakob, desde nuestro teatro sin techo.

La invención de un teatro necesario

Miguel Rubio Zapata

EL TEATRO LA CANDELARIA ES UNO DE LOS PROYECTOS MÁS SIGNIFICATIVOS del teatro latinoamericano del siglo xx. Hablar hoy de esta experiencia de teatro de grupo y de la figura del maestro Santiago García implica asumir un desafío que solo puede partir de un profundo agradecimiento a su legado, sin quedar atrapados en la nostalgia ni en una celebración vacía del pasado, aunque haya razones de sobra para celebrarlo.

Escribo estas líneas como tributo y reconocimiento a quien considero un maestro indispensable, no impuesto, sino elegido, aquel a quien fui a buscar cada vez que pude. Conocerlo y seguir su obra me permitió ser testigo de una vitalidad creadora que impulsó, junto a sus compañeras y compañeros del Teatro La Candelaria de Bogotá, un grupo hermano que abrió caminos decisivos e inspiró profundamente a Yuyachkani.

El desafío es aproximarse al sentido profundo de lo que este proyecto significó más allá de las fronteras colombianas: un aporte fundacional al teatro de grupo, a la creación colectiva y a la construcción de una nueva cultura del actor y la actriz en el teatro latinoamericano que irrumpió a mediados del siglo pasado.

No podemos pensar el Teatro La Candelaria únicamente como un conjunto de montajes memorables o como una estética reconocible: ha sido, ante todo, una práctica sostenida de investigación teatral, una ética de trabajo colectivo y una manera de concebir el teatro como acto político, cultural y pedagógico, en un continente marcado por desigualdades estructurales, violencias persistentes y procesos históricos inconclusos.

En este sentido, evocar a Santiago García es recordarlo no solo como creador, sino fundamentalmente como maestro. Un maestro

en el sentido más pleno de la palabra, que nos propuso una manera de estar en el teatro y en el mundo. Su voz, su presencia y su práctica convocaron a generaciones de actores, actrices, directores y dramaturgos a inventar el teatro en América Latina. No a imitar modelos ni a reproducir formas importadas, sino a construir lenguajes propios a partir de nuestras historias, conflictos y memorias colectivas, para dialogar, desde allí, en igualdad de condiciones, con las culturas teatrales del mundo.



La ciudad dorada, creación colectiva, dirigida por Santiago García (1973)
Actores: Fernando Mendoza, Inés Prieto, Oberth Gálvez, Patricia Ariza, Francisco Martínez

La creación colectiva, impulsada y sistematizada por Santiago García y el Teatro La Candelaria, fue una expresión central de esta búsqueda: un proceso en el que el actor y la actriz se convierten en sujetos creadores, investigadores de la escena y de la realidad social.

Santiago García nunca se proclamó maestro. Más de una vez lo escuché decir que enseñar teatro es una estafa, porque el teatro —como arte— no puede enseñarse. Lo decía sin solemnidad, entre juegos y bromas, desmontando cualquier gesto de autoridad. Sin embargo, esas palabras, dichas casi al pasar, me acompañan hasta hoy.

Tenía la rara virtud de ser directo y profundamente lúdico. Hizo del juego una ética y una poética. En ese territorio abierto encontró la energía para aventurarse hacia lo desconocido y seguir jugando hasta el final. Y aunque asumía su trabajo con rigor, no dudaba en relativizar “ese cuento del teatro”, como solía decir.

Pensar hoy el Teatro La Candelaria es preguntarnos qué significa su experiencia en el presente, qué preguntas nos sigue planteando y qué herramientas nos ofrece para enfrentar los desafíos del teatro contemporáneo.

¿Qué tenemos que decir hoy los grupos históricos del teatro latinoamericano a las nuevas generaciones que comienzan su trabajo en un siglo XXI, marcado por otras precariedades, nuevas tecnologías y discursos en crisis? Aunque los contextos cambian, las preguntas fundamentales persisten: ¿para qué hacer teatro?, ¿desde dónde hablamos?, ¿con quiénes trabajamos?, ¿qué relación establecemos con nuestra comunidad y con nuestra historia?

En esas preguntas, el legado del Teatro La Candelaria y de Santiago García sigue siendo una referencia indispensable, no como modelo digno de repetir, sino como impulso para seguir inventando el teatro que necesitamos. Honrar esa memoria no consiste en conservarla intacta, sino en ponerla en movimiento: hacer de ella una memoria crítica, activa y productiva.

La vida y la obra de Santiago García conforman un todo indivisible en el que confluyen el actor, el director, el dramaturgo y el pensador. Pensar el teatro desde la escena y producir pensamiento a partir de la experiencia fue uno de sus aportes más valiosos. Tengo muy presente el Taller Permanente de Investigación y Formación Teatral que dirigió en la sala Seki Sano de la Corporación Colombiana de Teatro, en Bogotá: un espacio de estudio y reflexión con práctica y teoría impartidas con pasión, compromiso y rigor, de manera intensa y continua. Un espacio de investigación teatral y de pedagogía alternativa, con estructura propia, que resultó profundamente influyente en el teatro colombiano.

Como sabemos, las tradiciones aparecen en algún momento. A mediados del siglo pasado, Santiago y otros maestros nos convocaron

a fundar un nuevo teatro con características particulares: el teatro de grupo, la creación colectiva y un actor nuevo, responsable de lo que dice y hace en escena; no un intérprete obediente, sino un creador consciente y situado.

Para Santiago García, la creación colectiva no es un método, sino una disposición abierta frente a la aventura imprevisible de crear. Su teatro observa la vida cotidiana, se deja sorprender por ella y dialoga con las luchas sociales y culturales de su tiempo.



Guadalupe años sin cuenta, creación colectiva, dirigida por Santiago García (1975). Actores: Santiago García y Álvaro Rodríguez.

Recuerdo con nitidez *Guadalupe años sin cuenta*, obra emblemática del teatro latinoamericano, que anticipó de manera lúcida y dolorosa los patrones sistemáticos de la violencia en Colombia, sosteniendo una memoria incómoda, pero necesaria.

El teatro de grupo asumió, así, una voluntad política: mirar hacia el interior de nuestras sociedades y construir lenguajes propios para dialogar con realidades complejas. Más que un modelo de producción, es una forma de organización artística, ética y humana, en la que arte y vida se encuentran profundamente entrelazados.

En este proceso, la cultura del actor ocupa un lugar central. El actor no es un mero ejecutante, sino un creador y testigo de su tiempo. La cultura del grupo se construye desde la experiencia compartida y desde la singularidad de cada integrante. Gestionar las diferencias, aceptar la disidencia y atravesar las crisis forman parte constitutiva de esta práctica.

El teatro de grupo también propone una relación distinta con el espectador, entendido como interlocutor activo. El diálogo con la comunidad, la reflexión crítica y las prácticas pedagógicas ampliaron el campo teatral más allá del escenario.

Los grupos nacidos en los años setenta cargamos una historia marcada por la crisis permanente de nuestro continente, y hoy, por un mundo atravesado por la guerra, el despojo y el genocidio. Estas resonancias habitan nuestros cuerpos, nuestras dramaturgias y nuestras formas de estar en escena. Ya no sostenemos certezas, sino una incertidumbre activa que nos mantiene alertas y dispuestos a seguir aprendiendo.

No podemos imaginar nuestro trabajo ni la formación teatral sin el vínculo con los movimientos sociales ni con las teatralidades de las culturas originarias. Ese diálogo ha sido fundamental para construir una teatralidad situada, crítica y latinoamericana.

Hoy, cuando los proyectos colectivos son erosionados por la lógica del mercado, la competencia individual y la precarización de la vida, el legado del Teatro La Candelaria nos recuerda que el teatro puede ser un espacio de resistencia, de pensamiento crítico y de construcción comunitaria; no solo un espacio simbólico, sino una práctica activa frente a la injusticia, la violencia y el olvido.

Hacer memoria, hoy, es tomar posición, es afirmar que el teatro no es neutral, que el cuerpo en escena es un cuerpo histórico y político, y que la creación colectiva sigue siendo una herramienta para imaginar otros mundos posibles.

Quiero dejar mis últimas palabras como homenaje a Patricia Ariza: una voz que no se rinde, un cuerpo en resistencia que ha hecho del arte un territorio para la memoria, la dignidad y la paz. Poeta, actriz, gestora cultural y defensora incansable de los derechos humanos, durante décadas ha tejido una práctica artística profundamente comprometida

con las víctimas del conflicto armado, con las mujeres, con los desplazados y con quienes han sido silenciados por la violencia.

Mediante el teatro, la poesía y la acción colectiva, Patricia Ariza ha convertido la escena en un espacio de duelo y de esperanza, de denuncia y de sanación. Su trabajo no separa estética y ética: las hace caminar juntas, como quien avanza en medio de la oscuridad sosteniendo una luz frágil, pero persistente.

Indesmayable luchadora por la paz, Ariza entiende que la paz no es un discurso, sino una práctica cotidiana, una construcción coral que exige memoria, justicia y verdad. Su vida y su obra nos recuerdan que el arte puede ser un acto político profundo, un gesto de amor radical por la vida y una apuesta firme por un país que aún se está imaginando a sí mismo.

Gracias, por tanto, querida Patricia, gracias, maestro Santiago García, gracias entrañables, Candelos y Candelarias. Pensar en ustedes es pensar en un momento decisivo de la historia del teatro en nuestra América, pero, sobre todo, es asumir la responsabilidad de continuar esa historia en el presente convulso que nos toca vivir.



Soma Mnemosine, de Patricia Ariza, dirigida por la autora (2012). Actores: Nohra González y César Amézquita.

En el país de los grupos de teatro. Para los sesenta años de La Candelaria

Julia Varley

LA HISTORIA DE UN GRUPO DE TEATRO NO SE CUENTA SOLO A TRAVÉS DE los espectáculos producidos y las estadísticas de sus espectadores: es sobre todo una historia de relaciones entre los integrantes mismos, con otros colegas del oficio y con las diversas comunidades con las cuales se comparten actividades y valores. Cuando un grupo de teatro cumple sesenta años, muchos festejan. Compartimos el orgullo de haber inventado una pequeña tradición del hacer teatral. Celebramos la capacidad de resistencia desarrollada enfrentando las constricciones impuestas por poderes políticos y económicos.

Los grupos de teatro viven en un país especial donde el tiempo y el espacio se miden de manera diferente. En el país de los grupos de teatro, donde viven tanto La Candelaria, en Colombia, y el Odin Teatret, en Dinamarca, los continentes son vecinos. Sus sesenta años equivalen a un final de semana y a varios siglos, se queman en un segundo como un fósforo y duran toda una vida.

La cultura de un grupo de teatro incluye fuerzas centrífugas y centrípetas, una dinámica entre las necesidades de los individuos y las del colectivo, entre la conservación de la historia y la curiosidad por lo desconocido. En un grupo de teatro se convive con la contradicción como recorrido creativo.

Los recuerdos que nos unen son momentos que, a pesar de parecer pasajeros, nutren nuestra motivación para continuar. La experiencia nos ha enseñado a ser realistas, pero sin abandonar el entusiasmo y los sueños de nuestra juventud. Con terquedad mantenemos viva nuestra lucha por un mundo justo.

En el país de los grupos de teatro, hace poco, yo caminaba entre dos casas para ir a trabajar. Era en Bogotá, en 1983. Una era la casa

del Teatro Taller donde todos los integrantes del Odin Teatret dormíamos, y la otra era la casa del Teatro La Candelaria, donde presentamos nuestros espectáculos *El millón* y *Cenizas de Brecht*. En el patio de La Candelaria escuché a Poli⁵¹ tocar el arpa de los Llanos. En la sala, durante un espectáculo de La Candelaria, vi a Pacho⁵² correr en el escenario mostrando irónicamente sus nalgas a la historia. Lo vi de nuevo en el mismo espectáculo en la sala roja del Odin Teatret, en Holstebro. En el Teatro Nacional de La Habana escuché a Santiago García dar la bienvenida a los espectadores del *Quijote*, y me hizo reír tanto como cuando no lograba traducir su conferencia para la celebración de los cuarenta años del Odin Teatret. Santiago estaba explicando con mucha seriedad que en España hablan con una cebolla en la boca a causa de una deformación de la boca del rey. Paletas nos mostró los archivos de La Candelaria en el periodo en que en el Odin Teatret también nos ocupaba la cuestión de cómo organizar todos nuestros viejos documentos. Nohra⁵³ nos impresionó a mí y a la responsable de la agencia de viajes en Lecce cuando logró subirse a un avión para acompañar a Patricia⁵⁴ y Carlos,⁵⁵ pese a que tenía el pasaje con otra compañía y en otro horario. Alexandra⁵⁶ me conmovió con su alegría al participar en el Laboratorio Internacional del Teatro delle Radici, en Lugano. En Bogotá, Coco⁵⁷ era curioso respecto a nuestro entrenamiento y los espectáculos unipersonales, a cómo funcionaban

51 Poli (Luis Hernando Forero).

52 Pacho (Francisco Martínez).

53 Nohra González.

54 Patricia Ariza.

55 Carlos Satizábal.

56 Alexandra Escobar.

57 Coco (César Badillo).

en la dinámica grupal. Adelaida⁵⁸ siempre estuvo presente para dar la bienvenida en las comidas compartidas, y Carlos, para ayudar con la técnica.



El Quijote, de Santiago García, dirigida por el autor (1999). Actores: Hernando Forero, César Badillo, Alexandra Escobar, Nohora Ayala y Adelaida Otálora.

Mis recuerdos son muchos. A mi memoria vuelven tantos momentos compartidos con Patricia, en su casa, en la mía, en los encuentros de Magdalena Project en cualquier lugar del mundo. He hecho míos dos discursos de Patricia que repito a menudo, citándola. El primero fue en la Casa de las Américas, en La Habana cuando, comentando el Plan Colombia de Estados Unidos, Patricia dijo que no tenemos ningún chance de influir en los altos niveles del poder, así que tenemos que luchar en lo pequeño; el segundo, cada vez que ha dicho que participar en los eventos del Magdalena Project es una excusa para ver a las amigas.

Los encuentros entre grupos de teatro también se hacen por el placer de compartir con amigos los sueños y las realizaciones. Y los aniversarios son una excusa para tener grandes fiestas de amistad y recuerdos que construyen nuestra historia.

58 Adelaida Otálora.

Palabras para los sesenta años del grupo La Candelaria

Arístides Vargas

¿CÓMO HABLAR DE LA CANDELARIA? ¿CON QUÉ MÉTODO ABORDAR esa pluralidad artística a la que llamamos *grupo*? Tal vez tengamos que abordar la singularidad de los encuentros que a lo largo de los años se sucedieron en La Candelaria.

¿Pero qué decimos cuando decimos *La Candelaria*? Quisiera pensar en un espacio, el colectivo como un espacio, y no solo como un espacio geográfico situado en un lugar del mundo, en este caso, Colombia, en una comunidad: el barrio La Candelaria, la parte vieja de la ciudad de Bogotá; también pensarlo como un espacio afectivo, porque creo que vivimos tiempos en los que la contención viene dada por el reagrupamiento, por la compañía y por nuevas formas de entender el vínculo grupal: el grupo también es el tiempo de la permanencia en el espacio que le da sentido, y el sentido es lo que da orden a la dispersión de eventos teatrales, y por esto necesitamos espacios profundamente humanos donde podamos entender que el tiempo del individualismo, de la autoexplotación y del enriquecimiento desmedido no tiene ningún fin humano, y por eso carece de sentido; es el grupo, el colectivo, la compañía en la que nos encontramos con otros seres humanos, y son estos seres humanos el espacio del que antes hablaba y el sentido que buscamos.

Por esto, La Candelaria es encuentro con alguien, es vínculo con un espacio que es el otro, o la otra, un proyecto artístico que implica una fuerte conexión con lo humano, y por ende, con lo diferente, con el disenso que se convierte en trascendencia en obras de teatro que con el correr de los años se han transformado en la cultura del grupo. Pero no se trata del grupo reducido a mero creador de puestas en escena, a modo de compañía nacional de teatro, o que se dedica a la producción

de profesionales de las artes escénicas para el mercado del entretenimiento, para el que lo que importa es la integración a un modo de producción, para el que los tiempos creativos son dictados por un mercado que exige rendimiento y pérdida de soberanía respecto a lo creado, porque se crea para un mercado y no para un debate público sobre cómo debemos vivir bien, vivir mejor en comunidad. En este sentido, las obras de este colectivo nos muestran la restitución de los vínculos que surgen entre sus integrantes y el público al que se dirige, porque sus consideraciones éticas, y por tanto políticas, guían sus propuestas. Esto abre la perspectiva a la creación de nuevas comunidades, motiva a revitalizar el universo de lo político, no como partido, sino como reinención de lo real, como espacio común, como compromiso.



Los diez días que estremecieron al mundo, creación colectiva, dirigida por Santiago García (1977). Actor: Santiago García.

La Candelaria también es una relación con el tiempo, como lo señalé en un comienzo, porque cuando se dice *creación colectiva* también se está diciendo *administración diferente del tiempo creativo*, una acción que no se guía por la explotación del tiempo productivo,

que suele ser el que emplea el mercado para extraer ganancia de la transformación de la materia en producto. Muy por el contrario, interesa el tiempo de la creación colectiva, que viene dado por la revelación de una nueva realidad que surge de la acción de agregar algo inesperado a una realidad deplorable. Por esto, el tiempo de una puesta en escena sustentada en los principios de la creación colectiva suele durar mucho más que el de una producción teatral convencional. Esto me lleva a pensar que pertenecer a un colectivo es optar por una desintegración del tiempo del rendimiento productivo, es detenerse para encontrarse con el tiempo del nosotros/as, es no participar en el tiempo de la explotación, es arraigarse en la existencia, en el tiempo de la colectividad, en el tiempo de la fiesta y el encuentro, el tiempo de estar con alguien en función de un posible descubrimiento. Lo que a la vista de otros sería perder el tiempo, en nuestra cosmovisión es ganar, ganar tiempo para la felicidad y, por ende, para la libertad, en una época en que esta hermosa palabra ha sido vaciada de todo sentido comunitario para reducirla a patrimonio de la atroz soledad, del que ha dejado de ser un ciudadano para transformarse en un mediocre consumista.

Pero hay otra Candelaria: la de la hospitalidad. Recuerdo cuando entré por primera vez al teatro-casa del grupo. Nos habíamos planteado un encuentro de los grupos La Candelaria y Malayerba —íbamos a hacer *Jardín de pulpos*—, y percibí aquel lugar como una estructura textual, la casa como un texto, el espacio como un lugar poético donde se haría presente lo evocado en una posterior escritura, o voces de los compañeros y las compañeras que en aquel momento conformaban el grupo. Por eso la casa no era un escenario, sino más bien pequeños escenarios situados en la memoria de una casa: la casa como espacio de inclusión de los que no tienen casa. Esto lo habíamos sentido en otros espacios grupales de América Latina, donde los principios de hospitalidad eran el soporte filosófico para la creación del espacio. En otras palabras, lo que íbamos a hacer, una obra que trataba de seres vulnerables y excluidos, no era otra cosa que ser consecuentes con el espíritu de ese espacio dedicado a Los Sin Espacio. Es fundamental reconocer

la importancia de los espacios donde se generará el primer encuentro de los excluidos y, como lo señalaba en un comienzo, pueden ser espacios físicos, aunque también pueden ser espacios afectivos. Si bien el grupo vivía casi en comunidad en aquella casa, esto no significaba que el encuentro estuviera garantizado: era importante reconocer a las compañeras y los compañeros como espacios creativos, y sentir cómo sus mundos emotivos proyectaban espacialidades que se sintetizarían en rincones, pasillos, cuartos, salones de la casa del grupo La Candelaria.

Algunos de ellas y ellos ya no están en el grupo; otros ya no están en la vida. Esto me lleva a pensar que un grupo como La Candelaria también se conforma de ausencias, y aunque decir *ausencias* es decir algo rotundo e incontestable, volvemos a preguntar sobre ellos, a decir sus nombres, a citarlos, porque ellos siguen incidiendo sobre la estética, sobre la ética grupal, y nos siguen hablando aunque ya no estén. Y, en efecto, Santiago García nos sigue proponiendo un teatro y un compromiso que se reactualiza, y siento que al nombrarlo lo traigo a un *nosotros* y a un *ahora* en que su ausencia-presencia nos asiste a cada una y cada uno de los que tuvimos oportunidad de conocerlo, nos asiste como si tuviéramos un tesoro oculto compuesto de palabras, frases, opiniones, interpretaciones, chistes, anécdotas, porque de algún modo su memoria nos nutre con sus ausencias. Porque él también estaba compuesto por ausencias —sus maestros, su cultura teatral—, hasta que él mismo se integró a la ausencia-presencia que es la memoria del teatro latinoamericano.

Celebrar al grupo La Candelaria es celebrar la vida y los acontecimientos de la vida, porque La Candelaria guarda una conexión profunda con los eventos que nos toca vivir como sociedad. Siento que este colectivo nos propone un teatro como continuidad o síntesis artísticas del ejercicio social de vivir en democracia, como aquel viejo ideal clásico de entender el espectáculo teatral como una fiesta del entendimiento, el debate y el poder colectivo de ensayar de modo imaginario todos los cambios posibles.

*Sesenta años para celebrar la vida*⁵⁹

Viviana Bovino

HAY UNA RAZÓN ANTIGUA Y PROFUNDA QUE CONECTA EL GRUPO Laboratorio Internacional Residui Teatro (LIRT) con Colombia y con el Teatro La Candelaria; es una historia que se hila entre dos continentes y se borda con los colores brillantes del tiempo y al ritmo de la cumbia o de un porro del Caribe colombiano.⁶⁰

LIRT nació en la ciudad de Roma en el año 2000. El impulso transformador que mudó un ensamble de jóvenes en un grupo de teatro fue el universo poético y creativo de la maestra colombiana Marta Ruiz y la lúdica irreverencia hacia la historia contada en los libros del italiano Paolo Vignolo.

Marta Ruiz fue coreógrafa y bailarina, y había desarrollado una práctica innovadora con el apoyo indirecto del Teatro La Candelaria y gracias a los espacios que la Corporación Colombiana de Teatro ofrecía a los artistas. Paolo Vignolo, incansable experimentador originario de Milán (Italia), es docente de la Universidad Nacional de Bogotá, y se ha vuelto un especialista en carnavales, diablos y mundos al revés. Marta Ruiz y Paolo Vignolo fueron los guías de nuestro grupo durante los primeros años y, quizás sin saberlo del todo, o sin quererlo, siguen siendo parte de nuestro universo cósmico.

“Tienen que conocer el Teatro La Candelaria”, nos decían Paolo y Marta; “tienen que conocer el trabajo del maestro Santiago García,

59 El título hace referencia a un texto de Santiago García que recuerda la importancia de celebrar la vida.

60 Música aconsejada para la lectura de este texto: *Fiesta en corraleja* (Colectivo Colombia/Antonio Arnedo).

de la maestra Patricia Ariza y del grupo". Estábamos entre el 98 y el 99, cuando el grupo empezó a reunirse para finalmente constituirse de modo oficial en el año 2000, precisamente con ocasión de un gran encuentro, "Más allá de Macondo", dedicado a Colombia, en Milán, un encuentro artístico cuyo objetivo era dar visibilidad a la vivacidad artística de Colombia.

De Roma viajamos en tren a Milán. Los primeros en llegar fuimos Paolo, Marta, Gregorio Amicuzi (director del grupo desde 2000) y yo; en los días siguientes llegaron algunos de los compañeros y compañeras que en aquel momento eran integrantes del grupo o colaboradores cercanos, entre ellos, Emi Bianchi, Danilo Scuderoni, Michele Bellucci, Enrica Braga, Antonella y Giovanna D'ascenzi e Ignazio Abbatepaolo.

El encuentro "Oltre Macondo/Más allá de Macondo" se realizó entre universidades, el Teatro Comuna Baires y el centro social Leoncavallo. Coordinamos un evento para el cual se convocó a más de treinta artistas colombianos residentes en Europa, y otros muchos que llegaron de Colombia.

El encuentro nació de una inquietud: una joven colombiana había llamado a un programa radiofónico para reclamar que en el estereotipo común, Colombia era solo narcotráfico y violencia. Ella explicaba que había muchas cuestiones políticas detrás de aquella guerra y, sobre todo, insistía en que Colombia era mucho más que eso.

En aquellos tiempos (¡lamentablemente, en esto no hemos mejorado!) la comunicación era muy manipulada, y no mostrar con claridad ciertas cuestiones internacionales resultaba cómodo. Por su parte, los consumidores europeos de cocaína no querían conocer la conexión que existe entre el consumo y los contextos de producción y venta del producto. "Más allá de Macondo/Oltre Macondo" fue un gran acontecimiento, y el llamado a los artistas logró poner en evidencia todo aquello que se silenciaba obstinadamente.

En aquella ocasión nuestro grupo encontró las bases necesarias, y pudo tejer importantes amistades y colaboraciones que aún hoy siguen vivas, que hicieron posible un vínculo profundo con Colombia. Y, sobre todo, se detonó una gran cantidad de preguntas sobre

este país. Pero, aunque teníamos algunas respuestas, no terminábamos de entender todas las aristas de una realidad tan compleja. Este fue solo el primero de muchos encuentros. Con los años, nuestro grupo apoyó iniciativas que buscaban visibilizar la otra cara de Colombia, aquella que los artistas colombianos intentaban defender cuando denunciaban los atropellos y conexiones entre poderes y narcos que enturbiaban la imagen del país.

Con el tiempo se hicieron más intensas las colaboraciones con una tierra que, de alguna forma, se ha convertido en parte del ADN de LIRT. En 2007 el grupo se mudó a España, donde llegó a ser conocido como “el grupo más latinoamericano de Madrid”. Esto intensificó la conexión con Colombia. Marta Ruiz vino a visitarnos muchas veces, y muchos otros artistas colombianos transitaron por nuestro espacio. Pero solo en 2011, gracias a un proyecto escrito por Marta Ruiz y el apoyo del programa Iberescena, volamos por primera vez a Bogotá. En nosotros resonó un consejo que habíamos recibido años antes: nos perdimos por las calles de La Candelaria, llegamos al teatro y buscamos en la cartelera. En aquel julio de 2011, el grupo La Candelaria presentaba una obra en la capital, pero no en su sala de teatro. Fuimos a verla.

Ese año La Candelaria festejaba su 45 aniversario. Recuerdo al maestro Santiago García, en chaqueta y con pajarita, presentando al grupo e introduciendo el espectáculo. Recuerdo una mesa larga, a la cual acudían todos los actores y actrices, y unos manteles blancos. Durante la obra, de repente, se levantó una mujer en la platea; llevaba gorro y tenía un broche en el pecho. Me hizo pensar en Frida Kahlo.

Durante mucho tiempo no fui capaz de recordar el título de aquella obra tan impactante, pero tuve la sensación de un comienzo. Hoy sé que *A manteles* fue nuestro ingreso en el mundo llamado La Candelaria, y que la mujer del gorro era Patricia Ariza.

Volvimos a Bogotá en 2018, para la celebración del primer aniversario de la muerte de Marta Ruiz, un vacío imposible de llenar, un duelo que había que vivir en comunidad.

Cada vez, y siempre más, la calle 12 n.º 2-59 se ha vuelto un lugar al cual volver, un “territorio transitable”, para citar a Gregorio Amicuzi,

o una isla flotante, como Eugenio Barba suele definir a los grupos, que son parte de un archipiélago hecho de “personas de teatro de grupo”. Los une un sueño compartido: la creación de un mundo diferente. Para lograrlo se exigen a sí mismos cambios y transformaciones.



A manteles, creación colectiva, dirigida por Santiago García (2010). Actores: Nohra González, Luis Libardo Flórez y Adelaida Otálora.

Sigan, sigan.
Que el que quiera ver, que vea,
que con sus ojos vea;
que el que quiera oír, que oiga,
que con sus oídos, oiga.
Que el que quiera sentir, que sienta,
que con su pensamiento, sienta.
Que el que quiera ver más, oír más,
sentir más de lo que aquí se muestra,
que imagine, que sueñe, que vuele,

que vague, que se invente su otro mundo,
porque el que aquí les brindamos,
eso es lo que pretende.

Prólogo de la obra *De caos & Deca caos*,
creación colectiva del Teatro La Candelaria, 2002

UN TEATRO COMO ASILO

En una entrevista, el maestro Santiago García dijo que, para ser correcto, más que director de un grupo, él era el director de un asilo, un lugar en el cual buscaban reparo y refugio unos actores y actrices, unos seres humanos que se retiraban del mundo de afuera para autoexiliarse en este otro, para construir una nueva oportunidad de existencia, de creación y transformación.

Las obras realizadas por La Candelaria que a lo largo de los años hemos visto se han convertido en un camino para conocer Colombia, para ubicarnos un poco más en el presente, sin olvidar las referencias al pasado. Con cada obra, y valiéndose de su creatividad, los integrantes de La Candelaria representan un espacio y le ofrecen al mundo una nueva oportunidad de entenderlo, amarlo y celebrarlo. Lo han hecho mediante la creación colectiva, método que La Candelaria de Santiago García, y el Teatro Experimental de Cali, de Enrique Buenaventura, han teorizado, y que hoy es una práctica teatral reconocida a nivel distrital como patrimonio cultural inmaterial.

Camilo y Nayra, personajes de *Guadalupe años sin cuenta*, entre otros, se han convertido en el camino para observar cómo La Candelaria construía una complicidad profunda con su público, a veces declarando ideas, a veces plasmando símbolos sincréticos, a veces insinuando elegantemente críticas o ironizando sin tapujos sobre la actualidad, hablándole a la gente de lo que importa, de lo que cada mañana nos obliga a recordar que hay que insistir sobre la vida.

Allí, en el centro del escenario, los actores-creadores, atravesados por la historia y la política, cumplen su acto cotidiano de lucha y reparación mediante un ejercicio poético capaz de quedarse grabado en los lugares más profundos de la memoria de los espectadores.

Los actores-creadores, como irreverentes chamanes expulsados del mundo, cumplen su acto de conjuro, “limpia” y exorcismo en la escena; con acciones y palabras sigilosas declaran no ser indiferentes a lo que pasa afuera.

Como público, en muchas ocasiones hemos asistido a un acto escénico que estimula la percepción sensorial mediante juegos, ironía, dobles sentidos dramáticos, cantos y composiciones corales. Se trata de una costura finamente pensada por el maestro, arquitecto de la escena y de la palabra, por ese conocedor de las combinaciones que hacen que los espectáculos resulten tan suculentos como esos platos capaces de sorprender todos los paladares. De repente, en las obras también aparece un sabor nuevo que resalta los contrastes o llega como algo que pincha al espectador y despierta una ecuación simbólica, sincrética, que solo los sueños son capaces de hilvanar.

Verdaderamente nos hemos acercado a Colombia y su historia gracias a la entrega de sus actores, de los personajes y de las obras que La Candelaria ha creado durante sesenta años de dedicación sistemática a la creación colectiva.

EL PUENTE ENTRE COLOMBIA Y EUROPA

*Al pie de este año juro que defenderé
a Palestina y al Caribe.
Y ensayaré todos los días.*

Patricia Ariza (1 de enero de 2026)

No recuerdo cómo y cuándo conocí personalmente a Patricia Ariza, pero sé que fue en el 2021, cuando LIRT finalmente logró organizar el primer encuentro “Tradición-Transmisión-Transgresión”, en el marco del Magdalena Project, celebrado en España. Yo buscaba a una artista que pudiera dirigir una acción de teatro comunitario, coordinar a mujeres creadoras y personas de la comunidad en un pueblo de Castilla y León.

Cada vez que me asaltan las dudas, no reparo en preguntar. Julia Varley, cofundadora del Magdalena Project e integrante del Odin Teatret, me aconsejó hablar con Patricia Ariza. Una tarde la llamé por teléfono. Ella me habló de la *Paz haré la*, y yo le comenté del encuentro de mujeres creadoras “Tradición-Transmisión-Transgresión” que iba a dirigir. Ella se enamoró especialmente de la última palabra.



No estoy sola, de Patricia Ariza, dirigida por la autora (2020). Actriz: Patricia Ariza.

En la primera edición del encuentro “Tradición-Transmisión-Transgresión”, La Candelaria presentó *No estoy sola*, una obra que deslumbró al público y que de forma decisiva abrió una brecha en el alma colectiva. Me pareció una declaración necesaria, poética, el grito silencioso y revolucionario de una poeta sabia que “pone su cuerpo” y se abre a un lenguaje escénico visual, directo e impactante hasta para el público más joven.

De octubre de 2021 en adelante nos hemos visto casi todos los años, y más de una vez al año. La Candelaria ha venido a Europa, y LIRT ha estado en Colombia. Hemos invitado a Patricia Ariza a encuentros de

formación presenciales y en línea. La Candelaria se ha vuelto siempre más un referente para nosotros, para nuestro público y para nuestros alumnos. En Madrid, son muchos los alumnos de Centro y Suramérica que se acercan a nuestros programas de formación, y muy a menudo, tras estas experiencias, empiezan a darse cuenta del valor de la propuesta teatral y cultural que se gesta en sus países de origen; redescubren la fuerza de su cultura mientras estudian en Europa. Rasgan así el velo del colonialismo que había influido en sus vidas cuando estaban en su patria, y que sigue dejando secuelas en el ámbito cultural.

Ofrecer espacios de visibilidad a las propuestas de La Candelaria ha sido para nosotros un honor enorme, pues ha representado la posibilidad de colaborar con otras entidades conectadas con La Candelaria y, al mismo tiempo, ha sido un ejercicio que ha dejado grandes aprendizajes.

En estos años hemos asistido a los cambios que la participación política ha ocasionado en La Candelaria, y hemos acompañado estrenos, compartido desilusiones, alegrías y muchos viajes.

Hemos podido compartir momentos importantes para la historia del teatro de grupo, como el Transit 2022, el último que se realizó en la casa-teatro del Odin Teatret, en Hostelbro, o la inauguración, en 2025, de LaFlis | Living Archive-Floating Islands, con ocasión de los sesenta años del Odin Teatret, entre otros, en compañía de los amigos y colegas de Yuyachkani.

Las reflexiones compartidas en 2025 en dicho encuentro de Lecce (Italia), que contó con la participación de Eugenio Barba, Julia Varley, Patricia Ariza y Miguel Rubio, entre otros, han impulsado muchas de las ideas que se han materializado en el encuentro “La fuerza del grupo”, realizado por LIRT en Medina de Rioseco (España), con ocasión del 25 aniversario de nuestro grupo.

UN GRUPO, LOS GRUPOS

Tengo la intuición de que hay un tiempo en el cual los grupos de teatro nos olemos (así como hacen los animales). Muchas veces somos las mujeres de los grupos quienes damos el primer paso hacia adelante para sondear el terreno, para entender si la otra tribu es

parte de la misma constelación de islas. La observación es silenciosa y tiene un criterio claro. Una vez que los grupos se han reconocido, se abre la puerta y con testarudez e irracional perseverancia se empieza, paso a paso, a construir el puente.

Este vínculo no es obvio, y no pasa con todos. Tras establecer la conexión tangible lanzando un puente flotante hay que construir con paciencia las bases para que el puente sea más estable, para que otras personas del grupo también puedan cuidarlo y cruzarlo. El puente es el espacio del intercambio honesto y generoso, es la posibilidad de volver a encontrarse y es la puerta que, gracias al trabajo, se abre finalmente hacia la confianza más profunda. Es aquel el momento en el que una percibe que está presenciando *el comienzo de algo* y en el que hay que asumir plenamente la responsabilidad de ese ser parte de un todo llamado *teatro de grupo*.

La Candelaria y LIRT son grupos con historia, contexto y precondiciones muy diferentes. Pero somos grupos de teatro, y gracias a ello tenemos un hilo rojo que nos une en cuanto a referentes, ética, profesionalismo, visión, reglas de trabajo y urgencia de hacer un teatro que sea una herramienta de paz. Hemos comprobado que en la historia de ambas tribus hay trabajo honesto, dedicación incondicional y entrega total de los integrantes, así como un irreverente deseo de transformarnos, de mantener los sentidos abiertos para acoger las voces de las comunidades, y estar dispuestos a volvernos canal, carne y voz del acto lúdico y místico que es la creación de la metáfora escénica. Los encuentros como el TTT en Madrid, el encuentro de mujeres creadoras “Tradición-Transmisión-Transgresión” en Ayllón y Piedralaves (España), el Festa y el Festival Mujeres en Escena por la Paz, en Bogotá, han sido espacios invaluable para conocernos a partir del trabajo, la gestión de los problemas, la actitud en la vida cotidiana y la generosidad.

En los últimos años hemos viajado mucho a Colombia para desarrollar proyectos en colaboración con el Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes, el Idartes y las universidades de Bogotá y Medellín, entre otras entidades.

En cada viaje, Patricia Ariza y Carlos Satizábal nos han hospedado en su casa, y La Candelaria y la Corporación Colombiana de

Teatro nos han ofrecido espacios para nuestros ensayos, y muchas veces han querido organizar nuestros talleres.

He pasado horas sentada con Patricia Ariza en la cocina de su casa de Bogotá, frente a una humeante taza de té. Ha empezado así, silenciosamente y con dulces sonrisas entre mujeres de generaciones distintas, una historia de amistad, reflexiones sobre el amor, el teatro, la política y la vida.

Un grupo de teatro es un grupo de personas, y cada día aparecen infinitos motivos para tirar la toalla o volcar la mesa, sin embargo, el focalizarse únicamente en los deseos propios y las necesidades personales no conforma el campo de acción de mujeres como Patricia o Nohra González Reyes, ni de hombres como Rafael Giraldo, Franco Martínez o Luis Hernando Forero Pineda. Los actores de La Candelaria trabajan para una comunidad, un grupo; su vida misma es un ejercicio de resistencia y una propuesta alternativa al mundo individualista del que se han exiliado para buscar cobijo en el teatro.

¡Cuántos cuentos han aparecido alrededor de la gran mesa rectangular de la calle 11: historias de luchas y amor, de armas escondidas entre los elementos de las escenografías para protegerse de las amenazas de muerte, de travesías, de diplomacia, de política! Cuántas historias que a menudo terminaban con “¿... y a ti te ha pasado?”, “¿... y tú qué harías en mi lugar?”, o “¡Vente: tenemos ensayo!”.

Patricia me ha hecho entender qué significa la dedicación sistemática y qué significado y valor tienen para ella ensayar todos los días, crear otros grupos y otros espacios, y ser grupo sin negar el dinamismo, sin sofocar los procesos de cada uno y cada una, dejando que se desarrollen y, al mismo tiempo, sin negar la fuerza y la importancia de la comunidad y del grupo. Es la gran apuesta contra el individualismo.

Un grupo es un “disfrute doloroso”, dijo Patricia Ariza en una entrevista. El grupo: ¡cuántas respuestas devuelve el teatro al grupo, y cuánto aporta el grupo a la vida! ¡Que apuesta tan grande! No solo se trata de pasar juntos la mayoría del tiempo, de aceptar la vulnerabilidad e incoherencia de cada uno/a, de crear donde hacerlo significa coincidir en el mismo deseo, en la misma necesidad o lucha...

pero de modo que cada uno/a lo haga desde el punto del recorrido vital en el cual se encuentra, poniendo el foco en una de las caras del caleidoscopio, para luego incidir como un todo sobre la realidad.

Estar juntos, jugarse la vida en cada ensayo, no ser iguales, pero tener iguales oportunidades de exponerse al mundo por medio de la creación colectiva, concibiendo la creación como acto honesto, como un ejercicio de sinceridad.

Participé en Bogotá en parte del proceso de creación de la última obra de La Candelaria. El impulso inicial fue la pregunta *¿Qué significa ser grupo después de tanto tiempo?* El recorrido para llegar al espectáculo, según he podido percibir hablando con los integrantes del grupo, ha devuelto interrogantes muchos más grandes a la vida. A raíz de este último proceso de creación, algunos integrantes históricos de La Candelaria han salido del grupo y otros han entrado. Así, quienes han creado *Postales del desarraigo* han afrontado un cambio grupal enorme. Es algo que se ve en la escena. Cada integrante aporta un precioso destilado y ofrece su entrega para que la fuerza grupal se multiplique. Es así como, en esta obra dirigida por la maestra Patricia Ariza, vemos a cada uno y a todos. El espectáculo se ha convertido en un ejercicio de sobrevivencia; un desafío que ha sido derrumbe, causa de abandono, camino de nuevos encuentros, oportunidad de vida, renovación e impulso precioso hacia la búsqueda de solución.

Más de una vez me he preguntado cómo una mujer como Patricia Ariza, actual directora de La Candelaria, puede mantenerse tan respetuosa, sabia, lúcida, revolucionaria, bella, atenta a quien pregunta, inteligente al formular una pregunta, decidida al elegir la estrategia de solución adecuada, y determinada a salvar al grupo. Esto es clave: hay que salvar el grupo, ponerlo delante de todo.

No sé si saca la fuerza del grupo, de la experiencia, del miedo que se ha vivido, de las injusticias que las sobrevivientes han entregado en sus brazos, para que en aquel barro turbio Patricia plasme poesía; no sé si saca la fuerza del corazón abierto y dispuesto a jugársela toda, porque la vida es una oportunidad preciosa y única para construir paz.

La paz de la cual hablan Patricia Ariza y La Candelaria es una paz para todos y todas; no es un acto de conveniencia para unos pocos. La paz en pos de la cual Patricia Ariza y La Candelaria gastan su vida es un acto generoso y honesto que este grupo, desde el exilio del territorio teatro, pide e invoca para el mundo.

“El doctor me ha dicho que tengo que mudarme a tierra caliente: aquí en Bogotá mi salud va a empeorar rápidamente”, me dice Patricia. “¿Qué harías tú?, me pregunta, y luego sigue: “Yo no puedo dejar La Candelaria”. Y yo pienso: “Así es la vida”, como diría el maestro Santiago García.

* * *

Gracias a Gregorio Amicuzi por leer con atención y darme consejos. Gracias a Mariza Bafile por impulsar mi escritura y corregir con cuidado mis textos en castellano. Un gracias especial al grupo LIRT: sin la paciencia, colaboración y disponibilidad de mis compañeros y compañeras no habrían podido pasar la mayoría de los acontecimientos que menciono en este texto.



Antígona, de Patricia Ariza,
dirigida por la autora (2006).
Actor: Rafael Giraldo .

La Candelaria, faro latinoamericano

Jaime Chabaud Magnus

CONOCÍ AL GRUPO LA CANDELARIA CUANDO YO ERA UN IMBERBE periodista teatral y aspirante a dramaturgo de diecinueve años, en un festival que organizaba la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) en Ciudad de México. Corría el año de 1985 y la obra, si no recuerdo mal, era *El paso*. Se presentó en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón, no sin antes aparecer antes del tercer timbre o llamada el maestro Santiago García a dirigir unas palabras al público del festival —fiesta escénica que, por cierto, había ideado su compatriota Ramiro Osorio, avecinado en México y funcionario universitario en ese entonces—. Me impresionó el discurso del maestro Santiago, preñado de compromiso social e ironía, revolucionario y gracioso al tiempo. En alguna entrevista que le hicieron en esa visita habló de la creación colectiva, del teatro de grupo, de la semiología, de los actos del habla y un montón de conceptos que para mí eran nuevos y me volaban la cabeza. Luego me tocaría ver en otros festivales en tierras aztecas *Guadalupe años sin cuenta* y alguna obra más del repertorio de La Candelaria.

En 2001 viajé por primera vez a Colombia, y mi vida y vínculo con el país hermano habrían de cambiar mi vida para siempre, tanto en lo personal como en lo espiritual y profesional. Me enamoré en todos los sentidos y con todos los sentidos del país, su gente y su teatro. Desde entonces, una parada obligatoria en la ciudad de Bogotá es la casa número 2-59 de la calle 12, prácticamente todos los años desde entonces, salvo en pandemia de covid-19. Desde mi primera visita, que coincidió con el nacimiento de uno de los proyectos más importantes de mi vida, la revista *Pasodegato*, entrevisté a Patricia Ariza y Santiago García. Desde entonces, y por años, he cubierto como periodista su actividad. En Cali, también a Enrique

Buenaventura en el Teatro Experimental de Cali, hasta seis meses antes de su muerte. Tema y mitema, física cuántica y su aplicación al teatro, lingüística pragmática (actos de habla), teoría del caos y tantas otras vías de exploración llenaban mis oídos cuando escuchaba a estos creadores monumentales de nuestro teatro. Luego lo escucharía de mis maestros esenciales de la dramaturgia y colegas. Pero por vez primera fueron las poderosas voces de los maestros colombianos las que abrieron esos caminos en mi cabeza.



El paso, creación colectiva, dirigida por Santiago García (1988). Actores: Fernando Mendoza, Patricia Ariza y Hernando Forero.

Mi trabajo periodístico quería desentrañar no solo el método de creación colectiva, sino también la sustancia de la organización del teatro de grupo. En México, ese movimiento comenzó a inicios del siglo *xxi* y significó un naufragio absoluto, pues las agrupaciones estables empezaron a colapsar en células más pequeñas que perdían rumbo, ideología, cohesión, o bien se disparaban en direcciones insospechadas que no permitían reconocer un mapa. De hecho, en mi país nunca llegó a ser una realidad contundente lo que en Colombia prosperó tan genuinamente y con tanta potencia como el *teatro*

de grupo, casi siempre alrededor de una sala independiente que se convertía en la columna vertebral o en el contenedor en torno al cual giraban la vida social y artística del mismo.

Mientras en el México de los años sesenta y setenta la pelea giraba en torno a quién era más importante, el escritor de teatro o el director de escena —es decir, textocentrismo vs. escenocentrismo—, en Colombia propusieron un método que, a mi manera de ver, ponía al actor y su capacidad de inventar mundos en el centro de la creación, junto a quien ponía en el papel las propuestas y quien disponía la organización escénica. Este desplazamiento de las jerarquías y la propuesta de un modelo más horizontal en el que había responsabilidades claras, pero la colectividad decidía los horizontes explorables, representó en América Latina un cambio de paradigma que hoy sigue siendo asumido por compañías jóvenes y no tan jóvenes, pues las metodologías de trabajo y modalidades de abordaje se han desarrollado y ampliado en muy diversas coordenadas.



En la raya, creación colectiva, dirigida por Santiago García (1992). Actores: Hernando Forero, Nohora Ayala y Fernando Peñuela.

En el mundo, y especialmente en Latinoamérica, sostener proyectos culturales de largo aliento es cada vez más difícil. *Sostener, resistir, renovar, reinventar* son verbos de compleja conjugación debido a realidades cambiantes en términos ideológicos y económicos. Esas realidades se han visto fuertemente impactadas por un mundo que toma más partido por la homogeneización que por la preservación de particularidades que constituyen tesoros únicos que deberían mantenerse, amén de un capitalismo salvaje que busca desaparecer todo aquello que no sea productivo y rentable. Es por ello por lo que resulta tan admirable el trabajo del Teatro La Candelaria, que en seis décadas ha conseguido, entre muchísimas otras cosas, la reciente declaración, con el apoyo de otras cuarenta agrupaciones, del Teatro de Creación Colectiva como patrimonio inmaterial de la Nación.

La historia del Teatro La Candelaria, de la sala “Santiago García” y de los artistas que han pasado por el grupo merece ser contada, y hasta novelada. Daría para una estupenda ficción o autoficción, pues la cantidad de aventuras que han vivido los hace testigos fieles y protagonistas, no solo del teatro, sino de la historia misma de Colombia. Resulta imposible pasar por alto, por ejemplo, las amenazas de muerte que durante años sufrieron estos impulsores de la paz, quienes llegaron a recibir una bala con su nombre grabado. Por ello constituyen un ejemplo notable de lucha y coherencia ideológica y ética. Fallos, seguramente han tenido a manos llenas, porque nadie escapa del factor humano que se manifiesta incluso en sus facetas menos deseables. Sin embargo, pocos casos resultan tan elocuentes en el teatro en nuestra lengua, y aun en el panorama internacional, de lo que significa sostener una vocación artística y resistir a lo largo del tiempo.

¡Viva el Teatro La Candelaria! ¡Feliz cumpleaños sesenta!

Voces nacionales

*Teatro La Candelaria: sesenta años de vida,
y ¡vaya vida...!*

Carolina Vivas Ferreira

A Santiago García

MAESTRO, SI PUDIERA ENCONTRARME DE NUEVO CON USTED EN LA CALLE 19 para un cafecito, lo tomaría de las manos y le diría sonriente y feliz, cuánto lo amo y le agradezco. Le diría, sin temor a equivocarme, que usted fue lo mejor que me pasó en la vida artística, y que, si no lo hubiera encontrado, no habría entendido que, como el arte, vivir es un juego y ambos, la creación y la vida, son para gozar. “Gracias”, es la palabra que me viene a la mente cuando lo recuerdo. ¡Cuánta luz y sabiduría, cuánta irreverencia y humor, cuánta alegría y sencillez, cuánta generosidad y carcajada, nos regaló día a día!!

ANÉCDOTAS

Al maestro tuve la fortuna de conocerlo joven, no había cumplido cincuenta años, cuando me lo crucé en el camino. Ya era considerado un gran maestro del teatro colombiano, sus obras ya nos conmovían hasta el fondo y nos devolvían una imagen del país que éramos, construida con delicadeza, ironía y profundidad. ¡Cuánto



Maravilla Estar, de Santiago García, dirigida por el autor (1989). Actores: Ignacio Rodríguez, César Badillo y Carolina Vivas.

goce de ser espectadora de sus obras a finales de los setenta y principios de los ochenta, junto a un público que llenaba la casona de La Candelaria y arreglaba el país antes y después de las funciones, al calor de un canelazo y las empanadas con ají de doña Helenita! Eran los tiempos de la utopía, en los que el capitalismo salvaje y la deshumanización total eran solo una advertencia; los tiempos del Estatuto de Seguridad, bajo cuya máscara de orden, se cocinaba el poder del narcotráfico y su toma del Estado. Y allí, en ese contexto, se alzaba su voz y la de su grupo con el *Golpe de suerte*, visión profética del narcoestado en que nos estábamos convirtiendo. El teatro colombiano ya tenía a su haber, su clásico *Guadalupe años sin cuenta*, obra cuya acogida por parte del público era un fenómeno, hasta el punto de reclamar segundas funciones; una especie de mundo ideal en el que la temporada estaba vendida antes de que empezara. Ya eran famosas las largas temporadas de repertorio con presentaciones de miércoles a domingo, con *Vida y muerte Severina*, *Los diez días*

que estremecieron al mundo, Corre, corre, Carigüeta, o La tras-escena, textos y montajes emblemáticos del teatro nacional que se atrevían a reflexionar desde la poesía, sobre el pasado y el presente, siempre en busca de una visión de futuro, de un país posible y en paz.

Corría el año 85, yo estaba encinta y no pude viajar con La Candelaria a Uruguay ni a Nueva York, pero dada la dulce espera, no me importó. Me quedé en Bogotá, y durante la gira, a pesar de mis ocho meses de embarazo, me dediqué con la artista plástica Martha Ospina, a teñir los vestuarios de *El viento y la ceniza*, texto de la maestra Patricia Ariza, del cual tuve la fortuna de ser la asistente de dirección. ¡Qué escuela! Cuánto agradezco a la maestra Patricia, haberme permitido cumplir esa función, con la cual aprendí muchísimo y que me fue perfilando en el oficio de la dirección teatral. Desde luego, en ese momento mi horizonte era únicamente, el de ser actriz de planta del Teatro La Candelaria, algo con lo que había soñado desde mis tiempos de estudiante adolescente en la Escuela Nacional de Arte Dramático (ENAD). Tuve la fortuna de estudiar en la ENAD, a fines de los setenta, los mismos años en que Santiago García la dirigió. Fue así como conocí al maestro y al grupo. Yo tendría unos catorce años, y al pensar en el futuro, me veía actuando en esas obras maravillosas que habían moldeado mi mirada sobre el teatro.

LA CREACIÓN COLECTIVA

La posibilidad de conocer de primera mano el ejercicio de la creación colectiva como procedimiento creativo, fue uno de los primeros placeres que experimenté al vincularme a La Candelaria, pionera, con el Teatro Experimental de Cali (TEC), de esta forma de trabajo en el país y uno de sus mayores aportes. Si bien el texto de *El viento y la ceniza* ya lo había escrito la maestra Patricia Ariza, al momento de iniciar la puesta en escena, el montaje fue producto de la investigación sobre el escenario, echando mano de la improvisación como herramienta creativa. Aprendí el valor de llevar minuciosa nota de los ensayos, análisis y hallazgos de cada improvisación, que, divididos en dos o tres grupos, presentábamos al colectivo, que fungía de delegado del espectador y que, al culminar, hacía su aporte mediante el análisis

desde diferentes ángulos: la factura de las imágenes, su significación, la relación con aquello que estuviésemos buscando, etc.; el grupo que había improvisado no hablaba, y el resto del colectivo analizaba lo visto en la escena, no las intenciones. Aprendí que lo colectivo, en esta modalidad de creación colectiva, era la búsqueda de material, permitiendo a los actores y actrices, trascender su terreno dramático, pero dejando al director/a hacer su trabajo: seleccionar y combinar los materiales y su diálogo con el texto. Recuerdo mucho cómo el maestro Santiago ejemplificaba la creación colectiva con la arquitectura gótica, hablando de los cientos y cientos de manos que tuvieron a cargo la construcción de la catedral de Colonia, que se extendió a lo largo de seis siglos. A mi juicio, la creación colectiva es una forma de investigación teatral, en la que los creadores se permiten el ejercicio del asombro, frente al organismo vivo que es una obra de teatro y que poco a poco se va revelando en el escenario, lo que le permite al director/a, evaluar cuál de las diversas opciones le viene mejor al texto o material, que, en términos del maestro José Sanchis Sinisterra, “pugna por encontrar su forma”.



Vida y muerte Severina, de João Cabral de Melo Neto, dirigida por Santiago García (1974). Actores: Inés Prieto, Beatriz Camargo, Patricia Ariza, Fernando Peñuela y Santiago García.

Luego vendría *El paso*, un proceso exquisito, en el que el maestro se permite seguir indagando en *el personaje* como categoría, más allá del personaje colectivo y encontrar en lo mínimo, en el silencio y la quietud, potentes herramientas expresivas, para echar una mirada indirecta al país, a partir de centrar el ojo del espectador en una taberna perdida en la ruralía de un lugar azotado por la delincuencia y las armas. En este caso, la creación colectiva fue “total”, es decir, no partimos de un texto escrito, sino de un asunto y un personaje que nos interesaban: la lucha sandinista y Sandino. Después de mucho trabajo, nos dimos cuenta que, después de haber montado *Guadalupe años sin cuenta*, ya habíamos investigado sobre un héroe popular y que definitivamente en las improvisaciones se colaba constantemente el presente, así que tomamos la decisión de abandonar el punto de partida —eso era, no un punto de llegada— y dimos rienda suelta a lo que el escenario nos entregaba: el miedo, los enemigos sin rostro, el yugo impuesto por un poder violento y soterrado que controlaba sibilino todas las esferas de la vida del país.

En *Maravilla Estar*, el maestro García propuso al grupo un texto escrito por él en México, hacia el año 86. La obra rompía completamente con la estética del grupo y con los cánones de la dramaturgia clásica. En esa obra, mediante rupturas espacio-temporales y de la acción, el maestro propone una metáfora sobre la migración, en un universo en el que un personaje se enfrenta a lógicas que desconoce, y su historia se le escapa entre las manos, mientras intenta comprender el presente, cuyos acontecimientos van tan rápido, que no logra asimilarlos. Una vez más, la creación colectiva nos sacó de apuros y nos permitió desentrañar los secretos de ese texto enigmático, que exigía del elenco el máximo desarrollo de herramientas vocales y corporales, uso de trapecios y elementos de circo, números de payasos y otras habilidades, que hicieron que, para mi historia como actriz, este fuera un trabajo memorable y de gran exigencia. Podría hablar de otros procesos, o detenerme en hitos como *El Quijote*, *El diálogo del rebusque* o tantos otros, pero cada una exigiría muchas más páginas de las que nos han pedido, para celebrar las seis décadas de investigación/ creación teatral y construcción de país que ha adelantado La Candelaria.



El diálogo del rebusque, de Santiago García, dirigida por el autor (1981).
Actores: Álvaro Rodríguez e Ignacio Rodríguez.

EL PÚBLICO

La formación de un público para sus espectáculos ha sido un imperativo para el Teatro La Candelaria. En sus sesenta años de labor, ha logrado consolidar un público que siempre ha estado presente en sus temporadas. En los años setenta y parte de los ochenta, el grupo consolidó una estrecha relación con la clase obrera, con sindicatos y cooperativas, que, mediante acuerdos, llevaban a sus afiliados a precios accesibles. Esos acuerdos les ofrecían la posibilidad de cualificarse como espectadores, mediante la figura del “foro”, que era fundamentalmente un espacio de diálogo y retroalimentación. Con el tiempo, el espectro del público se fue diversificando y hoy en día, la sala cuenta con la asistencia de público joven, pero también de aquellos que, luego de trabajar por años en La Candelaria, recuperamos el inmenso placer de ser de nuevo parte de su público, ese que ha acompañado al grupo por cuarenta, cincuenta o más años, viéndolo madurar, florecer, crecer y persistir.

EL APORTE DE LA CANDELARIA

El aporte de La Candelaria no se reduce a sus textos dramáticos y sus montajes; también ha contribuido a forjar una ética del teatrista, una mirada y forma de permanecer en el arte y habitar el oficio, unas maneras de ser, hacer y estar en el mundo, de hacer parte del movimiento teatral, una forma de ejercer la ciudadanía desde el teatro.

La Candelaria ha aportado al movimiento teatral técnicas y procedimientos, pero también una manera de relacionarse, basada en la creación de espacios de encuentro, donde cabe la reflexión sobre el oficio, las preguntas sobre el hacer. Ejemplo de lo anterior es el emblemático Taller Permanente de Investigación Teatral, que por más de veinte años lideró el maestro García, al amparo de la Corporación Colombiana de Teatro, dirigida por la maestra Patricia Ariza. Este espacio significó, para la generación de los noventa, una escuela de altísimo nivel al margen de la Academia, de cuya experiencia quedan reflexiones teóricas de gran valía que hacen parte del acervo de la teoría teatral colombiana.

SER GRUPO

Es natural que, con el tiempo, las formas de producción del teatro cambien; de hecho, el lugar del arte en una sociedad va transmutando, de tal forma que hacer teatro hoy, no tiene nada que ver con cómo se hacía en los años sesenta, cuando nació el Teatro La Candelaria. En aquel entonces, hacer teatro era una verdadera proeza, dado el carácter marginal del oficio y la ausencia absoluta de políticas culturales. A pesar de eso, o quizás por ello, la fuerza del teatro era descomunal; desde su orilla se construían imágenes que cuestionaban el presente. Desde aquel entonces y hasta hoy, el Teatro La Candelaria ha estado comprometido con el país y los grandes conflictos de su tiempo, algo de lo que dan cuenta obras como *La ciudad dorada*, que visualizaban a ese país agrario, convertido en urbano a fuerza de migraciones obligadas; o *Nosotros, los comunes*, la primera creación colectiva del grupo, que abordaba sucesos históricos inenarrables.

El *Grupo*, allí está la clave de la sobrevivencia de La Candelaria por sesenta años; de no ser por esa forma de asociación que

aún hoy conserva, no se habría dado el milagro de sobrevivir por tanto tiempo, haciendo teatro todos los días de manera regular e ininterrumpida. La Candelaria es un *Grupo* que ha sabido ser *un cuerpo social*, capaz de adaptarse a los cambios y las inevitables partidas. Hoy, como en los sesenta, sigue siendo una hazaña mantener un equipo de investigación; en tiempos en los que actores y actrices pertenecen a los montajes y no a los colectivos y van *freelance*, de aquí para allá, corriendo de un ensayo a otro —no lo critico, es así—, resulta difícil consolidar un equipo de creadores, que, como La Candelaria, más allá de llevar a escena textos teatrales, dedica un tiempo, el que sea necesario, a la investigación teatral y puede retomar de un proceso a otro, las preguntas que va dejando cada aventura creativa y que conducen necesariamente a nuevas pesquisas.

LA SALA DEL TEATRO LA CANDELARIA, UNA SALA PARA TOD@S

Creo que no hay en la ciudad una mejor sala que la de La Candelaria. Descubrí que, inconscientemente, siempre escribo para *ese* allí, luce un teatro íntimo o de gran formato, cuenta con una acústica perfecta, la distancia entre el espectador y el escenario es ideal (no hay puesto malo). La Candelaria, como sala, ha jugado un papel fundamental en el desarrollo teatral de la ciudad. Allí no solo se presentan las obras de repertorio del grupo, sino obras de colectivos jóvenes o consolidados, que acceden en condiciones justas a esta emblemática sala, en la que se dan también encuentros académicos y artísticos de diversa índole, que hacen de ella, patrimonio material e inmaterial de la ciudad. Pero la Sala está viva porque detrás de ella vive un proyecto artístico que la sustenta, un colectivo de investigadores/creadores que son el alma del espacio, que hacen de ella, patrimonio material e inmaterial de la ciudad. Allí se han cocinado grandes obras, por su escenario han pasado multitud de teatristas, se llevan a cabo experimentos, se corren riesgos, se formulan preguntas, se acierta o no se acierta —eso no importa—; el espacio vive porque en él, un *Grupo* de creadores se reúne diariamente a preguntarse cuáles lenguajes teatrales serán necesarios para dar forma a

aquello que están intentando revelar. La proeza de mantener abierta una sala teatral hoy, en Bogotá, encuentra su fuerza en que además de ser un lugar donde los espectadores asisten al teatro, La Candelaria es un espacio viviente que respira su esencia: la creación y circulación constante de obras de teatro, que se preguntan sobre el oficio y el país.

HASTA SIEMPRE, MAESTRO

El 20 de marzo de 2020, muy temprano llegó la noticia: el maestro Santiago García se había ido. Ya en la tarde, luego de un llanto hondo, pude verbalizar mis sentimientos. Me permito cerrar este escrito, para celebrar los sesenta años del Teatro La Candelaria, parafraseando mis palabras en ese momento:

Santiago, nunca me imaginé que habría de despedirte, sentada frente a la montaña, huyendo de la peste. A pesar de la inminencia de la muerte, cuando se ha gozado, como tú lo hiciste durante 91 años, me negaba a pensar en ello, y como si no fuera natural que te marcharas, tu partida me toma por sorpresa. Ya pasó el llanto, el primer golpe, y me siento a escribir, porque no podré acompañar tu féretro, ni decirte adiós, con la flor de tu sabiduría en mi corazón y mis manos.

Y el llanto vuelve, y creo que es de gratitud, casi de alegría, la de saberte mi maestro, mi amigo, mi colega. Todo eso he perdido... Corrijo: todo eso he ganado. No te has ido, Santiago: estás aquí, en el corazón de los miles que te sentimos nuestro. Todos te reclaman como su maestro, y tienen razón, eso fuiste: ser generoso, dador, propiciador de juegos y complicidades, mi maestro irreverente y sabio. Resuena tu carcajada, tu agudo y certero humor.

Y el Taller..., Ay..., el Taller, ese espacio-tiempo, donde durante años, nos enseñaste el disfrute de la experimentación; ese laboratorio en el que el oficio se nos iba

entre las manos cada tarde, antes de la función, cuando de dos a seis le robábamos el tiempo a la vida, para preguntarnos por Heiner Müller, por la acción, por lo no dicho, la imagen teatral, el conflicto o Chéjov.

No sé qué parte de mí es la que se siente huérfana. No es solo la teatrística, soy yo. Hasta siempre, mi bien amado maestro. Ahora, como nunca, entiendo que “eres el espíritu del mundo y jamás se te perdió la llavecita”. Desde donde estés, seguirás viéndonos sonreír al recordar tus juegos verbales; en mi corazón, tú, y la melapandoxia, tú, y la jettatura, todas esas formas personales de nombrar el mundo, en un eterno juego de creador incansable.

Cómo no agradecerte, Santiago. Nos queda el ejemplo de tu vida, tu grupo, tu legado. Nos queda tu teatro, que nos enseñó a mirar con la más alta estética, un país injusto y que las cosas podían cambiar. Con tus obras experimenté por primera vez el placer estético, en su más elevada forma. Y es que todo el que fuera al Teatro La Candelaria, no salía siendo el mismo.

Nadie, amado maestro Santiago, de los que tuvimos la fortuna de conocerte, de crear a tu lado, de aprender de ti el oficio, puede decir que no fue feliz y que no experimentó, guiado por tu amorosa mano, el profundo placer del teatro y la creación. Celebro Santiago tu existencia y me prometo no llorar, sino reír y reír a carcajadas, como nos enseñaste.

Hasta siempre, maestro. Descansa en paz. Tu grupo vive, crece y fructifica con obras como *Postales del desarraigo*, que, a la usanza del Teatro La Candelaria durante sesenta años, nos conmueve y nos cuestiona con potentes imágenes y bella sonoridad, que, en medio del dolor y la incertidumbre del presente, nos brindan una luz de esperanza.

La insurrección de los candelarios

Misael Torres

LA PRIMERA OBRA DE TEATRO QUE VI DEL TEATRO LA CANDELARIA FUE *Nosotros, los comunes*, sobre la insurrección comunera de 1781 en Santander. Era el año de 1973. Luego vinieron otras que consolidaron, desde la estética teatral, una forma, un estilo de expresar sus conceptos que han guiado el camino creativo del grupo. Obras como *La ciudad dorada*, la inmortal, *Guadalupe años sin cuenta*, *Vida y muerte Severina* —adaptación del poema del brasileño João Cabral de Melo Neto, uno de los momentos más bellos del teatro colombiano—, *El paso*, *El diálogo del rebusque* y muchas, muchísimas más que han dejado huella en el corazón de los colombianos. Pero este no es un escrito para inventariar los más de cincuenta montajes que el grupo ha realizado durante estas seis décadas.

Mi interés en la reflexión que me causan los sesenta años del grupo más icónico del teatro colombiano es la fidelidad y coherencia a sus principios como grupo: insurrección, rebeldía y trabajo creativo en colectividad. Son estos principios los que, a lo largo de estos sesenta años, han guiado el quehacer poético y artístico, el compromiso social del grupo.

Insurrectos “candelarios” que en sesenta años han dejado huella de memoria histórica, mítica, social y cultural de esta “Locombía” bella y explosiva. Montajes como *Camilo*, *Nayra*, *Si el río hablara* son algunos ejemplos de esa “insurrección escénica” que ha creado un estilo muy propio del grupo, consistente en inventar un archivo de memoria viva, porque eso es el Grupo de Teatro La Candelaria: un archivo de memoria viva en el que, en la sala más mágica del teatro colombiano, se dan cita los fantasmas del barrio, los que se fueron del grupo y habitan en la región del misterio, los personajes que han marcado el devenir de esta nación hecha de candela y alegría.



Si el río hablara, creación colectiva, dirigida por César Badillo (2013).
Actores: César Badillo y Nohra González.

Allí, en esa casa del antiguo barrio de La Candelaria, en Bogotá, todos los días los vivos hablan con los muertos en el ritual diario del oficio creativo, conjugando el verbo *inventar* en colectivo.

Cada vez que voy y asisto a este teatro, ejerzo el profundo placer de conversar con los amigos, con colegas y también con desconocidos. Es un lugar donde el agua de panela con arepa de queso nos invita a departir y opinar sobre las heridas de la patria, sus alegrías y el destino que nos une: el teatro y su universo de misterio que engendra la sorpresa creativa.

Estos han sido sesenta años en los que, como en el laboratorio del gitano Melquíades, el grupo ha buscado, incansable, el secreto del corazón de la creación, y es ahí, en esa búsqueda, donde el Grupo de Teatro La Candelaria ha encontrado su tesoro: la creación colectiva, un laboratorio de creación teatral en el que temas como *ficción y realidad*, *dramaturgia* y *dirección escénica* han sido objeto de una investigación rigurosa que ha dado como resultado un método, un sistema de creación en grupo que dimensiona a las personas como sujetos creativos que practican la alteridad creativa.

Salud en sus sesenta años, amado grupo de La Candelaria, y desde el averno festivo donde nace la fiesta popular, los abrazo y los bendigo en compañía de mis diablos festivos que festejan con alegría que existan como grupo, como colegas, como amigos, en el solar entrañable de la escena colombiana.

Agradecimientos en el “lado activo del infinito”

Beatriz Camargo

*Ponte en pie, percute tu atabal
Dese a conocer la amistad
Tomados sean sus corazones
Solamente aquí tal vez tenemos prestados
Nuestros cañutos de tabaco
Nuestras flores.
Netzahualcóyotl*

EL TEATRO LA CANDELARIA HA SIDO Y SIGUE SIENDO UNA ESCUELA: escuela de la escucha para llegar a los acuerdos que permiten la creación colectiva, que se deriva de jugar el “juego” con el otro. Es la escuela que enseña a tejer en un solo propósito. Es urdimbre de la memoria, y de la historia, que nos permite saber quiénes somos, de dónde venimos, hacia dónde vamos.

El teatro La Candelaria ha sido la escuela de la observación del juego, que enseña a entrenar el ojo del artista, el ojo de la tejedora. Es escuela para llegar a la maestría de las metáforas y las metonimias, bajo la dirección de su gran poeta de la escena, de la luz, de la pintura, del ritmo, de los contrastes: el gran visionario que logra desarrollar una física cuántica en esa juntanza entre observador, artista y colectivo, que ha llegado a un acuerdo.

Esta es la escuela del arte escénico que induce a crear investigando y experimentando, tomando como base el principio de la justicia social. Es la escuela del análisis para recrear una memoria que cobije los territorios del mundo, y beber de sus fuentes, descolonizando el pensamiento.

Gracias a Santiago, que nos llevó a conocer y comprender al gran poeta florido, el Netzahualcóyotl que también es él.

Entonces:

Árbol de conocimiento

"García" Candelarias Sus flores

"Escucha" Escuela madre Creación Juntanza Visión

Carcajadas del alma.

Acuerdo

Juego en la urdimbre

Brecht Stanislawski Chejov y Beckett Con Cervantes

Shakespeare y Quevedo Corrieron con el Chasqui

Para llevar razones a un público Ávido de saber

Quién es

De dónde viene

Para dónde va...

Descubrir el Camino En el TAO

De Comuneros Guadalupe

En la Vida y muerte Severina.

Y fue cuando el maestro me dijo

En un golpe de suerte Qué amargo lloras Beatriz

Zeami dijo que tu flor es el gladiolo.

Gracias a cada una de las flores de este árbol del conocimiento.

Santiago García y La Candelaria: el juego sagrado de la memoria en movimiento

Ignacio Rodríguez Bejarano “Nacho”

A Santiago García, el astrónomo de los escenarios, que nos enseñó a buscar la verdad en el juego y la libertad en el rigor. Y a la tribu de La Candelaria, por persistir en el oficio de ser espejo y memoria de un país en busca de sí mismo.

Marina Lamus

SANTIAGO, AGRADEZCO PROFUNDAMENTE EL HABERME ENCONTRADO contigo en el camino; ser humano maravilloso que trascendiste en vida para convertirte en un mito cotidiano de nuestras tablas y de nuestras calles. Fuiste, simultáneamente, el viejo sabio, el niño curioso y el maestro que vino a jugar a este mundo el juego de la no solemnidad. En un país como Colombia, que a veces se toma demasiado en serio sus propias tragedias, hasta el punto de la parálisis y el rictus amargo, tú nos enseñaste que la risa no es una evasión vulgar, sino la herramienta de análisis más afilada que posee el intelecto humano para desarmar los oxidados mecanismos del poder. Viniste a provocarnos con imágenes densas como el horror de lo humano, esa sombra que nos habita y nos define en las noches de guerra y a la vez con visiones leves y luminosas, como el asombroso universo que tanto te inquietaba en tus noches de insomnio frente a los libros de ciencia.

Fui uno más de los invitados a este juego de espejos que cambió para siempre mi vida y la de todos los “Candelos”. Con tu amor infinito por nuestra aldea, esa Colombia llena de risas guardadas y dolores callados a las que supiste dar voz, aire y vida, nos uniste a tu tribu. No es solo un grupo de teatro, es una comunidad de

pensamiento crítico, de resistencia creativa alrededor de la celebración de la escena. Nos enseñaste que el rigor no está peleado con la alegría; que se puede estudiar un texto de Shakespeare, un poema o un documento histórico de la época de la Violencia, con la disciplina de un científico de laboratorio y la libertad absoluta de un infante en su cuarto de juegos.



Corre, corre, Carigüeta, de Santiago García, dirigida por el autor (1985).
Actores: Adelaida Nieto, Francisco Martínez, Fernando Mendoza e Ignacio Rodríguez.

Hoy me pregunto en sueños cómo verás desde la inmensidad esos planetas y galaxias que tanto estudiabas en tus libros de astronomía. Me pregunto si finalmente has encontrado la música de las esferas de la que hablaban los antiguos. Me intriga saber cómo descifras hoy el misterio de la existencia, ese que buscabas con igual fervor en los telescopios y en las pupilas de tus actores bajo los focos del escenario.

Santiago, nos dejaste la curiosidad como mandato y la duda como brújula, recordándonos que el teatro, al igual que el universo, está en expansión constante.

La Candelaria es una utopía de sesenta años erigida piedra a piedra contra el avance del olvido. Durante estas seis décadas se ha levantado en el corazón del centro histórico de Bogotá, como un

bastión de resistencia cultural y ética. El Teatro La Candelaria no solo ha habitado una casa colonial de paredes gruesas y zaguanes profundos; ha habitado, sobre todo, la historia convulsa y fragmentada de la nación. En sus tablas se han construido las metáforas necesarias para mirar de otro modo a un país subyugado por los fantasmas de la colonia y las imposiciones del imperio. Para nosotros, la creación colectiva fue mucho más que un método de trabajo o una técnica de dramaturgia; fue una convicción política, una forma de democracia directa y sobre todo un acto de fe. Santiago insistió en la necesidad de reunir cuerpos, voces y memorias diversas para investigar lenguajes que vincularan el teatro con el “país real”, ese país que late debajo y que no aparece en las versiones oficiales de los libros de texto.

No buscábamos el aplauso fácil ni la complacencia de la crítica de turno, sino la herida abierta que necesita ser nombrada para no gangrenarse, y el sueño posible que merece ser construido colectivamente. De este gran experimento social y artístico surgió una diáspora creativa que terminaría por irradiar a todo el movimiento teatral latinoamericano, llevando nuestras dudas, nuestras formas de improvisación y nuestras certezas a los escenarios más importantes del mundo.

Santiago fue un visionario que supo leer en el presente las sombras alargadas del futuro. A través de su lectura singular de Bertolt Brecht, adaptada con maestría a nuestra propia idiosincrasia y a nuestro humor popular, nos permitió anticipar fenómenos sociales complejos. Entendimos el ascenso de la mafia y el narcotráfico al poder mucho antes de que se volvieran el pan de cada día en los noticieros, porque el teatro, bajo su dirección, siempre caminó un paso por delante del amarillismo y de la banalidad. La creación colectiva nos dio la fuerza de un coro griego: la capacidad de decir “nosotros” en un mundo que nos obliga constantemente a decir “yo”.

Las obras de La Candelaria no son piezas estáticas ni objetos de museo que se miran con distancia; bajo la óptica del hallazgo y la memoria en movimiento, son crónicas vivas de una realidad en un cambio constante. Cada montaje representa un hito en la comprensión de quiénes somos. En *Nosotros, los comunes* se dio el paso fundamental para bajar al “héroe” de bronce de su pedestal solitario,

dándole el protagonismo a la gran mayoría anónima que sostiene el peso de la historia. En *La ciudad dorada* se retrató con crudeza el sueño de esa urbe incipiente y caótica, cargada de las historias de los desplazados que llegaban con sus bultos de sueños rotos a buscar un lugar bajo el frío sol bogotano. El *diálogo del rebusque* se convirtió en una radiografía mordaz de nuestra clase media y su empeño tragicómico en el parecer sobre el ser, mientras que piezas como *El paso*, *Guadalupe años sin cuenta* y muchas otras, demostraron que la investigación sostenida puede convertir el arte en una memoria en movimiento capaz de confrontar la violencia estructural.

La metodología del hallazgo convirtió el tiempo en nuestro mejor aliado, y no en un verdugo que nos persigue con el reloj. En esta casa, el tiempo no se entiende como una limitación comercial o un plazo de entrega, sino como una condición estética indispensable. Las dinámicas de trabajo se fundamentan en conversaciones, en experimentaciones físicas agotadoras y en indagaciones prolongadas en las que cada integrante puede desarrollarse plenamente. Aquí, el error no es castigado, sino celebrado como una puerta hacia algo nuevo. Este modelo se enriquece con el cruce de fronteras: investigadores, artistas visuales, músicos y filósofos alimentan una poética profundamente arraigada en lo local, pero con un lenguaje universal.

Santiago insistió siempre en la invención, en el hallazgo y en la necesidad de hablar desde lo propio. Fue él quien, desde mi juventud, me incentivó a componer y a traducir la imagen en sonidos, instándome a desarrollar lo que él llamaba un ‘pensamiento musical’. Bajo esta premisa, nuestra música y nuestra historia se convirtieron en los ejes fundamentales de mi proceso creativo.

Como compositor y creador de universos sonoros, mi trayectoria en La Candelaria consolidó un enfoque en el que la música actúa como eje dramático y no como mero adorno. A través de los diversos montajes, fui adaptando los lenguajes musicales a las necesidades conceptuales específicas de cada obra: desde el estudio histórico de la sonoridad del Siglo de Oro, en *El diálogo del rebusque*, texto de Santiago García, hasta la experimentación con texturas grabadas en *El viento y la ceniza*, de Patricia Ariza. Se destaca en

mi carrera la composición sinfónica para la obra *El paso*, un desafío de precisión técnica y carga simbólica. Mi trabajo en piezas como *Maravilla Estar* y *La tras-escena* me permitió definir una voz propia, poniendo en diálogo la música en vivo con la música grabada. Guardo con especial afecto una observación de Santiago García, quien señalaba que mis melodías, incluso las más alegres, poseían un dejo de tristeza ancestral. Esa nostalgia profunda, que emerge de nuestras raíces, se convirtió finalmente en el sello distintivo de mi lenguaje como compositor teatral.



El viento y la ceniza, de Patricia Ariza, dirigida por la autora (1986).
Actores: Fernando Mendoza, César Badillo, Álvaro Rodríguez, Enrique Carriazo, Hernando Forero y Liliana Ruíz.

Pero más allá de la técnica y de todas las teorías actorales, Santiago nos heredó una ética del trabajo sagrada: aprender a lidiar con la fragilidad del alma propia y ajena, encontrar placer en la dificultad técnica y entender el teatro no como una industria, sino como un ritual de convivencia. Entre las estanterías llenas de libros, los debates que se prolongan hasta la madrugada y el rigor del ejercicio físico matutino, se forja una hermandad que es, quizás, su logro más grande. Una hermandad que ha sobrevivido a las crisis económicas, a las amenazas políticas y al paso implacable de los años.

Al cruzar el zaguán de la casa colonial que alberga este sueño desde 1966, se ejecuta un acto de desobediencia civil contra el ruido y el olvido. Afuera, la ciudad ruge con su caos de asfalto, bocinas y prisa; adentro, el tiempo se detiene en un silencio sagrado que huele a madera vieja, a papel de libretos guardados y a ese café recién colado que flota en los camerinos como un espíritu familiar. Las paredes de tapia pisada no son solo muros de soporte, son testigos mudos que han absorbido las vibraciones de sesenta años de aplausos, gritos, susurros y silencios dramáticos. Habitar este espacio es encontrarse con la historia viva; ver a los actores veteranos que han gastado las tablas con sus pasos durante décadas es una experiencia mística que nos devuelve la fe en la persistencia.

Son archivos vivientes en cuyos rostros se dibujan los mapas de todas las obras que han dado sentido a nuestra existencia. Ellos son la prueba de que la creación colectiva funciona cuando el ego se diluye en favor de una voz común, de una tribu que elige celebrar la vida con sus olores, sus sabores y sus contradicciones, habitando ese eterno estado de creación. Cuando las luces de la sala se desvanecen y queda ese segundo de oscuridad total, ocurre el instante más honesto de toda la ciudad. En esa penumbra íntima, el espectador deja de ser un individuo aislado para volverse parte de un cuerpo colectivo que respira al unísono con el actor.

Salir de La Candelaria después de una función es volver a un país distinto, porque el teatro te ha dado nuevos ojos para verlo; dejas de ver el arte como un adorno burgués para entenderlo como una necesidad vital de supervivencia y dignidad. El legado de Santiago García y de este grupo de valientes es habernos enseñado que el teatro es un espejo donde nos reconocemos en nuestras heridas, pero también en nuestra bendita capacidad de reírnos de nuestra propia suerte, para poder transformarla. Hoy, el misterio de la vida se resuelve un poco cada noche cuando se abre el telón en esa vieja casa.

Gracias, Santiago y queridos compañeros de La Candelaria, por enseñarnos a jugar en serio, por su disciplina de fuego y por recordarnos que, en medio del horror, siempre habrá lugar para el juego, la risa y la dignidad.

La Candelaria: una venturosa revolución simbólica

Pilar Restrepo Mejía

Vivimos una época en que la palabra que está a la orden del día es la del “diálogo”, es decir, la posibilidad de salir de esquemas de confrontación cuya drasticidad le ha costado al país mucha sangre. Piensa que llevamos treinta años de lucha armada con más de trescientos mil muertos. Y se está llegando a un momento de diálogo, de raciocinio...

Santiago García,
entrevistado por J. Monleón, 1984⁶¹

COMO INTEGRANTE DEL TEATRO LA MÁSCARA, DE CALI, DAMOS GRACIAS por esta invitación tan especial que nos hacen Patricia Ariza Flórez y Nohra González Reyes, compañeras del Teatro La Candelaria, para que pensemos y escribamos sobre lo que ha significado para nosotras su existencia a lo largo de estos años.

Y lo primero que se nos viene a la cabeza es la inmensa suerte de recibir, viendo sus obras de teatro, las primeras lecciones acerca del oficio: una exquisita muestra de la estética posible para pensarnos como país, nuestra propia historia. Aquí hablamos de la memorable obra *Guadalupe años sin cuenta*.

61 En Graciela Balestrino De Adamo, “Diálogo del rebusque: una mirada circunfleja de Latinoamérica”, *Cuadernos de la Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales* (Universidad Nacional de Jujuy), n.º 16 (2001), 17-25.
https://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1668-81042001000100002

Las múltiples puertas del auditorio central de la Universidad del Valle fueron insuficientes para el público que llenaba a reventar las graderías. La obra era una verdadera fiesta de actuación, despliegue de personajes, de música, canto llanero, imágenes inolvidables, humor, ironía, vestuario y coreografías colectivas que como en un carrusel de estampas coloridas nos llegaban y se iban, y era este nuestro “país nacional”, al decir de Gaitán,⁶² el pueblo, los de a pie, campesinos, obreros, estudiantes, mujeres.

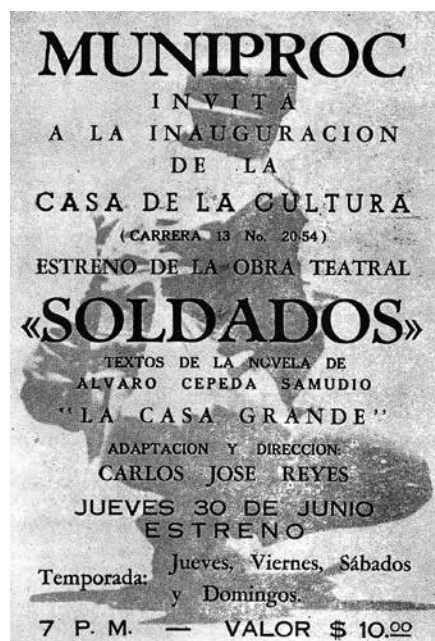
La obra nos traía al presente una Colombia saqueada por las élites políticas y los dueños del país, liberales y conservadores, los “rojos” y “azules” que seguían disputándose las arcas del Estado. Los dirigentes del *país político* habían orquestado el magnicidio de Gaitán, y ahora hacían pactos explícitos y encubiertos para terminar con una violencia que ellos mismos habían desatado e instaurar el nefasto período del Frente Nacional mediante las traiciones y los asesinatos selectivos de la guerrilla liberal, que ya no necesitaban.

La Candelaria supo poner sobre la mesa la verdadera historia para que la entendiéramos, y lo hizo fusionando lo épico y lo cotidiano, lo político y lo filosófico, en una dramaturgia que cuestionaba a los héroes, las estructuras de poder y la historia oficial. Así, el cerco y asesinato de este antihéroe, Guadalupe Salcedo, resultó para los espectadores un relato otro.

Entonces, nos sentimos afortunadas por haber sido espectadoras y teatreras herederas del *nuevo teatro colombiano*, aprendices del *método de creación colectiva* desarrollado en colaboración con Enrique Buenaventura y el Teatro Experimental de Cali (TEC), que con su obra *Soldados* nos contaron sobre la masacre de las bananeras, ejecutada en 1928 por el ejército nacional cumpliendo órdenes de la

62 Jorge Eliécer Gaitán no formuló exactamente la frase “país político vs. país nacional”, pero su discurso central toca precisamente esa dicotomía: el *país político* (la oligarquía corrupta y el gobierno) versus el *país nacional* (el pueblo trabajador y silenciado).

compañía norteamericana United Fruit Company. Esta vez, también ellos nos hablaron del relato de otro de país que desconocíamos. Y juntos nos enseñaron el método de creación utilizado, es decir, cómo se podía hacer un teatro colectivo y transformador de la consciencia de su público. Su mirada sobre nuestra historia y nuestra realidad sociopolítica nos abrió los ojos, nos reveló una estética y una ética comprometida con la verdad.



Invitación a la inauguración de la Casa de la Cultura (1966). Imagen: Centro de Documentación del Teatro La Candelaria.

La Candelaria nació con vocación barrial, comunitaria, y ha convivido en enjambre con grupos escénicos que habitan el corazón capitalino y que desde allí proyectan aliento de vida, miradas críticas, carnavalescas y bufas que latén con este endiablado tiempo que vivimos. Desde sus primeros pasos ha fijado su mirada en las capas empobrecidas por un poder asqueroso cargado de infinitas violencias, ha nombrado las luchas comuneras, guerrilleras, las traiciones y heroicidad de hombres y mujeres. Les canta a los lenguajes nacidos entre los desamparados callejeros, a su triste vida soterrada,

a los pactos mortíferos entre carniceros que desalojan la vida impunemente traqueteando cuerpos y esclavizando pueblos.

Empezó su andadura en 1966, liderado por Santiago García, Patricia Ariza Flórez y numerosos artistas, intelectuales, creadores y creadoras del momento que compartían un mismo sueño: un teatro independiente, crítico, experimental, sin jerarquías.

El maestro Santiago García (1928–2020),⁶³ figura imprescindible de este relato, se consagró a explorar diferentes lenguajes artísticos y a reinventar formas escénicas. Su formación como arquitecto y pintor en la Universidad Nacional de Colombia, en la Escuela de Bellas Artes de París y en el Instituto Universitario de Venecia le permitió captar las distintas corrientes artísticas contemporáneas. Bajo la dirección del director japonés Seki Sano inició su formación actoral en Bogotá, lo que marcó el comienzo de su incursión en el teatro como maestro, director, dramaturgo y líder; supo valerse de su creatividad visionaria y fino humor para crear colectivamente una prolija dramaturgia, con obras insignes del repertorio universal y del teatro colombiano.

Consideramos importante nombrar a legendarias actrices y legendarios actores que han permanecido al frente del grupo y que han sostenido la excelente calidad e inventiva poética que el maestro García les infundió. Hablamos de Patricia Ariza Flórez,⁶⁴

63 García fue uno de los fundadores de El Búho, en 1958, grupo pionero del teatro vanguardista en Bogotá. En un contexto de crisis y rebeldía, su influencia fue fundamental para la creación del Teatro La Candelaria, junto a otros colegas, tras la expulsión de Seki Sano del país, acusado de comunista.

64 Es integrante de la Red Internacional de Mujeres de Teatro Magdalena Project. Ha recibido numerosos premios y reconocimientos por su labor en los ámbitos nacional e internacional: el Premio Casa de las Américas y el Premio Anna Magnani. En el 2022 fue nombrada ministra de Cultura de Colombia. Sigue al frente de la Corporación Colombiana de Teatro y dirige el Festival de Mujeres en Escena por la Paz, y el Festa Festival Alternativo de Bogotá.

mujer imprescindible en la historia del teatro colombiano. Maestra y amiga, cofundadora de la Corporación Colombiana de Teatro (CCT) en 1969, actual directora de La Candelaria, es una de las pioneras del teatro y de la dramaturgia femenina. Ella, junto con Lucy Bolaños, del teatro La Máscara, de Cali, y de Jacqueline Vidal, del TEC, nos permitieron entender la importancia del teatro hecho por las mujeres y cambiar en cada una el “mitema” de vida.

Patricia es una artista polifacética: actriz, directora, dramaturga, poeta, gestora cultural, se distingue por su compromiso social y político y por animar a conformar numerosos grupos independientes y de mujeres. Ha trabajado con habitantes de la calle, con comunidades marginadas, con las mujeres y jóvenes víctimas del conflicto. Es una tenaz luchadora por la paz del país y ha realizado varias *performances* significativas en la plaza de Bolívar. Es, además, una de las sobrevivientes del genocidio político de la Unión Patriótica (UP)⁶⁵ y vivió tiempos sombríos en el exilio como perseguida política.

Igualmente, rendimos homenaje a muchas otras figuras emblemáticas, como Nohora Ayala, Inés Prieto, Luz Marina Botero Mejía, Carmiña Martínez, Álvaro Rodríguez e Ignacio Rodríguez, entre otras. Y a aquellos que han dejado este mundo, pero cuya fecunda influencia permanece en las tablas de La Candelaria: Fernando Peñuela, Francisco Martínez (Pacho) y Fernando Mendoza (Piyó), a quienes tuvimos la ventura de tratar. Hoy existe un elenco estable compuesto por Patricia Ariza y Hernando Forero (Poli), que cuenta con los aportes de las nuevas generaciones de actores y actrices que son su corazón vibrante: Nohra González Reyes, Alexandra Escobar Aillón, Adelaida Otálora, César Badillo y Rafael Eduardo Giraldo.

65 El genocidio político contra militantes de la UP fue el resultado de alianzas entre miembros de la fuerza pública, narcoparamilitares y políticos del Estado, quienes consideraron a este recién fundado partido una amenaza a sus intereses y lo señalaron un objetivo como estructura de insurgencia.

Estos artistas, y otros a quienes no conocemos personalmente, siguen fortaleciendo el legado de su fundador, Santiago García, presente en cada montaje.



En la foto, Ernesto Cardenal y Francisco Martínez. Imagen: Centro de Documentación del Teatro La Candelaria.

Desde su nacimiento, La Candelaria estableció una ruptura con el teatro comercial que llegaba al país. Incluyó su exploración hacia obras de dramaturgos universales y hacia nuevas formas teatrales, influida por corrientes como el teatro efímero, los *happenings*, Grotowski, Arrabal, el teatro del absurdo, el teatro épico de Brecht...

A partir de los años setenta comenzó a producir colectivamente. Esta práctica les permitió a los integrantes participar activamente en la construcción de las obras, desafiando las estructuras tradicionales del teatro. La creación colectiva⁶⁶ transformó a los artistas al otorgarles un

66 La creación colectiva como método de trabajo fue reconocido en el año 2022 al ser incluido en la Lista Representativa del Patrimonio Cultural Inmaterial de Bogotá, donde se destacó su impacto en el panorama teatral, cultural y

papel que excedía el de simples intérpretes: se convirtieron en cocreadores de la obra. Junto con el director, los actores asumieron el papel de dramaturgos, interviniendo activamente en la construcción de la historia. Montaron obras que se convirtieron en “clásicos” del teatro colombiano: *Nosotros, los comunes*, *Guadalupe años sin cuenta* (que se mantuvo diez años en cartelera), *Golpe de suerte*, *Los diez días que estremecieron al mundo*.

A partir de los ochenta, actores y actrices incursionan en la escritura de obras y las montan colectivamente: *El viento y la ceniza*, de Patricia Ariza; *Corre, corre, Carigüeta*, de Santiago García, *La tras-escena*, de Fernando Peñuela, y *El diálogo del rebusque*, de Santiago García.

El repertorio crece, su estética descubre alteraciones semánticas y sintácticas, con las propuestas de nuevas imágenes que surgen de un trabajo teórico investigativo serio, en el que la gestualidad, la música en vivo, el lenguaje no verbal y la práctica cotidiana de la improvisación para la escena son primordiales. Crean historias simbólicas, locales, documentales, y obras autorreferenciales de los mismos actores y actrices del grupo, porque siempre los marcan las preguntas profundas sobre la existencia humana y su devenir como artistas.⁶⁷

artístico de la ciudad. Y seguramente será declarada patrimonio cultural nacional por el Ministerio de las Culturas, las Artes y los Saberes de Colombia.

- 67 *Si el río hablara*, dirigida por César Badillo, es una obra sobre la memoria de las víctimas de la guerra, en la que tres personajes quieren salir a su manera de esa zona gris que es la pérdida del sentido de la vida, ocasionada por una guerra interminable en la cual el Estado ha sido partícipe. Mujer, una madre que emprende su errancia por arduos caminos para encontrar un rastro de su hija; Poeta, un hombre al que se le revelará su esencia durante el viaje que propone la obra, y Devota, otra mujer que se resiste al olvido y busca en su vida la memoria de los muertos del agua. En cuanto a *Camilo*, dirigida por Patricia Ariza: “No hemos querido hacer de la obra un acto histórico-biográfico, ya que ese no es precisamente el papel del arte y del teatro. El teatro está para suscitar sentimientos, emociones,



El viento y la ceniza, de Patricia Ariza, dirigida por la autora (1986). Actores: Fernando Peñuela y Santiago García.

Esta trayectoria, hoy celebrada y triunfante, no se forjó de la noche a la mañana ni fue obra de la fortuna. Como grupo independiente, La Candelaria ha tenido que labrar su propio escenario. Su primera sede fue un galpón conocido como *la Casa de la Cultura*, mantenido mediante bonos y aportes de amigos y familiares. También vivió la censura del establecimiento, pues las verdades que exponían sus obras incomodaban a las élites del “país político”. Pero, lejos de intimidarse, continuaron en su empeño y consiguieron una casona en el barrio La Candelaria, donde se consolidó su sede actual. En muy poco tiempo lograron despertar en el público un gran interés por el arte dramático.

evocaciones y mucho más. Hemos construido un ejercicio singular de abordar a Camilo desde nosotros/as, y, desde ese lugar, viajar con él por la fe, la rebeldía y el amor eficaz. *Camilo* llegó a La Candelaria para pasar por el alma y los cuerpos de los actores y actrices, y de ahí llegar al público. En esta obra, todos/as son, o somos, Camilo, porque también, en la vida, a cada uno/a de nosotros/as nos habitan múltiples personajes e innumerables opciones”.

En las décadas de los ochenta y los noventa se incrementó la violencia de Estado y narcoparamilitar contra sectores demócratas, candidatos a la presidencia, periodistas, defensores/as de derechos humanos, artistas comprometidos. Así, los integrantes de La Candelaria fueron objeto de persecución política, que incluso se concretó en el allanamiento de su sede y de la Corporación Colombiana de Teatro.

A pesar de todo, continuaron activos y creativos, resistieron abrazados a su convicción y perseverancia, porque el teatro y la cultura siempre han sido la razón primera de su espíritu de vida y porque el teatro, como camino, ofrece la posibilidad de prodigar al público múltiples significados de nuestra vida en este mundo, de manera sensible y directa, algo que hace única esta experiencia que se comunica sin pantallas, sin intermediarios, sin diferidos. Estas verdades son miradas con el placer espiritual que producen los cambios personales de cada espectador/a. Y es que el arte teatral, como presencia, dialoga cuerpo a cuerpo con el público, y es emocionalmente orgánico.



Los diez días que estremecieron al mundo, creación colectiva, dirigida por Santiago García (1976). Actores: Álvaro Rodríguez, Santiago García, Adelaida Nieto, Nohora Ayala, Inés Prieto, Ignacio Rodríguez y Hernando Forero.

Y pensamos que *resistencia* es también *reexistencia*, por tener que sobrellevar y vivir en la precariedad económica, a la que nos vemos sometidos/as las y los trabajadores de la escena debido a políticas públicas que han favorecido siempre, y con ventaja, al teatro comercial. Los presupuestos destinados al arte y la cultura son los más miserables y terminan convertidos en una suerte de una piñata de proyectos: debemos someternos a convocatorias competitivas y, si llegamos a obtener algún recurso, dedicar más tiempo a elaborar detallados informes de ejecución sobre cada peso recibido, que a aprovechar el mismo recurso otorgado.

La maduración estética lograda a lo largo de 60 años, evidenciada en más de 120 puestas en escena, hace de La Candelaria un grupo único e inconfundible. Su búsqueda constante se patentiza en la invención de un teatro cuestionador y memorioso que conversa con el público y agita su consciencia al revelar la trastienda del poder. En ese terreno fértil de la escena, directores, actrices y actores imaginan, investigan, rompen sesgos y formulan un pensamiento poético consistente y verosímil que ha surgido en colectividad. Y al brindarnos sus agudas verdades, se asientan en nosotros, para que las sigamos difundiendo en una cadena que atraviesa generaciones de personas cultivadoras de humanidad, dignidad, perseverancia, creación y amor.

Decimos convencidas que el Teatro La Candelaria es andadura persistente e imborrable, un símbolo esculpido en el imaginario cultural y artístico de la sociedad colombiana. Por ello, es increíble y maravilloso para nosotras, y para Colombia toda, poder aplaudir sus sesenta años de existencia. Creemos, sin exagerar, que la suya es una venturosa revolución simbólica. Por eso celebramos esta gesta cultural pionera del teatro colombiano.

¡Gracias por siempre al entrañable grupo La Candelaria!

De la luz de Guadalupe a la trifulca de la incertidumbre

Álvaro Rodríguez

... Arrímese, caballero, que yo no vengo a engañarme ni a engañar a nadie, y aquel que quiera que lo engañen, que vaya que lo engañe su madre. ¡Quieta, culebra Margarita!, de aquí no se me sale de esta caja llena de maravillas y sorpresas. Aquel que tenga la burrita a la vuelta de la esquina se puede ir retirando. Que se retire el que se quiera perder lo que nos brinda esta Margarita, este pequeño frasquito con su potente sustancia, antídoto para el dolor de cabeza, para el dolor de las coyunturas, la diarrea. Para el niño, la niña, el sobrino, la sobrina, para el nieto o la nieta, para la abuelita. No me va a dar 5000 pesos, no, ni mucho menos 4000, ni 3500, ni 2000. ¿Quién da más, quién da menos? ¡Ay!, a ver, el paisano, el paisano, ¿cuánto se va a llevar...?

CON ESTE CULEBRERO IMPROVISADO, LISANDRO DUQUE, DIRECTOR DE cine, guionista, columnista, escritor y paisano, me invita a una de las peñas culturales que se hacían en el Teatro La Candelaria, actividad de entretenimiento cultural de música, teatro y humor que reunía a artistas e intelectuales de la época y a vecinos del barrio en un espacio cultural en donde cualquier cosa podía suceder. Lisandro se convirtió en el puente para conocer a Santiago García, a Patricia Ariza y al colectivo del maravilloso Teatro La Candelaria. Para mi suerte, y gracias a ese culebrero, poco tiempo después me invitaron a formar parte del grupo iniciando con una estadía —o *stage* que llamaban—. Eso me hizo consciente de que debía superar el empirismo y dejar de ver el teatro como una afición, nociones con

las que venía de Sevilla (Valle), en donde hice mis primeros pinitos en diferentes actividades culturales. En el Colegio General Santander participé en el montaje de la obra *El maestro*, de Eugenio Ionesco, dirigida por el profesor de literatura Eduardo Trujillo. Gracias a ella me dieron una beca para la Escuela de Bellas Artes de Cali, que el servicio militar me impidió disfrutar. En el colegio, además, organizamos un festival de teatro en el que presentamos diez obras interpretadas por estudiantes del municipio de Sevilla.

Ya en la cotidianidad de La Candelaria, me invitaron a participar en obras del repertorio del grupo, como *Vida y muerte Severina*, de João Cabral de Melo Neto, y *Nosotros, los comunes*, la primera creación colectiva del grupo. Esto, después de haber disfrutado *La ciudad dorada* como espectador y de recibir el mejor premio que me regaló la vida: ser miembro del Teatro La Candelaria y, con el tiempo, sentir que con Santiago García y ese extraordinario combo de actores he justificado mi existencia.



Vida y muerte Severina, de João Cabral de Melo Neto, dirigida por Santiago García (1974). Actores: Fernando Peñuela y Francisco Martínez.

La improvisación que implicaba interpretar a aquel culebrero —yo lo hacía de manera empírica, inspirado en la tradición oral de la cultura paisa—, conectada con el desarrollo de las improvisaciones del grupo para la creación de la obra *Guadalupe años sin cuenta*, me hizo comprender la importancia que tienen el rigor y la formación artística y ética para la invención. Improvisar implica, para consolidar la motivación inicial, tener un bagaje amplio sobre el asunto. Es evidente la necesidad de conocer el contexto histórico y cultural del país, y comprender cómo el arte y la literatura dan cuenta de los acontecimientos y conflictos más importantes de los seres humanos a lo largo de la historia. Como lo transmitió Seki Sano, “[hay que] conocer la esencia histórica y cultural como un elemento fundamental para el invento artístico”. Es decir, debemos reconocer la importancia de conectarnos con las raíces culturales e históricas del país para saber de qué está compuesto. La improvisación que floreció en el nuevo teatro colombiano se ha convertido, por ello, en un juego, un riesgo, una búsqueda en medio de la incertidumbre, para terminar transformándose en un hecho teatral, en una puesta en escena y en ese momento mágico en que el actor y el espectador se miran frente a frente.

Santiago García y Enrique Buenaventura, maestros colombianos que con su sabiduría nos ponían a navegar en el proceso creativo, nos llevaron a descubrir que el texto teatral es en realidad muchos textos en los que se dan cita varios lenguajes: la plástica, la escenografía, la utilería, el vestuario, el maquillaje, la luz, la literatura, la oralidad, la música y demás elementos sonoros, la proxemia y la kinesis, los lenguajes no verbales, y también el argumento, el tema, el conflicto, la situación, la acción, el personaje y todo lo concerniente a la dramaturgia del espectáculo; es decir, los elementos constitutivos del hecho teatral.

Recuerdo que cuando ingresé a la Candelaria, y luego de haber hecho algunas improvisaciones, en *Guadalupe años sin cuenta* tuve la fortuna de manejar la luz al lado del maestro García, y digo que *tuve la fortuna* porque entonces logré entender la importancia de la luz como hecho dramaturgico. Posteriormente, Carlos Parada (Charly Boy) ganó una beca en Alemania, y eso dio pie a que me invitaran a interpretar varios personajes en la obra, lo que hizo que me sensibilizara con la

música llanera. En esta obra, insigne en la historia del grupo, la música es un elemento fundamental, e hizo que todos los actores enfrentaran el reto de cantar e interpretar instrumentos. Así, Hernando Forero (Poli) tocaba el arpa y el cuatro; Fernando Peñuela tocaba el cuatro y cantaba con mucha versatilidad; yo tocaba los capachos; Ignacio Rodríguez, Alfonso Ortiz, la monita Luz Marina Botero y, en fin, todo el grupo, participaban con el canto y la poesía llanera. Gracias a la disciplina y constancia que nos permitió desarrollar este lenguaje, la música se volvió un hilo conductor en los diferentes cuadros o escenas de la obra, algo esencial para el desarrollo del argumento y el tratamiento de temas tan serios y descarnados como los relacionados con la violencia en Colombia.

Guadalupe, además, se nutre del humor, elemento importante en nuestra cultura, pues nos ayuda a darnos cuenta del sentido profundo de los temas. Al invitarnos a reír con nuestras tragedias, vuelve el espectáculo más grato; esto nos humaniza y cambia nuestra actitud, ya que abrimos los ojos y el corazón a lo tragicómico, aspecto fundamental que puede expresarse en metáforas y puede reconocerse en la poética del Teatro La Candelaria. ¡Y como ñapa!, nació el grupo musical llanero Las Maravillas del Meta.



Guadalupe años sin cuenta, creación colectiva, dirigida por Santiago García (1975). Actores: Álvaro Rodríguez, Ignacio Rodríguez, Alfonso Ortiz, Fernando Peñuela y César Badillo.

El valor de la música en la historia del Teatro La Candelaria es importantísimo, pues cada obra genera una exigencia de crear y aprender a tocar instrumentos. Eso puede verse, por ejemplo, en *Los diez días que estremecieron al mundo*, con el maestro Hugo Vázquez al acordeón y Alfonso Ortiz en la batería. Pero es algo que se ve en el resto de los montajes; por ejemplo, Policarpo Forero ha demostrado su gran talento musical en la guitarra, el arpa, el cuatro, el piano, el saxofón, la flauta, el acordeón, las congas y cualquier instrumento que exijan las obras. Ignacio Rodríguez ha hecho gala de su maravillosa sensibilidad en el piano, la guitarra y en los arreglos de las composiciones. Es clara la dinámica que la música genera en el grupo, sobre todo en el momento de la creación, y resulta fascinante ver cómo ellos influyen para que todos y cada uno de los integrantes participen en la musicalidad de las obras.

Muy importante fue la experiencia de *La historia del soldado*, con música de Igor Stravinsky y textos de Charles-Ferdinand Ramuz, gran encuentro músico-teatral entre el Teatro La Candelaria y la Orquesta Filarmónica de Bogotá. Otra experiencia que viene a mi memoria, con la Filarmónica, es la obra *Corre, corre, Carigieta*, con música original del maestro Jesús Pinzón. Esta obra particularmente nos exigió acercarnos al manejo de máscaras. El maestro, mimo y actor francés Jean Marie Binoche elaboró las máscaras y nos introdujo en el manejo corporal que se requería realizar con ellas en la obra.

El Teatro La Candelaria se caracteriza por la búsqueda constante que se evidencia en sus propuestas estéticas, en sus lenguajes y temas. Esto le da esa presencia viva que lo vuelve relevante en la vida teatral y cultural del país, de América Latina y del mundo. Desde la máxima oralidad de *El diálogo del rebusque*, de Santiago García, hasta la máxima expresión no verbal que se impone en *El paso*, los montajes de La Candelaria se hacen placenteros gracias a la palabra, el gesto, el humor, la semiología y el juego de todos los elementos de los que depende el equilibrio de las puestas en escena.

En mi opinión, si algo meritorio tiene la creación colectiva es que desarrolla el valor de cada integrante del grupo. De diferentes maneras, cada uno tiene un universo que aportar, y puede hacerlo al

cobrar consciencia de su historia, al descubrir sus talentos, al confesar sus secretos mejor guardados, al dar vía libre a su potencialidad, al cultivar su talento para algo, todo ello enriquecido por lo que le ha aportado el contexto donde se ha criado: su música, su cultura, su sensibilidad, su clima, su entorno, su idiosincrasia y sus costumbres. Cuando el individuo cobra consciencia de su ser, de su pasado y de lo que es, está a un paso de descubrir el artista que tiene sentado en su corazón. La relación entre el individuo y la colectividad, por medio de ese proceso dialéctico que es la retroalimentación, permite navegar en esa incertidumbre que nos encamina a determinados resultados, que desata nuestra inventiva. Así tenemos acceso a todo el universo individual, con su capacidad de creer obedeciendo al corazón, a los sueños, conectado con el momento cognoscitivo de que habla el maestro García: valerse de la ciencia. Cuanta más información se tenga del tema y su contexto, cuanto más conocimiento haya sobre los conflictos humanos, mayor será la sensibilidad necesaria para abrir el camino hacia la ficción, hacia las propuestas estética y artística, para generar encanto, para tocar los disparadores del placer, para dar con la posibilidad poética que hace que el espectáculo hable de lo esencial, se haga universal y resulte placentero.



El diálogo del rebusque de Santiago García, dirigida por el autor. (1981)
Actores: Patricia Ariza, Nohora Ayala, Adriana Cantor y Adelaida Nieto.



Maravilla Estar, de Santiago García, dirigida por el autor (1989). Actores: César Badillo, Fernando Peñuela y Fanny Baena.

Con respecto a la relación entre la literatura y el teatro, a los integrantes de La Candelaria nos ha permitido vivir experiencias maravillosas. Por ejemplo, en la investigación sobre el choque cultural que se vivió con la llegada de los españoles, en la propuesta *El diálogo del rebusque*, basada en *El buscón*, de Francisco de Quevedo y Villegas, Santiago García jugó de manera preponderante con el manejo de la palabra, la oralidad, y en la dimensión plástica, con el maestro Pedro Alcántara. Otro caso memorable fue la obra *Maravilla Estar*, basada en *Alicia en el país de las maravillas*, de Lewis Carroll; en ella, el maestro García propone un nuevo juego dramático y convierte a Aldo Taramona Pérez en el protagonista del viaje, en lugar de Alicia, como ocurre en la obra original. Otro ejemplo de la relación con la literatura es la obra *En la raya*, creación colectiva que nació a partir de *Crónica de una muerte anunciada*, de Gabriel García Márquez; para este montaje fue muy importante el trabajo que Patricia Ariza había llevado a cabo con personas en condición de calle, pues el grupo aprovechó todo tipo de experiencias para esta invención; de ahí que la estructura se base en la interpretación que los actores de La Candelaria hacen de habitantes de calle que, por intermedio de una fundación inventada,

llevan a escena la *Crónica de una muerte anunciada*, pero a quien se asesina no es Santiago Nassar, el protagonista de la obra literaria, sino a los habitantes de calle; eso les da una especial vigencia a los acontecimientos de violencia, como las masacres perpetradas en el país.

A partir de la permanente investigación y la experiencia del choque cultural y los contactos creativos con la literatura, en distintos momentos surgieron nuevas propuestas para la escritura dramática que dieron lugar a montajes muy importantes. Así nacieron obras como *La tras-escena* y *Tráfico pesado*, entre otras obras de Fernando Peñuela; *El viento y la ceniza* y otras obras de Patricia Ariza, quien aún sigue escribiendo; *Fémmina ludens*, de Nohora Ayala y varias obras unipersonales de los actores Nohra González, Adelaida Otálora, Cesar Badillo (Coco), Patricia Ariza y Rafael Giraldo (Paletas).

En una especie de diáspora del universo teatral nacional, La Candelaria y la Escuela Nacional de Arte Dramático (ENAD), de la cual soy egresado, dirigidas por el maestro García, y el Teatro Experimental de Cali (TEC), dirigido por el maestro Enrique Buenaventura, junto con otros inquietos artistas y creadores, generaron el nacimiento de muchos grupos que han sustentado el movimiento del nuevo teatro colombiano. Y no solo estoy hablando de actores, sino de directores, dramaturgos e investigadores que tienen entre sus creaciones varias obras teatrales, así como materiales teóricos publicados en libros de importancia. Entre los más importantes se encuentran Gonzalo Arcila, Marina Lamus, Jorge Prada, Patricia Ariza, Fernando Duque y Fernando Peñuela.

Como parte de la formación que recibimos los integrantes de La Candelaria no podemos desconocer los viajes a múltiples festivales internacionales, que posibilitan intercambios de propuestas teatrales y experiencias teóricas, así como el contacto con valiosos personajes del mundo teatral. Personalmente, me impactó conocer al maestro polaco Tadeusz Kantor, y ver, primero en Venezuela y luego en Europa, su obra *La clase muerta*. Al ver plasmado su planteamiento teórico —“el arte nace cuando el actor le pone el alma al objeto”— entendí la diferencia que existe entre la actividad y la acción, algo visible cuando se le da valor dramático a la

presencia de cada elemento constitutivo del espectáculo teatral (la dramaturgia). De alguna manera, este planteamiento es similar a lo que trabajábamos con el maestro García, cuyo bagaje bibliográfico, sumado a su inteligencia, sencillez, profundidad y locura, nos sensibilizó frente al “invento” y la creatividad de los actores en la dinámica de las divergencias, acuerdos y desacuerdos que se dan durante la creación colectiva. ¡Qué conexión en el oficio!



La tras-escena, de Fernando Peñuela, dirigida por el autor (1984). Actores: Santiago García, Hernando Forero e Ignacio Rodríguez.

Del universo de relaciones que surgen entre todos los lenguajes nace la obra, y también los personajes. Estos, entonces, pueden ser entendidos como un universo de relaciones. Como dice Kantor, hay que ponerle el alma a cada cosa: al vestuario, al maquillaje, al espacio, al texto; allí nace el mundo interior del personaje. La diferencia entre el actor y el personaje consiste en entender el universo de relaciones del actor como persona, quien apela a su propia historia, sus costumbres, su música, su hábitat, su región, sus sentimientos, sus gustos, mientras que el personaje surge del universo de relaciones que le brinda la obra en proceso, y al final inventada: su lugar, su vestuario, sus textos, su oralidad. En ese universo se gestan sus sentimientos, su psicología. Todo se constituye como el viaje que conduce de la realidad a la ficción. La dificultad y el placer radican en lograr, con la repetición rigurosa, que es acumulación, darle veracidad a cada relación

hasta volverla una *realidad* teatral. Recuerdo que García siempre decía que todo lo soluciona Tablosky, como él llamaba al hecho práctico y concreto de estar en el escenario. Ahí confluye todo, para finalmente, con rigor, constancia y disciplina, llegar al “genotexto”, esa lectura que logra realizar el espectador en el instante efímero del espectáculo con las posibilidades metafóricas y poéticas que se han buscado en ese camino, de por sí riesgoso.

En estas reflexiones sobre mi experiencia personal en La Candelaria, con más de veinticinco años vinculado al grupo, me es imposible nombrar a tantas personas, tantas experiencias, tantos montajes, tantas anécdotas y carcajadas, tantas encrucijadas y aprendizajes... Seguramente estoy dejando de lado muchas obras y muchos momentos importantes, y con ellos, sus múltiples aportes a la cultura viva de este país. Pero debo agradecer a La Candelaria lo que soy como ser humano, como actor y director, y que el legado de La Candelaria nos haya inspirado para abrir las puertas de Casa Tea, sede del Teatro Estudio Alcaraván, donde tratamos de mantener esta infinita búsqueda.

Solo me queda recordar una de las canciones escritas por Santiago García para la obra *La trifulca*, y a propósito, continuar con el sueño de recopilar en un cancionero algunas de las múltiples creaciones musicales que el maestro y el grupo hicieron para las obras.

... estamos señalados,
con el ojo de la nada,
en este inmenso caos
tumultuoso de la vida,
pero yo levanto mi voz
y proclamo la rebelión de los sentidos.
Veo, palpo, siento, sueño,
sueño que aún estoy vivo,
y con esto me basto, con esto me basto.
El resto de mí es solo lo que queda
de la brevedad de mis ensueños,
una imagen fugaz,
pero inimitable por los otros...

La Candelaria: la ética de permanecer

Ángela María Osorio Vergara

ESCRIBO DESDE CALI, CIUDAD ATRAVESADA POR UNA HISTORIA TEATRAL que ha marcado de manera decisiva el pensamiento escénico en Colombia. Desde aquí, desde el lugar donde nació el Teatro Experimental de Cali (TEC), referente histórico que, junto al Teatro La Candelaria, es creador de una de las apuestas más profundas y transformadoras de nuestras artes escénicas: la creación colectiva. No lo menciono como antecedente histórico, sino como pertenencia. Mi mirada sobre La Candelaria nace de esa raíz compartida y de un diálogo sostenido en el tiempo entre caminos que se reconocen, se acompañan y se sostienen, como familia, como compañeros, como almas tejidas por la pasión del teatro y la memoria colectiva.

La historia del teatro colombiano no puede pensarse sin el cruce de miradas y búsquedas que dieron origen a una forma de creación profundamente situada. Desde distintos territorios se imaginó un teatro que rompió la dependencia de modelos externos y situó en el centro al grupo, al actor y a la actriz como sujetos creadores, y al proceso como territorio de pensamiento. La Candelaria y el TEC no solo compartieron una época: también abrieron una manera de hacer teatro que entendió la escena como práctica colectiva, revolucionaria y profundamente latinoamericana.

Escribo entonces desde Cali, una ciudad que aprendió a pensarse teatralmente a través del TEC y que encontró en La Candelaria una interlocutora permanente. Para muchas y muchos de nosotros, La Candelaria no ha sido solo un grupo teatral ni una institución histórica: ha sido una referencia ética viva, la demostración de que la persistencia, cuando está sostenida por una búsqueda rigurosa y una convicción profunda, también es una forma de creación.

Hablar de los sesenta años del Teatro La Candelaria es hablar de una excepción. En un país atravesado por la discontinuidad, la violencia y la fragilidad de los proyectos culturales, sostener durante seis décadas un grupo, una sala, un pensamiento y una relación activa con el público constituye un hecho trascendental de primer orden. No es solo duración: es coherencia en el tiempo.

La Candelaria nos enseñó que el teatro comienza mucho antes del escenario: comienza en la pregunta. Su legado no se reduce a un método ni a un conjunto de obras fundamentales; su mayor aporte ha sido comprender el teatro como una herramienta para leer la realidad, investigarla, discutirla y transformarla colectivamente. No se buscaron respuestas cerradas, sino procesos abiertos, en los que el conflicto —estético, ético, humano— fuera el motor de la creación.

Para quienes hicimos teatro lejos de los centros de poder cultural, La Candelaria fue la prueba de que en Colombia era posible pensar con voz propia, que no era necesario imitar ni traducir modelos ajenos. La Candelaria apostó por la inteligencia del grupo, por la dramaturgia construida a partir de la experiencia compartida por el actor y la actriz en su calidad de sujetos transformadores.

Hoy, en tiempos marcados por el individualismo y la autoría entendida como marca, ese pensamiento no solo permanece: interpela.

LA CREACIÓN COLECTIVA: UNA ÉTICA DEL NOSOTROS

La creación colectiva no es únicamente un procedimiento teatral: es una ética del trabajo y una pedagogía de lo común. Implica desmontar jerarquías rígidas, redistribuir la autoridad creativa y asumir la creación como un acto de responsabilidad compartida. En La Candelaria, el proceso tiene tanto valor como el resultado, y esa decisión ha dejado una huella profunda en el movimiento teatral colombiano.

En Cali, en los barrios, en las salas independientes, esa influencia ha sido determinante. Muchas generaciones aprendimos que es posible investigar, equivocarse, debatir y construir sentido a partir de la acción colectiva. Y hemos aprendido que el teatro no está obligado a ser complaciente, sino honesto; no decorativo, sino necesario.



Los diez días que estremecieron al mundo, creación colectiva, dirigida por Santiago García (1976). Actores: Santiago García y Francisco Martínez.

La creación colectiva defendió —y sigue haciéndolo—, además, el proceso como condición de profundidad. En un país atravesado por la urgencia, La Candelaria apostó por el proceso, por el ensayo prolongado, por la maduración de las ideas. Esa decisión, silenciosa y persistente, fue y sigue siendo profundamente revolucionaria.

Las obras de La Candelaria no pertenecen al pasado: dialogan con el presente. Son memoria viva del país, no porque ilustren la historia, sino porque la interrogan. En ellas habitan las preguntas sobre la violencia, el poder, la memoria, la identidad y la exclusión, abordadas aprovechando la complejidad del lenguaje teatral.

Esa relación crítica con la realidad ha construido, a lo largo de sesenta años, un público atento, exigente y cómplice. No se trata de espectadores ocasionales, sino de una comunidad que ha crecido con el grupo y que reconoce el teatro como un espacio para pensar juntos. Mantener esa relación durante seis décadas es uno de los logros más profundos de La Candelaria.

SER GRUPO, SOSTENER UNA SALA

En un medio marcado por la intermitencia, La Candelaria ha defendido la idea de grupo como proyecto de vida. Ser grupo implica

sostener el desacuerdo, atravesar las crisis, persistir sin perder el horizonte, y también entender que el teatro no es una carrera individual, sino un camino compartido.

Sostener una sala abierta durante sesenta años es, en sí mismo, un acto revolucionario, y no como gesto heroico, sino como decisión cotidiana. La Candelaria ha hecho de su sala un territorio de pensamiento, un lugar donde la ciudad se mira, se escucha y se pregunta.

Celebrar los sesenta años del Teatro La Candelaria es reconocer una de las experiencias más profundas y coherentes del teatro latinoamericano. No es una celebración de la nostalgia, sino de la permanencia con sentido. La Candelaria ha sabido transitar el tiempo sin inmovilizarse, transformarse sin renunciar a su ética, permanecer sin volverse monumento.

Celebramos estos sesenta años como quien reconoce una familia teatral. La Candelaria nos ha legado algo más que un método: nos ha enseñado una manera de estar en el mundo, de pensar el arte como responsabilidad y el teatro como espacio de la comunidad.

Como creadora y gestora cultural, sé que llegar a los sesenta años no es alcanzar una meta, sino sostener una vigilia. Mantener un grupo, una sala y un pensamiento durante seis décadas es una forma de resistencia amorosa, una afirmación radical del teatro como bien público y como lugar de encuentro.

Hoy, cuando el país sigue necesitando espacios donde la palabra se construya colectivamente y la escena dialogue con la memoria y el presente, La Candelaria sigue siendo necesaria, y no como institución intocable, sino como presencia viva.

Celebrar a La Candelaria es celebrar la dignidad de permanecer, la valentía de crear con otros y la certeza de que el teatro, cuando se sostiene en el tiempo, se convierte en consciencia sensible de un país.

Con amor y profunda admiración, sabemos que La Candelaria nos sobrevivirá, que su ética de creación colectiva, su valentía y su resistencia seguirán desafiando los límites, inspirando a los que vienen y dejando un legado revolucionario que ninguna generación podrá silenciar.

El Teatro La Candelaria: un bastión de nuestra época cultural, social y política

Jorge Blandón

PODRÍAMOS DECIR QUE EL TIEMPO DEL TEATRO LA CANDELARIA FUE LA época que nos predestinó a nosotros, los miembros de la Corporación Nuestra Gente,⁶⁸ pues nos dio la oportunidad de reconocer y valorar toda una experiencia teatral, partiendo por lo que oíamos que se decía del grupo, por la constante referencia a sus obras de teatro, por aspectos académicos como la “teoría y práctica del teatro”, por materiales que leíamos en fotocopias —hablo de la primera edición del Centro de Estudios e Investigaciones Sociales (CEIS), que una mano amiga puso en nuestras manos—, o algún documento con el que vibramos, como aquel que contenía una de las premisas del maestro, la del “*actor de nuevo tipo, para un nuevo teatro* [con el actor y la actriz] asumiendo funciones de *promotor, creador y administrador*”. Tanta contundencia nos alentaba a hacer lo que un grupo de barrio de las comunas de Medellín quería hacer: teatro. Aquellas propuestas novedosas provenían de una persona a la que no conocíamos, a cuyas reflexiones nos acercábamos sin mayor contexto, alguien de quien se decía que era un personaje muy importante para el teatro colombiano y latinoamericano, pero nosotros sentíamos que también podíamos ponerlas en práctica, no al mismo nivel ni con las mismas fórmulas, pero lo veíamos posible, porque esa confianza

68 La Corporación Cultural Nuestra Gente es un colectivo que surgió en Medellín en 1987. Nacimos como grupo de teatro joven en el barrio Santa Cruz. La nuestra es una organización que, junto a otros grupos de Colombia y Latinoamérica, gestó el movimiento del teatro comunitario.

partía de ese sentimiento propio de los artistas cuya vida está ligada al teatro. Es cierto que nuestra inquietud final estaba por definirse, pero debemos reconocer que aún hoy seguimos buscando definirla.

En esos primeros años de Nuestra Gente ya teníamos presente una idea del maestro Santiago García —un *poeta escénico* de este nuevo teatro—: él cuestionó el *statu quo* para plantear un nuevo rol de los artistas en Colombia. Le propuso al espectador un papel distinto del de simple observador, les dijo a su público y a su época “*sean también leídos*, comprendan el momento social, político y cultural que contamos en nuestras obras”. Desafió convenciones estéticas y éticas con humor; sabemos que era un “mamador de gallo”, la ironía irrumpía con naturalidad en su lenguaje sutil y certero. Sus obras no eran solo políticas: eran mayormente poéticas; su estética estaba impulsada por su capacidad de comprender la vida cotidiana —de allí su fuerza filosófica—. Lo cierto es que el maestro, junto a su grupo, gestó nuevos caminos para nuestro hacer teatral, para este tiempo en el que la vida nos juntó con el Teatro La Candelaria.

Su legado nos propuso un camino, “este camino del teatro para que fuera la senda que me permitiera vivir”, como alguna vez dijo Santiago García.

Entre Bogotá y Medellín hay más de 410 kilómetros. La construcción de la vía comenzó en 1966, el mismo año que se fundó el Teatro La Candelaria (con el nombre *Casa de la Cultura*). Así pues, en 2026 se cumplen sesenta años de obras, de creaciones, de relatos, de viajes, de encuentros inspiradores.

Por aquella carretera, mal llamada autopista, tuvimos la oportunidad de viajar a Bogotá como un grupo de jóvenes aficionados al teatro para ver el grupo La Candelaria, o para departir con otros amigos del teatro que nos animaron a cultivar este oficio que seguimos abrazando como una certeza que quedó sembrada en Fernando Velásquez, Héctor Flórez, Nidia Bejerano, Diana Saldarriaga, Beatriz Acevedo, Milena Bautista, Jorge Blandón, esa primera generación que sostuvo la idea del teatro en el barrio Santa Cruz.

Esa carretera, con sus múltiples derrumbes, también llevó muchas veces al Teatro La Candelaria a Medellín, para presentarse en el Teatro

Pablo Tobón Uribe y en el Teatro Camilo Torres Restrepo, de la Universidad de Antioquia.

Me acompaña un recuerdo del año 1985, cuando un grupo de jóvenes militantes asistimos para ver la simbólica *Guadalupe años sin cuenta*, una obra que nos reveló “el país de las guerrillas liberales” con su música llanera, una obra más “brechtiana que el mismo Bertolt”, según se concluyó en una conversación con ese colectivo, una puesta en escena arrolladora, festiva y dramática a la vez. La obra habla de un personaje que no vemos en la escena, pero que se revela ante nuestros ojos bañados en lágrimas, habla de una amnistía rota, de las fuerzas oscuras que traicionan y matan a Guadalupe Salcedo, un emblema de las luchas sociales en Colombia. El Teatro La Candelaria escenificó esa tragedia para que entiendiéramos que la paz había sido truncada por los poderes más siniestros que existían en esos “años sin cuenta”.

Entendimos que este teatro constituía un punto de vista en el espejo de la sociedad. Su postura era una forma de responder a una estructura de poder, a ese enfoque particular de la política colombiana que les quita la voz a los sin voz. El teatro debía darles voz a aquellos que son, han sido y fueron invisibilizados. Para nosotros era claro que esta obra no se quedaba en la simple denuncia: ella abría un espacio para disputar la narrativa cultural del poder, para construir una contranarrativa con la que el pueblo pudiera identificarse.

Por aquellos mismos años asistimos a un festival de teatro que organizó el Cine Club Mundo Universitario. Allí pudimos ver extasiados otro trabajo del Teatro La Candelaria, *El diálogo del rebusque*, una obra estupenda por su humor, la sátira, y la picaresca que creó Quevedo. El personaje fue maravillosamente interpretado por Santiago García, y en la presentación participó todo el elenco de La Candelaria.

En ese mismo certamen, en 1985 vimos al Teatro Experimental de Cali con su obra *A la diestra de Dios Padre*, quinta versión, basada en el cuento homónimo de Tomás Carrasquilla, una dramaturgia de Enrique Buenaventura, maestro del teatro colombiano que para nuestro desconsuelo no tuvimos tan cerca.

De idas y vueltas por Bogotá, esa generación de teatreros de Nuestra Gente, sedientos de conocimiento y enloquecidos por hacer

teatro, se coló muchas veces en el Taller Permanente de Investigación Teatral, que Santiago García y el elenco de La Candelaria, más otros inquietos teatreros, hacían en la Corporación Colombiana de Teatro, para debatir temas como *la voz regional, el personaje, los lenguajes no verbales, la creación colectiva* —son algunos temas que recuerdo—, y que luego se convertían en revistas coleccionables. Era una oportunidad de oro escuchar y ver desde un rincón de la Sala Seki Sano a estos hacedores del teatro que sembraban debates para que se expresara un movimiento en crecimiento que pensaba en reivindicar una escena nacional —que no perdiera su realidad histórica y social propia— en medio de reivindicaciones más universales, que anhelaba un teatro colombiano con carácter, con sello de identidad popular.

Era un movimiento permeado por las corrientes ideológicas del momento, caracterizado por sus posturas radicales, el tono airado y el brazo en alto. Fueron momentos de mucha agitación y propaganda, que también nos animaron a gestar nuestra propia senda.

En una de esas visitas, Fernando Peñuela, actor de La Candelaria, nos compartió una revista de carátula verde en la que se exponían los principios de la Escuela de Arte de Moscú, todo el programa académico que en su primera unidad hablaba de la “cultura física” y la preparación del actor. Ese momento emotivo nos impulsó a Nidia y a mí a estudiar teatro. Ella se inscribió en la Escuela Popular de Arte, y yo me interesé en la de Antioquia, pero no en Artes, sino en el Instituto de Educación Física. Ambos buscábamos fundamentar el trabajo de preparación actoral tal como se presentaba en ese manual que se volvió nuestra cartilla. Pero la formación en el Instituto estaba muy pensada para el trabajo pedagógico vinculado a la educación física en las escuelas, y la tarea que yo había asumido en el grupo era la de preparar a los integrantes para el teatro. Eran los años en que el término *Tablosky* nos empujaba a dejarlo todo en el escenario; cuántos golpes y totazos recibimos y nos dimos. Esa cercanía con La Candelaria nos fue empujando a la carrera de Teatro en la Universidad de Antioquia.

En el arte público que nosotros hacemos, el Teatro La Candelaria sigue marcando una ruta en lo que respecta al hacer del colectivo, que tiene casa, cuida su elenco y recibe con hospitalidad al público.

Hoy podemos decir que, gracias a la generosidad del Teatro La Candelaria, hemos visto la gran mayoría de sus creaciones, los hemos seguido en Manizales, Bogotá, El Carmen de Viboral y Medellín, y hasta hemos compartido los caminos que los trajeron al barrio Santa Cruz, la primera vez en 1996, cuando el maestro nos dejó una enseñanza que es fiel reflejo de ese sueño compartido:

Es muy importante tener una sede, y si funciona la sede, funciona el grupo, y lo más importante, funciona el público. Ahí se crean las tres patas del trípode, que ya es muy difícil que lo tumben. Ellos son la sede, los actores y el público.⁶⁹



Manda patibularia, de Santiago García, dirigida por el autor (1996). Actores: Rafael Giraldo y Fernando Peñuela.

69 Santiago García, director del Teatro la Candelaria, en diálogo con Nuestra Gente, en el Primer Encuentro Comunitario de Teatro Joven (Medellín, octubre de 1996).

Entre 2021 y 2025 hemos contado con la compañía del prestigioso grupo bogotano: por nuestra sala han pasado todas las presentaciones unipersonales, que hacen más cercana esa experiencia de tener al Teatro La Candelaria en la casa Amarilla de Nuestra Gente.

Hemos tenido el honor de que la maestra Patricia Ariza estrenara en nuestra sala su unipersonal *No estoy sola*, y expusiera allí su alma y esa bella terquedad suya, tan necesaria en estos tiempos. Además, tuvimos la oportunidad de que compartiera palabra y gesto con otras actrices de diversos grupos de Medellín, mujeres comprometidas en la defensa de la vida, y que las jóvenes de nuestros procesos de teatro y danza pudieran participar en ese intercambio lleno de alegría. Así pues, la nueva generación de nuestra casa, donde el teatro se hace arte para la vida, también ha tenido la oportunidad de abrazar y contemplar a aquel legendario grupo de la capital de Colombia, que para ella era lejano, y ahora lo sienten cerquita de su barrio, a un pasito.

Ese gesto se convirtió en viaje obligado, así que el siguiente año pudimos celebrar la presencia de César Badillo para exorcizar a nuestros seres ausentes mediante la obra *Olvidos, simulacros y basuras: el actor anarquista*. También tuvimos la oportunidad de ver en nuestra sala una puesta en escena de Adelaida Otálora: *Íngrima*, una obra feroz y bellamente leve. Y acompañamos el viaje de Nohra González, en *Voces y retazos*, por un paisaje de humanidades que se entretejen en las ausencias que deja la violencia en Colombia. Asimismo, vimos *Histeria*, con Rafael Giraldo (Paletas), una obra perturbadora que nos sumerge en el caos de un escenario agolpado de imágenes que retrata al país del Sagrado Corazón.

Hubo otra obra que, si bien no es del repertorio del grupo, es realizada por dos actrices del Teatro la Candelaria —Alexandra Escobar y Nohra González—, bajo la dirección de Patricia Ariza: *Memoria*,⁷⁰ un bello regalo de actuación que nos dejaron en la retina estas

70 Obra del grupo Tramaluna, de la Corporación Colombiana de Teatro.

extraordinarias artistas, que escenifica el tránsito entre el campo y la ciudad mediante un discurrir de memorias, afectos y olvidos.

LA CREACIÓN COLECTIVA, PATRIMONIO DE COLOMBIA

Festejar el sexagésimo aniversario del Teatro La Candelaria es celebrar la pervivencia, sus obras con sus cuestionamientos. El intento de celebrar la creación colectiva va más allá de encomiar el método o sistema de creación que posibilita que toda la compañía teatral asuma un protagonismo colectivo: se trata de un reconocimiento a un patrimonio inmaterial que resalta los más notables aportes que el grupo La Candelaria ha hecho al movimiento teatral, que le otorga valor e identidad a una propuesta que abrazamos muchos grupos de creadoras y creadores.

En sus obras, seminarios, talleres y conversatorios sobre el proceso de la creación colectiva —un sistema que libera, que impulsa a todo colectivo a dar partiendo de sus saberes—, las maestras y los maestros del Teatro La Candelaria enseñan que cada aporte contribuye a madurar las ideas, y estas se convierten en material que se pone a prueba mediante el método de ensayo y error. Así surge un juego escénico en el que una situación que envuelve a los participantes impulsa la acción dramática, y unos personajes que le transfieren todo el universo creador al mismo colectivo van preparando el proceso que desembocará en un resultado maravilloso que el público, que a su vez se convierte en cocreador, percibirá con la retina, con los sentidos y su pensamiento crítico.

Nuestro grupo ha bebido de esa fuente de inspiración que es la creación colectiva promovida por el Teatro la Candelaria, que tiene ramificaciones en cuanto a formas, métodos y orientaciones teóricas y prácticas. Por eso sabemos que el método da lugar a un proceso que tiene vínculos comunitarios.

La creación colectiva es, en esencia, una modalidad de construcción estética y social que parte de una pregunta que moviliza a una comunidad de creadores. Estos, con su trabajo, dan vida a un “hábito” que se convierte en teatro profundamente humano.

Nosotros pronto comprendimos que la creación colectiva es el símbolo del nuevo teatro colombiano. Este innovador método

pronto fue visto como el origen de un movimiento que invitaba a los actores a soñar en lo que podían decir y hacer sobre ellos mismos como país.

Estos maestros nos mostraron un camino posible para que personas como Raúl Ávalos, Alba Irene Gil, Ángela Úsuga, Esteban Guzmán, Jenifer Valderrama, Gleydy Holguín, Diana Gutiérrez, Gustavo Álvarez “Tavo”, y Mariana Vásquez afrontaran la labor creativa. Por eso celebramos por lo que hemos aprendido en los sesenta años de este grupo, y juntas y juntos decimos: *El Teatro La Candelaria y todo su colectivo son aún bastión de inspiración para toda Nuestra Gente.*



Olvidos, simulacros y basuras: el actor anarchivista, César Badillo, dirigida por el autor (2022). Actor: César Badillo.

Teatro La Candelaria: seis décadas de teatro, resistencia, memoria y revolución escénica

Beatriz Monsalve

HABLAR DE LOS SESENTA AÑOS DEL TEATRO LA CANDELARIA ES HABLAR de la respiración teatral de Colombia y de un pulso colectivo que ha latido a contracorriente de la desmemoria, la violencia y el olvido; es trazar el mapa de un territorio insurgente donde la escena se convirtió en asamblea, el texto en manifiesto, y el público en cómplice necesario cuando, de ser un simple grupo y sala de teatro pasó a formar parte de un experimento radical de convivencia creativa que desafía las lógicas del mercado y del silencio.

Santiago García, arquitecto de utopías, nos enseñó que el teatro debe ser pensamiento en acción; que no basta con representar realidades; que hay que diseccionar sus mecanismos ocultos, interrogar sus mitos fundacionales y desmontar sus violencias estructurales. Bajo su incómoda y lúcida mirada, la creación colectiva no fue un método, sino una ética de la creación escénica.

Su ingenio, en la radicalidad del encuentro, tomó a Brecht y lo sumergió en el río Bogotá; absorbió a Stanislavski y lo confrontó con las marchas campesinas, no buscando un teatro político, sino un teatro como política de lo sensible. Convirtió el escenario en una mesa de autopsia de la nación y comprendió que la escena es un campo de batalla que desenmascara los mecanismos simbólicos de la violencia: cómo el poder convierte a los campesinos en fantasmas, cómo la historia oficial borra los cadáveres con retórica. La dirección de puestas en escena fue una intervención quirúrgica en el cuerpo social; y el actor, la actriz, bajo su lupa, dejaron de ser imitadores de la realidad para convertirse en anatomistas de la condición humana que operaban con herramientas no solo técnicas, sino de consciencia histórica. Encarnados por ellos, el

discurso del gamonal, la complicidad clerical y el miedo urbano fueron evidenciados no para horrorizar, sino para comprender. Los actores y actrices entonces dejaron de ser intérpretes y se transformaron en investigadores sociales, historiadores de lo no dicho, tejedores de discursos que nacen del choque frontal entre el cuerpo, la palabra y la memoria.

El elenco actoral de La Candelaria ha encarnado algo más que personajes: una postura ante el mundo que deriva de un entrenamiento no solo físico o vocal, sino político, ético y comunitario. Sus cuerpos acumulan la historia del país; en sus gestos se condensa la rabia, la esperanza, el humor ácido, la crítica inteligente que permite sobrevivir a este conflicto y que hace del teatro el arte de la permanencia frente al carácter fugaz de las noticias, del espectáculo vacío, de la ceremonia compartida. Obras como *Guadalupe años sin cuenta* o *Los diez días que estremecieron al mundo* no han sido “espectáculos”, sino actos de justicia poética que le han devuelto a Colombia las herramientas para reconstruir el relato de nación.

En ese laboratorio de rebeldías, Patricia Ariza representa la fuerza telúrica que conecta el teatro con la vida y la Colombia herida. Su mirada de afecto insurgente, siempre puesta en lo marginal —en las mujeres, en los silenciados, en los cuerpos que cargan como piedras la memoria del dolor—, nos enseña una especie de ética del cuidado revolucionario en la que el teatro es, de forma simultánea, cura, sostén y denuncia. Con ella, la escena se apropia de voces que el oficialismo ha borrado: las de las madres de Soacha, las de las costureras de la violencia, las de los jóvenes sin futuro. En sus obras de ritual colectivo, la belleza trasciende lo ornamental para convertirse en un arma de resistencia: una imagen o un verso son el martillo que se empecina en demoler el muro de la impunidad. Con ello ha demostrado que el teatro puede ser espacio de soberanía en un país donde tantos espacios han sido secuestrados; que el compromiso no es una consigna, sino un gesto cotidiano: mantener vigente un grupo de teatro, abierta una sala de teatro cuando se cierran los espacios de diálogo; que hay que crear cuando se prohíbe pensar profundo y los tiempos exigen producir economías, mercado y comercio; que hay que resistir cuando se nos invita a claudicar y a abandonar el poema.



Soma Mnemosine, de Patricia Ariza, dirigida por la autora (2012). Actriz: Patricia Ariza.

La creación colectiva, columna vertebral del Teatro La Candelaria, es quizás uno de los aportes más transformadores que se han hecho en América Latina, no como fórmula, sino como filosofía de la horizontalidad, como crisis productiva, fértil y permanente en la que el conflicto de ideas no se suprime, sino que se expone; donde la verdad no es un punto de partida, sino un territorio que se conquista a pie colectivo. En tiempos de autoritarismo, La Candelaria ha practicado la democracia radical en el ensayo. En tiempos de individualismo teje relatos a muchas manos. Ese proceso doloroso y gozoso en el que cada voz cuenta y cada silencio pesa ha creado un teatro que muestra sus costuras, sus dudas y sus callejones sin salida con el poder de la complejidad compartida. Es un teatro que respira como un organismo vivo, complejo, contradictorio, lleno de capas y de memoria coral. Hoy, el teatro colombiano necesita recordar que la creación colectiva no es pobreza creativa, sino una contundente riqueza creativa en comunidad.

Pero también hay que hablar de la trinchera de todos y todas: la sala de teatro. El de La Candelaria es un templo laico en el centro de Bogotá que funge como refugio en la tormenta y plaza pública donde lo imposible se ensaya, un taller de orfebrería social, un búnker contra la desmemoria, un fogón con la sopa caliente de fraternidad. Mantenerla abierta, funcionando durante seis décadas, es quizás la hazaña más elocuente, un acto de terquedad monumental frente a la desidia estatal, la precariedad económica y el miedo. Esa puerta siempre abierta significa: *aquí seguimos, aquí se piensa, aquí se crea, a pesar de todo*. Y el público lo entiende. Esa relación no ha sido de consumo, sino de complicidad histórica. Quienes hemos cruzado ese umbral sabemos que no vamos a “ver una función”, sino que vamos a participar en un ritual de resistencia en el que el arte es combustible para la acción ciudadana.

Hoy, al cumplir sesenta años, La Candelaria es un organismo vivo en continua metamorfosis. Sigue interrogando el presente, la paz esquiva, la desigualdad feroz, las nuevas violencias, con la misma urgencia con que ha interrogado la historia. Su legado no está en los archivos, sino en la capacidad generacional que ha sembrado y germinado en los grupos de teatro nacidos bajo su influjo, en los festivales que ha impulsado, en el movimiento teatral colombiano que como cómplice ayudó a articular.

Celebrar estas seis décadas no es trazar una línea recta que desemboca en la conmemoración, ni es nostalgia ni encubre la intención de crear un relicario: es ratificar el pacto de creer que el arte, cuando se hace con rigor y con amor a la acción colectiva, puede agrietar los muros de la indiferencia. La Candelaria ha sido y es esa grieta por donde respira la esperanza, una grieta que lleva sesenta años ensanchándose para que por ella siga entrando la luz. Sesenta años son una fortaleza que profundiza cada vez más en los interrogantes esenciales: ¿cómo representar lo irrepresentable?, ¿cómo dar forma escénica al dolor de un país que insiste en olvidar?, ¿cómo hacer teatro cuando afuera truenan la historia? La respuesta, tallada en seis décadas es: *Haciendo que el teatro sea el trueno*.

El Teatro La Candelaria: creación colectiva, ética del trabajo y formación de un movimiento

Darío Moreu Insignares

EL TEATRO LA CANDELARIA ES, SIN DUDA, UNO DE LOS REFERENTES MÁS importantes del teatro colombiano y latinoamericano, y no solo por su trayectoria de seis décadas de trabajo ininterrumpido, ni por una producción que supera las ochenta creaciones colectivas, sino porque encarna una manera particular de entender el teatro como práctica artística, social y ética. La Candelaria no es únicamente un grupo teatral: es una escuela de pensamiento, una forma de organización, una visión de mundo y un modelo de permanencia que resulta excepcional en el contexto cultural colombiano.

Mantener un equipo de trabajo durante sesenta años no es una tarea fácil: implica compromiso, coherencia, disciplina y una profunda confianza en el valor del trabajo colectivo. Esa continuidad convierte a La Candelaria en un ejemplo claro de lo que puede llegar a ser el teatro cuando se construye con constancia, responsabilidad artística y fe en el grupo como unidad fundamental de creación.

Uno de los mayores aportes de La Candelaria al teatro colombiano es el desarrollo de la creación colectiva, entendida no solo como una metodología de producción escénica, sino como una forma de convivencia. La creación colectiva genera una “microsociedad”, un espacio donde se construyen lazos humanos, principios éticos y acuerdos que sostienen el proceso creativo. No se trata únicamente de hacer obras, sino de construir comunidad, de aprender a vivir y a crear juntos. El grupo se convierte, así, en una unidad orgánica, en una complicidad creadora que sostiene el desarrollo artístico.

En este sentido, el teatro de grupo ha adquirido en Colombia una dimensión particular. A diferencia de lo ocurrido en Europa,

donde el teatro de grupo ha surgido como una alternativa a las instituciones oficiales y a las grandes compañías, en nuestro contexto el teatro de grupo se ha convertido en el ADN mismo del movimiento teatral. Colombia no contaba con una tradición fuerte de grupos institucionales oficiales ni con un desarrollo sólido del teatro comercial. Por eso, el grupo se volvió la base, el núcleo desde el cual se organizó la producción, la creación y la circulación teatral.

El grupo no solo produce obras: produce sentido, produce permanencia, produce territorio cultural. Desde el grupo se fortalecen las salas, se construyen públicos y se genera un ecosistema teatral que protege y sostiene la actividad artística. La relación con el público es vital: el público no solo asiste, sino que acompaña, respalda y defiende el trabajo grupal. Se establece así una relación convivencial entre escena y espectador que va más allá del consumo cultural; se trata de una relación de pertenencia y de reconocimiento mutuo.

A partir de La Candelaria y de otros grupos fundamentales del país se ha consolidado lo que hoy se conoce como *movimiento del Nuevo Teatro Colombiano*, un movimiento que no solo ha buscado nuevas formas estéticas, sino que también ha luchado por condiciones dignas para los hacedores del teatro, por la defensa de los espacios escénicos y por el reconocimiento del teatro como un componente esencial de la vida cultural del país. El teatro se ha convertido, así, en un acto de resistencia, de construcción social y de afirmación cultural.

Es importante resaltar que este movimiento no fue homogéneo; por el contrario, se caracterizó por su diversidad. La creación colectiva no se estableció como un molde rígido, sino como un punto de partida. Cada grupo desarrolló sus propias metodologías, sus propios lenguajes y sus propias formas de producción. Santiago García tuvo la lucidez de no imponer una receta única, de permitir que la creación colectiva fuera un territorio abierto, capaz de generar múltiples caminos y estéticas. Esta apertura explica la riqueza y la pluralidad del teatro colombiano contemporáneo.

Hablar de La Candelaria implica necesariamente hablar de Santiago García como líder, creador y maestro, no solo por sus aportes artísticos, sino por su ejemplo de vida. Su disciplina, constancia

y profesionalismo marcaron generaciones de teatristas. La imagen de Santiago subiendo cada mañana, hacia las siete o siete y media, a La Candelaria para ser el primero en llegar y esperar a su equipo es una metáfora poderosa de su concepción del teatro: el arte como trabajo diario, como compromiso permanente, como ejercicio de responsabilidad.



Nayra, creación colectiva, dirigida por Santiago García (2004). Actores: Luis Libardo Flórez, Carmina Martínez, Hernando Forero, Fabio Velasco, César Badillo y Fanny Baena.

Santiago nos enseñó que soñar es necesario, pero que los sueños solo se sostienen cuando se construyen con los pies en la tierra, que la utopía no es una fantasía lejana, sino un horizonte que se alcanza a través del trabajo constante. Su legado no es únicamente estético, sino ético: nos dejó una manera profesional de entender el oficio teatral.

En mi experiencia personal, el encuentro con el Teatro La Candelaria fue determinante. Recuerdo con claridad la primera vez que vi al grupo en Barranquilla, en una función en la Facultad de Bellas

Artes. La obra comenzaba en medio del público: la platea se transformaba en escenario, y la acción teatral se desarrollaba a pocos centímetros de los espectadores. Esa ruptura de la convención espacial me impactó profundamente. La escena de *Guadalupe*, construida a partir de las múltiples versiones de su muerte, me remitía directamente a la propuesta de Bertolt Brecht sobre la escena callejera, a esa tensión entre realidad y ficción que activa la consciencia crítica del espectador.

Además, me impresionó la fuerza actoral y la manera en que los actores asumían la música llanera con una naturalidad que parecía propia de quienes han nacido en esa región. Allí se evidenciaba un trabajo profundo de investigación, de estudio, de maduración artística. Esa experiencia fue uno de los detonantes que me llevaron a tomar la decisión de viajar a Bogotá para estudiar en la Escuela Nacional de Arte Dramático (ENAD).

La ENAD, bajo la dirección de Santiago García, era un gran taller-laboratorio. No solo formaba actores, sino directores y líderes para el desarrollo del movimiento teatral. Era un espacio que irradiaba su acción hacia toda la ciudad, que acogía grupos, que ofrecía lugares de ensayo, que fortalecía nuevas propuestas estéticas. La escuela no se limitaba a la formación académica: era un motor cultural que nutría el teatro bogotano y nacional.

Me siento profundamente afortunado de haber sido parte de esa experiencia. La Candelaria y la ENAD no solo influyeron en mi formación como artista, sino como ser humano perteneciente a un colectivo. Me enseñaron que el teatro no se construye en soledad, que el grupo es una forma de resistencia, de cuidado mutuo y de creación compartida. El legado de La Candelaria no está únicamente en las obras que ha producido, sino en la manera en que nos ha enseñado a vivir el teatro: con rigor, con pasión, con ética y con la convicción de que el arte puede transformar la realidad cuando se construye en colectividad.

Y todo ese legado no se quedó solamente en la memoria o en la formación personal, sino que hoy se materializa en la práctica académica y artística que desarrollamos en Barranquilla. Como docente

fundador del Programa de Arte Dramático de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del Atlántico, me siento profundamente orgulloso de ser parte de una generación que ha heredado directamente la experiencia del movimiento del nuevo teatro colombiano y, en especial, de la creación colectiva impulsada por el Teatro La Candelaria y por Santiago García.

En el programa, un grupo de docentes del que formo parte lideramos la Cátedra de Creación Colectiva, entendida no solo como un espacio de estudio teórico de las metodologías de este enfoque, sino como un laboratorio vivo de creación. Hemos sido pioneros en asumir la creación colectiva no únicamente como objeto de análisis, sino como método de formación artística y pedagógica. Esto significa que los estudiantes no solo aprenden sobre la creación colectiva, sino que la experimentan, la problematizan y la desarrollan en procesos reales de producción escénica.

En nuestro programa, la tercera puesta en escena corresponde precisamente a una creación colectiva. Su finalidad es la construcción de una obra de carácter escénico que se expone ante el público como parte de la proyección social del Programa de Arte Dramático. De este modo, la creación colectiva no se queda en el aula: se transforma en un ejercicio de diálogo con la comunidad, en un acto de responsabilidad cultural y en una forma concreta de entender el teatro como práctica social.

Además, cada semestre el programa agrega al repertorio una creación colectiva producto del desarrollo académico de esta asignatura. Esto consolida un proceso continuo en el que la creación colectiva se convierte en un eje estructurante de la formación, lo que garantiza que cada cohorte viva la experiencia de construir una obra en colectividad, a partir de la escucha, de la investigación conjunta y de la toma de decisiones compartidas.

La influencia metodológica de este legado no se limita únicamente a esta cátedra: muchas de las metodologías heredadas del movimiento teatral y, en particular, de la creación colectiva —como las estrategias de análisis, los procesos de improvisación y las dinámicas de construcción escénica— se aplican en otras asignaturas del

programa. Estas herramientas atraviesan la formación actoral, y así fortalecen la coherencia pedagógica y reafirman la creación colectiva como una base transversal del proceso educativo.

Paralelamente a la labor académica, esta visión se mantiene viva en la práctica artística profesional. Como director de la Asociación Cultural Ay Macondo, con más de treinta años de existencia en Barranquilla, nuestra metodología de trabajo se fundamenta directamente en la creación colectiva. La gran mayoría de nuestras producciones, tanto para sala como para la calle y espacios no convencionales, se desarrollan según este enfoque. Esto nos ha permitido construir un lenguaje propio y una manera particular de relacionarnos con el territorio, con el carnaval y con las dinámicas culturales populares.

Al prolongarse, esta experiencia nos ha hecho comprender que la creación colectiva no es una fórmula fija, sino un campo flexible que se transforma según las necesidades de cada proceso. Cada obra, cada investigación y cada puesta en escena nos exige adaptar las metodologías a las particularidades de la producción escénica. Así pues, la creación colectiva, más que un método cerrado, es un principio vivo de trabajo que se redefine constantemente.

Un momento especialmente significativo de este recorrido fue la última visita del maestro Santiago García a Barranquilla, en el año 2011. Tuvimos el honor de invitarlo como huésped especial a la Carnavalada, nuestro festival de teatro y carnaval al aire libre, que constituye el eje central de la investigación artística que desarrollamos en Ay Macondo. Queríamos que el maestro conociera de primera mano el trabajo que veníamos realizando en la relación entre teatro y carnaval, y rendirle un homenaje con nuestra práctica.

Durante esos cuatro días de carnaval nos compartió su mirada, su experiencia y sus sabias reflexiones sobre el teatro popular y el carnaval. Fue un privilegio tenerlo caminando en nuestros espacios, observando nuestras propuestas, dialogando sobre los procesos que, de alguna manera, eran herederos directos de su pensamiento y de su ética de trabajo. Esa visita cerró simbólicamente el círculo conformado por el maestro que nos formó, el movimiento que nos inspiró y la práctica artística que hoy continúa desarrollándose en otros territorios.

 CASA DE LA CULTURA CALLE DE SAN MIGUEL DEL PRÍNCIPE - Calle 12 No. 2-39 - Teléfono: 814-814 - ABRIL				TEATRO: (Función \$ 15) Estudiantes (con Carnet) \$ 5.00 y Obreros \$ 3.00 Carnets de socios: Particulares \$ 100.00 - Estudiantes \$ 50.00 - Obreros \$ 30.00 PEÑA: \$ 10.00 - Estudiantes (con Carnet) \$ 5.00			
LUNES	6 Candela Calle "Historia del Teatro", V parte. Calle José Reyes Entrada libre	13 Mesa Redonda Letra y el Arte	20 Candela Calle "Historia del Teatro", VI parte. Calle José Reyes Entrada libre	NUESTRO PRÓXIMO ESTRENO: "EL MENU" De Enrique Buenaventura Dirección: Santiago García			
MARTES	7 Exposición Canciones de México sobre Lenin	14 Exposición Plumas Esas	21				
MIÉRCOLES	1 Teatro 1.15 p.m. "Prólogo de Buenos que ayer fue de la guerra", de Ángel Bualo. Dirección: Juan Sebastián. "La más fuerte" de A. Strindberg. Dirección: Santiago García.	8 Teatro 1.15 p.m. "Prólogo de Buenos que ayer fue de la guerra", de Ángel Bualo. Dirección: Juan Sebastián. "La más fuerte" de A. Strindberg. Dirección: Santiago García.	15 Teatro 1.15 p.m. "Prólogo de Buenos que ayer fue de la guerra", de Ángel Bualo. Dirección: Juan Sebastián. "La más fuerte" de A. Strindberg. Dirección: Santiago García.				
JUEVES	2 Teatro 1.15 p.m. "Prólogo de Buenos que ayer fue de la guerra", de Ángel Bualo. Dirección: Juan Sebastián. "La más fuerte" de A. Strindberg. Dirección: Santiago García.	9 Teatro 1.15 p.m. "Prólogo de Buenos que ayer fue de la guerra", de Ángel Bualo. Dirección: Juan Sebastián. "La más fuerte" de A. Strindberg. Dirección: Santiago García.	16 Teatro 1.15 p.m. "Prólogo de Buenos que ayer fue de la guerra", de Ángel Bualo. Dirección: Juan Sebastián. "La más fuerte" de A. Strindberg. Dirección: Santiago García.				
VIERNES	3 Teatro 1.15 p.m. "Prólogo de Buenos que ayer fue de la guerra", de Ángel Bualo. Dirección: Juan Sebastián. "La más fuerte" de A. Strindberg. Dirección: Santiago García.	10 Teatro 1.15 p.m. "Prólogo de Buenos que ayer fue de la guerra", de Ángel Bualo. Dirección: Juan Sebastián. "La más fuerte" de A. Strindberg. Dirección: Santiago García.	17 Teatro 1.15 p.m. "Prólogo de Buenos que ayer fue de la guerra", de Ángel Bualo. Dirección: Juan Sebastián. "La más fuerte" de A. Strindberg. Dirección: Santiago García.				
SÁBADO	4 Teatro 1.15 p.m. "Prólogo de Buenos que ayer fue de la guerra", de Ángel Bualo. Dirección: Juan Sebastián. "La más fuerte" de A. Strindberg. Dirección: Santiago García.	11 Teatro 1.15 p.m. "Prólogo de Buenos que ayer fue de la guerra", de Ángel Bualo. Dirección: Juan Sebastián. "La más fuerte" de A. Strindberg. Dirección: Santiago García.	18 Teatro 1.15 p.m. "Prólogo de Buenos que ayer fue de la guerra", de Ángel Bualo. Dirección: Juan Sebastián. "La más fuerte" de A. Strindberg. Dirección: Santiago García.				
DOMINGO	5 Teatro 1.15 p.m. "Prólogo de Buenos que ayer fue de la guerra", de Ángel Bualo. Dirección: Juan Sebastián. "La más fuerte" de A. Strindberg. Dirección: Santiago García.	12 Teatro 1.15 p.m. "Prólogo de Buenos que ayer fue de la guerra", de Ángel Bualo. Dirección: Juan Sebastián. "La más fuerte" de A. Strindberg. Dirección: Santiago García.	19 Teatro 1.15 p.m. "Prólogo de Buenos que ayer fue de la guerra", de Ángel Bualo. Dirección: Juan Sebastián. "La más fuerte" de A. Strindberg. Dirección: Santiago García.				
PEÑA 8 p.m. Bautizo en la refectoria con participación de poetas, cantantes de folclore, coros juveniles y músicos latinos.				PEÑA 8 p.m. Bautizo en la refectoria con participación de poetas, cantantes de folclore, coros juveniles y músicos latinos.			
PEÑA 8 p.m. Bautizo en la refectoria con participación de poetas, cantantes de folclore, coros juveniles y músicos latinos.				PEÑA 8 p.m. Bautizo en la refectoria con participación de poetas, cantantes de folclore, coros juveniles y músicos latinos.			
22 Teatro 1.15 p.m. "Prólogo de Buenos que ayer fue de la guerra", de Ángel Bualo. Dirección: Juan Sebastián. "La más fuerte" de A. Strindberg. Dirección: Santiago García.				23 Teatro 1.15 p.m. "Prólogo de Buenos que ayer fue de la guerra", de Ángel Bualo. Dirección: Juan Sebastián. "La más fuerte" de A. Strindberg. Dirección: Santiago García.			
24 Teatro 1.15 p.m. "Prólogo de Buenos que ayer fue de la guerra", de Ángel Bualo. Dirección: Juan Sebastián. "La más fuerte" de A. Strindberg. Dirección: Santiago García.				24 Teatro 1.15 p.m. "Prólogo de Buenos que ayer fue de la guerra", de Ángel Bualo. Dirección: Juan Sebastián. "La más fuerte" de A. Strindberg. Dirección: Santiago García.			

Programación de la Casa de la Cultura. Imagen: Centro de Documentación del Teatro La Candelaria.

Así, el legado del Teatro La Candelaria y de Santiago García no permanece como un recuerdo histórico, sino como una práctica viva que se actualiza en la docencia universitaria, en la creación escénica, en la investigación artística y en la relación con la comunidad. La creación colectiva sigue siendo, hoy, un principio activo que articula la formación, la producción y la proyección social del teatro en Barranquilla, lo que confirma que su fuerza no está solo en el pasado, sino en su capacidad de seguir generando procesos, pensamiento crítico y nuevas formas de creación.

La Candelaria: una causa con cauce

Juan Carlos Moyano Ortiz

EN 1974, CUANDO ERA UN JOVENCITO RECIÉN ESCAPADO DE LA INFANCIA, vi al teatro La Candelaria en una semana cultural del colegio donde yo estudiaba, en el sur de Bogotá. La obra que presentaron fue *La ciudad dorada*, una creación colectiva que hablaba de la gente del campo que migraba a la ciudad escapando de la violencia y de la falta de oportunidades. Nunca había visto teatro, y fue un impacto muy fuerte, que me marcó para siempre. Aún recuerdo a los actores y a las actrices, como en un sueño remoto, en el escenario, inventando personajes y situaciones que me resultaban muy cercanas, porque mi madre, Rosa Helena Ortiz, había sido dos veces desplazada, en la década de los cincuenta, primero de la zona minera de Boyacá, y luego, del norte del Tolima.

Mi abuelo y su familia trabajaban la tierra, y los *chulavitas* —los paramilitares de la época— les incendiaron la parcela, mataron los animales y desterraron a mi familia para siempre. Mi madre huyó, sola y desamparada, durante mucho tiempo, bregando con el miedo, hasta que se refugió en un barrio periférico de la capital, con ocho meses de embarazo y un futuro incierto. Miles de familias engrosaban los cinturones de pobreza, mientras los poderosos tomaban por asalto los terruños de los humildes, los transformaban en latifundios e incrementaban los monocultivos de exportación para satisfacer los planes económicos de desarrollo financiero internacional, dominados por Estados Unidos y secundados por la ambición sin límites de una oligarquía que despuntaba a la modernidad económica y mantenía su idiosincrasia parroquial y terrateniente, a pesar de las pretensiones cosmopolitas de la élite que añoraba la niebla londinense y los festejos parisinos.

Esa vez, la obra de teatro me removió interiormente, y me sentí reflejado en la temática y en el acontecimiento humano. La pieza

reflejaba mi vida y otras vidas, y me dejó pensando en mis propias raíces. Al final aplaudí, hablé en nombre del Comité Estudiantil y sentí regocijo y experimenté una mezcla de alegría y dolor agudo, porque el montaje me fascinó y, al mismo tiempo, me hizo sentir la historia del país en carne propia, la historia de las personas, el reflejo de realidades que los relatos oficiales pasaban por alto o distorsionaban de manera deliberada, como ha sucedido desde el origen de la República. Conversé con el director del grupo, le pregunté acerca de su arte, y él me indicó dónde tenían su sede y, como si fuera una broma, me invitó a ver sus obras para siempre. Yo asumí el asunto en serio, así que un mes más tarde estrené mi primera tentativa escénica en el centro literario del grado quinto de bachillerato, con mis amigos de curso. Era un cuadro escénico ingenuo y emotivo que me convenció del camino elegido.



La ciudad dorada, creación colectiva, dirigida por Santiago García (1973).
Actores: Francisco Martínez y Santiago García

Desde ese momento me hice asiduo espectador de La Candalaria y comencé a frecuentar las calles fabulosas del centro histórico, las salas de cultura, los museos y las casas de los escritores que yo

leía en la biblioteca del colegio, como José Asunción Silva o el legendario y a veces prohibido José María Vargas Vila. El maestro Santiago García siempre me tuvo en cuenta e indicó que yo podía entrar cuando quisiera ver teatro. Le pregunté si podía ir con mi novia, y me dijo que por supuesto, que un hombre solo no valía nada. Ahora creo que fue su manera generosa de facilitarme el destino escénico, tal vez sin sospecharlo. Después de las obras me gustaba intervenir en los foros y reflexionar en las polémicas. En esos ambientes agitados fui adquiriendo el espíritu del oficio y asimilando los fragores encendidos del quehacer artístico, en los albores del nuevo teatro.

En 1975, mientras cursaba último año de secundaria, me enrolé en el Teatro Taller de Colombia y me volví vecino y amigo de los Candelarios y las Candelarias, que siempre me produjeron profunda admiración. Cuando conocí a Hernando Forero, él y yo comprendimos que ya nos habíamos visto en la infancia, cuando yo estudiaba en una escuelita, en el barrio Policarpa Salavarrieta, frente a la casa donde vivía este emblemático músico y actor, conocido, precisamente, como Policarpo. En ese tiempo conseguí uno de mis primeros trabajos remunerados, en una editorial del escritor Arturo Alape, donde laboraba medio turno. Este autor estaba en ese momento colaborando en la investigación y en la escritura del guion de una de las creaciones colectivas más significativas del teatro colombiano: *Guadalupe años sin cuenta*. Fui afortunado: indirectamente estuve cerca y no perdí la oportunidad de seguir el proceso desde el trabajo de la dramaturgia.

Era una época fecunda para la escena, y los grupos independientes produjeron montajes memorables y construyeron los basamentos de un movimiento teatral de amplia resonancia. Mi generación, esos muchachos y muchachas entusiasmados con la creación y ansiosos de utopías, sin lugar a duda fuimos parte de un fenómeno importante, cuyo referente principal es el Teatro La Candelaria. Tiempos de forja y de rutilancias estéticas que aportaron a la cultura la fuerza de expresiones que permitieron esquivar, superar o sobrellevar el estado de sitio, el Estatuto de Seguridad, la guerra sucia, el miedo establecido y los genocidios continuados con los

que se intentaba apaciguar las voces de una revuelta incesante. Pero esta abrió caminos que propusieron otros cauces y enarbolaron las causas de la renovación, al tiempo que surgían nuevas perspectivas para un final de siglo afectado por agudas crisis sociales, económicas y políticas. En las últimas décadas, La Candelaria ha estado haciendo teatro, haciendo historia viva.

Ha sido un grupo protagonista en escenarios universales, que no tuvo temor de encarnar un sentimiento colectivo que exigía hablar de aspectos concretos del ser humano y del país que hasta entonces se evitaban. Para ello había que diseccionar la sociedad y proponer lecturas críticas y cáusticas que posibilitaran integrar los problemas colombianos, junto con la epicidad y lo farsesco, a la dramaturgia. Y La Candelaria propuso dialogar desde las tablas con un nuevo público, más amplio, que el mismo grupo fue formando en las universidades, en los colegios, en los pueblos, en los barrios y en la sala de la calle 12, donde ha fluido su labor, así como la historia del teatro colombiano. Además, La Candelaria propició un encuentro de rumbos, de grupos importantes, animó la reflexión permanente y brindó oportunidades para que emergieran las nuevas expresiones de un movimiento teatral de múltiples connotaciones en el ámbito de la cultura colombiana.

En este grupo-matriz se han formado caminos, algunos de aliento perdurable, mientras que otros se han bifurcado buscando sus propios momentos; pero todos, con sus intentos y proyectos, han contribuido a multiplicar los saberes. Son innumerables los actores y actrices que pasaron por La Candelaria y que luego hicieron carrera en diversos escenarios. La cultura de grupo es exigente, se basa en dinámicas de compromiso profundo y maneja reciprocidades artísticas y humanas que a veces van más allá de lo convencional. Sin duda, esta especie de tribu con identidad escénica nació del trabajo grupal y se consolidó con las experiencias acumuladas. Han logrado algo nada fácil: tener vigencia palpitante durante seis décadas. Diríase que es una expresión histórica realizada por gente que hace historia en el escenario. Algunos que se han marchado sin boleto de retorno dejaron rastros y trazaron signos en los papiros emocionales de la

memoria, en la figura de personajes que siguen floreciendo entre la tierra y la ceniza. El maestro Santiago García fue el arquitecto de un sueño que han tejido varias generaciones de artistas y de espectadores. Patricia Ariza se yergue como un baluarte, una especie de madre, de sabedora, de personaje versátil de inagotables recursos. Los otros y las otras, y quienes empujan realizando labores de base, constituyen la fortaleza de un proceso viviente.

En el 2026, cuando el mundo se convulsiona con furor y caos, y Colombia se estremece fustigada por la violencia y la incertidumbre, La Candelaria sigue siendo un cálido epicentro donde es posible encontrar sensibilidad, belleza, memoria y humanidad: la sencillez y la complejidad de las vidas que se revelan en sus innumerables montajes, algunos de los cuales forman parte del gran repertorio registrado por la historia del teatro latinoamericano. He visto casi todas las obras de este grupo, y entiendo que cada paso forma parte de un largo recorrido, de una suma de partes que constituyen un todo orgánico, que nos habla de artistas, de argumentaciones consistentes, de creaciones colectivas, de la historia y de las entretelas de las personas y las épocas. Por eso, agradezco el espejismo del teatro, gracias al cual he logrado perseguir los reflejos delatores del drama y sus dionisiacas consecuencias, que me han deparado el deleite que emana del conocimiento y el placer que produce el arte escénico. También he tenido el honor de presentar en este escenario buena parte de mis obras, lo que me ha hecho experimentar placer, miedo, vértigo y satisfacción en cada estreno y en la apertura de temporadas. El resto es la música del silencio, la resonancia del tiempo.

Teatro La Candelaria: la persistencia de la creación colectiva y la invención poética del nosotros

Carlos Satizábal

HA ESCRITO FRIEDRICH HÖLDERLIN QUE “POÉTICAMENTE EL SER HUMANO habita la tierra y cuando no es así apenas si pervive”. El teatro que nos entrega la poesía sobre el nosotros, sobre el cómo habitamos un territorio, nos sitúa, como público, ante la posibilidad de ser poetas, público poeta que reconoce en la obra teatral su ser y su mundo. En la celebración de los sesenta años de vida creativa constante del Teatro La Candelaria comparto esta reflexión sobre la creación colectiva como medio de creación poética de un teatro propio, de una poesía teatral de nuestra memoria y lo que somos, de cómo habitamos Colombia. La Candelaria es persistente en inventar, con la creación colectiva, la dramaturgia y la imagen de sus obras, poesía teatral que nos interpela sobre nuestro ser —aun en las obras que parten de dramaturgias escritas—, poesía del sí mismo colectivo, del nosotros, una dramaturgia nacional sobre la memoria de nuestro habitar este territorio, sobre nuestros conflictos.

LA MEMORIA POÉTICA COMO MEMORIA HISTÓRICA

Las primeras cinco obras de creación colectiva —*La ciudad dorada*, *Nosotros, los comunes*, *Guadalupe años sin cuenta*, *Los diez días que estremecieron el mundo* y *Golpe de suerte*— son obras cuyas líneas argumentales y temáticas nacen de la investigación de hechos de la historia colectiva, de la pregunta por la historia silenciada, y por las causas y la genética del conflicto colombiano. La verdad de la memoria poética levanta con ellas el velo de la falsedad de las narrativas del poder y revive la historia de las luchas populares, de la respuesta violenta del Estado, y de la resistencia a la violencia y a las traiciones a los acuerdos que

buscan resolver conflictos. Se poetiza la utopía de las revoluciones sociales por un mundo humano solidario donde sean posibles la felicidad y el cuidado de la vida; la justicia y la creatividad poéticas para compartir y habitar humanamente esta tierra. Así, en *Los diez días que estremecieron al mundo*, obra sobre la utopía de la revolución socialista rusa, esa utopía dialoga con la utopía de la revolución en Colombia. Es también una obra sobre el teatro: un grupo de teatro hace una obra sobre la Revolución de Octubre. El Teatro La Candelaria representa a ese grupo. Así pues, es una obra autorreferencial, desde la perspectiva del teatro dentro del teatro, y también del público: el grupo presenta la obra a su público de obreros, intelectuales y estudiantes colombianos —la presenta en la conmemoración de los sesenta años de la Revolución Bolchevique— para imaginar poéticamente la revolución posible en Colombia.



Corre, corre, Carigüeta, de Santiago García, dirigida por el autor (1985).
Actores: Fernando Peñuela y Álvaro Rodríguez.

La historia de la fundación colonial de Colombia coincide con el nacimiento de la era del capitalismo mundial tras la acumulación originaria de las riquezas coloniales derivadas del trabajo esclavo

que las creó. Es una historia de traiciones, y la traición es un instrumento de la Conquista misma. En *Corre, corre, Carigüeta*, La Candelaria presenta, desde la perspectiva incaica, la caída del mundo inca, la tragedia del fin de Atahualpa. Las traiciones a los acuerdos con la resistencia indígena son constantes, y también a los acuerdos con la africanía esclavizada sublevada y las rebeliones mestizas. Descuartizan a Benkos Biojó luego de acordar con el gobernador español el primer tratado de libertad e independencia de Abya Yala. Y traicionan el movimiento comunero liderado por José Antonio Galán y sus compañeros de rebelión, Lorenzo Alcantuz, Manuel Ortiz e Isidro Molina: los condenan a la horca y al descuartizamiento, y salan y maldicen su descendencia. En *Nosotros, los comunes*, La Candelaria presenta la rebelión comunera desde la perspectiva de las vivanderas del mercado que se rebelan contra los impuestos coloniales. De sus líderes, de Galán, el héroe comunero, el pueblo habla: es un referente ausente. *Guadalupe años sin cuenta* nos presenta la entrega de un movimiento guerrillero triunfante que se levanta contra el genocidio del movimiento liberal democrático, y la traición al acuerdo en que se entrega el movimiento: matan al líder Guadalupe —y a todos— y se reinicia la resistencia, la guerra por la paz, la guerra contra el genocidio. El héroe es también una estructura ausente; con su ausencia física en la escena, el héroe se hace memoria y presencia en el sentimiento poético del público.

La motivación creativa del grupo está en poetizar la historia silenciada del nosotros, en interpelar la identidad y la memoria colectivas a las que el grupo pertenece: el *ser* colombiano, el *ser* latinoamericano. Les motiva la pregunta filosófica y poética por *el ser*: ¿quiénes somos? Esta *motivación* despierta el deseo de teatralizar el tema: sus hechos, personajes y situaciones. E invitan a otros artistas e intelectuales que estudian el tema desde sus diversas disciplinas, para así acercarse desde todas las perspectivas posibles a ese tema. Y con la intuición poética informada, el grupo se divide en equipos para improvisar. Cada improvisación se analiza. Para analizarla, primero, quienes hicieron de público describen su cadena de acciones, lo que sucede; luego discuten lo que la improvisación pueda

significar y aportar a la investigación. Quienes hicieron la improvisación, escuchan. Es decir que, para analizar una improvisación, quienes hicieron de público separan su significante, la acción escénica, de su significado posible, su lectura o interpretación. Se hacen muy diversas improvisaciones. Y en el momento en que el análisis y la dirección lo propongan, con el material de las improvisaciones se hacen propuestas de totalidad: el borrador de la obra. Estas primeras creaciones colectivas encuentran su guía poética en las investigaciones de las ciencias del lenguaje, de las ciencias históricas, económicas, políticas y sociales; en las ciencias humanas. Y también en las artes, en todas las artes, y, por supuesto, en la tradición del arte teatral, especialmente en Brecht y su forma épica, en el deseo de ahondar el goce, en la pregunta por las causas del conflicto, y en construir el personaje como antihéroe. El lenguaje es polifónico; la dramaturgia, intertextual, alusiva, dialógica; y la imagen, teatral, metáfora que poetiza e interpela la vida colectiva y la memoria histórica: el nosotros.

LOS LENGUAJES NO VERBALES

Con *El paso* aparece la reflexión sobre los lenguajes no verbales. *El paso* aparentemente rompe con la estructura teatral épica, de carácter brechtiano, aquella en la que no se cuenta una historia con planteamiento, nudo y desenlace, ni nos presenta personajes *duraturi*, o personajes que encarnan esa historia con planteamiento y desenlace; la forma épica presenta, con frecuencia, episodios o cuadros con sentido completo, que se enlazan entre sí o suceden en un mismo espacio, o son momentos de un ensayo lleno de rupturas, como en *Los diez días que estremecieron el mundo* o en *En la raya*, obras estas que utilizan, además, el antiguo y festivo recurso del teatro dentro del teatro. *El paso* sucede en una taberna. Pareciera una historia aristotélica con unidad de acción, de espacio y de tiempo, pero, a medida que avanza la obra, los efectos de distanciamiento, el minimalismo de los pequeños conflictos, el juego de los lenguajes no verbales, la poética del gesto —*gestus*—, por la que “cada gesto, como palabra poética que es, deja su carácter denotativo para volverse polivalente, (con)

múltiples significados”,⁷¹ terminan por dilatar el tiempo y el espacio, y preguntar por las causas.



Artículo de prensa,
periódico *El Espectador* (1988).
Imagen: Centro de Documentación del Teatro La Candelaria.

LAS CIENCIAS FÍSICAS Y SUS METÁFORAS

De caos & Dea caos amplía las preguntas épicas por las causas con la apertura a las ciencias físicas y sus metáforas sobre la organización azarosa y turbulenta de la materia, junto con la reflexión sobre

71 Santiago García, *Teoría y práctica del teatro*, t. 1 (Bogotá: Ediciones Teatro La Candelaria, 1994), 79.

el inconsciente colectivo y los arquetipos de la cultura del psicoanálisis junguiano. Al formular el principio de incertidumbre y la inevitabilidad del azar que se manifiesta en la ocurrencia frecuente de las turbulencias, las catástrofes y los comportamientos caóticos, las ciencias físicas contemporáneas descubren una temporalidad distinta de la newtoniana y griega de la flecha del tiempo. Caos, turbulencia, azar e incertidumbre son elementos muy importantes en la dramaturgia de esta pieza. Temática y argumentalmente, *De caos & Deca caos* parece ser una respuesta invertida a la visión sobre la sociedad de *En la raya*, anterior creación colectiva. En esta, un grupo de marginados, de *ñeros* o *habitantes de la calle*, tratan de montar una versión de la *Crónica de una muerte anunciada*. Sus peleas y las amenazas exteriores interrumpen permanentemente el ensayo, hasta que los de afuera, la oscura mano asesina de la aporofóbica, racista, intolerante y mal llamada *limpieza social* entra y les masaca. *De caos & Deca caos* es el otro extremo: el extremo de las élites, los llamados *cacaos*, viejo nombre dado en Venezuela y Colombia a las oligarquías, los grandes encomenderos del cacao. Cada cuadro de esta obra avanza hasta la turbulencia y el estallido que revela los secretos íntimos del caos en la vida de las élites, y, con ello, los dramas del poder, del patriarcado, de la familia y de la nerviosidad sexual de nuestra época. Esta obra se apropia de las metáforas de la física sobre la organización azarosa y turbulenta de la materia, y de la reflexión del psicoanálisis junguiano sobre el inconsciente colectivo y los arquetipos de la cultura. Las ciencias físicas contemporáneas descubren otra temporalidad distinta al encadenamiento sucesivo. Y el psicoanálisis interpela al arquetipo o memoria colectiva inconsciente del grupo que, en la acción poética de las obras, obra como arquetipo de la época, del público.

EL TEMA EN *DE CAOS & DECA CAOS*

Asistimos a la presentación de los dramas del poder, de la familia y de la nerviosidad sexual de nuestra época vistos a través de los rituales cotidianos de las élites. Hemos presenciado las razones teatrales del definitivo hundimiento de esta clase y su época. Pero

habría que preguntar: ¿es ese el tema? ¿O acaso no será el asunto de esta obra la representación de algunos dramas de nuestra época mirados desde el punto de vista de aquella clase? Asistimos a la desnudez de las imágenes íntimas de dominación del patriarcado. ¿O será apenas una mirada sobre algunos momentos dramáticos de la intimidad de las élites de nuestros países suramericanos? O un retrato vivo más cerrado aún: la representación que pone al gozoso espectador a reír espiando momentos de quiebre y revelación dramática en la vida íntima y privada de esta élite que avergüenza el suelo que llamamos *Colombia*. En todo caso, es una obra que nos hace disfrutar con el goce teatral del grupo de teatro La Candelaria, al verlos jugar con su memoria de grupo entre uno y otro de los momentos de la vida de las élites elegidos para la representación. Quizá no hay poesía que no esté arraigada en un suelo y su cielo, ni poética teatral del teatro de grupo que no florezca de la memoria y la vida de creación colectiva del grupo y de sus preguntas recreadas en cada nueva obra. En *De caos & Deca caos* se constata lo que argumenta Artaud en *El teatro y la peste*, y puede decirse de toda obra de arte, que “una verdadera pieza de teatro perturba el reposo de los sentidos, libera el inconsciente reprimido...”.⁷² *De caos & Deca caos* es, también, como toda gran pieza dramatúrgica, una obra sobre el lenguaje teatral: pone en cuestión el teatro, lo acosa para que aparezca un teatro otro, desconocido, un teatro perturbado, renovador, un teatro que renace y despierta sus fuerzas reveladoras, visionarias, disolventes. Son cuestionadas y se refundan las categorías que la tradición teatral ha decantado como los centros o las esferas de la invención teatral: el lugar y el tiempo, la acción y la situación, el conflicto y los personajes.

72 Antonin Artaud, “El teatro y la peste”, en *El teatro y su doble* (Barcelona: Pocket Edhasa, 2001), 26.



Pieles que habita, de
Alexandra Escobar, dirigida
por la autora (2021). Actriz:
Alexandra Escobar.

LA ENERGÍA, LA MEMORIA ARQUETÍPICA Y LAS CAUSAS DE LA CONFLICTIVIDAD

Con *Nayra, la memoria*, La Candelaria explora la energía de la presencia en lo sagrado mestizo y en la memoria inconsciente, en el arquetipo del grupo y el arquetipo del mestizaje en lo sagrado. Algunos querrían ver en esta exploración del inconsciente y los arquetipos una ruptura con el teatro que busca las causas. Pero las causas de los conflictos humanos, sociales y personales muestran aquí su dimensión cultural, mítica: que tanto individual como socialmente estamos determinados por arquetipos culturales. De *caos & Deca caos* pone en escena las relaciones del mito patriarcal con el clasismo de la sociedad de clases, con la hegemonía del poder y las familias de élite que lo capitalizan. En esa medida, amplía y renueva el proyecto épico de La Candelaria, analiza el orden cultural no solo desde lo temático y programático, reinventa los procesos creativos

del actor y de la actriz y sus relaciones con sus personajes: con el antiguo juego de la Comedia del Arte de presentar el personaje, y, al presentarlo, tomar distancia: este es mi personaje, esto soy yo, el actor, la comediante. No busca la identificación con el personaje: busca presentarlo e insistir en el juego ficcional de la representación y de la presencia: en *De caos & Deca caos* termina el cuadro, y actrices y actores rompen con ese personaje para cambiar la escenografía al siguiente cuadro, danzando, cantando, jugando teatralmente.

LA AUTORREFERENCIA O LA REPRESENTACIÓN DE LA PRESENCIA

En *A título personal*, los personajes son *autorreferenciales*. El primer Stanislavski le da vida al personaje con sus memorias emotivas. La representación se alimenta así de lo propio, de lo presente, de la memoria personal. Con la autorreferencia, el actor o la actriz usa su memoria personal, no para hacer una mimesis de otro y dar vida a Hamlet o a Ofelia o a Bolívar o a algún mito ficcional, histórico o anónimo, sino para crear el mito del sí mismo: una representación de su presencia. Antes de entrar el público a la sala de teatro, en el patio, afuera de la sala, el personaje en pañales del actor Rafael Giraldo diserta sobre la representación: “Mi arte de actor debe ser innovador y experimental. Para hacerlo, debo ensayar, repetir. Una innovación que es repetición. Mañana repetiré aquí, ante ustedes, esto mismo: soy la representación de mi presencia”.⁷³

FRAGMENTOS DE PERSONAJES EN *A TÍTULO PERSONAL*

En esta obra, los personajes están contruidos de memorias poetizadas del sí mismo de cada actor y de cada actriz: son vida transformada en teatro por el juego revelador de la poesía. Así, tras el sí mismo, aparece *el otro*, el que habita el inconsciente, el que no se guía por la

73 Teatro La Candelaria, “A título personal”, en *Teatro La Candelaria. Obras completas* (Bogotá: Instituto Distrital de las Artes, 2017), 563.

lógica racional, sino por el deseo y la memoria arquetípica; ese otro que a menudo es una especie de monstruo, o fantasma, o secreto ser indecible que somos nosotros mismos y que se nos presenta en los ataques de locura, o en la ira santa, o en los delirios, o en los sueños. Es un *otro* terrible, inmoral y criminal, como uno de los personajes de la actriz Nohra González: monstruo de retazos de tela atado a elásticos en una esquina de la sala de teatro. El público entra luego de ver afuera los cuadros en los diversos espacios y patios de la casa del Teatro La Candelaria. El grupo usa toda la casa del teatro, y la presenta como se la mostramos al invitado antes de sentarnos con él a la mesa. Aquí los platillos están servidos desde el pasillo de entrada. La casa sirve a la obra de contenedor de este espectáculo de números, como de circo o cabaret, números que la recorren hasta llegar a la sala de teatro. La casa es aquí un arquetipo inconsciente: el lugar que acoge y protege el “sí mismo” del grupo y del público; es su arquetipo mítico espacial, como la casa de la madre en los sueños y los mitos. Y aquí el grupo la hace espacio poético de algo íntimo y colectivo: la fiesta del sí mismo del grupo y de cada artista que lo integra. Ya sentados en nuestras sillas de público, se encienden las luces y aparece en su esquina el monstruo cómico y perverso de Nohra González, el monstruo que habita debajo de la piel, en lo inconsciente, su *otro* que salta burlón y pide matar a la abuela y robar anfetaminas en la farmacia, entre otros desmandes. A este cuadro le siguen otros personajes creados a partir de memorias y universos personales, a partir del sí mismo: Carmiña, mujer de la nación indígena wayuu, nos habla de sus muertos, de las huellas que dejan. Nohora Ayala se busca a sí misma: “¿Ustedes me han visto?”; ella es su desaparecida. Y así todos van dibujando su otro. El maestro García nos hace una disertación sobre la naturaleza del teatro y su cercanía metafórica con la observación astronómica —la astronomía es una de sus pasiones personales; él, el maestro García, en su vida diaria, o mejor, nocturna, estudia las estrellas y las constelaciones, sus nombres e historias—. Acompañado de un grupo de músicos “especiales” o idiotas, cual trujamán de feria, interrumpe la obra y nos perora sobre las constelaciones y sus nombres, figuras y lugares del cielo donde podemos verles, para concluir:



Camilo, creación colectiva, dirigida por Patricia Ariza (2015). Actores: Nohra González, Diego Vargas, Alexandra Escobar, Rafael Giraldo y Erika Guzmán.

Pero, señoras y señores, si nos alejáramos de la tierra, si saliéramos disparados hacia arriba a volar por el espacio, allá, allá arriba, ya no podríamos reconocer esas figuras. Han cambiado. Son las mismas estrellas, pero así vistas de lejos, desde otro ángulo, son otras, forman otras figuras porque no las vemos por su tamaño, sino por la distancia que las separa de la tierra. Y esto mismo, permítanme decirlo, es lo que pasa en esta caja negra del escenario con las imágenes de la vida cotidiana que aquí se representa. Imágenes que aquí, vistas desde otra perspectiva, aparecen como otras, a veces irreconocibles o irreales. De manera que los invito a que aterricemos, a que volvamos a este escenario para seguir viendo este desfile de imágenes, de situaciones

y de escenas, que, vistas desde otra perspectiva, la que nos brinda el arte del teatro, puede ser que nos ayuden a mejor entender las de allá afuera.⁷⁴

La obra es, así, también, una obra sobre el teatro: teatro dentro del teatro que piensa la naturaleza del arte del teatro, que muestra lo que normalmente se oculta: el teatro por dentro, las costuras del teatro, las relaciones entre los actores y las actrices, sus trifulcas y diferencias. Esto hace más elaborada y compleja la consideración de la presencia o de la representación de la presencia, y del sí mismo, de la autorreferencialidad. El *otro*, el personaje que el actor o la actriz *es*, es una metáfora que invita al público a crear una perspectiva que posibilite comprender la oscura complejidad de la vida colectiva y de la vida personal. Crear ese otro que soy es crear una metáfora, como el Marcel de Proust, o el Quijote de Cervantes, o la *Commedia* de Dante de Alighieri, o el señor Bloom y el Dedalus de Joyce o el Orlando de Virginia Woolf. Es propiamente un trabajo de exploración artística. El problema tenaz es hacer esto en grupo, como creación colectiva. La novela, como las investigaciones de la antropología, y en especial del psicoanálisis, resultan esenciales: cómo el otro que yo soy es, al mismo tiempo, una metáfora o un arquetipo del universo colectivo y de cada espectador. Ni los personajes ni las escenas e imágenes de la autorreferencia son solo metáforas de sí mismos o del grupo La Candelaria: son, también, metáforas de la vida personal y colectiva de cualquier persona del público y de los conflictos de la época, particularmente del conflicto más tremendo que vive Colombia: la anónima multitud de desaparecidos y la ominosa multitud de fosas comunes. Pero la muerte no aparece meramente como tragedia y grito, sino también como fiesta, como muerte festiva y carnavalesca. También la fiesta, como vacío convulsivo, es desnudada en el cuadro final. Y esta obra revolucionaria no se adentra en el asunto atroz

74 *Ibid.*, 560.

de los desaparecidos porque ello venga de afuera, de la multitud errante de la que son arrebatados los muertos de la guerra y de las fosas sin nombre, sino porque también hay familiares y amigos de ellas y ellos, desaparecidos. Hacer teatro *a título personal* es mirar el país desde el *sí mismo*. Y usar el sí mismo, para inventar el personaje que el actor o la actriz podría ser, produce una difracción, y aun una trifurcación: *porque yo soy —o puedo ser— otro que soy otro*; asunto muy inquietante, también desde la perspectiva de la actuación.

Estos cuatro momentos en la creación teatral de La Candelaria guardan constantes: la permanencia del grupo, su autorrecreación o la reelaboración constante de la experiencia del trabajo en grupo, de las intuiciones poéticas y los intereses creativos poéticos y políticos del grupo, como grupo estable: la recreación de sus imágenes y de su imaginario, de su arquetipo. Y en este caso estamos ante un arquetipo que se ha ido transformando, no solo porque el grupo cambia y han cambiado muchos de sus integrantes, y de los primeros fundadores queda, ahora que se escribe este texto, solo la maestra Patricia Ariza, quien es hoy su directora artística, pero la herencia del arquetipo del grupo que se pregunta por el nosotros colectivo perdura. Y ese *nosotros* del grupo que pregunta por la vida colectiva hace pensar de manera retrospectiva, desde las obras sobre la autorreferencia, que la autorreferencialidad siempre ha sido una pregunta y un horizonte, o un eje firme, como diría Confucio.⁷⁵

Las primeras creaciones colectivas de este nuevo teatro se preguntaron por la historia del nosotros, una historia ahora compartida, pero, antes de estas obras, una historia inconsciente, desconocida, porque ha sido una historia negada, silenciada. Con la investigación y la creación colectiva del grupo —una creación motivada por el sentimiento del grupo de pertenecer a una comunidad desmemoriada, a una cultura borrosa porque ha sido tachada, silenciada, pero también

75 Confucio, *Las analectas*, *El gran compendio*, *El eje firme*, comp.: Ezra Pound (Barcelona: Editorial Labor, 1975).

a una nueva tradición teatral fundada por el grupo y el movimiento del nuevo teatro al que pertenece—, sus obras se convierten en revelaciones poéticas que le entregan a la comunidad un descubrimiento o redescubrimiento de su ser colectivo: es una comunidad de la cual el grupo se siente parte, y al levantar y rasgar el velo de silencio tejido por años de violencia, de prohibiciones, de borraduras y engaños, el grupo también se redescubre a sí mismo, pues con su poesía aparece una parte tachada, prohibida, reprimida y olvidada de su ser, del ser común. Por ello, esta nueva forma de producción teatral de la creación colectiva sobre la vida colectiva nacional y sobre la historia negada y silenciada de la vida colectiva nacional crea en la práctica una especie de *dramaturgia épica y lírica autorreferencial*: un canto de mí mismo, como diría el poeta Walt Whitman.

Postales del desarraigo, su más reciente obra, vuelve sobre el sí mismo que se pregunta por uno de los dramas políticos más dolorosos de la época: los migrantes y el odio racista, imperial, supremacista y colonial a quienes llegan, pero que en verdad estaban aquí desde antes de los colonizadores europeos; vuelve por el sí mismo que se pregunta por el mestizaje hijo de los pobladores originarios de Abya Yala. Y por el tratamiento poético, plástico, teatral, musical y verbal de este drama, en él las preguntas quedan en las voces del público, como en todas sus obras. Desde su primera obra, *La Candelaria* hace teatro de la autorreferencia, un teatro que se pregunta por el nosotros, por el sí mismo colectivo del grupo, de la nación y de la época. Y en esta, más reciente, de nuevo, la creación colectiva encuentra otras posibilidades: la directora trabaja con lo que proponen cada actor y actriz. Son acciones personales, poéticos cuadros vivos para una exposición ante el público, que hace de nosotros, del público, público poeta.

Sesenta años del teatro La Candelaria

Jorge Hugo Marín

EN EL AÑO 2026 EL TEATRO LA CANDELARIA CUMPLE SESENTA AÑOS DE creación teatral, lo que constituye una fiesta para el teatro colombiano. A lo largo de estos años, somos muchos quienes hemos sido testigos del compromiso de un equipo de artistas que les ha enseñado a muchas generaciones cómo contar un país desde el escenario.

La primera vez que vi su trabajo fue en el teatro Pablo Tobón Uribe de la ciudad de Medellín, siendo yo un estudiante del preparatorio en artes escénicas de la Universidad de Antioquia. Pude ver *El paso*, una obra que aún tengo en mi retina y que, estoy seguro, fue determinante en mi oficio, pues con ella tuve mi primer acercamiento a una poética de lo cotidiano. Trece artistas en el escenario construían una partitura fina, con pocos textos, pero en la que la situación lo decía todo; la obra tenía el inmenso poder de atraparnos con gestos, murmullos o textos cortos, con una melodía que unos músicos tocaban de fondo para completar una atmósfera única y completamente reconocible para el público de la sala, porque allí se contaba una realidad de nuestra sociedad pasada por un filtro poético. Recuerdo las reacciones de asombro del público y el llanto emocionado de una humilde mujer que, por terquedad de su hija, asistía por primera vez al teatro.

Más adelante, para una clase de Historia del Teatro me tocó hablar de la creación colectiva, metodología de creación implementada por el grupo. Así me familiaricé con eso que Santiago García llamaba *la dramaturgia del actor*, que consistía en llevar al escenario todas las voces creativas del grupo para lograr una obra disonante, expandida, con múltiples formas de relato y pensamiento. El método permitía desjerarquizar esa figura piramidal en la que el autor o director se sitúan en la cima, para trasladar la voz a todos, que se convierten en creadores que actúan en un mismo plano.

Además, se permitía efectuar saltos estéticos, discursivos o actorales, porque lo realmente importante era esa voz colectiva.

Años más tarde, cuando decidí vivir en Bogotá para continuar mi camino en este oficio, comencé a visitar su sala teatral en el barrio La Candelaria, un lugar donde uno siempre se encontraba con García caminando por el barrio, o por los corredores de la casona que era su teatro, entre el público o dentro de la obra. Él gozaba hablar con la gente, y solía encauzar la conversación con anécdotas fantásticas. Todos queríamos absorber, en esos instantes, su conocimiento, y nos emocionaba sentirnos cercanos a ese gran hombre del teatro.

A lo largo de los años, el grupo ha enfatizado, en muchos escenarios, la necesidad creativa de seguir hablando de este país, explorando, mediante el arte, con una voz militante, una voz colectiva que se involucra políticamente y desde el escenario propone una forma de resistencia social y de denuncia. Esto ha hecho que varios de sus integrantes no solo hablen de teatro, sino también de una sociedad fracturada que se convierte, a la vez, en materia creativa para interrogar, cuyos conflictos pueden resolverse en la escena. Es indiscutible que La Candelaria, con su temple político y estético, ha configurado una modalidad singular de resistencia. Sus colegas no solo los admiramos como grandes creadores de la escena, sino también como un colectivo comprometido con su tiempo y con su sociedad. De ese compromiso han surgido una voz propia y una identidad marcada por la resiliencia y por la búsqueda de paz.

Cuando se lee la historia de La Candelaria es inevitable pensar en el recorrido vital de uno mismo. Su ejemplo mueve a crear obras, a hablar del país, a construir una sede y mantenerla viva, a hacer pedagogía a partir del propio quehacer teatral, a realizar giras con las obras, a sostener un equipo pensando no solo en la dimensión creativa, sino también en la vital. Son muchas las responsabilidades colectivas que se adquieren cuando un grupo toma un camino en el que todos sus integrantes crecen juntos. La hazaña no se limita a escribir la obra y llevarla a las tablas, sino que se extiende a mantenerla viva, tal como ha hecho este equipo que llega a los sesenta años, lo que los convierte en los padres del teatro colombiano.



Antígona, de
Patricia Ariza,
dirigida por la
autora (2006).
Actor: Santiago
García.

La historia del teatro colombiano es joven, así que tenemos la suerte de que varios de nuestros padres teatrales aún estén vivos. Por eso, quienes hoy somos una nueva generación no solo reconocemos la importancia del legado de este colectivo, sino que buscamos mantener viva su historia. Dada esa necesidad, el Teatro La Maldita Vanidad realizó en el año 2024 un homenaje a Santiago García, para lo cual invitó a otros directores teatrales del país, con el propósito de que se inspiraran en su vida y obra para crear nuevas puestas en escena. El experimento generó cuatro obras maravillosas que nos permitieron entender el nacimiento teatral de Santiago, su contexto político y social, su camino por los corredores de la Universidad Nacional,

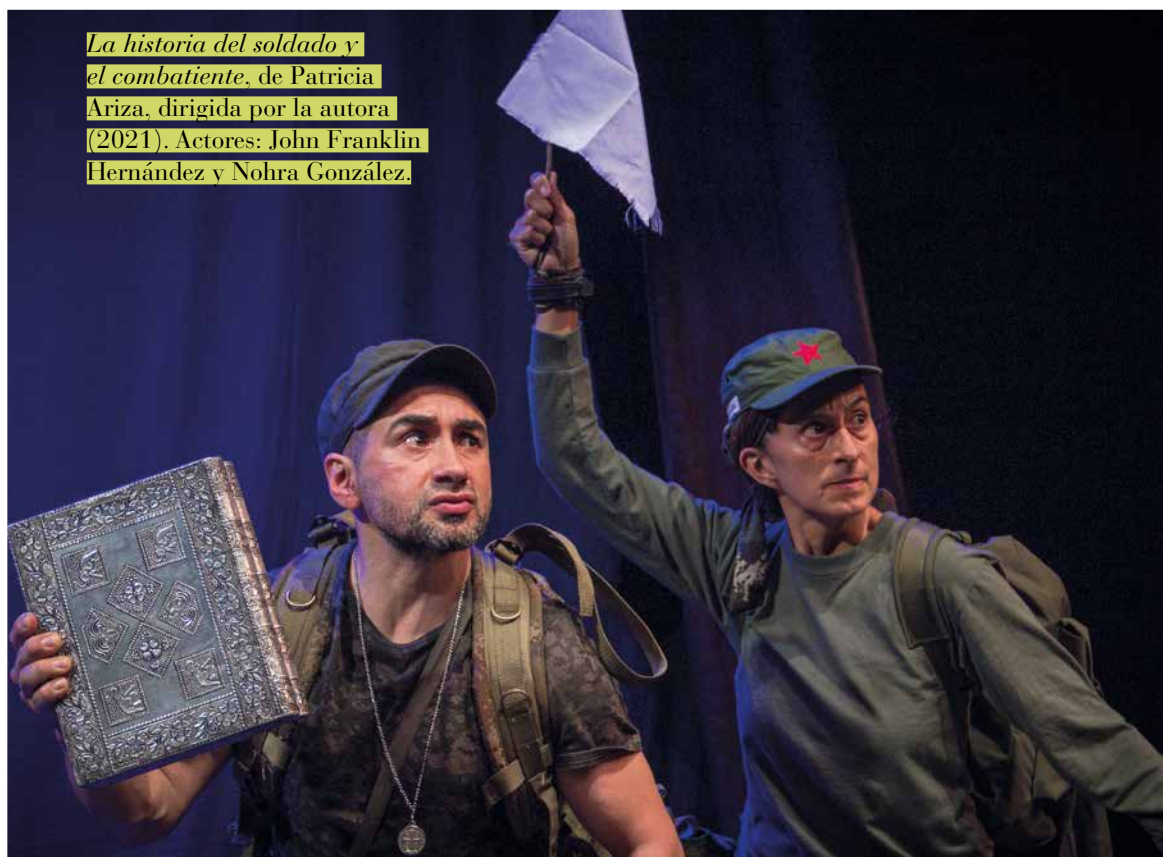
el nacimiento de la Casa de la Cultura, que luego se convertiría en lo que hoy conocemos como el Teatro La Candelaria. En este evento tuvimos a varios de los integrantes del grupo hablando de su historia, de su maestro, mostrándoles a nuevos artistas y espectadores cómo surgieron y cómo se han sostenido a lo largo de estos años, con anécdotas que ahora son ejemplo para otros.

En Colombia somos muchos los creadores escénicos que hemos crecido al lado de ese gran referente estético y teatral que es el Teatro La Candelaria. A sus integrantes les debemos la más destacada hazaña del teatro moderno colombiano, y les estamos agradecidos por su tenacidad y resistencia. Otros también hemos emprendido el viaje de crear un grupo, de unirnos para hacer teatro y de sostenernos en un contexto que, aunque ha cambiado, sigue siendo difícil. Ellos abrieron un camino que hoy muchos otros disfrutamos. Además, debemos reconocer que nos dieron visibilidad en el mapa teatral mundial, y ahora una nueva generación del grupo tiene la responsabilidad de mantener vivo un legado que no puede petrificarse para convertirse en un coloso inamovible, que tiene que enfrentar el reto de expandir el camino que sus antecesores crearon. Hoy estamos ante una mezcla generacional que debe enriquecer mucho más el colectivo, mirando su historia para buscar el modo de, a partir de ella, fundar una nueva vertiente.

Larga vida al Teatro La Candelaria, a sus integrantes y a quienes han hecho posible esa titánica gestión de mantener vivo un teatro.



Histeria, de Rafael Giraldo, dirigida por el autor (2021). Actor: Rafael Giraldo.



La historia del soldado y el combatiente, de Patricia Ariza, dirigida por la autora (2021). Actores: John Franklin Hernández y Nohra González.



Ingrima, de Adelaida Otálora,
dirigida por la autora (2021).
Actriz: Adelaida Otálora.



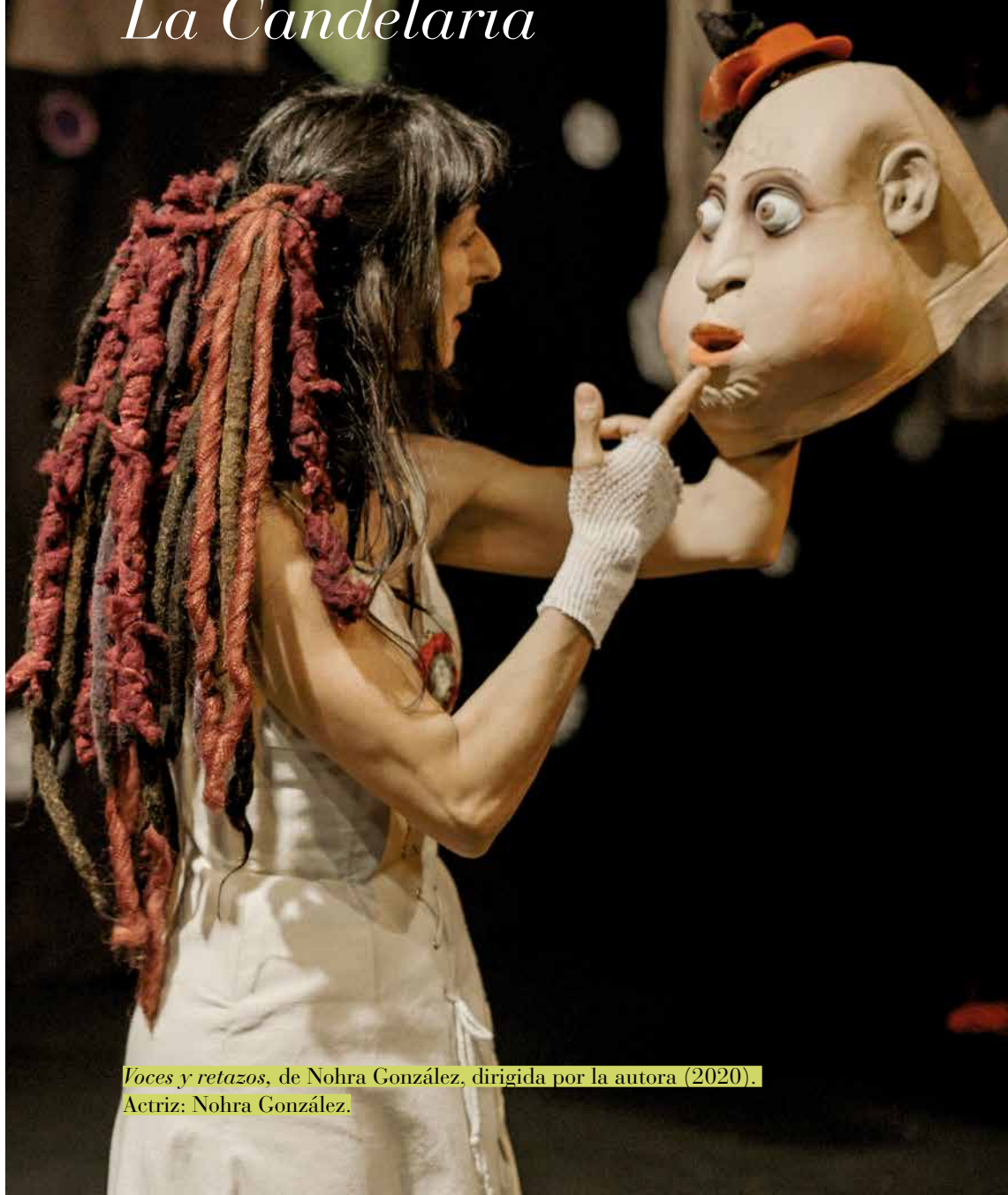
El Quijote, de Santiago García, dirigida
por el autor (1999). Actores: César Badillo
y Hernando Forero



Refracción, creación colectiva, dirigida por César Badillo (2018). Actores:
Hernando Forero, Erika Guzmán y Nohra González.

Capítulo 6

Investigadores del grupo La Candelaria



Voces y retazos, de Nohra González, dirigida por la autora (2020).

Actriz: Nohra González.

Las primeras obras de creación colectivas del grupo (leyendo parlamentos escritos)

Gonzalo Arcila Ramírez

LA IMAGEN TEATRAL ES UN ACONTECIMIENTO TEMPORAL QUE SOLO SURGE cuando se dan en el escenario los intercambios simbólicos entre el público y los actores. El tiempo de ese intercambio es distinto al de los compromisos institucionales de quienes como público participan en el espectáculo teatral. En el escenario, los postulados claros y precisos (lógico-matemáticos) que regulan nuestros intercambios mercantiles quedan suspendidos. Allí se tratan asuntos que las urgencias temporales de la vigilia no permiten abordar. El teatro como experiencia humana del tiempo se nutre de esas inquietudes aplazadas por los imperativos contingentes de los compromisos diurnos regulados y controlados por la lógica atemporal de los precios, los salarios y las ganancias, sin los cuales no es posible subsistir.

Este modo de existencia temporal de la experiencia teatral se pone en primer plano cuando leemos las cinco obras de creación colectiva que la Candelaria publicó en sus Ediciones Teatro La Candelaria en el año de 1986. Estas obras constituyen el primer conjunto de imágenes teatrales del grupo, y su creación se llevó a cabo entre 1971 y 1980.

La primera, *Nosotros, los comunes*, se estrenó en Arauca (1971) en un festival popular patrocinado por las autoridades de esa región, que en esos años era calificada de *territorio nacional* por las autoridades gubernamentales y estatales. El grupo teatralizó la revuelta comunera de fines del siglo XVIII contra la Corona española. La experiencia con el público fue vivida por los actores como una epifanía teatral. En el prólogo a la primera edición de estas obras, cuentan: “Era la primera vez que muchos sentíamos en lo más profundo del alma el sentido verdadero del teatro. Su entrañable relación con

el público popular que siente y vibra cuando tocan su lenguaje interno, cuando se habla en su idioma subterráneo, cuando se llega a sus raíces”.

La segunda, *La ciudad dorada*, se estrenó en 1973 y da cuenta de las vicisitudes humanas de los procesos de migración del campo a la ciudad desencadenados por las políticas de urbanización, que en Colombia han estado ligadas al despojo de la propiedad campesina y al fortalecimiento del latifundio. La obra comprende tres momentos: la salida de la parcela y el montaje de una tienda en el pueblo, la salida del pueblo y la llegada a la ciudad, y las penurias de la vida en la ciudad. Esta obra obtuvo un reconocimiento especial en el Festival de Nancy, en Francia.



Invitación a la obra *La ciudad dorada* (1973). Imagen: Centro de Documentación del Teatro La Candelaria.

La tercera fue *Guadalupe años sin cuenta* (1975). El grupo recreó la experiencia de las guerrillas liberales del llano en la década de los cincuenta del siglo xx y el ajusticiamiento de Guadalupe Salcedo, uno de sus dirigentes principales, cuando este se acogió a la amnistía oficial. En esta obra el grupo logró que la verdad de la ficción teatral alcanzara una cristalización plena, hecho estético que la ha convertido en un clásico de nuestra dramaturgia.

La cuarta fue *Los diez días que estremecieron al mundo* (1977). Esta obra se hizo por encargo del movimiento sindical para celebrar los sesenta años de la Revolución de Octubre. En ella se reconstruye el proceso político humano que concluyó en la caída del imperio de los zares. Hoy, cuando esa experiencia colapsó y el juicio objetivo lo reclama la derecha, la obra mantiene la compleja tensión que orientó el espectáculo y que formula el Trujamán en su primer parlamento:

Hubo..., debo confesar..., dificultades y conflictos entre los actores (*los mira al lado de la escena*) y la dirección de este espectáculo..., pero hemos sabido sortear esos tropiezos y aquí estamos listos, ante ustedes, para presentarles esta obra de arte... (*redoble de tambores, vuelve a mirar a los actores*) ya terminada.

Mi intención..., perdón, nuestra intención es la de brindarles una visión objetiva, objetiva, de la Revolución de Octubre..., ni muy cargada a la izquierda — como fue la intención de varios actores — ni a la derecha, como no fue la intención..., bueno... como nadie lo ha pretendido. El justo fiel de la balanza, señoras y señores (*empieza a sonar un redoble de tambor*), ese difícil punto de equilibrio... mortal a veces... donde la verdad queda en suspenso.

La quinta, *Golpe de suerte*, se estrenó en 1980, y recrea el surgimiento del tipo humano del mafioso colombiano, con sus mitos, sus vínculos con el capital financiero e industrial y con el mercado norteamericano de consumo de sicotrópicos. La tragedia del narcotráfico fue anticipada en esta obra, que pone en evidencia la potencia de la representación teatral para reconocer tendencias sociales en proceso de realización.

En estas imágenes teatrales reconocemos los sueños de los colombianos y sus formas trágicas, cómicas y líricas de expresarse. Los parlamentos escritos sintetizan los diferentes instantes de esas experiencias histórico-culturales, elaborados en singular por cada

persona. La siguiente tesis de Freud, expuesta en su trabajo *Múltiple interés del psicoanálisis*, precisa el vínculo entre la escritura y el modo onírico de elaborar la experiencia: “Teniendo en cuenta que los medios de representación del sueño son principalmente imágenes visuales y no palabras, habremos de equipararlo más adecuadamente a un sistema de escritura que a un lenguaje”.⁷⁶

Esta conceptualización es una guía para reconocer la poética específica de los parlamentos escritos. Así pues, la lectura de estas obras es un modo de experimentar el surgimiento de la imagen teatral como acontecimiento temporal que solo se da en el escenario gracias a los intercambios simbólicos entre el público y los actores.

76 Sigmund Freud, *Obras completas*, t. II (Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1948), 881.

Teatro La Candelaria: sesenta años de lucha y de fiesta creadora

Vivian Martínez Tabares

PENSAR EN EL TEATRO LA CANDELARIA ES RECONOCER UN PUNTO DE referencia medular y un ejemplo para el teatro latinoamericano y del teatro de nuestra región para el resto del mundo. Celebrar sus sesenta años me obliga a repasar la obra de un grupo creador de una escena potente y singular por su fuerza poética y su manera de articular la presencia viva con el transdisciplinarismo y la tecnología, por la filiación popular de sus tramas y la vocación de sus lenguajes, y por su compromiso con la historia colombiana y con la paz, asumida como meta impostergable para un país que ha sufrido más de seis décadas de violencia estructural que ha cobrado miles de vidas y ha cercenado otras tantas en formas insospechadas de abuso: desapariciones, desplazamientos internos forzados para usurpar la tierra, asesinatos de líderes y lideresas sociales, y fabricación de mentiras como los falsos positivos, entre otras.

Esta celebración constituye un momento obligado de reflexión sobre el significado del Teatro La Candelaria y sus aportes al arte teatral y a la cultura de nuestra América y el mundo. Porque el grupo, creado en 1966 por el maestro Santiago García con un pequeño equipo de seguidores, que primero se diera a conocer como el grupo de la Casa de la Cultura, y luego se afirmara con su sello definitivo en el barrio de Bogotá que lleva el mismo nombre de la agrupación y se asentara en la antigua casa de madera y adobe de la calle 12, nunca ha dejado de impulsar la creación sobre las tablas.

El Teatro La Candelaria ha tenido un papel protagónico, junto con otras agrupaciones de su país, en la construcción de una tradición teatral y dramática inexistente en Colombia hasta mediados del siglo xx, y lo ha hecho a su modo, al introducir una mirada

innovadora aliada con la investigación de la sociedad, en un contexto político extremadamente complejo.

La Candelaria representa un hito para entender nociones fundamentales de la escena latinoamericana de los siglos xx y xxi, como *nuevo teatro*, *teatro de grupo*, *creación colectiva* —en apropiación del concepto de actor de la era científica formulado por Brecht y de la herencia de las fiestas populares comunitarias—. Del mismo modo, el grupo, bajo el magisterio de Santiago García, no ha dejado de hacer aportes con el lenguaje para leer y llevar a escena a los clásicos desde una visión contemporánea. Eso se aprecia en casi un centenar de montajes y en el espíritu del trabajo artístico compartido, articulado con la investigación de la realidad y de los lenguajes propios de la escena, y en actitud abierta a todos los diálogos y a todo tipo de estímulos que se dan en el ámbito del teatro y de las expresiones artísticas que este sintetiza, incluso los que van más allá, relacionados con la historia y la cultura nacional y latinoamericana, con las ciencias naturales, sociales y aplicadas, y los movimientos de la sociedad y la política.

El Teatro La Candelaria ha fijado una huella indeleble en la historia, que nace de las imágenes y los sonidos que han dejado en la memoria puestas en escena como *Guadalupe años sin cuenta*, *El diálogo del rebusque*, *El paso*, *En la raya*, *El Quijote*, *Nayra*, *la memoria*, *De caos & Deca caos*, *Soma Mnemosine*, *Si el río hablara* y *Camilo*, entre otras. Creadas colectivamente, sus obras muestran texturas y tonalidades características que recrean la crudeza de la vida y la muerte en condiciones de guerra y sobrevivencia. Combina formas de actuación diversas —como diversos han sido sus miembros—, equilibradas en la actitud de encarar al público directamente, vocación de integrarse a la masa de espectadores de la platea, y en el tránsito consciente a una postura en la que el actor alterna representación y presentación, al tiempo que introduce recursos y procedimientos propios de la performatividad escénica y social como una forma de desespectacularizar el teatro y reestructurar el discurso como un arma expresiva más contemporánea. En las obras de La Candelaria, muy a menudo, las composiciones escenográficas son

efímeras, construidas y deconstruidas por los propios actores, en relación vital con sus cuerpos, y la dramaturgia visual se expresa en propuestas analógicas que activan la razón y la imaginación para seguir movilizandando las mentes de sus espectadores más allá del tiempo finito de la representación. Y no puedo dejar de mencionar que el cuerpo es, para esta agrupación, el centro del dolor y el júbilo, de la muerte y de la fiesta, de la agonía y el baile.



En la raya, creación colectiva, dirigida por Santiago García (1992). Actores: Fernando Peñuela, Adriana Osorio, Francisco Martínez, Hernando Forero y Nohora Ayala.

Para ello, el grupo ha investigado en las técnicas teatrales, ha sondeado el legado de los maestros del siglo xx y las manifestaciones de las culturas originarias americanas, se ha internado en las prácticas de las fiestas y ceremonias populares tradicionales; también ha estudiado corrientes filosóficas y políticas, ha rastreado las raíces de diversas formas de discriminación. Ese contacto con la realidad social lo ha llevado a asumir la defensa de identidades culturales, de sectores sociales, étnicas y de género, y a explorar en profundidad sus interrelaciones.

Los artistas del Teatro La Candelaria, guiados por el maestro Santiago García, también han indagado en sustratos de la condición humana y en técnicas de expresión, como el acto del habla, el valor y los vaivenes de la memoria, la fe religiosa y el conocimiento científico. Para ello se han aventurado a estudiar el comportamiento complejo de la energía, la física cuántica, la teoría de los fractales, todo en conexión con la vida de los seres humanos y la sociedad; y han acudido a la autorreferencialidad —expandida, a la manera de Patricia Ariza, que la considera útil para ensanchar la enciclopedia teatral acumulada y a quien le interesa mostrar cómo determinados problemas y conflictos afectan la vida no de una, sino de muchas personas, hombres y mujeres necesitados de ser tomados en cuenta—. También trabajan la performatividad como instancia que permite articular los lenguajes de las búsquedas del laboratorio de creación, entran en contacto con la fuerza de la calle, hereda del activismo y de la relación con las víctimas de la violencia. Así, son pioneros del concepto de *artista-investigador*, tan en boga hoy, al igual que en la exploración de formas de ruptura con la noción dramática tradicional —para designar este movimiento, Lehmann acuñaría la expresión *teatro posdramático*—, aunque no siempre los miembros del grupo hayan hecho públicas sus reflexiones, diseminadas en tantos cuadernos de notas y bitácoras de creación acumulados en el tiempo.⁷⁷

Por semejantes virtudes, desarrolladas en la constante labor de cada día, el Teatro La Candelaria también ha generado epígonos, ha parido hijos amantísimos y rebeldes, y ha tenido seguidores

77 Materiales escritos por seis de los actores pueden leerse en *Textos de Santiago García del/sobre el Teatro La Candelaria en la Revista Conjunto* (comp., prólogo y notas de Vivian Martínez Tabares y prefacio de Luis A. Ramos-García), (La Habana: Fondo Editorial Casa de las Américas, 2016). Véase también Patricia Ariza Flórez, Nohra González Reyes, Rafael Giraldo Galvis, Alexandra Escobar Ayllón y César Badillo Pérez, *5 unipersonales. Teatro La Candelaria 2021-2023* (Bogotá: Teatro La Candelaria-Universidad Javeriana, 2024).

fervientes y detractores; ha visto partir a parte de sus miembros fundadores, fieles a la causa hasta su último aliento, y ha visto alejarse a creadores maduros, que han dado el salto hacia un camino propio como opción de encontrar otros derroteros artísticos, y a aprendices de ocasión; ha abierto la puerta a nuevos miembros con la generosidad y la entereza de un núcleo cuyos miembros, luego de tantos años juntos, saben entenderse sin palabras y apuestan por el riesgo de volver a empezar en otro proceso de intercambio, pese a la incertidumbre que depara toda novedad.

Porque, como muchas veces le he escuchado decir a Patricia Ariza, la vida del grupo se sostiene sobre el permanente trámite de las divergencias, pues La Candelaria no es un equipo amorfo ni monolítico, sino un ser vivo, una familia por lo general bien llevada y guiada por intereses y objetivos comunes, pero consciente del peso de las individualidades y de las contradicciones, que son aprovechadas inteligentemente como ingrediente fecundo en el ejercicio de la práctica democrática.

La mejor manera de entender esa dialéctica es asistiendo a un montaje como el de *Nayra, la memoria*, conceptualizado por su director Santiago García y por la agrupación como la creación colectiva más individual realizada por el grupo, en la que coexisten pasajes grupales y entes —no escenas, ni caracteres psicológicos ni tipos, en el sentido tradicional— concebidos en el laboratorio de experimentación para ser integrados finalmente en una dramaturgia fragmentaria y rupturista. Así pues, las instalaciones plásticas y escenográficas creadas por cada uno de los actores para interactuar con los entes que cada uno ha hecho nacer durante el proceso de investigación y montaje, se articulan para formar un todo, múltiple y caleidoscópico, caótico a la vez que cósmico, revelador de un estado crítico del mundo y de la especie humana, y capaz de generar en el espectador un estado de consciencia en el que la razón, la emoción y las sensaciones se conectan de modo inexplicable, sintetizadas en un discurso cuya coherencia es capaz de impulsar, a largo plazo, reflexiones y razonamientos nuevos.

El Teatro La Candelaria ha sido también un ejemplo de resistencia al mantenerse activo haciendo teatro durante seis décadas, en

medio de infinitas dificultades, que incluyen desde la persecución política de uno de sus miembros hasta la inseguridad económica. Cumple y celebra sesenta años a contracorriente de haber sido un colectivo artístico que, aunque reconocido en todo el planeta, jamás ha gozado de un apoyo económico estable del Estado colombiano o de sus instituciones culturales. No obstante, siempre ha sabido superar la incertidumbre para poner en primer lugar la creación que implica toda puesta en escena. Y lo hace sin una metodología prefijada, con una actitud abierta a enfrentar los problemas que cada obra plantea, pues es un colectivo de artistas capaz de lanzarse al vacío una y otra vez, a riesgo de equivocarse, pero siempre dispuesto a seguir probando para encontrar la presencia, rica y polisémica. Y, además, para intentar responderse preguntas fundamentales, siempre mucho más abundantes que las certezas. Por eso, ha sido y es un modelo de entrega y de compromiso ético admirable.

Desde los años setenta, el Teatro La Candelaria comenzó a establecer lazos con la escena cubana, y a lo largo del tiempo, en contactos realizados en Colombia o en otras geografías, o gracias a la participación del grupo en festivales, talleres y otros eventos organizados en mi país, esos vínculos se han estrechado y han posibilitado mantener vías de intercambio artístico y humano que, más allá de lo profesional, han incidido en los afectos y han dado origen a una perdurable hermandad entre los “Candelarios” y muchos teatristas de Cuba. La presencia de algunos de los miembros del colectivo, o de todos, en ediciones del Encuentro de Teatristas Latinoamericanos, celebradas por la Casa de las Américas, en talleres de Teatro Nuevo, en capítulos del Festival de Teatro de La Habana en Magdalena sin Fronteras, y en la Temporada de Teatro Latinoamericano y Caribeño Mayo Teatral, han posibilitado que muchos artistas y el público cubano descubran una impronta sobre las tablas en la que el compromiso artístico y político se funde con la utopía que sueña con transformar el mundo. Por diversas razones, entre las que pesan la carencia económica y otras de carácter subjetivo, en tiempos recientes esas prácticas no han sido posibles, por lo que la labor viva del grupo lamentablemente no ha estado al alcance de los teatristas y

espectadores más jóvenes. Pero no pueden olvidarse las innumerables muestras de solidaridad, en tiempos duros y corriendo todo tipo de riesgos, que ha protagonizado La Candelaria en defensa de la Revolución cubana.

Mi cercanía personal con el colectivo me ha permitido ser espectadora atenta de varios de sus montajes. Desde que en 1978, siendo aún estudiante, los “descubrí” en el Teatro Mella, de La Habana, con *Guadalupe años sin cuenta*, pude ver esa misma puesta en escena más de una vez en su sede —y luego he seguido fiel a sus representaciones, tras el relevo que estuvo a cargo del grupo Tramaluna, con un equipo joven dirigido por Patricia Ariza—. He sido espectadora gozosa de *El paso* en varios teatros, inclusive en la sala teatral de una preciosa biblioteca de un barrio popular periférico, muy al sur de Bogotá, donde La Candelaria la presentó ante la concurrencia local. Asistí por primera vez al Festival El Gesto Noble, en el Carmen de Viboral, invitada por La Candelaria a acompañarlos, y en otra edición del mismo evento disfruté del encuentro con la audiencia de la recién estrenada *A manteles*, bajo la dirección de Santiago García. Tuve el privilegio de asistir a la etapa de ensayos generales de *Nayra, la memoria*, que tuvieron la peculiaridad de abrirse al público, cada vez ante un sector diferente, y de participar en los foros que seguían a cada función, en los que pude observar reacciones muy enriquecedoras de jóvenes estudiantes y de profesionales del teatro. Más tarde volví a verla mucho más madura en el Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz (FIT), donde presencié la reacción desconcertada y desconcertante de un cuarteto de jóvenes españoles, que solo entendí perfectamente al final. Y hace poco disfruté de su vigencia universal en una reposición, al cuidado de Patricia Ariza, en la que buena parte del elenco se había renovado.

En enero del 2014 estuve en la platea de la ala Tito Junco, en La Habana, durante la singularísima función de *Soma Mnemosine*, a la que asistieron varios guerrilleros de las FARC, entonces en medio de las conversaciones de los diálogos de paz que transcurrían en La Habana, y jamás olvidaré la energía que emanaba de sus cuerpos y cómo se despertaba su memoria emotiva cuando, en video, observábamos

una larga secuencia de la selva grabada desde lo alto, desde un helicóptero que la sobrevolaba, con el sonido altísimo del motor como fondo. He gozado de la generosidad de los artistas de La Candelaria cuando me han acogido con franca calidez en su sede y me han concedido largos diálogos para conocer sus procesos, para hurgar en sus fuentes y motivaciones, lo que me ha sido notablemente útil para profundizar en su trabajo y en la realidad colombiana.



Nayra, creación colectiva,
dirigida por Santiago
García (2004). Actor:
Fernando Mendoza.

También he sido testigo de cómo, gracias a la labor de Patricia Ariza, secundada por Nohra González, Alexandra Escobar y otras actrices del grupo, han emprendido una lucha feminista y antipatriarcal por medio de la creación, que valida la identidad de género y el papel de la mujer en la sociedad y en la escena, porque, como afirma Patricia —y a menudo lo recuerda en las presentaciones del Festival de Mujeres en Escena por la Paz—, a las mujeres nos costó

dieciocho siglos subirnos al escenario. Y afirma: “Cuando empezamos a subir, la mujer tenía que ser casada, y el marido tenía que estar ahí para vigilarla, para que no se fuera a comportar mal. Ya después de que subimos, nadie nos va a bajar de ahí, y hablar de eso es muy importante”. Yo misma he podido percibir cómo se ha desarrollado ese camino de afirmación, que viene desde la creación del Festival Mujeres en Escena por la Paz, hace 35 años, y que también ha marcado de manera visible trabajos recientes de La Candelaria, lo que se manifiesta en unipersonales, creados predominantemente por las actrices. Con tres de ellas, entre otras mujeres muy valiosas del teatro colombiano, compartí en agosto pasado, para mi orgullo, el Premio Cultura Bogotá 2025, un reconocimiento de la Corporación Colombiana de Teatro.

Mientras termino estas notas, batallando contra los crecientes apagones que azotan Cuba, en medio de amenazas del “Agente Naranja” de un bloqueo total para impedir que nos llegue un litro de combustible,⁷⁸ leo en las redes la noticia del hallazgo e identificación de los restos de Camilo Torres, sesenta años después de su muerte. No puedo evitar recordar mi referencia más cercana y viva del sacerdote guerrillero y sociólogo: el montaje de *Camilo*, del Teatro La Candelaria, que me dio a conocer su idea del “amor eficaz”, tan necesaria en estos tiempos. Vuelvo a ver a Pacho Martínez sentado a la derecha del escenario frente al público, mientras rememoraba la marcha popular a la que asistió con Patricia Ariza cuando el pueblo supo de la muerte del luchador por la paz, y no olvidó la imagen de cierre con todo el elenco de La Candelaria, alineado en el prosenio cantando “Camilo vive”.

¡Felices sesenta, y que sigan vivas la lucha y la fiesta del teatro!

78 El bloqueo se concretaría muy poco después, efectivamente.

Teatro La Candelaria: sesenta años. Notas sobre la organización en grupo

Janneth Aldana

EN JUNIO DEL AÑO 2026, EL GRUPO TEATRAL LA CANDELARIA CUMPLE sesenta años de labores ininterrumpidas. Su sede, una casona ubicada en el barrio de Bogotá que le da su nombre al grupo, ha sido escenario de un sinnúmero de actividades artísticas y culturales que exceden cualquier intento de descripción detallada. Así, los apuntes que aquí se presentan, más que un balance de esta trayectoria, buscan llamar la atención sobre un hecho poco común, no solo en el ámbito artístico, sino también en el social, y es la posibilidad de investigación, experimentación y creación conjunta, como grupo, durante un periodo prolongado de tiempo.

En Bogotá, y en otras ciudades del país, existen distintos colectivos de larga trayectoria que cuentan con amplio reconocimiento. Ellos han creado y fortalecido un ambiente artístico que se nutre de diversas propuestas, algunas de menor duración, unas cuantas, transitorias, pero todas presentes en la dinámica actual del campo teatral colombiano. En este universo variopinto es claro, entonces, que no hay una sola manera de organizarse para configurar una práctica. La cuestión planteada aquí se refiere, sin embargo, a qué le ha permitido a La Candelaria sostenerse por tanto tiempo como un grupo de planta permanente. La idea de “grupo” no puede entenderse según unos parámetros fijos e inmutables; corresponde, por el contrario, a configuraciones que varían debido a su propia lógica interna, pero también a las condiciones cambiantes del entorno.

LOS ORÍGENES

El momento de fundación, de apertura, de inauguración de algo, tiende a ubicarse como un principio. El establecimiento de esto

ayuda a definir contornos a la hora de dar cuenta de un fenómeno o proceso; con todo, no hay un día y hora cero, pues cada vez que aparece algo como “nuevo”, lo hace en referencia a una historia sin la cual no sería posible su propia emergencia. El inicio del grupo teatral La Candelaria data de 1966, momento en que empezó a funcionar la Casa de la Cultura de Bogotá. Allí se materializó el esfuerzo de diversos sectores por crear espacios para exponer su trabajo y contribuir, a la vez, a la formación de un público con el cual establecer la anhelada interacción y comunicación que le da sentido a cualquier práctica artística.

Para entender la magnitud del proyecto es necesario pensar en las condiciones sociales de posibilidad existentes en la Bogotá de mediados del siglo xx. La capital colombiana contaba con una escasa oferta cultural, si se compara con las capitales de otros países de la región, como Buenos Aires o México. En el terreno del teatro, personajes notables llenaron las pocas salas existentes; Luis Enrique Osorio, Carlos Emilio Campos y Víctor Mallarino fueron algunos de ellos. Los años cuarenta fueron, además, escenario del vasto desarrollo del radioteatro, que emergió como espacio de difusión y formación, que una década más tarde se profundizaría con el teleteatro. En estos dos medios, la labor de Bernardo Romero Lozano, al igual que sus aportes en la creación de grupos experimentales de teatro, fue central para la transformación de las artes escénicas en la ciudad.

Muchos colectivos que se autodenominaron de esta manera fueron apareciendo: Teatro Experimental del Distrito, de la ENAD (Escuela Nacional de Arte Dramático), de la Universidad de América, de la Universidad Nacional... Como indican sus nombres, algunos también pertenecían a distintas universidades. De esta doble raíz proviene La Candelaria. Su director principal, Santiago García Pinzón, fundó y perteneció a El Búho (1958-1962), un colectivo experimental. Cuando este se desintegró, varios de sus miembros pasaron al Teatro Estudio de la Universidad Nacional, conformado por artistas de larga trayectoria en teatro, así como por estudiantes de diversas carreras. Las instituciones de educación superior contaban con las condiciones idóneas para la creación artística y

la difusión cultural, razón por la cual en su seno proliferaron los grupos, los encuentros, los festivales. Con todo, la experiencia de García, y luego la de todos los colectivos universitarios, mostraría la fragilidad de dichas condiciones.

En 1965, el Teatro Estudio estrenó, bajo la dirección de García, *Galileo Galilei*, de Bertolt Brecht. Por un documento anexo que exponía una crítica profunda al empleo de la ciencia para fines militares en plena Guerra Fría, se presentaron desavenencias entre el grupo y las directivas de la Universidad. Se hizo urgente, entonces, avanzar en una propuesta en la que varios intelectuales venían trabajando desde hace tiempo: constituir un espacio autónomo, independiente de cualquier institución, que impulsara la práctica artística y la vida cultural en la ciudad. Así se creó la Casa de la Cultura.

En principio, la Casa no se constituyó como grupo de teatro, aunque la “sección” teatral fue la que rindió más frutos. Sus integrantes fueron personas con larga trayectoria en este terreno, como García o Carlos José Reyes, y estudiantes, como la misma Patricia Ariza. En este espacio también hubo lugar para el cine, la música, la pintura y una nutrida programación cultural que incluía exposiciones, presentaciones y conferencias. La financiación inicial vino de donaciones y eventos organizados con amigos pintores, mientras la primera sede fue una sala de la Biblioteca Nacional, hasta que lograron rentar otra en el centro de Bogotá. No obstante, las dificultades económicas menguaron la capacidad para sostener tantas actividades, e incluso para responder por los gastos de arrendamiento.

El grupo de teatro fue el que se movilizó en la búsqueda de un nuevo espacio como garantía para continuar con un proyecto independiente, al tiempo que afianzó el objetivo de formar un público. Las alianzas con distintos sectores fueron fundamentales, no solo para sostener este propósito, sino también para configurar la particular forma de creación que ha predominado en La Candelaria, dada su búsqueda de un arte propio y original. En su nueva sede, que finalmente le dio su nombre al grupo, dichas alianzas llevaron, por ejemplo, a la creación del Centro de la Canción Protesta o al establecimiento de varios convenios con el sector obrero. Nuevos

objetivos artísticos, políticos y sociales, así como otras formas organizativas, terminaron dibujando los contornos que contribuyeron a constituir la solidez del colectivo.

La fundación de la Casa de la Cultura descansó, en gran medida, en el capital cultural y social de las personas que apoyaron la idea. Artistas e intelectuales, profesionales de arte con fuerte presencia en los programas de educación superior o en la dirección de entidades culturales, hicieron parte del proyecto que, como se mencionó, creó una amplia programación alrededor de diversas manifestaciones artísticas y otros espacios de difusión y debate. Pero esto no fue suficiente: el grupo de teatro se desprendió de esa experiencia y cimentó su propia sobrevivencia recurriendo, por entonces, a una forma novedosa de creación, organización y gestión.



El diálogo del rebusque, de Santiago García, dirigida por el autor (1981). Actor: Santiago García.

LA CREACIÓN COLECTIVA

Esta nueva manera de trabajo contribuyó en gran medida a la existencia de un grupo que alcanzó una fuerte estabilidad. No se trataba ya del encuentro alrededor de proyectos específicos que reunían a un determinado número de personas que, a su vez, participaban en otras tantas actividades —tal como ocurrió con los y las integrantes de más amplia trayectoria en La Candelaria durante los primeros años, cuyo trabajo en cine y televisión demandaba tiempo y energía—. García, quien contaba con una experiencia notable y reconocida en el ámbito teatral, de la mano de los integrantes del grupo, estudiantes y trabajadores de diversos oficios, adoptó la creación colectiva como práctica. Este arrojo, que ocasionó varios cuestionamientos porque rompía con las formas tradicionales de trabajo, fue el que, sin embargo, trajo consigo, por medio de la investigación y la experimentación, el sólido tejido que explica la existencia del grupo por sesenta años.

Muchas indagaciones se han realizado sobre las obras realizadas mediante el método de la creación colectiva, especialmente entre mediados de la década de los setenta y finales de la de los ochenta del siglo pasado. Entre ellas, *Guadalupe años sin cuenta* ha ocupado el lugar más destacado, y también ha sido la más profusamente estudiada. Aquí solo la tomaremos como ejemplo para entender el propio funcionamiento del grupo. La obra, representante de una de las líneas más recurrentes del teatro colombiano de esa época, en términos de repensar asuntos, hechos y fenómenos cruciales de nuestra constitución como nación, trata sobre los años de la Violencia, pero desde el punto de vista de los sectores rurales más afectados. Es una nueva interpretación de los hechos, distanciada de aquella provista por la historia oficial, planteada como la posibilidad de comprender un problema que debe ser resuelto, lo que implica actuar sobre él.

La intención de crear obras que hablaran de nuestra realidad, para reconstruir los hechos, se pensó como posibilidad de intervenir sobre ella, algo que hacía parte del trabajo cultural que procuraba la transformación social. Antes de *Guadalupe* se estrenaron dos creaciones colectivas, *Nosotros, los comunes* y *La ciudad dorada*, obras que

permitieron un proceso de creación horizontal en el cual cada uno de los miembros del equipo se convirtió en investigador. No podían ser más intérpretes ni esperar tan solo las indicaciones de un director. El grupo, así, se apoyaba de manera general, creando una confianza en todos y todas sus integrantes. Dicha confianza iba desde el proceso investigativo, pasando por el creativo, que se relaciona con todos los aspectos que intervienen en el montaje de una obra, hasta llegar a la dimensión administrativa y de gestión ligada a todo proyecto artístico. La conjugación de todos estos elementos llevó a Santiago García a hablar de un “actor de nuevo tipo”.

Guadalupe también es un buen ejemplo de lo que ganó cada individuo con este proceso grupal. En los meses, o a veces años, que requiere la creación de una nueva obra, cada uno debe adquirir nuevas destrezas y desarrollar o apropiarse de otras herramientas. En esta obra, por ejemplo, varios de los artistas también se convirtieron en músicos. Todos y todas debían, además, pensar en las posibilidades de teatralización —lo relativo a la escenografía, las luces, la utilería—, así como en la construcción de los diálogos y acotaciones en las escenas que conducirían a la escritura del texto. La escritura, a su vez, pasaba por una etapa de validación con el público, mientras todo el proceso investigativo estaba acompañado por otras personas “expertas”, de distintas disciplinas, que ayudaban a comprender la complejidad del fenómeno de interés.

Estos aprendizajes, que requieren de años compartidos en los que se va fortaleciendo un lazo que supera el ámbito laboral, y que posibilita una conexión profunda con el personal, son los que permiten esa permanencia del grupo. Basta pensar en lo que implica pasar todo el día juntos, ensayando, almorzando, haciendo funciones en la sala y conviviendo de manera permanente en las giras. Esto no es fácil, y es natural que se generen conflictos; pero, como indica Patricia Ariza, lo interesante es que esos conflictos no se ocultan, sino que se tramitan en el escenario y se manifiestan en un resultado creativo. Así, el trabajo en grupo era, y es, muy distinto del que se puede adelantar en una organización como una compañía de teatro, o en asociaciones temporales organizadas para proyectos

específicos. El trabajo en grupo no solo exige un tiempo prolongado de estabilidad en el proyecto en su conjunto, asumiendo distintos roles para garantizar la sobrevivencia de este: también involucra un compromiso con el colectivo. Si los procesos se desarrollan a destiempo, se van ajustando hasta que, de manera conjunta, se logra alcanzar los propósitos planteados.

En el método de creación colectiva, uno de los aspectos que cobran mayor relevancia es que cada uno de los y las integrantes del grupo, para avanzar en su propuesta, debe cubrir los aspectos necesarios para su concreción. Así, cada improvisación requiere de todo el trabajo previo de investigación y, para su teatralización, de los mecanismos de experimentación que, de manera inevitable, conducen a que se adquieran diversas habilidades y se desarrollen herramientas para cumplir con este propósito. El tiempo que ha demandado culminar todo proceso, en el que cada integrante participa en la propuesta de improvisaciones, en la construcción total de la obra, ha permitido que algunas personas, en el seno del grupo, adquieran nuevos roles ligados a la dirección y la autoría de las obras.

EL GRUPO Y LOS INDIVIDUOS

La tendencia a pensar en pares opuestos impide entender cómo se estructura un proceso y cómo se transforma con el tiempo. En ocasiones se afirma(ba) que la creación colectiva es opuesta a la creación individual; o que trabajar en grupo es lo contrario de hacerlo de manera individual. Pero ninguna de estas dos ideas se ajusta a lo que ha sido la experiencia en La Candelaria. De hecho, no se ajusta a ningún fenómeno social, pues estos justamente ocurren por la interacción entre los seres humanos.

En este grupo, la creación colectiva ha potenciado las capacidades de quienes lo integran. Después de varios montajes en años de labores compartidas, emergieron varias propuestas de dramaturgia individual, por lo menos textual, y se abrió espacio para que la dirección la sumieran otras personas. Ejemplos de esto vienen del mismo Santiago García, con obras como *El diálogo del rebusque* o *Maravilla Estar*, entre muchas otras; *La tras-escena*, de Fernando Peñuela, o *El*

viento y la ceniza, de Patricia Ariza, situación que se extendió desde finales de los años ochenta. Otras propuestas han recogido intereses particulares, como cuando las mujeres de La Candelaria montaron *Fémima ludens*, creación colectiva bajo la dirección de Nohora Ayala; también podrían mencionarse los distintos grupos creados por exintegrantes de La Candelaria.



Pieles que habita, de Alexandra Escobar, dirigida por la autora (2021).
Actriz: Alexandra Escobar.

Incluso, casi cincuenta años después de insistir con la creación colectiva como marca del grupo, se han llevado a escena recientemente seis obras unipersonales: *No estoy sola*, de Patricia Ariza; *Voces y retazos*, de Nohra González; *Pieles que habita*, de Alexandra Escobar; *Histeria*, de Rafael Giraldo, *Olvidos, simulacros y basuras: el actor anarquista*, de César Badillo, e *Íngrima*, de Adelaida Otálora.

Una exploración más íntima ya había tenido lugar años antes, bajo la misma dirección de García, con *A título personal*. Estos resultados, búsquedas y reorientaciones que aún mantienen al grupo, emergen gracias a la fuerza de este, con la paciencia, la tenacidad y el compromiso que esto requiere.

Como espacio de creación artística y transformación cultural, la consolidación de un proyecto de larga duración de tal magnitud ha requerido de un trabajo constante que ha rendido notables frutos. Estos se centran, por supuesto, en la existencia del mismo grupo, así como en la conformación de un público sin el cual no podría haberse sostenido su práctica teatral. A la vez, en el seno de La Candelaria ha emergido un repertorio teatral propio, de creación colectiva e individual, que es el resultado de la dinámica formativa integrada en cada creación artística. Patricia Ariza siempre llama la atención sobre la importancia de lo que llama *la joya de la corona*: el grupo, su espacio y la relación con el público.

Por último, pero no menos importante, es lo que continúa aconteciendo y lo que puede pasar en el futuro. Actualmente, la práctica de la creación colectiva es considerada patrimonio inmaterial de la ciudad, un reconocimiento que apoya la labor de diversas organizaciones que construyen su arte valiéndose de este método. El Teatro La Candelaria no tiene, por supuesto, el monopolio de este, pero ha jugado un papel central en el lugar que ahora esa modalidad de creación ocupa en los ámbitos local y nacional.

Las creaciones colectivas del Teatro La Candelaria: la incesante búsqueda de la forma adecuada

Beatriz J. Rizk

EN SU TRAYECTORIA TEATRAL, DESDE MUY TEMPRANO SANTIAGO GARCÍA supo a qué público iba a dirigir su producción creativa: el proletariado, o el grupo que simbólicamente ocupaba su lugar en un país en el que las clases trabajadoras todavía estaban en vías de organización sindical. Haciendo suyas las palabras de Anatoli Lunacharski (1875-1933), quien fuera comisario de Educación en la temprana Unión Soviética, el maestro apostaba por un teatro que “mostrara todos los rasgos del arte proletario: el amor a la ciencia y la técnica, la amplia mirada al futuro, el fervor combativo, el implacable amor a la verdad (...) dibujándose en el entramado de la visión colectivista del mundo y de la creación colectiva”.⁷⁹ No era casual la cita, pues fue en el contexto del dirigente ruso que emanaron los grupos “amadores” de teatro que aun antes de la Revolución de Octubre, en 1917, empezaron a usar elementos derivados de la creación colectiva en cada aspecto de sus producciones teatrales.⁸⁰ Quedaba claro, entonces, que la relevancia de un teatro como vehículo para difundir ideas y discursos políticos que reflejara una estructura participativa en toda instancia decisoria de su creatividad, era vital para el desarrollo de una dramaturgia nacional.

79 Santiago García, *Teoría y práctica del teatro* (Bogotá: Ediciones CEIS, 1983), 44.

80 Véase Lynn Mally, *Revolutionary Arts 1917-1938: Amateur Theater and the Soviet State* (Ithaca/London: Cornell University Press, 2000).

El “modelo” tuvo resonancia en teatristas y grupos progresistas del mundo occidental. Sin ir muy lejos, en la corriente posexpressionista alemana llamada *Neue Sachlichkeit*, el proyecto de Bertolt Brecht (1898-1956) conocido como “el colectivo de Brecht”, en el que varios colegas colaboraban, ha sido acreditado, entre otras obras, por la adaptación de *La ópera del mendigo*, del autor inglés John Gay (1685-1732), más tarde conocida como *La ópera de los tres centavos*.⁸¹ De orientación marxista, Ewan MacColl (1934-1950), junto con la dramaturga Joan Littlewood (1914-2002), estableció en Inglaterra, antes de la Segunda Guerra Mundial, un grupo llamado Theatre of Action. La obra más destacada de Littlewood, *Oh, What a Lovely War!* (1963), una sátira sobre el conflicto que incluye documentos, discursos y canciones sobre el tema, marcó un hito importante en el desarrollo de la creación colectiva tal como la conocemos hoy. Muy pronto otros teatristas siguieron esta vía de creatividad, como Ariane Mnouchkine con su Théâtre du Soleil (1964) y Peter Brook (1925-2022) con su Centro Internacional de Creación Teatral (1970), en Francia. Es de notar que, a partir de los años sesenta, grupos y teatristas latinoamericanos empezaron a viajar al Viejo Continente para presentar su trabajo en eventos y festivales, así como hicieron sus colegas europeos en nuestros predios, especialmente a partir de la inauguración del Festival de Manizales, en 1968. El impacto de estos encuentros representó una dinámica mutua de intercambios que generaron y estimularon una buena cantidad de formas, contenidos y experiencias. De importancia para nuestro tema es la pasantía que García realizó en 1962 cuando fue a estudiar teatro y dirección cinematográfica en la Univerzita Karlova (Charles University), en Praga. Allí estuvo expuesto a técnicas innovadoras en cuanto al uso de las luces, así como de otros dispositivos de proyección

81 Véase Joel Schechter, “Brecht’s Clowns: Man is Man and After”, en *The Cambridge Companion to Brecht*, eds. Peter Thomson y Glendyr Sacks (Cambridge: Cambridge University Press, 1994), 68-78.

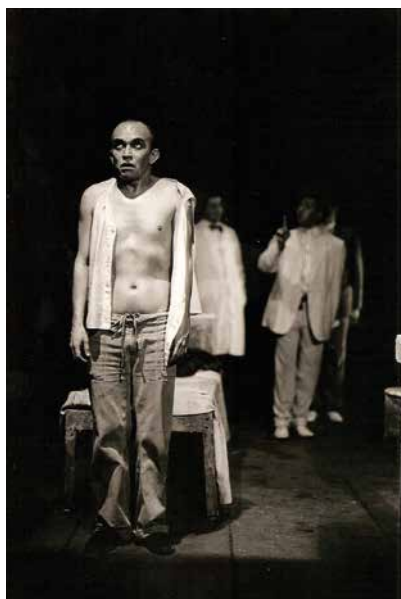
de imágenes de la mano de directores como Josef Svoboda (1920-2002) y Otomar Krejča (1921-2009), el primero de ellos, considerado uno de los creadores del “teatro de luz negra”. De igual o mayor repercusión fue su subsiguiente estadía de seis meses en el Berliner Ensemble, situado en el Berlín Este de la época, en donde profundizó sus conocimientos sobre la metodología y las propuestas épicas de Brecht que lo acompañarían por el resto de su trayectoria artística. De hecho, de regreso de su viaje se embarcó en uno de los más sólidos montajes de la época, *Galileo Galilei* del director alemán, con el Teatro Estudio de la Universidad Nacional, en 1965, que, de paso, precipitó su salida del plantel y la fundación, al año siguiente, de la Casa de la Cultura, futuro Teatro La Candelaria.

Con una visión clara del porqué y del para quién, el inicio de labores del maestro coincidió con el despegue del llamado Nuevo Teatro en América Latina. Para él, de paso, el significado implícito de lo “nuevo” en el nombre consistía en “tomar el teatro como un hecho cotidiano para un público cotidiano, de todos los días”, lo que él llamaba “presentización”,⁸² y “elaborar todo un programa para vincular a ese nuevo público al teatro, al teatro con letras mayúsculas” (énfasis en el original).⁸³ Entonces, se trataba del cómo, y esto lo suplió en gran parte la creación colectiva, unida intrínsecamente a las propuestas épicas brechtianas. En este sentido, en no pocas ocasiones el maestro observó que fue Brecht y su capacidad de invención, al crear un sistema que destacaba la relación dialéctica entre actor, director y autor, quien lo acercó a la creación colectiva. Sin duda, la convicción de que el mundo podía ser transformado, y que el camino a seguir residía en la acción colectiva, se encontraba en la base del éxito que tuvo el método en su momento. De ahí también el deseo

82 En Fernando Duque Mesa y Jorge Prada Prada, *Santiago García: el teatro como coraje* (Bogotá: Ministerio de Cultura, 2004), 314.

83 *Ibid.*, 254.

de llevar a las tablas temas que concernieran a todos para establecer una comunicación directa con el público. En última instancia, esta práctica llevó a varios de los miembros del grupo, ya “estructurados como un campo de experimentación en la dramaturgia”,⁸⁴ a escribir sus propias obras, como sucedería con el mismo maestro, Patricia Ariza, Fernando Peñuela, César Badillo y Nohora Ayala, entre otros.⁸⁵



Manda patibularia, de Santiago García, dirigida por el autor (1996).
Actores: César Badillo, Rafael Giraldo y Fernando Peñuela.

De acuerdo con el dramaturgo guatemalteco Manuel Galich (1913-1983), la “forma” colectiva de acercarse al hecho teatral aparece

84 *Ibid.*, 332.

85 Por obvias razones, es imposible mencionar a todos los actores que han pasado por el grupo en sus seis décadas de vida. Va mi reconocimiento y gratitud, como espectadora e historiadora del teatro, a la enorme tarea que han desempeñado y que para nuestro bien queda registrada en los anales del teatro en el país.

en el continente alrededor de 1963/1964, de la mano del Teatro Experimental de Cali, dirigido por Enrique Buenaventura.⁸⁶ De hecho, la primera producción del grupo acreditada como “creación colectiva” fue *Ubuí Rey*, adaptación de la sátira *Ubu Roi* (1896), del autor francés Alfred Jarry (1873-1907), dirigida por Helios Fernández (1940-2004) en 1966. Al iniciarse la siguiente década, se hizo necesario codificar en método lo que ya se estaba practicando tácitamente en los procesos tanto de la escritura como de los montajes de las obras del grupo. Así nació el “Esquema general del método de trabajo colectivo del TEC”, publicado en 1970 y firmado por Buenaventura y Jacqueline Vidal.⁸⁷ Para ese entonces, otros teatristas nacionales habían empezado a elaborar sus propios métodos, a los que se sumó el Teatro La Candelaria con *Nosotros, los comunes* (1972), sobre la Revuelta de los Comuneros de 1781 contra el yugo español, escrita colectivamente por el grupo.⁸⁸ Aunque, dicho sea de paso, la incorporación en la metodología de trabajo del grupo de varios aspectos del proceso de la creación colectiva, sobre todo en cuanto a las improvisaciones, ya se venía dando desde el proceso del montaje de *El menú* (1970), de Buenaventura, dirigido por García.

Fortalecidos por la experiencia de *Nosotros, los comunes*, y después de un proceso interno de reestructuración, se aventuraron con la segunda creación colectiva, *La ciudad dorada* (1973), cuyo tema, la incesante migración rural hacia la ciudad huyendo de la violencia y

86 Manuel Galich, “Debate sobre el teatro de creación colectiva”, en *El teatro latinoamericano de creación colectiva*, ed. Francisco Garzón Céspedes (La Habana: Casa de las Américas, 1978), 45.

87 Una versión actualizada del método aparece en Beatriz J. Rizk, *El legado de Enrique Buenaventura* (Buenos Aires: Atuel, 2008).

88 Sobre el desarrollo del Nuevo Teatro en el país, véanse Gonzalo Arcila, *Nuevo Teatro en Colombia: actividad creadora y política cultural* (Bogotá: Ediciones CEIS, 1983), y Eduardo Márceles Daconte, “El método colectivo en el teatro colombiano”, *Latin American Theatre Review* 11, n.º 1 (1977), 91-96.

su asentamiento en barrios emergentes, fue conscientemente traído al presente de la obra. En diálogo con el poeta Nelson Osorio Marín, en cuanto a la elaboración del texto, se concentraron en la familia Pérez, a la que siguieron en sus frustrados intentos de actualizar el mito de El Dorado. Uno de sus episodios, que tiene que ver con los esfuerzos de estos desplazados para asegurarse un pedazo de tierra donde construir una vivienda de la noche a la mañana, burlando la sigilosa vigilancia de las autoridades, termina en una acalorada disputa. En la misma sale a relucir que los mismos agentes del servicio público están pasando por una situación similar a la de los “invasores” en cuanto a la carestía de bienes comunes. No hace falta decir que el público respondió con hilaridad a la delación de un sistema que funciona regularmente a través de sobornos y “favores”. En esta instancia, el sentido del humor —más apropiadamente llamado “mamagallismo”, esa forma satírica y burlona de ver las cosas, una de las características inconfundibles del arte dramático del grupo— sale a flote, lo que también esclarece la gran acogida que ha tenido el grupo tanto en el país como en el extranjero.

La obra se estrenó en los Llanos Orientales, donde la música de la región, joropos y corridos, les llamó la atención, especialmente la que se refería al héroe local, el legendario guerrillero liberal Guadalupe Salcedo (1924-1957), quien mantuvo operaciones durante la “época de la violencia”, en los años cincuenta. En su próxima producción, *Vida y muerte Severina*, de João Cabral de Melo Neto (1920-1999), pusieron especial énfasis en las improvisaciones musicales que acompañaban al texto. Esto los llevó a crear su propia música y canciones, incentivándolos a realizar el proyecto que se estaba gestando, *Guadalupe años sin cuenta* (1975), para el que formaron un grupo musical. Premiada por Casa de las Américas en 1976, la obra es posiblemente la más aclamada de su repertorio y la que más ha sido representada en el exterior. Sin que el personaje central que figura en el título aparezca en escena,⁸⁹ la

89 Esta técnica, según García, fue adoptada del filme *Salvatore Giuliano* (1962), del director italiano Francesco Rosi (1922-2015), sobre un famoso bandido

pieza empieza y termina con la misma acción: la emboscada que le tendió la policía en Bogotá el 6 de junio de 1957, con la que trágicamente se dio fin a su vida. Después de aceptar la amnistía general decretada por el gobierno del general Gustavo Rojas Pinilla (1900-1975) en 1953, con la que supuestamente se daba fin al conflicto fratricida, tanto él como un estimado de 20 000 campesinos insurgentes que depusieron las armas fueron eliminados violentamente.⁹⁰ Oscilando entre dos escenarios —la capital, en donde se encuentran las sedes de los partidos políticos (Liberal y Conservador) que dirigían la acción bélica, y el campo, en donde se efectuaban los enfrentamientos—, *Guadalupe* sostiene la visión de las dos Colombias que han prevalecido desde el siglo XIX.

En un extremo se sitúan los gestores de la “patria grande”, o sea, la clase urbana, educada y supuestamente sofisticada que toma decisiones políticas aun en fiestas y cocteles que comparte con sus antagonistas; en el otro están los representantes de la “patria chica”, en esta instancia, el campesinado, cuya vasta mayoría es iletrada, empobrecida y manipulada al extremo por los jefes locales. El historiador Arturo Alape (1938-2006), quien documentó la vida de Salcedo, colaboró en el desarrollo de la narrativa, cuyo núcleo medular se concentró en el encuentro de un campesino llamado Jerónimo Zambrano, partidario de Salcedo, y en el soldado Joaquín Robledo, un recluta reciente, a cargo de vigilarlo, ambos originarios del mismo pueblo del Tolima. El último, a la postre, se convierte en una máquina de matar, vaticinando que lo perseguirá hasta el fin, después de recibir un completo lavado de cerebro por parte de su superior, el sargento Robledo, y de ser enviado a Corea,

siciliano involucrado en el movimiento de la independencia de la región, después de la Segunda Guerra Mundial (en Duque y Prada, *Santiago García: el teatro como coraje*, 306).

90 Marco Palacios, *Entre la legitimidad y la violencia: Colombia 1875-1994*, 2.^a ed. (Bogotá: Editorial Norma, 2003), 115.

gracias al gesto de “solidaridad” con el que el presidente Laureano Gómez (1950-1953) contribuyó al conflicto de Estados Unidos con este país asiático.

En cuanto a la estructura de la obra, es ciertamente brechtiana, en el sentido en que sus mejores artificios épicos fueron aplicados como, por ejemplo, el demarcar los eventos/episodios con canciones que algunas veces anuncian la acción, y otras tantas las comentan, y el distanciamiento crítico entre los actores y sus personajes. De paso, algunas de las canciones fueron escritas por ellos, otras recogidas de la tradición llanera, y hasta del cancionero litúrgico popular, que el público podía reconocer rápidamente, rompiendo así cualquier intento de establecer una narrativa que solo se basara en hechos pasados lineales. En efecto, las escenas —trece en total— no siguen un orden cronológico. El objetivo fundamental, según el director, Santiago García, no era “presentar el estado de las cosas”, sino “mostrar las causas del estado de las cosas”, de manera que el público, por analogía con el tiempo presente, sacara sus propias conclusiones y se sintiera motivado a actuar de acuerdo con sus principios.

En *Golpe de suerte* (1980) —su siguiente creación colectiva después de *Los diez días que estremecieron al mundo* (1977), a partir del libro homónimo del periodista norteamericano John Reed (1887-1920) sobre la Revolución de Octubre, en 1917, que el grupo hiciera a pedido de la Confederación Sindical de Trabajadores de Colombia para conmemorar el evento— se produjo un completo cambio de perspectiva, al enfocarse en un solo individuo. En este caso se trata de Pedro Pablo Palomino, basado en un personaje de la vida real, Luis Pérez Quesada, alias Lucho Barranquilla, quien encarnaba una de las versiones de los llamados “mafiosos tropicales” que surgieron en la costa del Caribe, principalmente en La Guajira y el departamento del Magdalena. La obra parte de la popularmente referida “bonanza marimbera” (1975-1985), período que se caracterizó por las excentricidades de estos antisociales emergentes que usaban cadenas de oro y relojes de marca, entre otras muestras ostentosas de sus recientes caudales, y la influencia que empezaron a ejercer

en casi todos los estamentos de las esferas sociales, tanto regionales como nacionales.⁹¹



Corre, corre, Carigüeta, de Santiago García, dirigida por el autor (1985). Actor: Francisco Martínez.

Lo que a todas luces parecía una historia “maravillosa” de un personaje que, surgiendo de entornos desfavorecidos, pues aparentemente era estibador en el puerto de Santa Marta, llegó a construir un imperio económico que le permitió establecerse como el primer capo de la región, llamó la atención del grupo, casi una década antes

91 Lucy Velásquez Mora, “Del contrabando a la política en la baja Guajira y el norte del Cesar” (tesis de maestría, Universidad de La Guajira, Colombia, 2022).

de que se volvieran un lugar común en el panorama del país. Para darle forma actancial, recurrieron al esquema de Algirdas Julius Greimas (1917-1992) —según el cual los personajes asumen una función sintáctica en calidad de sujeto-objeto, destinador-destinatario y ayudante-oponente—, definiendo la posición de Palomino, al mismo tiempo que acudieron a los “roles” de cada personaje como “funciones determinantes” dentro del marco de los cuentos de hadas, propuestas por Vladimir Propp (1895-1970). Para realzar el aura de dorada fantasía que proyectaban los personajes se usó el formato del *music hall*, que modificaron con canciones que subrayaban la trayectoria del protagonista,⁹² y, por supuesto, como toda historia fantástica de este tipo que se respete, el final tenía que ser “feliz”, por lo que Palomino debía quedar impávido sobre la escena.

Las enormes ganancias, además de las rutas establecidas, que generó el negocio de la marihuana sentaron las bases para el tráfico posterior de cocaína, que trajo consigo una legión de personajes nuevos al terreno, tales como los *testaferros* y los *sicarios*, así como la magnificación de procedimientos como el lavado de dinero y los sistemáticos sobornos a representantes del orden público. Los paramilitares hicieron su aparición operando a gran escala durante las décadas de los setenta y los ochenta, llevando a cabo masacres a lo largo del territorio, y hasta efectuando acuerdos tácitos con los traficantes, como fue la llamada “limpieza social”, bajo cuyo lema se exterminaban sospechosos de ser simpatizantes de la izquierda.⁹³ No hay duda de que la violencia generalizada debido a los carteles de la droga, la insurgencia armada, los agentes al servicio del orden

92 Sobre Lucho Barranquilla, véase Carlos Ardila Beltrán y Ciro Maestre Morón, “Otra historia del famoso Lucho Barranquilla”, en *Memorias de violencia: bonanza marimbera en Santa Marta entre las décadas del setenta y el ochenta* (Santa Marta: Editorial Unimagdalena, 2024), 58-60.

93 Véase Marco Palacios y Frank Safford, *Colombia: país fragmentado, sociedad dividida. Su historia* (Bogotá: Editorial Norma, 2002).

público, unida a las siniestras maniobras de los paramilitares, sometieron al país al imperio del miedo. Los teatristas, por supuesto, no estuvieron exentos de ser perseguidos. El Estatuto de Seguridad Nacional, impuesto por el gobierno de Julio César Turbay Ayala (1978-1982), dio carta blanca a la persecución y el acoso de la comunidad artística simplemente por ser sospechosa de albergar ideas consideradas de izquierda. De hecho, el Teatro La Candelaria fue allanado por el ejército, y uno de sus miembros, Patricia Ariza, tuvo que emplear guardaespaldas, además de usar chaleco antibalas por largo tiempo.

Este era el panorama general, expuesto a grandes rasgos, cuando después de nueve años el grupo decidió regresar a la creación colectiva con *El paso (la parábola del camino)* en 1988. La obra replantea el tema del tráfico de drogas, pero ya no a nivel individual, sino extendiendo sus efectos y consecuencias al país entero, asediado por el silencio, el abandono, el desplazamiento y las amenazas de muerte. La acción tiene lugar en un desolado paradero del camino que atrae por igual a los consuetudinarios parroquianos como a pasajeros imprevistos, quienes al comienzo de la obra se están resguardando de un torrencial aguacero. En este sitio, en apariencia “abandonado de la mano de Dios”, “no pasa nada”, tal como la dueña del escuálido lugar reitera en una carta que está escribiendo a lo largo de la pieza. Un “motivo” que se difunde por toda “la geografía circundante”, para siempre interrumpida por fuerzas externas.⁹⁴ Entre los advenedizos, dos individuos reducen a los demás a la indolencia y a la complicidad involuntaria al hacerlos testigos de un desembarco de armas clandestino. Los demás personajes están definidos por sus funciones actantes en que las clases sociales ya no representan divisiones estratégicas: todos son vulnerables ante la misma escabrosa situación.

94 Santiago García, *Teoría y práctica del teatro* (Bogotá: Teatro La Candelaria, 1994), 241.

EN ESCENA

Teatro sobre el teatro

'En la raya' la nueva creación colectiva del grupo La Candelaria, muestra el manejo de una cultura teatral que busca una nueva estética.

ENRIQUE PULIDO

Crítico de teatro

Basta que estén en la escena los actores de *En la raya* para que ellos liberen sin escrúpulos el contenido manifiesto de la obra. Actores que no son actores, puesto que llegados desde los más sórdidos suburbios de la ciudad, se preparan para realizar un ensayo de una oscura versión de *Crónica de una muerte anunciada*. ¿Teatro dentro del teatro? Sí, pero en el límite.

En *la raya*, desde su título, proclama este lugar inquietante y en duda desmitificador del hecho escénico. Bajo el velo del proyecto manifiesto de la representación de una obra de García Márquez, lo que allí se realiza es toda una labor de construcción del hecho dramático. Se trata de cuestionar el sentido mismo del teatro y poner a prueba su validez, al redigir el contenido temático de una obra —la de García Márquez— para centrarse en su relación paródica.

Así, *En la raya* es una obra paradójica: teatro sobre la imposibilidad de hacer teatro. Tanto los fines como los medios teatrales resultan irrisorios, cuestionables. Hay ahí una crítica al poder y las instituciones. El hecho de que el montaje jamás se realice, establece esa relación crítica.

De cualquier manera es una forma explícita de manifestar su potencial poder transformador lo que ha llevado al grupo La Candelaria a este lugar donde expresa su crítica a las formas del teatro burgués, su anarquía teatral, tan manifiesta como radical.



La Candelaria vuelve a los tiempos de la creación colectiva.

Los personajes, patéticos, rescatados con esa gracia pícaro característica de La Candelaria, hacen descender a los actores a los más bajos sustratos de la sociedad donde la fobia, el ultraje, la violencia y el pillaje son formas espontáneas de la vida cotidiana.

Teatro que rechaza las buenas maneras, las conquistas de la 'estética', como negativa a participar de un proceso de burocracias que amenaza la evolución del teatro con su puro formalismo. Y sin embargo, aquí está implícita una cultura teatral bien conocida: Corneille, Shakespeare, Marivaux, Pirandello, Brecht y, desde luego, el García Márquez apropiado por el teatro.

Y no parece gratuito el hecho de que la obra en proceso de ser montada por aquel grupo de desarrapados, sea de García Márquez. Su relación paródica con *En la raya* expresa posiblemente una tentativa por situarse más allá de la influencia del autor de

Cien años de soledad, pero, sin duda, constituye una mirada burlesca hacia los montajes ingenuos realizados sobre la obra García Márquez.

Aunque se trata de un trabajo de dirección colectiva, allí puede advertirse todo el método y el poder creador de Santiago García, quien no ha dejado de ser el más enérgico, el humorista enfático, el mejor de nuestros directores.

Aún habría que anotar cómo el final no le hace justicia al proceso de la obra. Es simplemente un recurso teatral, un retorno a las convenciones antes cuestionadas, una restitución del discurso 'constructivista', un final melodramático, una suerte de tercera muerte de Santiago Nascer, que lleva a confundir los medios con los fines, restituyendo en toda su centralidad el hecho del teatro dentro del teatro, en suma, un final que antequía las objeciones que la obra levanta, precisamente, al proceso teatral.

Artículo de prensa,
periódico *El
Tiempo* (1993).

Imagen: Centro de
Documentación
del Teatro La
Candelaria.

No solo dos mundos se enfrentan en la obra, como el programa indica, "el de un pasado de origen campesino, casi bucólico, con sus canciones nostálgicas y un presente gobernado por el terror y la violencia que parece haber desdibujado el mapa del país y sus rasgos de identidad", sino dos formas de hacer teatro. En este sentido, *El paso* representa una ruptura con el pasado en más de un aspecto. El período en que las obras seguían una fábula quedó atrás para enfocarse ahora hacia lo inesperado. De este modo, a la violencia sistémica que ya no presenta ninguna lógica, la fragmentación parece ser la respuesta, tal como la vida misma. Por lo tanto, de un tiempo narrativo que casi siempre se afincaba en un pasado, aunque refiriéndose hábilmente a un presente, el grupo se concentró en la capacidad de los actores de apelar a sus propias experiencias, conocimientos y

sentimientos introduciendo la autorreferencialidad, que devendrá un elemento distintivo de casi todas las futuras producciones.

Con el inexorable advenimiento de la posmodernidad,⁹⁵ incluyendo las formas y elementos que popularizó, el grupo se dio a la tarea de investigar otras instancias, científicas y performativas, que pudieran ampliar sus producciones. Entre ellas, los conceptos de *metateatralidad* e *intertextualidad*, ya usados en piezas anteriores, se establecieron en calidad de núcleos del proceso artístico. Pocas obras más pertinentes al respecto que el siguiente proyecto de creación colectiva, *En la raya* (1993), que resultó del fallido intento de adaptar, por falta de los derechos de autor, *Crónica de una muerte anunciada* (1981), de García Márquez, para ser presentada durante el Festival Iberoamericano de Cádiz, en 1992. A medio camino en el proceso, decidieron montar la obra usando personajes “ñeros” (indigentes) representando a los actores. Como bien se puede colegir, la obra proyectó varios tiempos y espacios simultáneos: la pieza que se está ensayando; la historia del honor mancillado y su consecuente venganza en un pueblo de la costa atlántica, según la novela del laureado escritor; el apabullante entorno exterior al que estos “ñeros” están conectados mediante una puerta que es a menudo golpeada; y, por último, sus propias vidas, cuyos conflictos estallan sobre el escenario de manera constante y al parecer irrefrenable. Irónicamente, la pieza está lidiando con un mundo de violencia inimaginable, usando como marco “cultural” otra violencia que, de acuerdo con Carlos José Reyes, es incomprensible para ellos, por parecerles casi “pastoral”.⁹⁶ Es evidente que, mediante grandes dosis de humor —aplicadas a las fuerzas carnalescas de la inversión y al uso de lo grotesco, al estilo de Mijail Bajtín (1895-1975), este espectáculo se convierte en paliativo para el espectador desprevenido.

95 Véase Beatriz J. Rizk, *Posmodernismo y teatro en América Latina: teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI* (Madrid: Iberoamericana, 2001).

96 Carlos José Reyes, “Últimas producciones del teatro colombiano”, *Revista Teatro Celcit* 4, n.º 6 (1995), 31.

Llegados a este punto, se hace más que evidente que, al contrario de lo que hicieron otros grupos de la época como el Teatro Experimental de Cali, dedicados a hacer varias versiones de una misma obra, desde sus inicios La Candelaria desistió de aventurarse por este camino. Cada nueva obra debería partir de la “invención”, como afirmó García, la que él consideraba como la “base de la actividad artística, que excluye en el arte la repetición, el plagio (aun de sí mismo), que es lo más grave”.⁹⁷ Por lo tanto, se debía tener “un cuidado especial” con respecto a la memoria, para no adaptar mecánicamente experiencias pasadas. Sus próximas creaciones colectivas, que ciertamente requerirán de esfuerzos conscientes para no crear historias sin apelar a la trajinada estructura de la metanarrativa, fueron *De caos & Deca caos* (2002) y *Nayra, la memoria* (2004).

La primera obra, que incluye en el título la palabra “deca”, siguiendo el ejemplo de la colección de cuentos *El Decamerón*, de Giovanni Boccaccio (1313-1375), es la radiografía de una degradada burguesía vista desde varios ángulos. Está por demás decir que la palabra “cacaos”, implícita en el título, además de designar a una planta alimenticia, se utiliza popularmente para motejar de manera irónica a la clase latifundista, la que, según el maestro, “representa al sector más ultraderechista” del país.⁹⁸ Partiendo de los espacios “públicos”, este sector continúa manejando el país a través de ágapes celebrados en sus hogares, que alternan con partidos de tenis en el Country Club. Estas escenas están entrelazadas con las que suceden en los espacios “privados”, como las que acontecen en Miami, en el hogar de la matrona de una de las familias que están bajo escrutinio en la obra, las que pasan a representar un caso paradigmático del “nuevo orden de las cosas” que trajo el prevalente neoliberalismo. La estructura fractal de la obra es conectada estratégicamente por

97 Duque y Prada, *Santiago García: el teatro como coraje*, 541.

98 *Ibid.*, 579.

medio de lo que el grupo llama “cuplis”, o sea, intervalos de tiempo en los que los actores/tramoyistas hacen los cambios necesarios para la próxima escena a plena vista del público.⁹⁹ Aunque el trabajo en sí no revela una actitud explícitamente antiburguesa, en el sentido de la dialéctica hegeliana-marxista del conflicto de clases, lo que prevalece aquí es una denostación de la entrada, para quedarse, de la sociedad posmoderna del espectáculo. El *reality show* que se está produciendo, como en las mejores muestras de esta especie, se hace para divertir de manera “espontánea” al público, aunque resulte en el consecuente despliegue de los trapos sucios de los aludidos sobre las tablas.

En *Nayra*, el grupo fija su atención en el subconsciente. La obra refleja la religiosidad popular, combinada con un mosaico de creencias y supersticiones que se derivan de sistemas mágicos religiosos, tanto de los pueblos indígenas como de los afrodescendientes, sin dejar a un lado los de origen cristiano, incluyendo a los evangélicos. No pocos de los subterfugios espirituales que los seres humanos necesitan para hacer la vida más llevadera se evocan por medio de la presencia corporal de ministros religiosos, chamanes y curanderos, quienes tratan de curar tanto heridas mentales como físicas. La pieza da la impresión de ser una “instalación escénica”,¹⁰⁰ con numerosos artefactos e imágenes asociados con los diferentes cultos exhibidos como en un museo, ocupando un espacio circular similar a las malocas, o casas comunales propias de los pueblos indígenas del Amazonas. Por el aspecto participativo que se logra al colocar al público físicamente sobre el escenario, la pieza deviene asimismo un “ritual transformativo” en el sentido destacado por

99 Uno de los libros consultados por el grupo para determinar la estructura de la obra fue *La geometría fractal de la naturaleza* (1982), de Benoît Mandelbrot.

100 Carolina Esquivel, “Teatro La Candelaria, memoria y presente del teatro colombiano: perfil de su poética con énfasis en las obras de la primera década del siglo xxi” (tesis, Universidad Autónoma de Barcelona, 2014), 197.

el antropólogo Victor Turner (1920-1983), en cuanto a la capacidad de generar cambios durante el espacio liminal del rito, en el que se desafiaba al orden establecido implícito en los objetivos de las diferentes “curas” o “remedios” sugeridos.¹⁰¹

Durante la última década de su vida, Santiago García continuó dirigiendo las creaciones colectivas elaboradas por el grupo. Sus posteriores montajes *A título personal* (2008) y *A manteles* (2010) pueden ser vistos, en retrospectiva, como una transición de lo meramente teatral a lo esencialmente performativo. Colocados en la encrucijada, en donde todas las corrientes “pos” del momento estaban circulando, concretamente posestructuralismo, posdramatismo y aun posrepresentación, el grupo optó por seguir el camino que Ariza ya había explorado por más de tres décadas: el del *performance*. Imbuida por el uso que el campo performativo feminista / femenino le estaba dando al cuerpo como espacio cultural de signos representativos, hasta convertirlo algunas veces en el *performance* mismo,¹⁰² la directora empezó a forjar arte-acciones y *performances* con mujeres, muchas de ellas víctimas de la violencia, convirtiendo asimismo sus cuerpos en producciones artísticas. Su primer *performance*, siguiendo esta vena, fue *Desfile de modas del año 2000*, presentado en 1986. Muy pronto expandió su radio de acción hasta alcanzar multitudes, al tratar de ampliar la sensibilidad colectiva respecto al proceso de paz, o al insistir en la necesidad del duelo y del entierro en un país devastado por las muertes

101 Sobre los conceptos de Turner, incluyendo la importancia de la fase liminal en el rito aplicada al teatro latinoamericano, véase Beatriz J. Rizk, “Antropología y teatro: la convergencia de paradigmas performativos”, en *Posmodernismo y teatro en América Latina: teorías y prácticas* (Madrid: Iberoamericana, 2001), 273-326. Véase también Ileana Diéguez Caballero, *Escenarios liminales: teatralidades, performances y política* (Buenos Aires: Atuel, 2007).

102 Véase Elaine Aston, *An Introduction to Feminism and Theatre* (London: Routledge, 1995).

violentas,¹⁰³ como fueron sus espectáculos a gran escala *Colombia viva* (1990) y *Expediciones culturales por el éxodo* (década de los dos mil).¹⁰⁴ A esta influyente práctica habría que añadirle la preponderancia de la tecnología en un ambiente ya saturado por los medios de comunicación, que el grupo expandió en sus producciones. En este sentido, como señala Claudia Villegas-Silva, su uso, como por ejemplo, el material grabado en video que fue esencial en *A título personal*, “ya no es solo metáfora sino una manifestación de la realidad que se vive a diario”.¹⁰⁵

“Entre el arte y la vida”, o “entre el arte y el no-arte”, como Jerome Rothenberg define el *performance*,¹⁰⁶ el peso de la obra recae sobre el cuerpo de los actores que ya no están representando, sino presentando. En este caso, el sujeto/actor deviene el objeto a través del cual su vida es contemplada, puesto que está trabajando con material autobiográfico. Una de las escenas más relevantes de la obra, comentada por la crítica, gira alrededor del *tête-à-tête* entre el actor César Badillo y su otro virtual. En ese diálogo, proyectado sobre el escenario, él interactúa físicamente con su interlocutor, culpándose e incluso denigrándose por decisiones, correctas o no,

103 Sobre este tema, véanse los libros de Elsa Blair, *Conflicto armado y militares en Colombia: cultos, símbolo e imágenes* (Medellín: Univ. de Antioquia, 1999) y *Muertes violentas: la teatralización del exceso* (Medellín: Univ. de Antioquia, 2005).

104 Carlos Satizábal, “Patricia Ariza: performances/acciones poéticas políticas”, en *Justicia social: reivindicaciones del arte de creación colectiva (homenaje a Patricia Ariza)*, ed. Luis A. Ramos-García (Lawrence, KS: LATR Books, 2024), 25-47.

105 Villegas-Silva, “Detrás de la pantalla: las nuevas tecnologías y tendencias actuales del teatro en las Américas”, en *Justicia Social: reivindicaciones del arte de creación colectiva*, 73.

106 Rothenberg, “From a Dialogue on Oral Poetry with William Spanos”, *Pre-Faces* 10 (1975) LATR Books, 67-70.

en las que afloran tensiones no resueltas entre las necesidades del grupo y las del individuo. Pero no solo las vicisitudes personales se manifiestan aquí; para nadie es una sorpresa que las referencias a la naturaleza abismal de la realidad del momento bajo la administración de Álvaro Uribe Vélez (2002-2010) también se den cita. Expuestas, o sugeridas en la obra, figuran las acusaciones por haber encubierto actividades criminales perpetradas por los paramilitares y el ejército mismo y, por lo tanto, de haber sido cómplice del desplazamiento de miles de personas, cuyas cifras se estiman en más de dos millones de desarraigados.¹⁰⁷

A manteles podría ser un epílogo de la obra anterior, en cuanto insiste en el uso del cuerpo de los actores como vehículos de expresión artística, oscilando entre “el actuar y el no actuar”. De hecho, la interacción personal entre ellos se acentúa por medio de diálogos que quedan en el aire o no terminan, o por la constante interrupción entre ellos, lo que da la impresión de ser el comportamiento normal durante los ensayos. En este contexto, la pieza podría ser una metáfora de la rutina diaria, en la que los consuetudinarios ensayos de la mañana terminan con un almuerzo comunal, que es lo que se supone que estén haciendo en una mesa preparada para trece personas, el único elemento de utilería sobre el *set*. Por otra parte, los temas discutidos en los trabajos previos reaparecen para profundizar la denuncia de las atrocidades cometidas en el país e insistir en la necesidad de un cierre, en vista de la enorme cantidad de desaparecidos debida, en gran parte, a la represión estatal.¹⁰⁸

107 Fuente: Dirección de Justicia y Seguridad, “Balance Plan Colombia 1999-2005”, *Tiempos del mundo*, 19 de abril de 2007, p. 3.

108 La Comisión de la Verdad, establecida como parte de los acuerdos de paz entre el Gobierno y las FARC, en 2017 determinó que los asesinatos y desapariciones forzadas ocurrieron como parte de la política del gobierno de Uribe Vélez (comisiondelaverdad.co). Véase también “Colombia: denuncian que el gobierno de Uribe cometió crímenes de lesa humanidad”, *Ámbito*, 11 de mayo de 2022 (ambito.com).

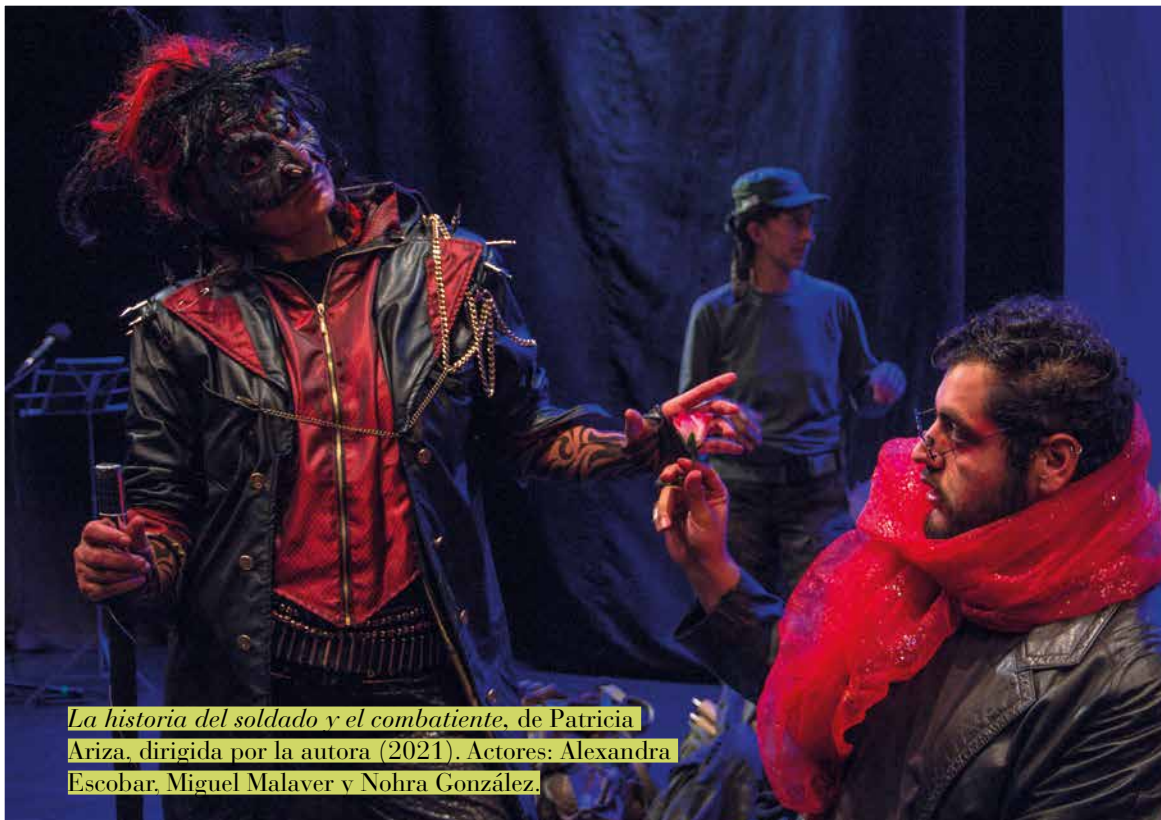


Camilo, creación colectiva, dirigida por Patricia Ariza (2015). Actores: César Amézquita, Edith Laverde, Carmina Martínez, Hernando Forero, Nohra González, Rafael Giraldo, Camilo Amórtégui, César Badillo, Erika Guzmán y Adelaida Otálora.

Después de la lamentable ausencia del maestro, quien se apartó del grupo por problemas de salud, el Teatro La Candelaria continuó produciendo relevantes trabajos. Entre ellos, ya con una nueva generación de actores, se destaca la obra biográfica *Camilo* (2015), dirigida por Ariza, basada en la vida del malogrado exsacerdote y sociólogo Camilo Torres (1929-1966). Defensor de los derechos de los pobres, según la llamada *teología de la liberación*, de la cual fue uno de sus gestores, el personaje histórico cambió la sotana por el fusil al integrarse al grupo guerrillero Ejército de Liberación Nacional (ELN), de acuerdo con el programa de la obra, “como un acto legal y de justicia”, solo para morir en lo que fue su primer combate contra el ejército. Con *Camilo* hay un regreso a la estructura brechtiana, incluyendo la incorporación de canciones para demarcar las escenas, aunque también se hace uso de la tecnología del video.

Todo hace sospechar que habrá Teatro La Candelaria por largo tiempo; de hecho, todavía está fresca en la memoria su última creación colectiva, *Postales del desarraigo*, cuyo estreno tuvo lugar en septiembre del 2025.

Reconocer, desde sus inicios, que su público potencial estaba más interesado en ver sobre los escenarios sus propios problemas, al decir de su gestor y principal portavoz, Santiago García, fue lo que remitió a La Candelaria a la búsqueda de la identidad. En pos de esa evasiva filiación o idiosincrasia propia, que el maestro no se cansó de repetir que era a todas luces “una de las cosas que más nos faltan a los colombianos”, se hizo camino al andar. De suerte que el tratar de darle una forma adecuada a esta búsqueda posibilitó al grupo a motivar a muchos colegas y consolidar una dramaturgia nacional bajo sus propios términos.



La historia del soldado y el combatiente, de Patricia Ariza, dirigida por la autora (2021). Actores: Alexandra Escobar, Miguel Malaver y Nohra González.



Si el río hablara, creación colectiva, dirigida por César Badillo (2013). Actores: Cesar Badillo y Nohra González Reyes.



De caos & Deca caos, creación colectiva, dirigida por Santiago García (2002). Actores: Adelaida Otálora, Francisco Martínez, Diego Vargas, Alexandra Escobar, César Badillo, Fernando Mendoza, César Amézquita, Patricia Ariza, Nohra González, Erika Guzmán, Edith Laverde, Hernando Forero y Camilo Amórtegui.



Antígona, de Patricia Ariza, dirigida por la autora (2006). Actor: Santiago García.

OTROS TÍTULOS DE LA COLECCIÓN

EL VUELO DE LA LIBÉLULA
40 años de La Libélula Dorada

TEATRO TECAL
43 años de andanzas bajo el cielo
azul y la luz de las candilejas



A lo largo de sus sesenta años de trayectoria, el Teatro La Candelaria ha desarrollado, practicado y difundido la teoría y la práctica de la creación colectiva, no solo a través de sus obras, sino también mediante encuentros, talleres, conversatorios, seminarios y escritos reflexivos. En ese tránsito entre la escena y el pensamiento, el grupo ha contribuido de manera decisiva a revitalizar el teatro y la cultura de la ciudad, consolidando un modo de creación que hoy constituye un legado vivo y un bien patrimonial.



publicaciones
— Idartes



ALCALDE MAJOR
DE BOGOTÁ D.C.

INSTITUTO
DISTRITAL DE LAS ARTES
IDARTES

