

La emergencia del Teatro Universitario Colombiano de 1970.

Trabajo de grado para optar por el título de sociólogo

Autor: Cristian Steven Meneses Duarte

Directora de tesis: Janneth Aldana Cedeño

Pontificia Universidad Javeriana

Facultad de Ciencias Sociales

Departamento de Sociología

Bogotá, Julio de 2013

*A mis padres:
gracias por permitirme estudiar.*

Tabla de contenido

Agradecimientos.....	5
Introducción general.....	6
Capítulo I: El Teatro colombiano de 1950: entre lo Experimental y lo Universitario	11
Introducción:	11
Elementos del desarrollo del teatro moderno en Latinoamérica	11
El desarrollo del teatro en Colombia: El Teatro Experimental	13
1.1 Los grupos de teatro universitarios	18
1.2 El tránsito de los grupos ‘experimentales’ universitarios.....	23
Crecimiento de los grupos.....	24
1.3 El papel de Dina Moscovici en el Teatro Universitario	30
Conclusión	35
Capítulo II: La universidad del Teatro Universitario	36
Introducción:	36
La ampliación de la matrícula.....	36
2.1 El Papel de las directivas universitarias	40
Bienestar universitario.....	41
ASCUN: Festivales universitarios	44
La censura	47
2.2 El proceso de politización.....	49
Conclusión	53
Capítulo III: El Teatro Universitario de 1970	54
Introducción:	54
3.1 La organización del Teatro Universitario	55
La Asociación Nacional de Teatro Universitario: ASONATU.....	55

3.2	Los Festivales de Teatro Universitario	59
	El Festival Nacional de Teatro Universitario.....	59
	El Festival Latinoamericano de Teatro Universitario de Manizales	63
3.3	La obra del Teatro Universitario	67
	Las 10 tesis sobre el Teatro Universitario	68
	La obra de teatro	70
	El fin del Movimiento de Teatro Universitario	75
	Conclusión	76
Capítulo IV:	La emergencia del Teatro Universitario	78
	Introducción:	78
	La trayectoria individual de un artista	78
4.1	La trayectoria de Paco Barrero	80
	Nacimiento y primeras referencias.....	81
	Ingreso al mundo teatral.....	83
	El Buho , la Televisión y el Teatro Experimental Independiente	85
	Sociología en la U. Nacional	88
	La Casa de la Cultura de Cúcuta y La Mama de Bogotá	89
	Conclusión	93
	Consideraciones finales	95
	Fuentes y bibliografía	98

Agradecimientos

Agradezco a Janneth Aldana por su acompañamiento, lectura, aportes y ánimo para el desarrollo de esta tesis. A Laura Catalina Mora, Natalia Jiménez, Sergio Ferro y Angélica Gómez por su aporte, a través del grupo Arte y Conocimiento, en la recolección de gran parte de la información usada en este trabajo. A Carlos Duplat y Ricardo Camacho por acceder a las entrevistas con tan buena disposición. Y finalmente, agradezco a Paco Barrero por compartir su experiencia, a través de charlas, entrevistas, materiales y anécdotas, que contribuyeron a constituir la curiosidad inicial para realizar este proyecto.

Introducción general

El Teatro Universitario que se desarrolló en Colombia a finales de 1960 fue un movimiento cultural de características peculiares, donde se buscó desarrollar un teatro determinado por su orientación crítica y social, al igual que por su compromiso con vislumbrar la realidad nacional. Su actividad se realizó en salas teatrales, en manifestaciones, en la calle, en las plazas, en los pueblos, etc. También funcionó a través de un Festival Nacional de Teatro Universitario que integró a las diferentes universidades del país así como participó en el Festival Latinoamericano de Teatro Universitario de Manizales.

El Teatro Universitario, ligado a las manifestaciones y corrientes políticas del movimiento universitario colombiano, tuvo una influencia importante proveniente de diferentes personas y teatristas que se habían formado artísticamente en la década del 50 y del 60, donde se ubica el nacimiento del teatro moderno colombiano. El Teatro Universitario se conformó como un entramado de relaciones donde se vincularon los integrantes del movimiento teatral colombiano con los estudiantes universitarios. Siendo esto así, hay un bache en la historiografía del teatro en Colombia, en cuanto no se ha abordado ampliamente las particularidades y las repercusiones del Teatro Universitario en el desarrollo artístico del país.

Los diferentes estudios tales como *Materiales para una historia del Teatro en Colombia* (1978) compilado por Maida Watson y Carlos José Reyes, *Nuevo Teatro en Colombia* (1983) de Gonzalo Arcila, *El Teatro Colombiano* (1985) compilado por Misael Bustamante, *Historia del Teatro en Colombia* (1986) de Fernando Gonzales Cajiao, *Praxis artística y vida política del Teatro en Colombia* (1990) de Edgar Torres, *El Nuevo Teatro Colombiano* de María Mercedes Jaramillo (1992) y *La producción teatral en el movimiento del Nuevo Teatro colombiano* (1996) de Guillermo Piedrahita, han estudiado el desarrollo moderno del teatro en Colombia para brindar los elementos históricos y teóricos que ayudan a comprender el teatro de los 70 y 80, caracterizado en su mayoría por el movimiento liderado por los grupos Teatro Experimental de Cali,

dirigido por Enrique Buenaventura, y por el grupo La Candelaria dirigido por Santiago García: el Nuevo Teatro.

Bustamante brinda una definición general que podría agrupar las nociones de los diferentes estudios sobre el Nuevo Teatro, a saber:

1. Es un teatro de intención exclusivamente “social”. El contenido de la mayor parte de las obras versa sobre la problemática social colombiana.
2. Hay una búsqueda consciente de un “Nuevo Público”, localizado sobre todo en el sector de la clase trabajadora.
3. Es un teatro “joven” de carácter no profesional.
4. Es un teatro universal, por cuanto ha asimilado las corrientes del teatro mundial contemporáneo (Stanislavsky, Brecht, Grotowsky en especial). Concretamente se ha señalado el año de 1957 como la fecha en la cual se inicia el movimiento, con la llegada al país del profesor japonés Seki-Sano quien introduce en el medio las teorías de Stanislavsky.
5. Ha creado sus propias técnicas, desarrollando métodos como el de la “creación colectiva”. Constituyéndose así en una de las vanguardias del teatro universal. (Bustamante, 1985: 45)

Pero en estas reconstrucciones históricas no han abordado de fondo el papel del Teatro Universitario de los 70. Lo que sí aportan estos estudios son los elementos en el desarrollo moderno del teatro en Colombia, donde se pueden encontrar aspectos fundamentales que van a definir las posturas y el funcionamiento que asuma el Teatro universitario más adelante. Los cinco puntos más importantes a los que contribuyen los estudios sobre el teatro en Colombia y sobre el Nuevo Teatro, para la comprensión del Teatro Universitario, son:

- Cambios en las formas de ver la sociedad colombiana.
- La capacidad de generar un teatro de carácter político y crítico.

- La noción de experimental, que implica un reflexión sobre el teatro nacional y una apertura a las vanguardias extranjeras, generando un dialogo con Europa, Estados Unidos y América Latina.
- El surgimiento de un mundo teatral más movido e interdependiente.
- La relación entre la universidad con el teatro de vanguardia.

Estos elementos permiten ver que el Teatro Universitario no está separado de lo que le antecede, no se puede comprender como una ruptura aislada, sino que es un resultado de diferentes aspectos que se fueron desarrollando desde la segunda mitad del S. XX. Y a partir de esto surge la pregunta principal que articula esta tesis: *¿Qué elementos en el proceso del teatro colombiano en relación con la universidad llevaron a que emergiera el teatro universitario de 1970?*

A través de esta perspectiva surge el interés sociológico frente a este tema. Pensar la emergencia de un movimiento cultural como el Teatro Universitario permite plantear a la sociología la necesidad de realizar construcciones con perspectiva histórica. Las vinculaciones de un movimiento cultural están ancladas en las variaciones de los niveles de interdependencias. Y estas variaciones, por lo menos en el caso del Teatro Universitario colombiano, se pueden vislumbrar si se perfila el análisis del proceso del teatro colombiano desde 1950. Es decir, la pretensión de entender un producto cultural en un momento específico lleva al análisis de su proceso y de los niveles de complejidad que alcanza.

Al plantear la pregunta por la *emergencia* del Teatro Universitario necesariamente se debería poder plantear la cuestión por el proceso que lleva a que surja ese producto cultural. Y bajo este análisis, también aparece la pregunta por la forma en que se relacionan los individuos y la influencia de esta relación en las diferentes obras artísticas que se realizan.

Uno podría analizar, por un lado, al Teatro Universitario como un entramado de relaciones y vínculos que constituyen sus integrantes generando y constituyendo las ideas, objetivos, los críticos, el público y las formas características de su comportamiento. Y este es un plano teórico que podría

considerarse, a partir de los planteamientos de Howard Becker con los *Mundos del Arte* (2008) y de Pierre Bourdieu con la noción de *campo* artístico.

Por ejemplo, Becker plantea que es un entramado de personas, que dependen unas de otras, los que delimitan las obras que ellos mismos consideran artísticas. Tanto en los niveles logísticos y técnicos como en los niveles simbólicos y estéticos, los artistas dependen y se relacionan con otros para poder llevar a cabo sus ideas. De esta manera, un producto artístico está conformado por unas vinculaciones que definen sus características.

El concepto de *campo artístico* propuesto por Pierre Bourdieu apunta a un sistema de relaciones donde interactúan artistas, público, instituciones y obras, ubicados en distintos niveles y con diferentes posibilidades según su capital artístico, económico, político, social, etc. (Bourdieu, 2003)

Pero es posible que este tipo de análisis lleven a generar descripciones estáticas de los elementos que componen y permiten funcionar las obras de arte, sin considerar la pregunta por cómo y por qué se *configuran* estos entramados de relaciones de la manera en que lo hacen. Norbert Elias brinda un esquema teórico que posibilita pensar de la misma forma estos entramados de relaciones con el proceso del que hacen parte. El concepto de figuración permite generar un esquema que explica la constitución histórica de las personas en múltiples relaciones de interdependencias mediadas por equilibrios de poder.

Así, en este trabajo, voy a centrar mi análisis en el Teatro Universitario como una figuración resultado de un proceso en el cual se han ido ajustando y complejizando las relaciones en el mundo artístico colombiano. Basado en el análisis figuracional de Norbert Elias, voy a abordar las interrelaciones en el mundo artístico colombiano, para ir conectando cambios en las relaciones con cambios en las formas de entender y construir teatro, y definir por qué surgen movimientos culturales como el Teatro Universitario.

Por tanto, el objetivo de esta investigación consiste en indagar por las características centrales del Teatro Universitario de 1970 a través del análisis

del proceso del teatro colombiano en relación con la universidad, a partir de la década de 1950. La información recolectada para desarrollar este objetivo consistió en fuentes primarias tales como noticias de prensa (principalmente El Tiempo 1957-1968, El Espectador 1958-1972 y El Siglo 1957-1965); cuadernillos de los Festivales Nacionales de Teatro (1958, 59, 60, 61); cuadernillos, informes y seminarios de los Festivales de Teatro Universitario (1969 y 1970); programas de mano del Teatro Colón; y entrevistas a Dina Moscovici, Paco Barrero, Carlos Duplat y Ricardo Camacho, teatristas involucrados en este proceso.

La tesis está organizada en cuatro capítulos donde se presenta el proceso de emergencia del Teatro Universitario partiendo de 1) la relación entre el teatro moderno colombiano y el teatro universitario a finales de 1950; 2) los elementos de la modernización de la universidad que influyeron en el teatro universitario; 3) la caracterización de la forma de funcionar del Teatro Universitario en 1970. El último capítulo 4) busca realizar las conexiones finales de este proceso a través de la trayectoria de vida artística de Paco Barrero.

Capítulo I: El Teatro colombiano de 1950: entre lo Experimental y lo Universitario

Introducción:

La intención de este capítulo es situar la relación entre el Teatro Universitario y los inicios del desarrollo del teatro moderno en Colombia a finales de 1950. Por tanto, como introducción, es necesario explicar qué elementos constituyen el proceso general del teatro moderno en Latinoamérica, para poder ubicar el proceso colombiano y sus elementos característicos.

Elementos del desarrollo del teatro moderno en Latinoamérica

En la historia de América Latina se puede encontrar procesos de modernización del teatro similares entre 1930 y 1950. La innovación de la dramaturgia latinoamericana y el surgimiento de grupos de carácter ‘independiente’ permiten pensar los cambios cualitativos que estaba sufriendo el teatro en general. Los casos más representativos de estos procesos son Argentina y México donde, con un importante ambiente teatral, comienzan a surgir inquietudes de desarrollar un arte que se diferencie del teatro costumbrista y centenarista de carácter romántico, huella del siglo XIX¹. (Lamus, 2010)

La dramaturgia es la primera que comienza a usar los desarrollos artísticos que se estaban dando en Europa para plantear un teatro latinoamericano que se diferencie de sus predecesores: por un lado el teatro comercial, de las compañías extranjeras mayoritariamente españolas, y por el otro el teatro costumbrista –caracterizado por no tener un propósito claro de montaje; es

¹ Con teatro costumbrista se hace referencia a un teatro que añora la vida del campo: “provincialismo sainetista” (Gonzales Cajiao, 1987: 267); y con teatro centenarista se hace referencia al teatro realizado por la generación del centenario 1902-1930.

decir, por quedarse en la literatura y no dar el paso a la representación teatral viva-. (Pellettieri, 1991)

Los grupos 'independientes', ejemplarizados por el grupo Ulises de México y el Teatro del Pueblo de Buenos Aires², marcan también la intención de abrir el ambiente cultural local al influjo de los desarrollos del teatro europeo y norteamericano, a través de montajes de obras contemporáneas nunca antes vistas en estos medios. Además de su forma de trabajo y su concepción artística, vislumbran los nuevos usos en materia cultural y política que los integrantes quieren darle al teatro:

Los caracteres de estos nuevos grupos, tomando como modelo el Teatro del Pueblo de Buenos Aires, se pueden sintetizar a partir de la noción de "movimiento", que incluía la abolición del concepto de escuela y privilegiaba el activismo de sus miembros organizados a partir de la noción de "grupo" [...] contra la tradición anterior, especialmente contra el teatro comercial y sus lugares comunes [...] Se intentaba, desde el texto espectacular, construir un sistema nuevo a partir de la puesta en escena de autores extranjeros desconocidos en el país, clásicos y modernos [...] (Pellettieri, 1991: 638)

La confluencia de las apuestas por una nueva dramaturgia –que logró combinar tendencias europeas con problemas locales-, a la par del desarrollo de teatros 'independientes', permitió que jóvenes dramaturgos trabajaran y pusieran en escena sus obras. (Ordaz, 1988: 131) Autores argentinos como Osvaldo Dragún (1929-1999) o Carlos Gorostiza (1920-) son ejemplos de la dramaturgia que se estaba produciendo en el ámbito de los grupos 'independientes'³. La innovación y la experimentación tuvieron lugar en un ambiente que articulaba la puesta en escena con la literatura dramática.

Otros aspectos a considerar son las conexiones que se estaban dando en esta época con Europa y Estados Unidos, a medida que emigraban personas con ansias de estudiar teatro e inmigraban otras formadas en los ambientes

² El grupo Ulises es fundado en 1928 bajo la dirección de Xavier Villarrutia, Salvador Novo y Rodolfo Usigli. El Teatro del Pueblo es fundado por Leónidas Barletta a finales de 1930. Son los primeros grupos que pretenden brindar teatro de calidad a través de las vanguardias. Son el impulso de nuevos grupos independientes a lo largo del continente. (Ordaz, 1988)

³ Teatro La Máscara, Teatro Popular Fray Mocho, en Argentina; El Teatro del Pueblo de Uruguay; El Teatro de Orientación y el Teatro de la Artes en México; entre otros.

culturales extranjeros. También el fortalecimiento de las editoriales argentinas y mexicanas, y la proliferación de traducciones de textos extranjeros de diferentes autores, contribuyeron a que la diversidad del ambiente teatral adquiriera fuerza y nuevos matices. (Lamus, 2010)

Es por esto que para el teatro mexicano, para dar un ejemplo, es crucial la llegada del maestro japonés Seki-Sano en 1930. Él introdujo una nueva forma de hacer teatro y de concebir la actuación a partir del método del ruso Konstantin Stanislavsky⁴, ayudándose de la dramaturgia de vanguardia mundial. Su montaje de *Un tranvía llamado deseo* de Tennessee Williams en 1948 ilustra la entrada del realismo a México. En el caso argentino se menciona a la maestra austriaca Hedy Crilla, quien llega a Buenos Aires en 1940 exilada por el nazismo. Su trabajo con el Teatro de la Máscara se documenta como el desarrollo de un nuevo tipo de actuación, basado en la Escuela de vivencias stanislavsquiana que influyó, además, en un desarrollo sobre la dramaturgia que pudiera dar cuenta de los nuevos recursos actorales. (Fernández, 1988).

El desarrollo del teatro en Colombia: El Teatro Experimental

En Colombia el proceso de modernización o de cambio del teatro se dio entrados los años 50. A diferencia de lo que sucedió en los casos antes nombrados, aquí no hubo un desarrollo por vía del cambio en la dramaturgia o de la creación de los teatros independientes, sino que la idea de un teatro moderno tuvo lugar en lo que se llamó 'Teatro Experimental'.

Hay que decir que historiadores como Gonzales (1986) y Lyday (1978) plantean que en la década del 40 se encuentran autores que podrían considerarse como antecedentes e insumos del teatro moderno colombiano. Estos son Luis Enrique Osorio y Antonio Álvarez Lleras, por un lado, y el grupo

⁴ Konstantin Stanislavski (1863-1938) fue un actor y maestro de actores ruso, creador del método denominado la Escuela de Vivencias que consiste en el trabajo emocional radicado en las acciones físicas del actor. Su trabajo en el Teatro del Arte de Moscú junto a Anton Chejov y Nemiróvich Dánchenko se documenta como el inicio de la actuación moderna.

de 'Los nuevos' por el otro. Sus trabajos denotan una época de transición, que cada uno tomaba de acuerdo a su visión.

“[El teatro de Osorio] nos hace pensar sobre todo en el teatro colombiano de los años 60 y 70” (Gonzales, 1986: 207)

“[...] fue él [Antonio Álvarez Lleras] quien instituyó el primer movimiento significativo en el drama del siglo XX en Colombia, y quien proporcionó el estímulo inicial para su crecimiento y desarrollo.” (Lyday, 1978: 249).

El grupo de 'Los nuevos' comienza a tocar temáticas que cuestionan los valores morales y religiosos establecidos en Colombia, a través de obras más literarias y líricas que teatrales –ya que no se presentaban a través de montajes concretos, lo que denota una conexión con la literatura teatral centenarista que tampoco tenía un objetivo de puesta en escena generalizado.⁵ Osorio asume los cambios a través de un teatro de carácter cómico-político que incluía situaciones y conflictos entre liberales y conservadores. Y Álvarez Lleras toma una postura crítica frente aquella época de transición que veía en los 40. Un ejemplo lo brinda Gonzales cuando cita el prólogo que Álvarez Lleras le hace a su obra *Almas de ahora* de 1945:

“Vivimos en una época de transición, época de profundas modificaciones de la inteligencia y del corazón humanos, que se encaminan por extrañas orientaciones hacia un porvenir confuso y contradictorio. Propiamente hablando, estas orientaciones no merecen el nombre de tales, porque se caracterizan por la vaguedad indicadora del general desconcierto, porque se manifiestan solamente en anhelos insatisfechos, y porque en ella se persiguen cambios cuya necesidad nadie fija y cuyo alcance nadie prevé.” (Prólogo de Álvarez Lleras, citado por Gonzales, 1986:240)

Ciertamente la producción artística de estos autores denota cambios en la sociedad colombiana de mitad de siglo, pero no se podría establecer una conexión directa entre este teatro y el que se produce más adelante. La idea de que son antecedentes de lo que va a suceder en el teatro a finales de los 50 no puede ser sostenida ya que –aun cuando Osorio sigue estando presente en el

⁵ Entre el grupo de los Nuevos se incluyen a Jorge Zalamea, León de Greiff, Germán Arciniegas, Rafael Maya, Luis Vidales y Alberto Lleras.

ambiente teatral hasta mediados de 1960- estos autores no son retomados y son algunos de los referentes a 'olvidar' por su carácter comercial.

En cambio, fue en la década del 50 donde emergen los factores que van a contribuir a la constitución de las ideas, propuestas y formas de proceder de los grupos experimentales y sus integrantes. Son los cambios sociales y culturales de los años 50 que afectarían ampliamente la producción teatral en Colombia: el surgimiento de las primeras escuelas de teatro en Cali y en Bogotá; la llegada de la Televisión a Colombia; la consolidación de dos grupos de carácter profesional como el Teatro Estudio de Cali y El Buho de Bogotá; y la puesta en marcha de los primeros Festivales Nacionales de Teatro.

En Cali se fundan dos escuelas: la Escuela del Instituto Popular de Cultura, (1953), que integraba al grupo Artistas del Pueblo, ambas dirigidos por el dramaturgo colombiano Octavio Marulanda, y la Escuela Departamental de Teatro del Instituto de Bellas Artes (1955) dirigida por Enrique Buenaventura, reconocido director y escritor de teatro. En Bogotá, la Escuela Nacional de Arte Dramático (1951), ENAD, es fundada por Laureano Gómez y dirigida por Víctor Mallarino –declamador y actor colombiano-, y la Escuela Distrital de Teatro, fundada en 1954 y dirigida por Fausto Cabrera –declamador y actor español-.⁶ (Piedrahita, 1996. Pg. 28, 29; Gonzales, 1986. Pg. 280).

La Televisora Nacional fue fundada por Gustavo Rojas Pinilla en 1954, abriendo un espacio cultural de magnitudes importantes para el país, con una programación basada en un proyecto cultural y educativo. De estos programas, cabe destacar el *Teleteatro de los jueves*, donde se realizaban producciones de teatro clásico, moderno y de vanguardia, a través del lenguaje televisivo y se transmitían en directo. Esta circunstancia llevó a que se buscara personal capacitado de otros países que ayudara a cualificar los niveles técnicos y artísticos. Así, llegan varias personas de diferentes partes del mundo (de países latinoamericanos, Cuba, España, Japón, Estados Unidos, entre otros), a trabajar como actores, técnicos, directores y maestros. La llegada del maestro japonés Seki-sano de México a Colombia –aunque corta y truncada ya que fue

⁶ Octavio Marulanda (1921-1997); Enrique Buenaventura (1925-2003); Víctor Mallarino (1909-1967); Fausto Cabrera (1924-)

expulsado por Rojas Pinilla unos meses después de su arribo-, es uno de los hechos resaltados en la historiografía del teatro colombiano.

También en este periodo surgen dos grupos insignias de la década del 50: el Teatro Estudio de Cali (TEC) y el Buho de Bogotá. Su trabajo se podría diferenciar a partir del tipo de obras que montaban, ya que el TEC tenía mayor inclinación a realizar teatro clásico y a representar obras colombianas, y el Buho, por su parte, tendía a representar obras de la vanguardia europea y estadounidense. De todas maneras, ambos grupos extendieron su trabajo a diferentes tipos de poblaciones, planteando una forma de funcionamiento profesional con un compromiso cultural. Cabe decir también que gran parte de los integrantes de estos grupos tuvo vinculaciones a las escuelas de teatro, siendo las escuelas de Cali el germen del TEC, y siendo especialmente la Escuela del Distrito de Bogotá la que incubó el proyecto del Buho. El TEC era patrocinado por el estado, por su cercanía con las Escuelas Departamentales, y el Buho lo sostenían un Club de amigos de más de 180 personalidades e intelectuales colombianos. (Moure, 1989:47)

Y por último, el surgimiento de los Festivales Nacionales de teatro (1957-1965) que nacen por el impulso de las embajadas de otros países en Colombia, de las damas y señores distinguidos de la sociedad colombiana, al igual que ciertos escritores, pintores y políticos. El primer Festival fue llamado “Primer Festival de teatro internacional” ya que obedecía a la participación de los grupos de teatro de las embajadas y colonias extranjeras en Bogotá, sin que en verdad haya tenido alguna participación de grupos de otros países o, siquiera, de grupos de otros departamentos del país. En sí, el proyecto del Festival, en líneas generales, fue impulsar el teatro para tener un ambiente cultural más rico, y más adelante, se planteó el propósito de consolidar un teatro colombiano. El evento fue tomando fuerza y presencia abriendo un espacio cultural importante para la discusión y difusión de los problemas que afrontaba el teatro en el país.

Es así como la década del 50 es crucial para el teatro moderno colombiano, ya que contiene los elementos que van a permitir los desarrollos posteriores. Uno de estos elementos es, también, el teatro experimental que surge en este

mismo periodo. Su forma de proceder, en algunos casos espontánea, en otros con pretensiones más serias, va a ser una búsqueda por algo diferente, que lo va a ligar con el estudio de la dramaturgia y métodos teatrales contemporáneos.

El primer grupo que se llamó a sí mismo 'experimental', fue el Teatro Experimental de la Universidad Nacional, fundado por Bernardo Romero Lozano en 1945. De Romero Lozano (1909-1971) hay que decir que su trabajo desde 1930 hasta finales de 1960 estuvo encaminado por la crítica y la idea de cualificación del arte teatral en Colombia. La siguiente cita es particularmente descriptiva de los problemas que Romero Lozano entiende que tiene el teatro de su época:

“Falla todo por la base, por la ausencia casi absoluta de técnica. Falsas direcciones, falsos actores, falsos decoradores, falso en una palabra todo el clima teatral. Ninguno de nuestros autores, que sepamos, ha propugnado la creación de una auténtica escuela de arte dramático nacional [...]” (Romero Lozano, citado por Gonzáles, 1968. Pg. 262)

Es especialmente relevante que el primer grupo 'experimental' en Colombia haya sido fundado por un personaje como Romero Lozano justamente en la Universidad Nacional. Convergen así dos ambientes culturales e intelectuales cuyo producto es un intento por desarrollar un teatro diferente con dramaturgos diferentes.⁷ Esta característica la van a compartir otros grupos de carácter universitario y de carácter independiente. Surgen, así, una serie de grupos, de diferentes niveles, que se llaman a sí mismos 'experimentales', no necesariamente porque tuvieran la formación y la visión del desarrollo artístico, pero sí por ansias de diferenciación de la tradición teatral precedente.

Entonces, cuando se plantea el teatro experimental se hace referencia a una etapa de tránsito en el desarrollo de un nuevo tipo de teatro que no existía en el país. Los años 50 son su epicentro. Aumentan los espacios y aumentan los grupos. Diferentes eventos culturales comienzan a complejizar las relaciones artísticas que componían al teatro colombiano, diversificándolo y

⁷ Dramaturgos tales como Federico García Lorca, Eugene O'Neill, Jean Anouilh, Arthur Miller, T. Williams, Clifford Odets, Bertold Brecht, Samuel Beckett, Eugene Ionesco, entre muchos otros.

enriqueciéndolo. Este cambio implicó una nueva forma de hacer teatro y una nueva concepción hacia el mismo. La crítica al modelo teatral precedente, la búsqueda de una dramaturgia nueva y la necesidad de abordar las vanguardias extranjeras para cualificar la actividad van a ser puntos centrales que caracterizan el teatro experimental de los 50 y 60.

Para una mayor información sobre el Teatro Experimental recomiendo ver una de las becas de investigación teatral (2012) del Ministerio de Cultura: *Los Colectivos Experimentales en la emergencia del teatro moderno en Colombia* de Janneth Aldana y Cristian Meneses.

1.1 Los grupos de teatro universitarios de 1950

Como ya lo mencioné, el primer puente que se puede trazar entre el teatro universitario y el teatro experimental es el Teatro Experimental de la U. Nacional creado en 1945. El director, por un lado, fue Bernardo Romero Lozano, destacado por su trabajo como director del Teatro Colón en 1938, además de su labor en el desarrollo del radio-teatro colombiano.⁸ Y por el otro lado, los integrantes del grupo fueron estudiantes de medicina, ingeniería y arquitectura sin experiencia teatral. El grupo desarrolló diferentes trabajos con obras clásicas y contemporáneas, presentándolas en el Colón. En 1956 reanudó sus actividades patrocinado por el Departamento de Extensión cultural con apoyo del Ministerio de Educación, bajo la dirección del actor Enrique Pontón. Y otra vez, sus integrantes fueron estudiantes con poca experiencia, pero con apoyo e interés por parte de diferentes intelectuales.

El contraste de tener un director experimentado trabajando con inexpertos teatralmente va a ser una de los aspectos que caracterice el teatro universitario de esta época.

Otro ejemplo sobre este aspecto lo brinda el Teatro Estudio de la Universidad del Valle fundado en 1957: su director, Jaime Errázuriz, fue un chileno con

⁸ En 1950 trabajó como director regular del *Teleteatro de los Jueves* y constituyó el grupo Los Independientes con el que participó en diferentes Festivales Nacionales.

formación académica en teatro, quien llegó a Colombia en 1955 y se vinculó al Conservatorio de Música de la U. del Valle como profesor de escenografía. En 1957 dirigió *El zoológico de cristal* de Tennessee Williams, y más adelante participó en los Festivales Nacionales de Teatro y los Festivales de Arte de Cali. (Programa de mano, Festival de arte de Cali. 28/06/1964)

El Teatro Experimental de la U. de América, creado en 1957 comparte esta misma característica, ya que fue creado por la teatrera brasileña Dina Moscovici formada en Francia en dirección cinematográfica y teatral. Allí estuvo en contacto con el existencialismo francés y la vanguardia europea, haciendo parte de eventos significativos como el primer montaje de "*Esperando a Godot*" de Samuel Beckett. Como esposa del poeta Jorge Gaitán Durán llegó a Colombia en 1956 y se vinculó a la ENAD para trabajar como profesora al lado de Víctor Mallarino. En 1957 comenzó a trabajar en la U. de América y más adelante trabajó en la U. Nacional. (entrevista Dina Moscovici. Octubre- Noviembre de 2012)

Estos tres casos son especialmente ilustrativos de lo que estaba sucediendo entre el proceso del teatro colombiano en relación con los grupos universitarios. Es la intelectualidad la que encuentra en las universidades un espacio propicio para explorar desarrollos y discusiones sobre el teatro colombiano. Cada uno de los directores de los grupos mencionados son personas con formación y trayectoria, atraídos hacia la universidad por su capacidad y flexibilidad en materia intelectual y artística.

En concreto, los montajes realizados por estos grupos en los Festivales Nacionales de Teatro son una pista para desagregar el contraste entre la experiencia y la inexperiencia mencionado arriba. Por ejemplo, en el primer Festival en 1957, los grupos de la U. Nacional y de la U. de América se presentaron con tres obras: la U. Nacional con *La condena de Lúculo* de Bertold Brecht, y la U. de América con *Humulus el Mudo* de Jean Anouilh y *La consagración de la noche* de Jean Tardieu.

El primer aspecto a resaltar es la dramaturgia: los tres montajes fueron basados en obras de tres dramaturgos europeos contemporáneos que estaban produciendo un teatro nuevo en Alemania y Francia, respectivamente.

El segundo aspecto es que fue necesaria la ayuda de otro tipo de intelectuales para llevar a cabo los trabajos: en el caso de la U. Nacional, por ejemplo, fue Manuel Drezner, conocido crítico de arte de El Espectador -quien todavía tiene una columna de opinión los miércoles en el mismo diario-, el que realizó la adaptación y traducción de la obra de Brecht. En el caso de la U. de América se destacó el apoyo y la gestión realizada por parte del rector Jaime Posada -político colombiano, nombrado ministro de educación al año siguiente, en 1958- para que el grupo realizara con éxito su obra.

El tercer aspecto es la respuesta de la crítica y de los jurados del Festival: el seguimiento de la prensa y el reconocimiento por parte de los organizadores del Festival vinculó el trabajo de los grupos universitarios al medio teatral colombiano. Así, el Festival le otorgó dos premios de dirección a estos grupos y la prensa acogió con satisfacción el trabajo presentado en el evento:

Ambicioso propósito, casi conseguido. La revelación de un director admirable, lleno de ideas nuevas y renovadoras. Enrique Pontón ha querido superar su brillante carrera de actor, hecha paso a paso, voluntariosa e inteligente, y lograr la difícil clasificación de conductor teatral. [...] La elección de la “La Condena de Lúculo” revela un afán de estar al día teatralmente. Y un deseo de medir fuerzas que han de mover un escenario complicado. El resultado de este esfuerzo debe tener satisfechos y optimistas a los realizadores. (El Siglo, E. de la Hoz. 2 de noviembre de 1957)

He aquí, sin reservas, otra cresta del Festival coronada felizmente, deliciosamente. El Teatro de la Universidad de América superó aquella breve e incomprensible pieza de Tardieu de su anterior intervención –incomprensible porque no se oyó- con esta encantadora farsa, un poco teatro de títeres, otro poco chiste ilustrado y en todo caso fina e inteligente muestra de la “Comedia dell’ Arte. Los aplausos fervorosos y entusiastas demostraron que los muchachos de la Universidad de América, con su directora al frente, se habían rehabilitado reconquistando brillantemente el terreno perdido el primer día. (El Siglo, E. de la Hoz. 6 de noviembre de 1957)

Las notas anteriores fueron escritas por el crítico teatral del diario El Siglo Enrique de la Hoz, quien siguió muy de cerca los acontecimientos del Festival. De la Hoz no sólo era crítico, también era profesor de teatro en la ENAD y

director. A raíz del estímulo provocado por el Festival, en 1958 delegó su tarea de crítico a otra persona, y se unió al grupo de la ENAD dirigiendo *El diario de Ana Frank*. En 1959 se convirtió en el director del recién creado grupo de la Universidad Javeriana.

De hecho, es hasta 1959 cuando se comienza a ver un crecimiento en la participación de grupos teatrales universitarios en los Festivales. El Teatro Experimental de la Javeriana se presenta con *Los árboles mueren de pie* de Alejandro Casona, dirigida por De la Hoz; el Teatro Estudio de la U. del Valle – que ya existía, pero no había podido presentarse por la centralidad del Festival en Bogotá- trae *Weekend* de Noel Coward y *La reina y los insurrectos* de Ugo Betti, dirigidas por J. Errázuriz; y el Conjunto de Teatro Atenas de la facultad de derecho de la Universidad Externado presenta *Hágase la nueva luz* de Jorge Gaitán Gómez, dirigida por Jorge Gaimez. En 1960 participa el Grupo de Teatro Experimental de la Universidad Libre con la obra *Los tres Juanes* de Enrique Buenaventura dirigida por Alejandro Buenaventura.

La siguiente tabla presenta la participación de los grupos universitarios en los Festivales Nacionales desde 1957 hasta 1963:

Año	Grupo	Obra	Autor	Director
1957	Teatro Experimental de la U. de América	<i>Humulus, el mudo</i>	Jean Anouilh	Dina Moscovici
		<i>La consagración de la noche</i>	Jean Tardieu	Dina Moscovici
	Teatro Experimental de la U. Nacional	<i>La condena de Lúculo</i>	Bertold Brecht	Enrique Pontón
	Teatro Experimental de la Escuela de Bellas Artes	<i>El vestido nuevo</i>	Álvaro Yunque	Luis E. Pachón
1958	Teatro Experimental de la U. de América	<i>Los ciegos</i>		Dina Moscovici
	Teatro Experimental de la U. Nacional	<i>Todos eran mis hijos</i>	Arthur Miller	Enrique Pontón
		<i>El mal entendido</i>	Albert Camus	Enrique Pontón
		<i>La soga</i>	Eugene O'Neill	Enrique Pontón
1959	Teatro Estudio de Cali (U. del Valle)	<i>Weekend</i>	Noel Coward	Jaime Errázuriz
		<i>La reina y los insurrectos</i>	Ugo Betti	Jaime Errázuriz

	Teatro Experimental de la U. Nacional	<i>San Jorge y el Dragón</i>	Misterio catalán del S. XIV	Fernando Gonzales Cajiao (Responsable: D. Moscovici)
	Escuela Nacional de Bellas Artes (U. Nacional)	<i>El Maestro</i>	Eugenio Ionesco	Carlos José Reyes (Responsable: D. Moscovici)
	Teatro Experimental de la U. Javeriana	<i>Los árboles mueren de pie</i>	Alejandro Casona	Enrique de la Hoz
	Conjunto de Teatro Atenas (U. Externado, facu. Derecho)	<i>Hágase la nueva luz</i>	Jorge Gaitán Gómez	Jorge Gaimez
1960	Grupo Experimental de la U. Libre	<i>Los tres Juanes</i>	E. Buenaventura	Alejandro Buenaventura
1961	Teatro Experimental Javeriano	<i>Luz de gas</i>	Patrick Hamilton	Álvaro Fernández de Soto
1962	Teatro Universitario de Cali	<i>Invitación al castillo</i>	Anouilh	Jaime Errázuriz
1963	Teatro Experimental Javeriano	<i>El principito</i>	Saint Exupery	Ignacio Barraquer
	Teatro de la U. del Valle	<i>Juana de Lorena</i>	Maxwell Anderson	Jaime Errázuriz

En 1960 comienza a haber un cambio en el reglamento y en la concepción del Festival, lo que llevó a que en 1961 el evento se dividiera en tres: el Festival de los profesionales que se presentaban en el teatro Colón, el Festival de los 'experimentales' y universitarios, y el Festival de los aficionados, a estos dos últimos se les asignó el teatro Odeón para su participación.

Estos cambios coincidieron también con la progresiva decadencia del Festival, expresada por múltiples discusiones entre directores, organizadores y en general las personas involucradas en 1962. Los temas principales se centraron en la falta de una base cultural y de experiencia que le diera estructura y nivel a las representaciones en el Festival, quedándose en un evento superficial para el divertimento de los organizadores:

Mucho más válido que un festival de relumbrón es una labor constante y seria, tenaz, la formación de un teatro que tenga que estarse poniendo a cada paso en tela de juicio pues vive en un constante contacto, en una permanente

confrontación con el público, al cual va formando y transformando de acuerdo a un repertorio marcado por las cambiantes necesidades de ese mismo público. (*El Espectador*. Laverde: 04/12/1960 de diciembre de 1960.)

No nos engañemos: el optimismo que acompañó el nacimiento del primero de los festivales no ha tenido cumplimiento, y año tras año el Festival ha ido disminuyendo en calidad, para no decir nada del público que se ha alejado –al parecer en forma definitiva– de una interesante manifestación artística. (*El Espectador*. Drezner: 19/09/1961)

La ausencia de una educación formal teatral y la falta de continuidad en los trabajos eran los argumentos con los que se explicaba la espontaneidad de muchos grupos en el Festival, que solamente buscaban figurar en el medio. Finalmente esto llevó a que el Festival dejará de funcionar en 1965.

Pero aun así, la actividad teatral en Colombia comenzó a diversificarse en la década de 1960, surgiendo nuevos espacios, nuevos festivales, nuevos grupos y nuevos personajes. Es en esta década surge la idea de crear la primera facultad de teatro en la U. Nacional, los primeros Festivales de teatro universitario, la proliferación de los viajes al exterior de jóvenes teatristas, etc. Muchos universitarios, por ejemplo, comenzaron a vincularse al teatro desde sus carreras, hasta tomar decisiones de abandonar sus estudios y dedicarse por completo a las artes escénicas. Muchos viajaron a otras partes del país para formar grupos y escuelas en otros ambientes culturales.

Valga decir, para terminar este apartado, que el Teatro Universitario que surge a finales de los 50 y comienzos de los 60, no es un teatro espontáneo de los estudiantes, sino que tiene un peso e impulso de la intelectualidad colombiana a través de directores formados y con una visión moderna del teatro. Es decir, es característica de este teatro universitario su relación con la intelectualidad, su apuesta por montar obras de vanguardia y su participación en los espacios destinados a promover el teatro por parte de las elites colombianas.

1.2 El tránsito de los grupos ‘experimentales’ universitarios

Por extensión, y aunque sus componentes no estudien específicamente para el teatro, han quedado en la línea de los triunfadores los estudiantes de dos universidades: los de la Universidad de América, porque su directora ha obtenido el premio de dirección, y los de la Universidad Nacional por la misma razón a su director, premiado –especialmente- como segundo. (El Siglo. 04/11/1957)

El Teatro Universitario de finales de 1950, que se llamaba a sí mismo ‘experimental’ –a la par de otros grupos experimentales⁹-, posee unas características especiales que lo van a diferenciar del Teatro universitario que se consolida a finales de 1960. Por tanto, hay un tránsito entre los grupos universitarios de estos dos periodos que sedimenta las bases para el giro que se toma a comienzos de los 70. En el apartado anterior aclaré las características principales del primer periodo del teatro universitario. En este apartado busco abordar las variaciones que fueron sufriendo a lo largo de la década de 1960 los grupos universitarios, partiendo de su crecimiento y de su diferenciación en el ambiente cultural colombiano.

Crecimiento de los grupos

A partir de esta tarde a las siete, y promovidas por el departamento de extensión cultural de la Universidad de América, tendrán lugar en el Teatro Odeón, reuniones sobre la posibilidad de iniciar un teatro universitario. Las reuniones estarán dirigidas por Dina Moscovici, y serán semanales. La entrada es gratis y se invita en forma especial a todos los universitarios interesados en actividades escénicas. (El Espectador. Drezner: 5/04/63)

En la década de 1960 se encuentra un crecimiento importante en la cantidad de grupos de teatro universitario funcionando y participando en diversos escenarios. Diferentes universidades a lo largo del país comienzan a formar sus grupos y las universidades que ya los tenían empiezan a fortalecerlos. Para 1969 las universidades de América, Antioquia, Atlántico, Los Andes, Caldas,

⁹ Hay una gran cantidad de grupos experimentales en esta época: El Nuevo Teatro Experimental, Teatro Experimental Independiente, Teatro Experimental “Ohel”, Teatro Experimental La Buhardilla, etc.

Cartagena, Cauca, Medellín, Nariño, Tolima, del Valle, Distrital, Externado, La Gran Colombia, Libre, Nacional, Pedagógica, Pontificia Bolivariana, Javeriana, Santiago de Cali, Tecnológica del Pereira, Tecnológica del Magdalena, Quindío, La Salle y del Rosario tenían grupos de teatro. Pero así como aumentó el número, hubo también un cambio cualitativo en la forma de funcionamiento de algunos grupos.

De estos destacan especialmente el de la U. Nacional y el de la U. de América:

En 1956 el trabajo del grupo de la U. Nacional consistió únicamente en la presentación pública de la lectura de dos obras de Lope de Vega. En 1957, bajo la dirección de E. Pontón se presentaron en el primer Festival con *La condena de Lúculo* de Bertold Brecht, adaptada por Manuel Drezner y con un montaje de 25 estudiantes apoyados por dos escenógrafos y un vestuarista. En 1958 se encuentra un programa de trabajo que incluye, por un lado, el teatro de repertorio clásico –representado trimestralmente con base en el éxito de las lecturas mensuales previas- y, por el otro, un teatro ‘histórico’ -apoyado por los conocimientos sobre la historia de Colombia de los estudiantes de Derecho-, además de la participación en el Festival. (El Siglo. 04/09/1958)

En 1959 hay un cambio cualitativo importante ya que los montajes de los grupos de la U. Nacional comienzan a ser dirigidos por estudiantes con alguna experiencia. Fueron Carlos José Reyes y Fernando Gonzales Cajiao quienes, bajo la supervisión de Dina Moscovici, montaron *El Maestro* de Ionesco y *San Jorge y el Dragón* (misterio Catalán del S. XIV), respectivamente. Ahora D. Moscovici estaba vinculada también con la U. Nacional y encubaba un proyecto más grande.

En 1961 el grupo El Buho de Bogotá se desintegra, y la U. Nacional acoge a una parte de sus integrantes, de los cuales se destacan Santiago García, Mónica Silva y Fausto Cabrera¹⁰. Ese año se hizo el montaje de *Un hombre es un hombre* de B. Brecht dirigido por S. García. El grupo cambió su nombre al

¹⁰ Santiago García (1928-) director colombiano fundador del teatro La Candelaria; Mónica Silva (1925-2001) actriz colombiana con un amplio recorrido en teatro y televisión. Fausto Cabrera (1926-) declamador, fundador de la Escuela del Distrito y del grupo El Buho.

Teatro Estudio, y de esta unión surge la idea de consolidar la primera facultad de teatro del país.

El Teatro Estudio de la U. Nacional va adquiriendo más presencia de intelectuales y de estudiantes en el ambiente cultural colombiano, educando a jóvenes que van a poner en práctica sus conocimientos a través de los Festivales, y que van a recibir también becas para profundizar sus estudios en el exterior.

Por ejemplo, Carlos Duplat ingresó a la carrera de arquitectura en la U. Nacional en 1959. Sus últimos tres años de bachillerato los pasó internado en un colegio Salesiano en Mosquera, donde le promovieron su interés por el teatro, participando como actor en diferentes obras, e incluso como director de una de ellas. Al llegar a la U. Nacional se vinculó con el grupo del teatro y esto es lo que comenta sobre esta experiencia:

Y cuando llegué a la Universidad Nacional vi que existía este movimiento teatral. Que lo dirigía Dina Moscovici y con ella estaba Fausto Cabrera dirigiendo obras de teatro. Realmente Dina impulsaba la realización de las obras de teatro, y ella también dirigía. Pero fundamentalmente era como un movimiento; ellos tenían la idea, por lo menos poco a poco la fueron elaborando y desarrollando, de convertirla en una escuela de teatro. Una facultad de teatro en la Universidad Nacional.

Yo recuerdo que hasta en una ocasión en 1962 o algo así, hicimos una marcha de ladrillo, porque nos asignaron un lote en la Universidad Nacional para construir ahí el teatro y todas esas cosas. Lo cual era una ambición muy buena y muy sana, también, que existiera un departamento o algo así de teatro específicamente.

Y de todos modos ellos seguían trabajando dentro de la Universidad Nacional con una especie de escuela, digamos, en la cual colaboraban. Estaba como directora Dina Moscovici, Fausto Cabrera como su mano derecha, como director. Carlos José Reyes. Y colaboraban unos actores profesionales que hacían obras de teatro con ellos como Camilo Medina, la esposa de Fausto Cabrera y Felipe Gonzales. Y otra serie de personas. Y cuando yo vi que eso existía, y como tenía esa inclinación hacia el teatro, decidí meterme en el grupo de teatro, como estudiante. Participé por primera vez en una obra que la dirigió

Fausto Cabrera, una obra más bien como universitaria. Estudiantes integrados, y eso era muy bonito porque se hizo en la cafetería, y se integraban estudiantes y participaban y era problemática como estudiantil, universitaria. Bastante bonita la obra.

Y posteriormente a eso se ligó Santiago García que llegaba de Checoslovaquia, de hacer estudio de teatro también en Checoslovaquia, y venía a dirigir obras de teatro. Traído por Dina Moscovici, también. Es que entre otras cosas, un pequeño paréntesis, era la única persona que tenía estudios de teatro realizados y con títulos. De resto los demás, pues era como se hacía: hacían teatro y se iban formando, pero así con estudios, con diplomas y todas esas cosas, Dina era la directora, por eso ella era la que estaba al frente de la posible escuela de la Universidad Nacional.

Y con Santiago García recuerdo que la primera obra que montó fue *El jardín de los cerezos*. Y nos invitó a algunos de los que estábamos trabajando allí a trabajar con él en la obra. Yo tuve la fortuna de empezar a trabajar ahí con Santiago, en *El jardín de los cerezos*, haciendo un papel pequeño. Una obra muy bella y muy profesionalmente montada, realmente. Al mismo tiempo que Santiago hacía esto, Fausto comenzó a montar otras obras, como por ejemplo *Arlequinada* de Terence Rattigan. Posteriormente Santiago dirigió [...] *Un hombre es un hombre*, de Bertold Brecht, fue muy exitosa, muy bien montada, extraordinariamente buena. Tuvo también mucho éxito.

Se hacían presentaciones dentro de la Universidad Nacional, obviamente, pero también se hacían presentaciones en un teatro que ellos tenían todavía, que era como una especie de herencia del Buho, un grupo de teatro que ellos tuvieron. No podría saber quiénes eran los que lo conformaban. Ahí estaban Santiago, Fausto, no sé si Dina estuvo también. Carlos José Reyes sí estuvo, tal vez Paco [Barrero] estuvo en el Buho. ¡Mónica Silva! Mónica Silva también estaba en la Universidad Nacional como actriz profesional. Esas fueron las obras que se iban haciendo.

Con Dina montamos, ella montó, *Peer Gynt* [Henrik Ibsen] de la cual yo fui actor. Y posteriormente montó con nosotros también y otra actriz profesional, Judy Henríquez, montamos un par de obras. Una se llamaba *El Tigre* de Murray Schisgal, y la otra que se llamaba *Love* también de Murray Schisgal. Yo ya estaba un poco más desarrollado. Con la cual tuve un premio en un Festival de teatro nacional, no universitario sino nacional, tuve en premio. Y el premio

consistió en una beca para ir a estudiar en Francia. Y estuve estudiando tres años en Francia teatro y cine y otra serie de cosas, lo cual fue muy provechoso y me ayudó a formarme. Y dramaturgia también estudié al mismo tiempo. (Entrevista con Carlos Duplat. 28/02/2013)

La experiencia que narra Carlos Duplat brinda muchos elementos para ilustrar la composición variada del grupo de la U. Nacional, además de su progresiva complejización en cuanto a personas implicadas, pero también en cuanto a nuevos proyectos, nuevas obras, nuevos temas de discusión. Como el Teatro Estudio de la U. Nacional reunía tanto estudiantes como profesionales, las temáticas y las exigencias variaban y se entrelazaban. Es por esto que es significativo que el grupo se concebía como una escuela, como un proyecto de facultad de teatro. Y bajo esta mirada, se hacía un teatro profesional, que participaba en Festivales, pero también un teatro universitario para los universitarios.

En la U. de América también se desarrolló un proyecto interesante bajo el impulso de Dina Moscovici y su grupo experimental. La directora explica su experiencia en estos años de la siguiente manera:

Contando con el privilegio que me daba el tener en mi acervo las últimas novedades traídas de Europa, muchas puertas se abrían para mi trabajo y abrí simultáneamente varios frentes. El primero en la Universidad de América donde [ad]ministré cursos pero especialmente creé el Club de Teatro que aglomeraba gran parte de los intelectuales y artistas plásticos de la época. Gloria Zea, Gloria Valencia, Emilio Urrea, Vicens, Jorge Gaitán, Botero, Enrique Grau, Martha Traba, y tantos otros, ¡casi todos!.. Samper, Francisco Posada, etc., etc., se juntaron con entusiasmo al proyecto apoyado por Jaime Posada. (Entrevista Dina Moscovici. Octubre-Noviembre de 2012)

Esta universidad -que adquiere el teatro Odeón cedido por el grupo El Buho en 1962-, se convierte en una promotora cultural, brindando espacios de discusión y de presentación para diferentes grupos teatrales:

La Universidad de América y cinco grupos diferentes de teatro se han comprometido a darle a Bogotá lo que por mucho tiempo habíamos esperado: Teatro. Aquí puede esto considerarse como una quijotada, pero éste es un esfuerzo positivo, andando, que debe ser apoyado, por todos los bogotanos. Será, sin lugar a dudas, semilleros de artistas, directores, luminotécnicos, etc., que tendrán cabida en la TV, en el cine nacional que ya empieza a desarrollarse y que beneficiará a artistas y público por parejo. ¿Por qué alrededor de una idea de éstas no se trata de formar una escuela nacional de arte dramático? Mucha es la falta que nos está haciendo. (El Espectador. Arturo Vélez Sierra: 07/04/1965)

En 1965, por ejemplo, la Universidad organizó dos temporadas teatrales donde se presentaron 15 diferentes grupos, con repertorio clásico, contemporáneo y nacional, y organizó un festival que reunió a todos los grupos presentados en las temporadas anteriores (El Siglo. 11/07/1965). Si bien el trabajo de la U. de América no tiene tanta repercusión en la historiografía del teatro colombiano - como sí lo va a tener el de la U. Nacional- sí se puede decir que este ambiente de creciente complejidad, que Moscovici describe a través de los intelectuales que participaron, es otro de los componentes que caracteriza al Teatro Universitario de esta época.

El crecimiento de los grupos universitarios –crecimiento en cuanto número de grupos y participantes, pero también en su visión y funcionamiento- permite plantear un proceso de complejización en relación con el ambiente cultural de Colombia que va a llevar a diferentes tipos de productos teatrales en los años posteriores.

El crecimiento que se registra abre otras muchas posibilidades de participación que ya dejan de limitarse a los Festivales Nacionales de teatro, ampliando los espacios de presentación y trabajo, y cambiando el público para el que se trabajaba. Lo que se puede ver, por tanto, en los casos mencionados es un tránsito en la concepción artística del teatro universitario a partir de una mayor complejidad en los entramados de relaciones de las personas involucradas. Y este aspecto demuestra la relación que tuvo el teatro universitario con el proceso del teatro moderno en Colombia, además que permite reflexionar y explicar el camino que toma en cuanto contenido el Teatro Colombiano.

1.3 El papel de Dina Moscovici en el Teatro Universitario

A lo largo de la introducción y los apartados he ido planteando el papel que jugó el teatro universitario en el desarrollo del teatro moderno en Colombia. Y como ya se habrá podido notar el nombre de Dina Moscovici aparece en diferentes lugares y de distintas maneras. En este apartado, por tanto, deseo plantear el rol que jugó esta teatrera como un personaje central que conectó varios procesos de estudiantes que después serían directores en el Teatro Universitario de los 70.

En el apartado 1.1 alcancé a dar ciertos datos biográficos de la teatrera. Por supuesto, el más relevante es su educación en Francia y el contacto con el medio teatral europeo:

Así, llegué a París en 1949 y me acomodaron en el Pabellón de los Estados Unidos, de la Ciudad Universitaria. Desde luego, era mi obligación seguir mis estudios hasta recibir el título de Doctorado Universitario en Teoría Económica por la Universidad de París.

Rápidamente, fue atraída por el mundo del Teatro y del Cine y conseguía, con mucho esfuerzo seguir los cursos de teatro en la principal escuela de formación en la época – el IPJD- creado por Jean Louis Barrault dentro de la tradición de Charles Dullin. En esta escuela se encontraba lo más avanzado en el mundo teatral de la época. Fueron mis profesores, entre otros, Roger Blin (que creó [dirigió] *Esperando a Godot* por primera vez) y Marcel Marceau.

Solamente en 1951 ingresé al- IDHEC- la consagrada escuela de cine de París en la cual obtuve al término del curso el Diploma de Dirección Cinematográfica. Era la única mujer en la época estudiando dirección de cine en París. Fueron mis colegas de promoción Louis Malle y Alain Cavalier. (Entrevista Dina Moscovici. Octubre-Noviembre de 2012)

En Francia se casó con el poeta colombiano Jorge Gaitán Durán y llega a Colombia en 1956. Como ya lo dije anteriormente, comienza a trabajar en la ENAD y en la U. de América. Pero es importante recalcar que su marido fue uno de los intelectuales que apoyó el movimiento cultural colombiano de esta

época, y fue el fundador de la revista *Mito*, donde se discutían temas filosóficos, artísticos y políticos del mundo, publicando traducciones de obras, ensayos, etc. Este vínculo con Gaitán Durán simboliza la relación de D. Moscovici con la intelectualidad colombiana. Y esta conexión va a ser importante porque funciona como puente entre los estudiantes y los intelectuales colombianos.

Frente a la llegada de D. Moscovici a la ENAD, Consuelo Moure dice:

Fue Dina Moscovici realmente quien trajo, impulsó y desarrolló hasta donde pudo la escuela de vivencia a Colombia durante sus fructíferos 15 años de permanencia continua en el país. Fue en la ENAD donde por primera vez alumnos de teatro, y por su boca, oyeron hablar de un ruso de nombre Stanislavski, cuyo método había sido desarrollado en Francia por diversos seguidores, entre ellos por Charles Dullin, famoso director, a quien ella a su vez seguía en cuando a formación de actores. (Moure, 1989: 30)

Su papel como profesora permitió que se diera el primer canal que conectó el mundo teatral francés, filtrado por la experiencia de D. Moscovici, con los estudiantes colombianos. Tanto en la ENAD y en la U. de América comienza a trabajar la teatrística brasileña con la vanguardia teatral: con la ENAD montó “*Una coreografía plástica sin continuidad de tiempo*” (El Tiempo. 10/11/1957); y con la U. de América montó una obra del existencialista francés Jean Anouilh y una de Jean Tardieu, considerado como teatro del absurdo.

Esto es lo que comenta Paco Barrero, uno de sus estudiantes en la ENAD, sobre su experiencia con ella:

Dina nos llevaba a la casa, y nos daban onces y nos hacía charlas. Y Dina me corrompió. Dina era existencialista y Jorge Gaitán también, entonces ellos dos, pero claro directamente Dina, me metió en todo el mundo del existencialismo. Yo me conocía muy bien a Sartre y a toda la parentela de Sartre, a Simón de Beauvoir y demás, pero tampoco era que los entendiera mucho sino que nos tomaban la lección. [...] (Entrevista Paco Barrero. Septiembre-octubre de 2012.)

A la par que desarrollaba la docencia, también incursionó en la Televisión colombiana donde pudo poner en práctica sus conocimientos cinematográficos.

Más adelante, se vinculó a la U. Nacional y mantuvo estos diferentes 'frentes' culturales que ya he esbozado en los apartados anteriores.

De todo este trabajo cultural y teatral –que, según Moure, la hacen “*uno de los personajes más importantes del teatro colombiano de los 50 y 60*” (1989: 30)- surgen ciertos personajes que enriquecen y lideran la experiencia teatral universitaria de los 70.

De los que fueron sus estudiantes y trabajaron con ella, quiero mencionar a tres de ellos: Paco Barrero, Carlos Duplat y Carlos Perozzo. Los tres teatristas se educaron poco a poco en el medio teatral colombiano, siendo parte de las escuelas teatrales, de la Televisión, de los Festivales y de los eventos importantes que marcaron el teatro colombiano en los 60. Toda esta experiencia, personalizada por el camino y postura que cada uno tomó, estuvo relacionada con la influencia de Dina Moscovici. Después, estos tres directores fueron secretarios generales de la Asociación Nacional de Teatro Universitario (ASONATU), representando al movimiento teatral universitario desde la U. Distrital y la U. Nacional, respectivamente.

Pero también se pueden encontrar otros teatristas, que si bien no fueron parte del teatro universitario de los 70, sí participaron en diferentes actividades de las cuales se desprendió su proceso de emergencia, tales como Santiago García, figura central del teatro colombiano en estas décadas.

La idea es que analizar el papel de Dina Moscovici permite crear una imagen de las interconexiones y de la complejidad que estaba adquiriendo el teatro colombiano. Esto es relevante ya que permite comprender el nivel de complejidad y las influencias, en cuanto conocimientos teatrales y estéticos, que circulaban en los 60 en diferentes partes de Colombia. Las siguientes tablas indican algunos personajes y algunos de los grupos que conectan a D. Moscovici con diferentes sucesos teatrales del país en 1960:

<i>ENAD (1955)</i>	
Víctor Mallarino	Declamador famoso colombiano, educado en Europa. Director de la ENAD
Paco Barrero	Estudiante de teatro, director de Teleteatro y Televisión Educativa, integrante de El Buho, director de la Casa de la cultura de Cúcuta, director de La Mama, director de teatro de la U. Distrital.
Mónica Silva	Egresada de la ENAD, fundadora de El Buho, Teatro Infantil El Burrito, Teatro Popular de Bogotá, Actriz de Televisión. Participante del TEUN

<i>U. de América (1957)</i>	
Jaime Posada	Rector de la U. de América, político colombiano, ministro de educación 1958-1962
David Manzur	Pintor colombiano, participó como actor y escenógrafo en diferentes montajes de la U. de América.

<i>U. Nacional (1960)</i>	
Fausto Cabrera	Declamador español. Director de la Escuela Distrital de Teatro de Bogotá, fundador y director de El Buho.
Santiago García	Fundador y director de El Buho. Integrante del Teleteatro. Fundador de La Casa de la Cultura (Candelaria). Referente del Nuevo Teatro.
Carlos José Reyes	Estudiante de la U. Nacional. Integrante de El Buho. Director de TEUN, dramaturgo, fundador de la Corporación Colombiana de Teatro. Director del grupo universitario del Externado. Historiador de Teatro.
Carlos Duplat	Estudiante de arquitectura de la U. Nacional. Integrante del TEUN. Director y dramaturgo. Director del Teatro del Tolima. Director del grupo universitario de la U. Nacional.

<i>Cooperativa de actores (1962)</i>	
Jorge Vargas	Pionero del teatro de calle en Colombia. Pasó por grupos como La Mama, La Candelaria, para luego fundador el Teatro Taller de Colombia
Enrique Grau	Artista plástico colombiano, profesor de la facultad de bellas artes de la U. Nacional en los 50. Escenógrafo de la Televisora Nacional.
Felipe González	Actor colombiano con una alta participación en los Teleteatros. También trabajó como director de televisión de la década de 1970.
Arístides Meneghetti	Periodista y crítico de arte uruguayo que contribuyó a la formación de El Buho.

Conclusión

A lo largo del capítulo he expuesto cómo el teatro universitario de finales de 1950 y comienzos de 1960 es un producto de los entramados de relaciones con base en el proceso de modernización del teatro colombiano. Es por esto que el teatro experimental y el universitario comparten características en sus formas de proceder, en su interés por la dramaturgia contemporánea, e incluso en su composición, donde contrastan jóvenes inexpertos con intelectuales reconocidos.

La creciente complejidad en estos entramados permite ver al teatro universitario como parte del desarrollo del teatro colombiano. Sin embargo, es necesario aclarar que estas cualidades son diferentes a las que constituyen el teatro universitario de 1970. Son productos culturales distintos que se pueden explicar de acuerdo a su proceso. Lo importante de este capítulo es entender que el teatro universitario nace ligado al teatro moderno colombiano, y que, por tanto, tiene contacto con toda la intelectualidad que aboga por una transformación cultural.

Capítulo II: La universidad del Teatro Universitario

Introducción:

En este capítulo deseo exponer cómo el surgimiento y fortalecimiento del teatro universitario está entrelazado con el proceso de modernización de la universidad colombiana. Mi intención es analizar algunos de los elementos que caracterizan los cambios de la universidad en los años 60 y 70 del siglo XX a la luz de sus efectos en la composición del teatro universitario. Para esto, en esta introducción, voy a realizar una mirada general de las transformaciones en la composición del sistema de educación superior en el país, a través del análisis de la ampliación en la matrícula universitaria. Después, en el apartado 2.1, quiero plantear el rol de las directivas en el funcionamiento del teatro universitario. Y por último, en el apartado 2.2, voy a abordar el proceso de politización del estudiantado colombiano en 1960 para entender la ideología del Teatro Universitario de 1970, que se expondrá en el III capítulo.

La ampliación de la matrícula

La universidad colombiana sufrió grandes cambios a nivel cuantitativo y cualitativo desde 1950. Los datos del ICFES respecto a esto plantean que hasta 1950 comienza a haber un aumento acelerado y significativo -con respecto a la población total- en el número de estudiantes matriculados en la educación superior¹¹. En 1938 se encuentran 0.4 matrículas por cada mil habitantes; en 1951, se tiene 1 matrícula/1000 habitantes; para 1964 la tasa es del doble, 2.1 matrículas/1000 habitantes; y en 1973 la tasa es de 5.4 matrículas/1000 habitantes.¹² (Lucio y Serrano, 1991: 10)

También en este mismo periodo se encuentra un aumento en el número de instituciones universitarias públicas y privadas, y un número cada vez mayor de

¹¹ El número promedio de estudiantes matriculados en el periodo comprendido entre 1935 y 1945 es de 4.590 por año (Cálculo realizado con base en Lucio y Serrano, 1991: 47)

¹² 1938: 3.050 estudiantes matriculados; 1951: 11.296 estudiantes; 1964: 36.617 estudiantes; y 1973: 124.236 estudiantes. (Ibíd.: 47)

estudiantes por institución. En 1938 hay 14 universidades (9 públicas y 5 privadas) y 218 estudiantes/universidad; en 1951 el número de universidades había aumentado a 24 (16 públicas y 7 privadas) y se tienen 471 estudiantes/universidad; en 1964 ya hay 35 universidades (22 públicas y 15 privadas) y hay 1046 estudiantes/universidad; en 1973 hay 58 universidades (23 públicas y 35 privadas) y hay 2142 estudiantes/universidad. (Ibíd.: 47)

El aumento en el número de estudiantes y el nacimiento de diferentes universidades públicas y privadas es un indicio de cambios generales de la sociedad colombiana. Es por esto que estos cambios se explican a través de la conjunción del crecimiento demográfico y del proceso de urbanización, acompañados también por la industrialización de la economía de mitad de siglo.

Básicamente, en el periodo comprendido entre 1950 y 1970 hay un crecimiento poblacional debido al proceso de transición demográfica -donde hay una reducción en la mortalidad y se sostiene un alto índice de natalidad-, que genera un crecimiento en la cantidad de personas en edad laboral (bono demográfico). Esto se ve acompañando también por el incremento en el desplazamiento de población campesina a las ciudades. Ligado a lo anterior, en este periodo se registra un crecimiento urbano importante, y se desarrolla un modelo de crecimiento económico que buscaba fortalecer la industria basado en la creciente demanda interna y en la consolidación de mano de obra calificada en las ciudades¹³.

De la interrelación de estos fenómenos, se encuentra la constitución amplia de las clases medias que van a ser las principales participantes del sistema de educación superior:

El acelerado urbanismo generó una “modificación de los patrones culturales y adaptación a nuevos roles”, por parte de la población. Entre éstos cabe destacar el surgimiento de los estratos socioeconómicos intermedios [...]. Estos

¹³ “El período de industrialización dirigida por el Estado se caracterizó, por lo tanto, no sólo por un rápido crecimiento poblacional, sino también por una urbanización acelerada.” (Ocampo, 2010:138) “La urbanización [...] facilitó unidades productivas de mayor tamaño y ofreció servicios modernos (electricidad, telefonía, bancos, transportes), mano de obra barata y más calificada y un mercado concentrado para sus productos” (Palacios, 1999: 575)

sectores constituyen las clases medias emergentes, que aumentarían la demanda por educación y por servicios, en las cuales igualmente se detecta una participación creciente de la mujer en la educación y en el mercado de trabajo. [...] la expansión del sector educativo, y consecuentemente la expansión posterior del sistema de educación superior, se realiza sobre la base de esos nuevos estratos medios, que surgen con el proceso de urbanización. (Lucio y Serrano 1991: 10)

Las clases medias urbanas son las que más se hacen partícipes en el crecimiento del sistema educativo. Sus niveles económicos y sus necesidades laborales hacen que la universidad sea un servicio central. Es por esto que la universidad en este periodo se caracteriza por la creación de nuevas carreras, por las divisiones en las facultades tradicionales, por el aumento en el interés hacia las carreras administrativas, etc. (Ibíd.: Cap. I, 45) De hecho, parte de las reformas universitarias de los 60 y las relaciones con Estados Unidos a través de la Alianza para el Progreso buscan insertar a Colombia en el mercado laboral mundial, con el propósito de consolidar una población trabajadora educada en niveles tecnológicos¹⁴.

La emergencia de clases medias -por su forma de relacionarse con la universidad-, amplía los intereses y necesidades. Autores como Lamus (2010) plantean la relación entre el surgimiento de las clases medias con la consolidación de mundos artísticos:

Con las clases sociales emergentes, los inmigrantes, los gremios y grupos de profesionales se requirió de espacios para su esparcimiento y socialización: principalmente cuando se incrementó la población estudiantil, que trajo otros intereses, ideas, formas de comportamiento y de diversión, la bohemia entre ellos. (Lamus, 2010:207)

El teatro es apropiado por la población universitaria como una manifestación cultural necesaria para el crecimiento estudiantil. De esta manera, los departamentos de bienestar universitario de diferentes instituciones crean grupos de teatro, apoyan y financian sus actividades. Y por esta misma vía, el

¹⁴ “Para lograr la preparación de estos países en la división hemisférica del trabajo, era necesario modernizar toda la educación. En esta forma podría aprovecharse al máximo una mano de obra barata pero bien calificada [...]” (Ocampo, 1979: 22)

estudiantado participa activamente como teatrista o como espectador. Moure (1989), por ejemplo, plantea cómo en la facultad de sociología de la U. Nacional se promovían las experiencias del psico-drama con poblaciones en barrios marginales y zonas rurales mientras se realizaban los trabajos de campo:

Al servicio de los “trabajos de campo” de la Facultad [sociología] en los barrios marginales y en las zonas rurales, se recomendaron los psico-dramas y las prácticas teatrales [...]. Este núcleo se aunó con otros estudiantes aficionados que venían del teatro estudiantil y con estudiantes de filosofía y psicología (Germán Colmenares y J. Orlando Melo, entre muchos). Algunos de ellos estaban en sociología o en psicología por vocación profesional. Otros solamente porque los conocimientos de estas dos disciplinas o los de filosofía les eran sumamente útiles para su formación como directores de teatro o T.V. Por afición o por disciplina artística, lo cierto es que con base en unos y otros, se desató a finales de los cincuentas y comienzos de los sesentas, una fiebre por organizar grupos de teatro de comunidad [...] (Moure, 1989:18)

De esta manera, el proceso de cambio de la universidad colombiana, representado en los cambios cualitativos y cuantitativos de su composición, es una característica decisiva para realizar una imagen de la universidad de 1960. Todas las discusiones que se dan en este periodo frente al sistema de educación superior, provenientes desde el gobierno, desde los partidos políticos, o desde la comunidad académica, se pueden interrelacionar con aspectos generales como la creciente complejidad de la universidad. Es por esto que en esta década se encuentran las propuestas de reformas por parte del Estado –acompañadas por la supervisión de la Alianza para el Progreso del presidente Kennedy- y las respuestas y protestas por parte del profesorado y el estudiantado que llevarán a la consolidación del movimiento universitario. Además, también aparecen instituciones como la Asociación Colombiana de Universidades (ASCUN) y el Instituto Colombiano para el Fomento de la Educación Superior (ICFES) como formas de estructuración de políticas frente a la universidad. (Ocampo, 1979; Lucio y Serrano, 1991)

Este proceso de complejización de la universidad y de sus actores es el aspecto central que deseo tomar en relación con el Teatro Universitario. La

creciente cantidad de estudiantes universitarios, y su conexión con la clase media urbana; la participación de instituciones como ASCUN y el papel del Estado y su visión de la educación superior, van a ser necesarios para que el Teatro Universitario pueda formular sus tesis, sus formas de participación y creación y, finalmente, para que se haya dado su desaparición.

2.1 El Papel de las directivas universitarias

La universidad favoreció el ascenso de las clases medias y su teatro compartió características similares que resumo a continuación: 1) El teatro se institucionalizó por gestión de alguna personalidad del ámbito académico, intelectual o artístico [...] (Lamus, 2010: 301)

En el primer capítulo planteaba que gran cantidad de los grupos que conforman el teatro universitario de los 70 son creados en la década del 60. Y es que en esta década se encuentran diferentes reformas universitarias que favorecen los temas relacionados a la formación cultural de los estudiantes. Son las universidades y sus directivas las que fomentaron las condiciones para la realización de este tipo de actividades conjugándose con el ambiente teatral de la época. Así, los grupos universitarios funcionaban bajo las posibilidades administrativas que brindaba la universidad. Esta relación constituyó parte de los límites con que estos grupos operaban, al igual que brindó posibilidades para desarrollos de diferentes tipos.

El bienestar universitario y el papel de ASCUN son dos ejemplos con los que se puede entender de mejor manera el papel de las directivas frente al Teatro Universitario. Su gestión y apoyo a los grupos esquematiza las interdependencias entre la universidad y los teatristas, que finalmente resultan en una constitución peculiar de su actividad teatral. También se puede mencionar el papel de la censura como acción concreta por parte de las directivas frente a los grupos de teatro y sus formas de trabajar. A continuación

voy a brindar elementos para caracterizar el papel del bienestar universitario, de ASCUN y de la censura frente al teatro universitario de 1960 y 1970.

Bienestar universitario

El bienestar universitario es definido como

[Una] función de la Universidad, [con el propósito de] desarrollarse a través de acciones (programas, servicios y actividades), estar dirigido a todos los miembros de la comunidad universitaria y contribuir a la formación integral del individuo (Bolaños, 1989: 190)

Bajo este marco, uno de sus propósitos es ejecutar programas culturales que contribuyan en la formación del estudiantado. Las actividades culturales extracurriculares de diferentes tipos que fomenta la universidad dependen del bienestar universitario: los grupos de teatro, por tanto, funcionaban gracias a la gestión de este estamento. El bienestar universitario se desempeñó como *la base administrativa de los grupos de teatro*:

En la universidad existe una oficina de Bienestar Estudiantil manejada por los estudiantes de la Confraternidad Javeriana, con la asesoría de uno de los padres de la Universidad. La Oficina cuenta con una secretaria de medio y un sencillo equipo. [...] El primer objetivo del Bienestar Estudiantil es la coordinación y promoción de los diversos grupos culturales, deportivos, de acción social y de intereses ideológicos que hay en la Universidad y que constituyen la vida extra académica de la Javeriana. Entre los grupos culturales figuran: el Coro Javeriano, los grupos de Danzas Folclóricas del interior y de la costa, la Tuna Javeriana, el Teatro Experimental Javeriano. (Citado por Galeano, 2012: 35)

Esta dependencia definía aspectos básicos como la contratación de los directores, el manejo de los presupuestos, los viajes, la participación en festivales, la gestión de espacios para las presentaciones, entre otras cosas. Carlos Duplat, por ejemplo, cuenta cómo en el Teatro Estudio de la U. Nacional, Dina Moscovici era la directora general porque ella era de las únicas que tenía certificación académica. Para que ellos pudieran ser contratados

como directores se les dio el calificativo de 'expertos' (para diferenciarlos de 'profesionales') y se les pagaba menos:

Yo seguía vinculado, porque Dina me había vinculado de todos modos como experto. Yo era experto, no tenía título universitario. Entonces no me podían dar un cargo distinto, sino como experto. Y obviamente como experto le pagan a uno menos. [...] De todos modos seguía vinculado a la Universidad Nacional, con Carlos Perozzo que era el otro director y que tenía el cargo igualito al mío. También era experto. [...]

Y Duplat sigue con la descripción del papel del bienestar universitario (que él llama "divulgación cultural") en el funcionamiento de los grupos de teatro universitario:

Fundamentalmente eso estaba muy ligado al movimiento estudiantil, y ellos lo propiciaban y lo impulsaban, pero también la universidad lo patrocinaba. Porque por ejemplo el teatro nuestro, el de la Universidad Nacional, dependía directamente de divulgación cultural. Ese era el que terminó siendo nuestro patrón, digamos, el que me pagaba a mí, por ejemplo, para poder montar las obras. [...]. Había gente muy inteligente al frente de eso. Por ejemplo, en una época estuvo Marta Traba, que era una mujer sumamente amplia. [...]

Divulgación cultural, y en las otras universidades también. Porque Paco, por ejemplo, dependía también creo que era de la Distrital. Y también dependía de divulgación cultural o extensión cultural, yo no sé cómo se llamaba. Y tenía una financiación, le daban un presupuesto para montar las obras. Lo cual no era malo, ¿no? Y también ellos propiciaban las diferentes divulgaciones y nos facilitaban la forma de conseguir los pasajes... nos daban los pasajes, ¡cuál nos facilitaban! Nos daban los pasajes. A veces en bus según el sitio, pero también nos daban avioncito a veces. (Entrevista Carlos Duplat. 28/02/2013)

Ahora bien, la relación con el bienestar universitario y con la estructura de la universidad, si bien funcionaba por la gestión administrativa, también terminaba influyendo, en segunda instancia, en otros aspectos más cercanos al ejercicio interno de los grupos. Lo que quiero decir es que el esquema administrativo proporcionaba límites y posibilidades a los grupos para construir el teatro que querían hacer, y por tanto, los llevaba a adaptarse a estas condiciones.

En 1970, por ejemplo, se llevó a cabo un seminario de directores de teatro en Bucaramanga, patrocinado por ASCUN, en el cual los mismos directores de los grupos universitarios plantearon dos escenarios que esquematizarían su relación con el bienestar institucional: el primero, es un escenario donde plantean la ventaja de no tener que preocuparse por la supervivencia económica del grupo, ya que les permite explorar otro tipo de dramaturgos y de escenarios:

A menudo, el teatro universitario no corre riesgos financieros a la manera de los teatros independientes, y así, la escogencia de las obras deberá tener en cuenta este hecho. Podemos entonces ensayar con diferentes formas de literatura dramática que están fuera del alcance de dichos teatros, por razones financieras, políticas o filosóficas. (II Seminario de directores universitarios, 1970:27)

Y el segundo, es un escenario que plantea la problemática de un teatro pensado como actividad extracurricular, y sus consecuencias tanto en el compromiso del estudiante como en la estabilidad del director:

Se recomienda:

1. Fortalecer la actividad teatral en los Claustros Universitarios:

A - Reconocer oficialmente los grupos de teatro, incluyendo dicha actividad como un requisito en el reglamento de las universidades afiliadas a la Asociación Colombiana de Universidades.

B- crear incentivos que favorezcan la actividad teatral como materia curricular, y en consecuencia, válida para créditos académicos.

C – propiciar facilidades para los ensayos, y el cumplimiento de sus compromisos, sin aplicar fallas o sanciones académicas.

[...]

4 - Dadas las características específicas de la actividad escénica universitaria, que exige una aplicación a fondo de sus presupuestos, se recomienda asimilar al director, como mínimo, a la condición de profesor de medio tiempo, con la remuneración correspondiente y el derecho de ser incorporado a la nómina docente del claustro. (Ibíd.: 21,22)

Como se puede ver, la vinculación del grupo a la universidad, a través de la gestión del bienestar universitario, plantea unas condiciones administrativas sobre las cuales los propios integrantes del grupo construyen sus propuestas de trabajo.

La falta de preocupaciones financieras -en cuanto no se le paga a los actores, hay un presupuesto, hay espacios para representar y un público asegurado-, permite exploraciones y montajes que en otras condiciones no se podrían dar. Y por el otro lado, la misma vinculación y la misma estructura de la universidad, hace que los directores no persigan propósitos artísticos con los estudiantes, sino que desarrollen otro tipo de propuestas más ligadas a sus posibilidades y entornos.

Estos aspectos serán abordados claramente en el siguiente capítulo. Por ahora, basta decir que la relación del grupo de teatro con el bienestar universitario, refleja las vinculaciones entre las directivas con el teatro universitario. Y, por tanto, es un indicio de los niveles de cooperación y complejidad de la universidad colombiana.

ASCUN: Festivales universitarios

La ASCUN es una institución privada creada en 1958 por parte de los rectores de diferentes universidades para suplir el vacío en políticas gubernamentales frente a la educación superior. Uno de sus mecanismos fue encontrar un equilibrio en la participación de universidades públicas y privadas, contando en ese momento con la firma de 13 universidades públicas y 10 privadas. Se creó un Consejo Nacional de Rectores que tomaría decisiones frente a la autonomía universitaria, el nivel académico, vinculación de la universidad con las problemáticas sociales, solvencia económica e integración inter-universitaria (Lucio y Serrano, 1991: 22).

Con respecto a este último punto, la ASCUN es reconocida como la organizadora de diferentes eventos mediante los cuales se integra a las universidades a partir de competencias deportivas, encuentros académicos y

artísticos, entre otros. El Festival de teatro universitario ha sido un evento organizado por esta Asociación desde 1965.

El certamen artístico en el que acaban de tomar parte 10 Universidades bogotanas es solo el comienzo de un plan aprobado por la Asociación Colombiana de Universidades. El año próximo, el Festival será nacional y en él se presentarán exclusivamente obras clásicas. En 1967, también será nacional y estará dedicado a obras de autores modernos y contemporáneos, y en 1968 estará dedicado a los autores colombianos. (El Espectador. 01/10/65)

Estos Festivales Nacionales Universitarios organizados por la ASCUN son muestra de una participación activa en el fomento del teatro universitario por parte de las directivas. Al principio, el Festival sólo funcionó en Bogotá, pero después se fue ampliando a todo el país mediante una dinámica de Festivales Regionales, que elegían los mejores grupos que competirían en una instancia nacional.

En el II seminario de directores de teatro universitario se hace un análisis de los logros y dificultades del Festival universitario que permite ver claramente la importancia del evento:

C- Los Festivales Nacionales de Teatro Universitario. Aportes y restricciones.

Indudablemente los Festivales Nacionales de Teatro Universitario han tenido el principal papel dentro de la promoción del teatro universitario. Ha sido a través de ellos, como la actividad teatral ha adquirido en los últimos años el auge tan meritorio con que cuenta en la actualidad. La participación del estudiantado y demás estamentos de la universidad en los Festivales ha sido de gran importancia en lo que se refiere a asistencia a los espectáculos que la universidad presenta con ocasión de los certámenes zonales y/o finales. [...] El Festival universitario ha cumplido su primera etapa de desarrollo: labor de difusión dentro de la universidad y fuera de ella. (1970:15)

El Festival fue una de las actividades más importantes del Teatro Universitario porque permitió un contacto y una integración de los grupos de diferentes universidades del país. También fomentó un trabajo permanente de los grupos, buscando calidad y retroalimentación con sus compañeros y con los jurados

que eran personas con recorrido artístico. El II Seminario, debido a los logros del Festival recomienda lo siguiente:

Atendiendo las anteriores consideraciones el II seminario se permite recomendar:

- 1 Estudiar el mínimo de condiciones y cualidades de los trabajos que participan en los certámenes nacionales de teatro universitario.
- 2 Evaluar permanentemente el trabajo de los grupos universitarios.
- 3 Un mínimo de presentaciones de cada grupo anualmente.
- 4 La estabilización de la actividad teatral universitaria.
- 5 Considerar, muy especialmente, los conjuntos de teatro que inician sus labores.

El II seminario se permite recomendar a la Asociación Colombiana de Universidades:

- 1 Evitar en lo posible el carácter competitivo en los Festivales Nacionales de Teatro universitario.
- 2 Para evitar algunos contrasentidos que surgen con la palabra FESTIVAL, sugerimos que dicho nombre sea reemplazado por el de MUESTRA de teatro universitario.
- 3 Atendiendo a la necesidad de una mayor movilidad y proyección de los conjuntos, podrían realizarse confrontaciones con otros grupos universitarios, que incluirían: presentaciones, análisis de experiencias, etc.
- 4 La selección de los trabajos más representativos de estas confrontaciones será observada y evaluada por: público en general, integrantes de los conjuntos de cada zona, por un director de otra zona y por un delegado de la Asociación Colombiana de Universidades. Los grupos seleccionados participarán en la MUESTRA NACIONAL, en un lugar o lugares que se determinarán de común acuerdo con la Asociación Colombiana de Universidades.
- 5 De esta MUESTRA se escogerán los mejores trabajos, con el propósito de efectuar una gira nacional con carácter de confrontación.
- 6 En cuanto a la obra nacional, el II Seminario está de acuerdo que continúe siendo un requisito para la participación en la MUESTRA de teatro universitario.

- 7 Se solicita a la Asociación Colombiana de Universidades patrocinar técnicos o asesores que colaboren con los grupos que lo requieran. A la vez patrocinar una publicación de teatro universitario a escala nacional. (Ibíd.: 19)

Estas recomendaciones son verdaderamente esclarecedoras de la relación del Teatro Universitario con la ASCUN, ya que vislumbra el papel central que tiene esta Asociación en la organización y dirección del Festival Universitario. Incluso, que una de las reglas de participación sea la presentación de una obra nacional, implica una postura sobre el contenido de los trabajos y una dirección artística para la constitución de un teatro nacional.

Un último ejemplo para terminar de aclarar el papel de las directivas universitarias en el Teatro Universitario, es que el II Seminario de directores que he estado citando fue patrocinado y organizado por la ASCUN con el apoyo de la Universidad Industrial de Santander y su rector, que realizó el discurso de inauguración:

Los Directores de Teatro reunidos en el II Seminario Nacional sobre Teatro Universitario expresan su sincero reconocimiento a la ASOCIACION COLOMBIANA DE UNIVERSIDADES, al Instituto Colombiano para el Fomento de la Educación Superior y a la Universidad Industrial de Santander por haber propiciado, en buena hora, la realización del Seminario y hacemos votos por que los vínculos establecidos entre los diferentes grupos teatrales universitarios colombianos y demás estamentos y organismos rectores de la vida universitaria, conduzcan a una mayor ampliación de la actividad teatral en la universidad.” (Ibíd.: 15)

La censura

Por último, cabe plantear cómo la censura es una acción por parte de las directivas que va a injerir directamente en la actividad de los grupos universitarios. La censura opera a través de acciones sobre las vinculaciones administrativas de los grupos con el bienestar universitario: los despidos, los recortes de presupuesto, la falta de apoyo logístico, la prohibición explícita de

algunas obras, etc. Estas medidas fueron utilizadas en la década del 60 y del 70 en diferentes universidades. Una de las más recordadas es la renuncia de Santiago García del TEUN (Teatro Estudio de la Universidad Nacional) por su montaje de “La vida de Galileo Galilei” de Bertold Brecht en 1965. Después de haber montado la obra, S. García incluyó en el programa de mano del Colón dos páginas que hacían referencia al juicio Oppenheimer, lo que llamó la atención de la embajada de los Estados Unidos. El rector de la U. Nacional acordó con S. García extraer del programa de mano estas páginas, pero esto generó malestar en el Comité Estudiantil, quienes repartieron las páginas a la entrada del teatro:

Así, una obra biográfica, casi histórica, como el *Galileo Galilei*, se volvió una obra de una repercusión política gigantesca. De hecho, me tocó renunciar a la dirección del Teatro Estudio de la Universidad Nacional para evitar que cerraran el Departamento. (Viviescas, 2012: 232)

En su periodo como director del grupo de teatro de la Universidad de Los Andes, Ricardo Camacho intentó montar la obra de Peter Weiss *Discurso sobre los antecedentes y desarrollo de la interminable guerra del Vietnam como ejemplo de la necesidad de la lucha armada de los oprimidos contra sus opresores así como de los intentos de los Estados Unidos de América para destruir las bases de la revolución*. Esto es lo que cuenta el director sobre esta experiencia:

Pero después, ya con esa obra de Vietnam que le dije, ya eso no les pareció tan chistoso. Entonces ahí acabaron, acabaron el grupo y botaron gente del grupo. Y yo ya me había ido de la universidad, sino me hubieran botado de todas maneras. Y le quitaron el presupuesto y cerraron el teatro. (Entrevista con Ricardo Camacho. 10/03/2013)

También hay que plantear que otras directivas apoyaron el trabajo de los grupos universitarios cuando, en otro tipo de ambientes sociales, intentaron reprimirlos. Por ejemplo, en Medellín, en 1967, el clero se opuso al

[II] Festival de teatro universitario, o caballo de Troya, en donde, los marxistas montaron su propaganda astuta y descarada contra la religión, las fuerzas armadas, contra el clero y, en general, contra los valores espirituales que

sustentan la cultura y cohesionan y fortifican la nacionalidad. (El Colombiano. 02/11/1967)

En este caso, las universidades mantuvieron su apoyo, y con ayuda del secretario de educación de Medellín, Gilberto Martínez, el Festival se pudo llevar a cabo:

Yo como secretario de Educación pienso que a los universitarios se les debe dar oportunidad de exponer su conformidad o no conformidad con los sistemas vigentes, siempre y cuando lo hagan con altura y honestidad. Eso da oportunidad a la polémica y a la verdadera transformación nacional, con la cual creo que tengo que trabajar. (El Colombiano. 25/11/1967)

El tema de la censura será retomado en el siguiente capítulo (Pg. 75), ya que de aquí se desprende la represión que acabaría con el Teatro Universitario. Por ahora, para concluir este apartado, quiero plantear que las diferentes instancias que he abordado permiten entender las relaciones del Teatro Universitario con las directivas de la universidad colombiana en 1960. Esto significa que se consolida un tipo de interdependencia que conecta diferentes procesos educativos y culturales a lo largo del país.

Al principio del capítulo decía que el desarrollo de la universidad de 1960 es la *condición en la cual se forma y funciona* el teatro universitario. Y lo que he hecho a lo largo de este apartado es demostrar cómo instancias de carácter universitario, productos de las preocupaciones de los rectores sobre la modernización de la universidad colombiana, participan y aportan activamente al desarrollo y constitución del teatro universitario. Los ejemplos del bienestar institucional y de la ASCUN son muestra de ello.

2.2 El proceso de politización

El proceso de politización vivido en la universidad colombiana en la década de 1960 es un fenómeno que da muestra del proceso amplio de modernización de la educación superior. Ruiz (2002) plantea que una de las vías por la cual los estudiantes se vieron inmersos en la política, fue la búsqueda de

reivindicaciones a partir de la participación en los organismos de representación estudiantil de las diferentes universidades, que los llevaron a generar posturas más generales, de carácter político, sobre la educación superior. Las reformas universitarias de los 60 fueron catalizadores de la organización estudiantil, que llevaría a la consolidación amplia del Movimiento Universitario. (Quiroz, 2002: 226; Ruiz, 2002: 121)

Pero también en este mismo periodo las organizaciones políticas de izquierda, con el Frente Nacional y los partidos tradicionales desprestigiados, adquieren una influencia importante en la visión política del estudiantado. La siguiente cita es una de las opiniones frente a la politización experimentada en la U. Javeriana por parte de Rocío Londoño, estudiante de sociología de la época:

[...] con el ingreso al movimiento estudiantil la mayoría de nosotros se politiza, se revitaliza y nos metemos a diferentes grupos, al MOIR, a la JUPA a la Juventud Patriótica, hay otros sector que se mete al Trotskismo como por ejemplo Carlos Vicente de Roux, que se meten al grupo del manifiesto, se llamaba y luego se va a llamar la unión revolucionaria socialista, hay otros que se meten al Camilismo, es decir todo ese movimiento que había estado, que era muy javeriano, muy dentro, que se me mantenía dentro de las fronteras de la universidad javeriana, con el movimiento estudiantil nacional ya se rompe esa unidad grande, y ahí todos entramos a militar en diferentes grupos políticos [...] (Citado en Galeano, 2012: 111)

El proceso de politización se fue acentuando en las universidades colombianas, a partir de 1962, con manifestaciones, asambleas estudiantiles y paros en diferentes universidades públicas, en contra de las reformas universitarias del Plan Básico basado en el Plan Atcon¹⁵. El estudiantado comenzó a debatir sobre si la lucha estudiantil debía limitarse al carácter gremial, o si era necesario incluir además la necesidad de una lucha más general contra el sistema. Las tesis antiimperialistas, socialistas, pro-cubanas, comunistas, maoístas, existencialistas, etc., comienzan a operar en este momento. (Lucio y Serrano, 1991: 32)

¹⁵ Fue un plan diseñado en Estados Unidos por Rudolph Atcon en 1961 con el objetivo de modernizar y estandarizar la educación en Latinoamérica para generar competencias laborales funcionales para la distribución continental del trabajo.

Estas dos vías por medio de las cuales el carácter político entra a los estudiantes, se complementaron con los espacios físicos universitarios donde se socializaba a través de charlas, eventos culturales, etc. Ruiz plantea este último punto como un elemento “dinamizador del proceso” (Ruiz, 2002:129):

Además de asistir a diario, por consideraciones lógicas, al centro académico, los jóvenes encontraban en la Ciudad universitaria el campo ideal para el desarrollo de su vida social y juvenil. Diversidad de opciones, como las relaciones personales, actividades culturales, deportivas y lúdicas permitían a los estudiantes establecer un vínculo más estrecho con la universidad, lo cual incidió en la conformación de la organización estudiantil. (Ibíd.: 129)

Aquí el teatro juega un papel importante ya que se convierte en una actividad universitaria que participa en el doble juego del proceso de politización: por un lado iba adquiriendo el carácter político, y por el otro, lo iba comunicando. Frente a esto es pertinente recordar lo que planteó Carlos Duplat sobre el TEUN y cómo, a la par de un teatro con profesionales, se hacía un teatro de universitarios para universitarios:

Participé por primera vez en una obra que la dirigió Fausto Cabrera, una obra más bien como universitaria. Estudiantes integrados, y eso era muy bonito porque se hizo en la cafetería, y se integraban estudiantes y participaban y era problemática como estudiantil, universitaria. Bastante bonita la obra. (Entrevista con Carlos Duplat. 28/02/2013)

El mismo Carlos Duplat es un ejemplo de la conjunción del teatro con la política, cuando comenta cómo se vio atraído por los ideales del cura Camilo Torres por la revolución cubana, etc.¹⁶ Y cabe anotar que más adelante militaría en el M-19.

¹⁶ Yo llegué en un momento muy especial a la universidad nacional. Como había mucha efervescencia, acaba de triunfar la cosa de Castro en Cuba. Sí, entonces había como una efervescencia, de un espíritu revolucionario a nivel de América Latina. Y yo tuve la suerte, había un cura párroco, no era él párroco, pero sí colaboraba en la parroquia que había ahí en la iglesia de la universidad nacional, que era el padre Camilo Torres Restrepo. Entonces nos acercamos mucho también a él, y había un movimiento universitario bien importante en el cual pues uno termina también vinculándose como estudiante, ¿no? Y lateralmente también actoralmente: pues hacíamos obritas de agitación y cosas de esas. Pero toda esa efervescencia que corría por toda América Latina incidió mucho también en el espíritu del teatro universitario. Pues se hacían obras muy progresistas, estamos hablando de Bertold

En el II Seminario de directores universitarios, se plantea como una tesis ideológica lo siguiente:

Sexta tesis – El deber esencial de nuestro teatro es el de rendir cuenta de que sus crisis deben ser la expresión de la crisis general que afecta las estructuras económicas, políticas, sociales y culturales del país. Nuestra contradicción evidente proviene de la tendencia fatal a descomponer el mundo en una esfera del arte y en una esfera de lo terrestre y lo pagano. Existe el grupo de los que se sienten inspirados por las musas y se desembarazan de sus continuos conflictos con la realidad por medio de un amor calcado sobre las pautas del teatro vanguardista; en suma, un deseo de evadirse haciendo teatro. De la misma manera que no se puede producir un choque con la vanguardia, no se puede explicar la singularidad de los esfuerzos del teatro universitario por el simple y estéril gozo de la actuación, que constituye el teatro de aficionados. Un camino para llegar a crear un arte propio sería el de tomar conciencia de que no se trata de transmitir bienes culturales, sino de verse como correctivo viviente. (1970:28)

Esta tesis logra contener el proceso de politización del estudiantado colombiano, en cuanto se plantea al teatro no como trasmisor de “bienes culturales”, sino como “correctivo viviente”. Es decir, una postura en contra del sistema, que entiende que seguir por el camino estético de la vanguardia teatral –muy apropiado por el Teatro Universitario de finales de los 50- no permite comprender y apropiarse el momento de crisis en el que vive el país.

Este planteamiento de carácter ideológico tendría su aplicación práctica en las múltiples obras que se desarrollaron en este periodo, además de las acciones culturales y educativas de estos grupos con los obreros y campesinos. Así, el proceso de politización del estudiantado universitario –una de las características de la modernización de la universidad colombiana-, explica los desarrollos hacia las posturas políticas críticas del teatro universitario en los 70.

Brecht y cosas así. E inclusive ciertas obras que se escribían ya con un contenido un poco más político. (Entrevista Carlos Duplat. 28/02/2013)

Conclusión

El propósito de este capítulo fue entender la relación del teatro universitario con la universidad que se desarrolló en la década de 1960. Es por esto que tomé tres aspectos relacionados con el proceso de modernización de la universidad, para encontrar las influencias y los caminos por medio de los cuales los grupos de teatro fueron constituyéndose y fortaleciéndose.

El ascenso de las clases medias y el crecimiento de la participación universitaria son procesos que permiten entender, en un marco general, la apropiación del teatro por parte del estudiantado. Por supuesto, aquí entra la relación con el desarrollo del teatro en Colombia, expuesta en el primer capítulo.

Además, cabe anotar que el teatro universitario que opera hasta mediados de 1968 tiene todavía características diferentes del que va a operar los años siguientes. En este capítulo salté en el tiempo entre estos dos periodos para ejemplificar la centralidad de ciertos procesos de la universidad en la base de lo que va a ser el teatro universitario. Por esto, la relación con las directivas y la ASCUN, y el proceso de politización, son elementos que se van a mantener y que incluso van a entrar en conflicto.

Para terminar es necesario retomar que la universidad, y sus diferentes instancias, otorgaron un reconocimiento importante a la labor del teatro universitario. Este reconocimiento se tradujo en apoyos administrativos y de diferente índole, que van a permitir la constitución de un Movimiento de Teatro Universitario en el periodo siguiente.

Capítulo III: El Teatro Universitario de 1970

Introducción:

Solo desde hace unos pocos años se puede hablar con propiedad de un Teatro Universitario en Colombia, al mismo título con el que se habla de un teatro semi-profesional, de un teatro de cámara, de un teatro experimental, etc. En efecto, antes de ese lapso, el movimiento teatral nacional confundía en su seno, por necesidad del proceso mismo del trabajo, las diversas manifestaciones teatrales: universitarias, semi-profesionales, de cámara, etc. (Ej: Teatro Estudio Universidad nacional, Festivales de teatro de cámara, Festivales nacionales de teatro, en donde profesionales de televisión, semi-profesionales, estudiantes y aficionados, alteraban sin discriminación de su respectivo medio y posibilidades.)

Hoy en día el desarrollo del teatro, al margen de toda especulación, ha demarcado el Teatro Universitario. (Ej: Festivales Nacionales de Teatro Universitarios) Por lo tanto, se impone la sistematización científica y la confrontación de cinco años de experiencias, en torno a las siguientes tesis: (II Seminario de directores universitarios, 1970: 25)

En los capítulos anteriores expresé que el Teatro Universitario de finales de 1950 y comienzos de 1960 posee características diferentes al que se consolida en 1970. Esto se debe a que en este periodo el Teatro Universitario logra una organización y unas magnitudes sin precedentes en el país. En este capítulo me propongo realizar una descripción general de este Teatro Universitario, para construir una imagen que permita diferenciar y conectar sus características con el proceso precedente. El objetivo es definir qué fue el Teatro Universitario de 1970 y, por tanto, cuál es su relación con el Teatro Universitario anterior. Los elementos a abordar en este capítulo son: la organización, los Festivales de Teatro universitarios y las cualidades de las obras universitarias.

3.1 La organización del Teatro Universitario

Una de las características más importantes que diferencian al Teatro Universitario de 1970 de sus predecesores, a finales de los 50 y a mitad de los 60, es la capacidad que alcanzó de generar una organización y una movilización que los agremiara. Hay una relación profunda entre el Movimiento Universitario y el Teatro Universitario, a través del proceso de politización que describí en el capítulo anterior. Más que reseñar los acontecimientos políticos de esta época, en torno a Mayo del 68 y la Nueva Izquierda, quiero exponer cómo la vida política de los estudiantes colombianos toma lugar dentro del Teatro Universitario, y los llevó a constituir un Movimiento de Teatro Universitario, que genera una organización gremial como la Asociación Nacional de Teatro Universitario (ASONATU).

La Asociación Nacional de Teatro Universitario: ASONATU

Para entender el porqué de la ASONATU hay que plantear, en primer lugar, el panorama que los directores y los estudiantes partícipes del teatro universitario vivían. Paco Barrero, director del Taller Teatro de la Universidad Distrital, comenta lo siguiente frente a esta época:

[...] en esos días usted salía a la calle aquí y había una manifestación, y pasaba de un barrio para otro y había otra manifestación, y en las universidades había manifestaciones permanentes. ¿De qué estoy hablando? Estoy hablando del 68 para arriba, y pongo el 68 como un límite porque venía de atrás, que era toda la insurgencia mundial, contra la guerra de Vietnam, contra la colonización de los franceses, estaba la guerra de Argelia prendida, estaba toda la insurgencia de los países balcánicos, había un movimiento universal impresionante y Estados Unidos se movía frente a todas las tesis de Martin Luther King. Consuelo y yo estuvimos en Woodstock [...]. Entonces en el teatro universitario, el teatro universitario... las universidades hacían manifestaciones, los obreros hacían manifestaciones, los campesinos allá hacían manifestaciones, todo el mundo político estaba convulsionado; aparecía el sueño de una transformación social hacia un mundo mejor. ¡Cómo no hacer

parte de eso! Y no era una universidad, ni eran las públicas, eran todas las universidades por razones obvias. Si en Berkeley estaba pasando eso, si en Harvard o en Brandeis estaba pasando eso, ¿cómo en las universidades ilustres nuestras, sobre todo las de clase alta, no entraban en ese derrotero? Tenían que entrar todas; así que todas las universidades de alto curul, las medianas, las de garaje, las públicas. ¡Todas! estábamos en eso. De mi generación nadie puede decir que no hizo parte de eso porque lo hacía por las buenas o lo hacía por las malas, porque era que el movimiento era verdaderamente arrollador. (Entrevista con Paco Barrero. Septiembre-octubre 2012)

Este panorama, que Barrero describe de manera anecdótica, es lo que se va desprendiendo del proceso de politización de la universidad y del aumento en la participación política de los diferentes sectores sociales, donde se encuentran los movimientos campesinos, obreros, religiosos, y el fortalecimiento de las izquierdas. Los días de Mayo del 68 en París, por ejemplo, no sólo se viven como reflejo del espíritu juvenil mundial, sino que directores del Teatro Universitario como Carlos Duplat, vivieron estas manifestaciones mientras realizaban sus estudios en Francia. Paco Barrero vivió también las diferentes protestas y paros de los estudiantes estadounidenses.

Es decir, los acontecimientos políticos del mundo no impregnan el Teatro Universitario, sino que es todo el entramado de relaciones por medio del cual este teatro había ido emergiendo, el que permite que las diferentes consignas, posiciones sociales e ideologías encuentren un espacio de expresión. Además, se tienen las contingencias políticas propias del país en torno a Gustavo Rojas Pinilla, el Frente Nacional, el nacimiento de las guerrillas.¹⁷ Por esto, tal como sucedió en el proceso de politización de las universidades, el Teatro Universitario también es influido por los partidos y tendencias de izquierda

¹⁷ “En términos políticos, los partidos tradicionales, pero sobre todo el liberal, abandonaron su papel hegemónico de intermediación política en las organizaciones estudiantiles universitarias, dejando el espacio a la izquierda y a los discursos radicales que predominarían en el conflicto más adelante. Situación que no fue extraña a otros actores sociales, que debieron buscar espacios de expresión y representación fuera del anquilosado pacto bipartidista.” (Vergara, Juliana, 2007: 85)

colombianos, desde sus diferentes posturas –que se diferencian del Frente Nacional- y, también, desde sus diferentes discusiones.

Una de las discusiones partidistas que más influyeron al Teatro Universitario fue la que se generó con los grupos de carácter independiente organizados bajo la Corporación Colombiana de Teatro. Ricardo Camacho comenta cómo se produjo este enfrentamiento:

El problema es que, esto cogió una dinámica tal, y el Teatro Universitario empezó a radicalizarse hacia la izquierda, porque en ese momento, digamos que aquí el teatro en general ha estado ligado a los movimientos de izquierda, en general, en general abrumadoramente [...]. Por otra parte estaba [...] la Corporación Colombiana de Teatro, ¿no? Ese era el otro extremo. Y esta gente de la Corporación Colombiana de Teatro estaba abiertamente influida por el Partido Comunista. Eso era cosa obvia. En la ASONATU había diferentes tendencias que eran a la izquierda del Partido Comunista. Y la CCT era básicamente orientada por el Partido Comunista. Aunque mucha gente no era del Partido Comunista. Pero básicamente la orientación era la del Partido Comunista. Y entonces hicieron esa organización, la Corporación Colombiana de Teatro, y se produjo un tremendo enfrentamiento ahí. Hubo una ruptura entre lo que era el Teatro Universitario y el Teatro Independiente. Eso no solamente pasó aquí, eso pasó en Argentina, en España, una cantidad de países, en Francia. Nosotros no estábamos coordinados con eso países. Pero es que era lo que estaba pasando en el momento en el mundo. Era la emergencia de la cosa estudiantil. Una cosa pasional y radical de los estudiantes. Esa es la historia. (Entrevista con Ricardo Camacho. 13/03/2013)

El conflicto con el Partido Comunista, que los directores del Teatro Universitario veían materializado en la CCT, llevó a la constitución de una organización que fuera pluralista y que no se alineara bajo las directrices de este partido. Es así como surge la ASONATU, como respuesta al centralismo que se le asignaba al Partido Comunista. Este conflicto también se encuentra en el Movimiento Estudiantil Universitario, donde unos califican a las posturas de los otros de anarquistas, y los otros califican a los unos de centralistas¹⁸.

¹⁸ “Los consejos contaban incluso con una Asamblea Nacional, y trataron de copar los espacios políticos en su sentido más cotidiano, sin embargo, no recibieron el respaldo de los grupos

La consolidación de ASONATU fue la muestra de la fortaleza del Movimiento de Teatro Universitario, que logró no sólo agrupar jóvenes de diferentes tendencias políticas, sino que se planteó la creación de una organización teatral universitaria que velara por los intereses y objetivos de todos los grupos de las diferentes universidades del país, al igual que buscaba un fortalecimiento en la unidad del teatro nacional (II Seminario de directores universitarios, 1970: 30).

La comisión general elegida para la ASONATU estaba conformada por Ricardo Camacho, Paco Barrero, Carlos Duplat, Carlos Perozzo y Víctor Muñoz Valencia¹⁹. Es realmente interesante observar que cuatro de los cinco directores elegidos para este cargo, tuvieron una conexión directa y muy fuerte con todo el proceso del desarrollo del teatro moderno en Colombia a finales de los 50 y comienzos de los 60. Especialmente Paco Barrero y Víctor Muñoz Valencia (el mayor de todos), ya que fueron partícipes desde las jornadas del radio-teatro hasta de los grupos experimentales, independientes y universitarios. Por tanto, los dos procesos expuestos en el primero y segundo capítulo son parte constitutiva de los teatristas que conformaban el Teatro Universitario:

Es que esa era gente profesional. Pues como Paco Barrero, como Víctor Muñoz Valencia, como Duplat. Esta era gente distinta, era una gente mayor que yo, mayor que nosotros, pues. Nosotros éramos de otra generación. Estos eran profesionales ya que llevaban mucho tiempo haciendo teatro. [... La relación] era muy buena. Había una retroalimentación y había seminarios permanentes del Teatro Universitario. Y discutíamos. Y ellos eran los que, digamos, mandaban la parada porque ellos eran profesionales. Y en el caso mío, nosotros éramos estudiantes ahí, pues que no sabíamos nada.

maoístas, trotskistas y ultraizquierdistas, que los tachaban de burocráticos y alejados de las masas. De manera que su labor se vio tan restringida como la de las organizaciones que, especialmente bajo iniciativa de la Juco, intentaron unificar al movimiento estudiantil universitario de izquierdas después de la liquidación de la FUN.” (Vergara, 2007: 94)

¹⁹ Víctor Muñoz Valencia fue el director del grupo de la Universidad Libre, pero tuvo un recorrido sobresaliente en el proceso del teatro moderno colombiano. De Muñoz Valencia se decía a mediados de la década del 60: “Forma parte con Santiago García, Carlos José Reyes y Dina Moscovici de un respetable, progresista e inteligente grupo de directores teatrales de actualidad. Plantea siempre la necesidad de un teatro incubado en lo social, de compromiso y urgentes realidades”. (Archivo Teatro Colón. Programas de mano 1965).

Estábamos era aprendiendo ahí. Con todo el fervor y el entusiasmo. Pero nosotros éramos estudiantes. (Entrevista con Ricardo Camacho. 13/03/2013)

Finalmente, la organización del Teatro Universitario fue un producto del proceso de politización de las juventudes colombianas, pero que se montó sobre la base de un fortalecimiento que permitiera desarrollar las tesis y objetivos centrales de la actividad teatral universitaria, que representaba gran parte de la actividad teatral del país en la época.

Mire: los festivales universitarios eran importantísimos, porque eran la forma principal de hacer teatro en el país. Fuera de los festivales, fuera del teatro universitario había muy poco teatro que no lo fuera. Pues diga usted, en primer lugar, la Casa de la Cultura de Santiago García; La Mama. El TPB viene después. Y bueno, gente que se juntaba y hacía una obra ahí en el viejo Teatro Odeón, lo que después fue del TPB. Pero era muy poco. Y básicamente la actividad central estaba en el Teatro Universitario. Todas las universidades tenían grupo. (Entrevista con Ricardo Camacho. 13/03/2013)

3.2 Los Festivales de Teatro Universitario

A finales de los años 60 surgen en Colombia el Festival Nacional de Teatro Universitario y el Festival Internacional de Teatro Universitario de Manizales. Cada uno de estos Festivales, organizados por entidades diferentes, tuvo una extensión considerable, un apoyo intelectual importante y funcionó como encuentro y formación para los integrantes del Teatro Universitario del país. En este apartado voy a analizar las características centrales de estos dos Festivales como parte integral de lo que va a ser el Teatro universitario colombiano de esta época.

El Festival Nacional de Teatro Universitario

Aspiramos a continuar con esta labor que iniciamos hace apenas cinco años y nuestro mayor deseo es que para los años venideros el evento se constituya en un elemento esencial de comunicación entre universidad y comunidad. Por tal

motivo, es indispensable el concierto de todas las universidades, ya que con sus valiosas iniciativas lograremos darle al Festival Nacional de Teatro Universitario la dimensión que debe tener. (Informe general del IV Festival Nacional de Teatro, 1969: 2.)

En el apartado 2.1 del capítulo anterior introduce el Festival Nacional de Teatro Universitario para demostrar la participación de las directivas en el fomento y formación del Teatro Universitario de finales de los años 60 y comienzos de los 70. El hecho de que el Festival fuera organizado desde el principio por la ASCUN, y que más adelante contara con el apoyo financiero del ICFES, me permitió presentar diferentes vínculos a nivel administrativo que influyeron en la composición de este Teatro Universitario. Sin embargo, es necesario ampliar la descripción del Festival para demostrar los alcances concretos que logró en la organización y estructuración de un fenómeno cultural que se llamó a sí mismo Movimiento de Teatro Universitario.

El primer Festival se realizó en octubre-noviembre de 1965, con la participación de 10 universidades de Bogotá. Entre las obras destacadas se encuentran el montaje de *Fuente Ovejuna* del grupo de la Universidad Distrital y el montaje de *Final de Partida*, de S. Beckett, de la Universidad del Rosario. El pequeño evento fue un acontecimiento a nivel universitario, logrando mantener un público estudiantil permanente que llenó cada noche al Teatro Colón:

Un lleno completo registró el Colón durante los días del Festival, en el que por primera vez tomaron parte 10 de las principales Universidades bogotanas. La idea de ver a los compañeros, amigos o parientes en las tablas congregó frente al Palacio de San Carlos a tantos estudiantes, que el Colón se quedó pequeño y todas las noches inevitablemente un buen número de personas tuvo que devolverse sin poder entrar. (El Espectador. 01/10/65)

El evento puso de manifiesto un interés estudiantil por las actividades teatrales que llevó a que se planeara incluir a diferentes universidades a nivel nacional. La ASCUN proyectó, entonces, una serie de Festivales Universitarios que pudieran conectar a las universidades del país a través del teatro. Su idea era que para 1966 se realizara un Festival con un repertorio clásico, para 1967 con

un repertorio contemporáneo y para 1968 con un repertorio nacional (Ibíd.). El Festival Nacional de Teatro Universitario germina de esta experiencia. En los siguientes años, el Festival comienza a tener una amplitud mayor que lleva a una reorganización a través de Festivales Regionales que permitirían el encuentro, a nivel nacional, de los mejores grupos universitarios. Para finales de los 60 el país tiene un Festival de Teatro Universitario altamente organizado, que vincula diferentes regiones del país y que promueve la actividad teatral como parte de la formación integral del estudiantado.

Para demostrar el avance y la complejidad que adquirió el Festival me voy a permitir reseñar la estructura general de la IV versión llevada a cabo en 1969:

Participaron 18 universidades divididas en cuatro Festivales Regionales en Bogotá, Cali, Armenia y Medellín. En el primer grupo hicieron parte las Universidades Jorge Tadeo Lozano, Santo Tomás, Pedagógica Nacional, del Rosario y de los Andes; en el segundo grupo, las Universidades Santiago de Cali, de Nariño, Distrital Francisco José de Caldas, Externado y del Cauca; en el tercer grupo, las Universidades del Quindío, Tecnológica de Pereira, de América y de Caldas; y en el cuarto, las Universidades de Medellín, de Cartagena, Javeriana y de Antioquia. El proceso de inscripción y elección de las obras era manejado por la ASCUN, que estipulaba el reglamento, los documentos necesarios, la forma de elección de los jurados y el carácter de las obras a presentar. Una de las reglas plantea lo siguiente:

Las obras que presentarán los grupos deberán estar autorizadas por las respectivas universidades y corresponder a tal nivel, teniendo en cuenta [que] en el Teatro Universitario debe primar el afán de experimentación y búsqueda y nunca una imitación del teatro profesional.

Los grupos participantes podrán adoptar una de las dos modalidades que a continuación se enumeran:

- a) Una obra de autor colombiano cuya duración mínima sea de una hora.
- b) Dos obras: una universal de libre escogencia y otra que deberá ser necesariamente de autor nacional. (Informe general del IV Festival Nacional de Teatro, 1969: 4)

El reglamento del Festival, no sólo establecía las bases burocráticas para la participación, sino que buscaba orientar el trabajo de los universitarios por un camino específico, como el de desarrollar un teatro de carácter nacional. Otro aspecto importante de la organización del Festival es su carácter pedagógico en cuanto busca una comunicación y compromiso entre los estudiantes, y con los sectores populares o marginados. Es por esto que los requisitos para la participación plantean lo siguiente:

Requisitos

Cada grupo deberá:

- a) Permanecer en la respectiva sede durante la realización del evento.
- b) Asistir a las presentaciones y foros de los demás conjuntos.
- c) Presentar la obra u obras con que concursa por lo menos una vez, ya sea en un barrio, cárcel, hospital, etc., aparte de la presentación respectiva dentro del evento cultural, que dadas las circunstancias pueden ser dos para que a dichos espectáculos tenga acceso el mayor número de público.

Foros

Al día siguiente de cada presentación se realizará un foro con todo el estudiantado con el propósito de cambiar opiniones sobre la naturaleza de la obra montada y el nivel artístico del espectáculo. (Ibíd.: 6)

Los estudiantes debían ser activos en el Festival contribuyendo con su obra teatral, pero también participando como un público crítico que es capaz de dialogar y compartir experiencias. La idea del foro, como eje de discusión de los Festivales, va a ser central en el desarrollo del Teatro Universitario. Y por el otro lado, se promueve una contribución cultural a la comunidad, centrándose en poblaciones vulnerables, marginadas o populares. El Festival no sólo debía ser universitario, sino que tenía que tener una repercusión en la sociedad. Esta característica va a ser retomada y abanderada por el Movimiento de Teatro Universitario.

La elección y la participación de los jurados es también otro elemento que vale la pena resaltar. El reglamento estipulaba que cada grupo debía proponer tres nombres para integrar el jurado a nivel regional y uno para integrar el jurado a

nivel nacional, y las personas que tuvieran mayor número de votos serían los elegidos para participar en el Festival. En 1969 fueron seleccionados para los Festivales Regionales Fernando Gonzales Cajiao, Eduardo Gómez y Jaime Santos; y para el certamen final, Fabio Pacchioni, Jairo Aníbal Niño y Bernardo Romero Lozano. La composición de este jurado es una mezcla de intelectuales ligados al proceso de desarrollo del teatro moderno en Colombia (Romero Lozano, Gonzales Cajiao), y figuras vinculadas al proceso de desarrollo de la universidad y del Teatro Universitario (Jairo Aníbal Niño, Eduardo Gómez y Jaime Santos²⁰). La presencia de Fabio Pacchioni²¹ marca una tendencia que se va a profundizar en el Festival de Manizales, con la intelectualidad teatral extranjera contemporánea.

Estos tres elementos con los que estoy describiendo el Festival de 1969 permiten generar una imagen de la centralidad de este evento para el Teatro Universitario. Era un punto de encuentro y discusión, entre los estudiantes, entre los intelectuales y con proyección hacia la comunidad. Cabe decir que los viáticos de los grupos corrían por cuenta del Festival, asegurando la participación de los estudiantes de diferentes partes del país. Y finalmente, conectaba el trabajo de estos grupos con las universidades y los intelectuales extranjeros por medio del incentivo frente al Festival de Manizales.

El Festival Latinoamericano de Teatro Universitario de Manizales

Retomar el Festival Latinoamericano de Teatro Universitario de Manizales es importante para este análisis porque fue otro punto de encuentro del Teatro Universitario colombiano. Si bien la participación en el Festival estaba limitada, ya que solo los ganadores del Festival Nacional participaban en Manizales, el

²⁰ Jairo Aníbal Niño (1940-2010) fue un dramaturgo vinculado con la U. Nacional de Medellín y con el Teatro Libre de Bogotá. Su obra *El Monte Calvo* ganó el primer premio en el Festival de las Juventudes de Nancy, Francia en 1966, montada por el grupo de la U. Libre y dirigida por Víctor Muños Valencia. Eduardo Gómez (1932-) es un teatrista vinculado al movimiento estudiantil desde los años 50. Jaime Santos fue fundador del Teatro Popular de Bogotá.

²¹ "Director, actor y mimo italiano. Es una de las más prestigiosas figuras del teatro contemporáneo y su nombre figura junto con los de Peter Brook, Julian Breck, Grotowsky, y otros." (Ibíd.: 65)

evento despertaba un gran interés por la confluencia de intelectuales y de jóvenes de diferentes partes del continente con los que se intercambiaban y discutían problemas de diferente índole.

El Festival Latinoamericano de Teatro Universitario de Manizales fue creado en 1968 por iniciativa de Jaime Sanín Echeverri, director del Fondo Universitario Nacional con el propósito de generar una integración y fortalecimiento de vínculos culturales con Latinoamérica. La organización del Festival corría por cuenta de una elite intelectual ligada a la Universidad de Caldas, donde se destaca Enrique Mejía Ruiz, rector en 1969, y Ernesto Gutiérrez Arango, ganadero y político caldense que también tuvo vínculos con las Universidades de la región. El patrocinio del Festival estaba a cargo del ICFES, el Instituto Nacional de la Cultura y la Gobernación de Caldas. Es relevante también el reconocimiento que le brindó Carlos Lleras Restrepo, presidente de la época, al Festival, asistiendo a su instalación con todas las autoridades civiles y militares de Manizales. (Arcila, 1983: 107)

El Festival se caracterizó por tener una participación importante de la intelectualidad latinoamericana, contando con figuras como Miguel Ángel Asturias, Pablo Neruda, Atahualpa del Cioppo, Sergio Vodanovic, Ernesto Sábato, Mario Vargas Llosa, entre otros. También contó con la participación de intelectuales como Jack Lang, político y literato francés precursor del Festival de las Juventudes de Nancy, y Jerzy Grotowsky, maestro polaco de teatro.²²

El Festival poseía un carácter universitario, y por tanto, eran los grupos de diferentes universidades latinoamericanas los que llegaban a Manizales a presentar sus trabajos. El Festival funcionó desde 1968 hasta 1971 bajo estas condiciones. En 1972 no se organizó el evento, y en 1973 se encuentra una participación de diferentes grupos de Iberoamérica, pero ya no estrictamente universitarios como en los años anteriores (se le llama Festival Latinoamericano de Teatro). Luego es clausurado y se reabre en 1984 bajo el

²² Jerzy Grotowsky (1933-1999) fue un maestro polaco de actores reconocido a nivel mundial en la segunda mitad del siglo XX. Asistió al Festival de Manizales en 1970, donde dio una serie de conferencias sobre el trabajo del actor y sobre la militancia política. (El Espectador. 18/09/1970)

nombre de Festival Internacional de Teatro de Manizales, sin el apelativo de universitario.

El Teatro Universitario colombiano tuvo una postura crítica frente a este Festival, lo que generó una serie de incidentes entre los directores y estudiantes colombianos y los organizadores del evento. Es por esto que la participación de los grupos colombianos solo se dio en 1968, 1969 y 1971, absteniéndose de participar en 1970, después de haberlo acordado en el II Seminario de directores llevado a cabo en junio de 1970. En las conclusiones del II Seminario, los directores plantean como una falencia general, el no tener una colaboración importante por parte del Teatro Universitario nacional en la organización del Festival de Manizales.

Ratificar la importancia del Festival Latinoamericano de Teatro Universitario tanto en el plano nacional como internacional. El Seminario no desconoce ni subestima esta realidad y por lo mismo considera que el teatro universitario nacional debe prestar toda la colaboración posible para que el Festival Latinoamericano se convierta en un hecho de influencia en la cultura colombiana. (II Seminario de directores universitarios, 1970: 19)

Por tanto, uno de los motivos del conflicto radicaba en que el Festival de Manizales se llamaba a sí mismo universitario, pero no permitía que los intereses y objetivos del Movimiento de Teatro Universitario colombiano se plasmaran en la organización del evento.

En el Festival de 1971, el grupo de la U. Nacional dirigido por Carlos Duplat fue invitado a la inauguración del evento por haber sido el ganador del Festival Nacional con la adaptación del cuento *Los Funerales de la Mamá Grande* de Gabriel García Márquez. Sin embargo, en lugar de presentar esta obra, los grupos de la U. Nacional y el Taller Teatral de la U. Distrital, dirigido por Paco Barrero, presentaron una obra, basada en una serie de improvisaciones que habían estado ensayando 15 días antes, y leyeron un comunicado firmado por ASONATU, donde criticaban la organización y los objetivos del Festival de Manizales:

Inmediatamente después de la inauguración el grupo de la Universidad Nacional inició su presentación con el siguiente anuncio: “La obra que verán

ustedes es el resultado de improvisaciones en torno al cuarto cumpleaños de la Mama Grande”. La pieza fue una sátira contra el actual Gobierno, contra los organizadores del Festival Latinoamericano de Teatro y además contra el escritor Mario Vargas Llosa, uno de los invitados especiales al evento. La presentación se inició a las diez y media de la noche y tuvo una duración de poco menos de una hora. Cuando terminaron, todas las personas que habían tomado parte en la obra se colocaron frente a frente del público y dieron lectura al manifiesto que dijeron suscribían 21 grupos pertenecientes a la Asociación Nacional de Teatro Universitario, ASONATU. El manifiesto dice en su parte resolutive lo siguiente:

“1°) hacer público su rechazo total al Festival Latinoamericano de Teatro Universitario; 2°) Denunciar ante la opinión pública nacional el verdadero carácter colonialista y oligárquico de este certamen; 3°) Señalar el papel de la corporación cívica ‘Festival Latinoamericano de Teatro Universitario’ de Manizales como agencia de turismo promotora de ‘Ferias’ culturales de regocijo social con proyecciones paternalistas; 4°) Colocarse al lado de los sectores estudiantiles y populares en general de Manizales en la búsqueda de un teatro que represente los intereses más exactos que son los mismos de todo el pueblo colombiano; y 5°) Hacer un llamamiento a todos los grupos y participantes en este certamen para que adopten una posición crítica frente a él, y se vinculen estrechamente con los sectores discriminados por las directivas del Festival”.

La lectura del manifiesto se interrumpió en varias ocasiones por quienes disientían de su contenido, lo que originó el natural enfrentamiento entre los dos bandos. Hubo quienes calificaron los hechos de la noche sábado como una “asonada de ASONATU”. (El Espectador. 12/09/1971)

Este suceso fue acompañado, también en este mismo Festival, por un fuerte cruce de palabras con Mario Vargas Llosa, en un coloquio sobre ‘la expresión latinoamericana’. Ricardo Camacho, director del grupo de Los Andes y secretario de ASONATU, se tomó la palabra y criticó la postura del Festival, y por el mismo camino, criticó la postura de Vargas Llosa:

Camacho criticó fuertemente a Vargas Llosa y al “boom” latinoamericano. Se refirió a la exposición de Vargas Llosa y dijo que “quienes se pongan contra Cuba están con el imperialismo norteamericano. Manifestó que la ASONATU

estaba contra el festival de Manizales porque este no era de izquierda, y se trataba de darle ese carácter presentando obras de desnudismo, hipismo y marihuana. (El Espectador, 15/09/71)²³

Lo sucedido en este Festival denota parte de las características centrales del Movimiento de Teatro Universitario, y del Teatro Universitario colombiano del 1970. Su postura crítica frente a la sociedad colombiana y frente al imperialismo, y la necesidad de tener una conexión directa con las clases populares, son ejes centrales y permanentes de la producción de este Teatro Universitario. Es por esto que los dos Festivales de Teatro Universitario que se daban en el país, en esta época, constituyeron una cualidad importante del Teatro Universitario de 1970.

3.3 La obra del Teatro Universitario

En este apartado busco definir las características principales que componían y distinguían las obras producidas por el Teatro Universitario de los 70. Como ya se ha mostrado, el Movimiento de Teatro Universitario era amplio y variado, y muchas universidades poseían grupos y realizaban diferentes obras, pero los grupos mismos y sus directores establecieron unas bases 'estéticas' para su funcionamiento. El II Seminario de directores de Teatro Universitario de 1970 – el cual ya he abordado en este capítulo- es un claro ejemplo de esto: fue un evento en el cual 30 directores de grupos de diferentes universidades del país se plantearon la cuestión sobre cómo establecer y desarrollar un teatro de características universitarias.

²³ La respuesta de Vargas Llosa fue la siguiente: No puedo permitir que a mí, un escritor de izquierda que siempre he estado al lado de la revolución cubana, se me califique de esa manera. No hay palabra que reúna mayor infamia y desgracia que la expresión de lacayo del imperialismo. Eso me parece del reino de la irracionalidad" (El Espectador, 15 de septiembre de 1971)

Las 10 tesis sobre el Teatro Universitario

Una de las principales conclusiones del II Seminario es el trabajo crítico realizado sobre el texto de Martin Wiebel “Diez tesis sobre teatro universitario” publicado en la revista *Partisans* en 1970. Estas 10 tesis son la base teórica por medio de la cual los directores universitarios buscaron legitimar su actividad en la escena teatral colombiana. En ellas se incluyen elementos que limitan y orientan los propósitos de las obras universitarias de acuerdo a las condiciones concretas de su medio.

En la segunda tesis, por ejemplo, plantean el carácter “diletante” del Teatro Universitario debido a la relación del estudiante-actor con su medio:

Segunda tesis.- las fluctuaciones en el seno del teatro universitario son del mismo orden de aquellas que afectan a todas las agrupaciones de estudiantes, de tal manera que es muy difícil desarrollar en escena un estilo de actuación uniforme. Puesto que somos estudiantes que hacemos teatro y no actores que estudiamos, debemos convertir este defecto en una virtud. La posibilidad de diferenciar el teatro universitario de otras formas teatrales que lo puedan inclinar al pseudo vanguardismo o a la ortodoxia teatral, es afirmando con plena conciencia sus posibilidades “diletantes”, dentro de una concepción adecuada del estilo y de los temas. Debemos entender este “diletantismo” en el sentido de que el teatro universitario, por no constituir una actividad de especialistas de tiempo completo, no puede tener como meta un perfeccionismo artístico. [...] (II Seminario de directores universitarios, 1970: 26)

Este “diletantismo”, en cuanto el estudiante-actor no busca poseer los conocimientos profesionales del arte teatral, se toma como virtud y posibilidad de exploración y comunicación del Teatro Universitario. Es importante anotar cómo los directores asumen “con plena conciencia” que una de las cualidades de su teatro va a ser la búsqueda del estilo del estudiante-actor en compañía de los directores, y a través de la puesta en escena, sin recurrir a un perfeccionismo artístico:

Cuarta tesis.- Una de las condiciones indispensables para crear tal estilo de actores es la elaboración de una puesta en escena adecuada. En el polo opuesto a la tendencia que reduce el trabajo teatral colectivo al marco estético,

oponemos el trabajo colectivo del grupo, que debe encaminarse a buscar su proyección escénica, basado en la investigación y análisis de la realidad, material que será dotado de una expresión artística dinámica. La dictadura de un director, o de un encargado de la puesta en escena, personalmente responsable de su trabajo, no es conciliable con ese principio; esto es por lo cual el verdadero “conjunto” de trabajo debe ser el ámbito en el cual se lleva a cabo la actividad mínima de los estudiantes. La posibilidad decisiva es, pues, el esfuerzo intelectual colectivo durante el curso de la proyección dramática y del análisis del texto o asunto por el conjunto del grupo. (Ibíd.: 27)

Este trabajo colectivo se puede dar gracias a que los grupos no poseen problemas financieros, lo que permite discusiones permanentes dentro del grupo sobre la escogencia de las obras a montar y adaptar. “*Podemos así, exhumar, dotar de una nueva concepción para volverlas montables, mostrar, caricaturizar esas obras. Podemos comprometernos.*”(Ibíd.: 27) Y bajo esta misma línea, los directores se plantean la

Posibilidad [...] de una dramaturgia al margen de cualquier clase de moldes, propia, independiente, que asuma todas las características impuestas por el “diletantismo”. (Quinta tesis. Ibíd.: 28)

Finalmente, la décima tesis entronca los dos planos del Teatro Universitario, el artístico y el social, por medio de la confrontación del trabajo con la realidad:

Décima Tesis.- La independencia con respecto al gusto de un público decadente, como también las condiciones políticas, nos ofrecen la ocasión de experimentar en el sentido propio de la palabra, es decir, del enriquecimiento progresivo de los fines proyectados de antemano, por medio de la confrontación del trabajo con la realidad, que se encuentra en:

- a- El trabajo puramente artesanal, con los medios propios del teatro, y aspirando a una constante búsqueda.
 - b- El compromiso en el plano de la crítica social, con sus posibilidades en grupo.
- (Ibíd.:30)

Las 10 tesis sobre Teatro Universitario, si bien plantean aspectos concretos sobre los propósitos y formas de las obras universitarias, también son la expresión de los ideales y objetivos de estos directores. La importancia del Teatro Universitario de 1970 radica en que ellos mismos logran reconocer en

su actividad una serie de características que legitiman sus formas de proceder y sus objetivos. Por tanto, las 10 tesis funcionan como una auto-definición de ellos como agentes culturales y políticos, funcionando en un entramado de relaciones complejo.

La obra del Teatro Universitario, a partir de lo que plantean las 10 tesis anteriores, es una apuesta por representar los problemas del medio universitario –ligados a la realidad nacional-, a través de puestas en escena que buscaran la comunicación clara, sin ínfulas profesionales o vanguardistas.

Acuerd[os]

1°. Los grupos de teatro universitario tienen como función primordial expresar las inquietudes y preocupaciones del medio estudiantil universitario.

2°. Teniendo en cuenta que este medio estudiantil universitario es un reflejo de la sociedad en que vivimos, sobre la cual opera una ideología determinante y determinada, los grupos universitarios de teatro deben llevar los problemas fundamentales de la sociedad a la universidad, confrontándolos con las inquietudes y preocupaciones del estudiantado y, mediante la elaboración crítica y autocrítica, crear espectáculos que expresen las contradicciones que vivimos e impliquen la necesidad de una toma de decisión frente a ellas. [...] (Ibíd.: 24)

La obra de teatro

En 1969, el Teatro Estudio de la Universidad de Los Andes realizó el montaje de la obra *El Canto del Fantoche Lusitano* de Peter Weiss, dirigido por Ricardo Camacho. Con este montaje ganó los primeros puestos en el Festival Nacional Universitario y en el Festival Latinoamericano de Manizales.

El cuadernillo del Festival de Manizales reseña de la siguiente manera el fallo del jurado:

El Jurado Calificador del Segundo Festival Latinoamericano de Teatro Universitario, considerando los siguientes criterios:

1° Las corrientes estéticas vigentes en la cultura teatral, entre las cuales se destaca de manera muy especial el teatro-documento. 2° La necesidad de que las puestas en escenas del teatro latinoamericano se realicen dentro del marco de austeridad que corresponde a las condiciones socio-económicas de los pueblos del continente. 3° La condición indispensable de un teatro universitario de orientarse hacia la investigación, que es una de las características básicas definitorias del concepto de universidad. Llega a la conclusión de que la puesta en escena, de las presentadas durante el II Festival, que reúne las condiciones anteriores de una manera más equilibrada es: "CANTO DEL FANTOCHE LUSITANO" de Peter Weiss presentada por el grupo Teatro Estudio de la Universidad de los Andes. (Cuadernillo II Festival Latinoamericano de Teatro Universitario de Manizales, 1969: 37)

Gonzalo Arcila, en el libro *Nuevo Teatro en Colombia*, reseña que este fallo del jurado generó una fuerte discusión ya que se argumentaba que estaba influida por intereses políticos, y además, se consideraba ganador el trabajo del grupo de la Pontificia Universidad Católica de Sao Pablo, llamado *Comala*, basado en *Pedro Paramo* de Juan Rulfo. (Arcila, 1983: 107)

El montaje de este grupo, dirigido por Ricardo Plagentini, se formulaba el objetivo de eliminar la expresión verbal. El espectáculo descansaba en el uso de recursos visuales y musicales y en la disposición dinámica de los actores en el marco de una escenografía móvil. (Ibíd.: 108)

Hay un contraste importante entre las concepciones del grupo brasileño y el grupo colombiano, y estas diferencias dan pistas de las características concretas del Teatro Universitario colombiano. El uso del teatro documental de Peter Weiss²⁴ por parte del grupo de Los Andes, implica toda una postura frente la función del teatro. Esto contrasta, efectivamente, con un teatro que elimina la palabra, y lo centra todo en las acciones, en la escenografía y en la

²⁴ "Con el Canto del Fantoche Lusitano, Weiss empieza a poner en práctica sus teorías sobre el teatro documental. Weiss no quiere hacer espectáculo, Weiss quiere lanzar directamente su mensaje, quiere golpear conciencias, está harto de afeites y esteticismos que según él no conducen a ninguna parte. Quiere hacer un teatro de agitación." (Cuadernillo II Festival, 1969: 34)

música, como se reseña el trabajo del grupo brasileño (Cuadernillo II Festival, 1969: 12).

El grupo de Los Andes tomaba las tesis del teatro y el movimiento universitario y las aplicaba a través de montajes de teatro documental, con el que denunciaban, por ejemplo, en el Fantoche Lusitano, los abusos del colonialismo portugués en África. La experiencia de este grupo frente a sus montajes puede ayudar a ilustrar la transformación y consolidación del Movimiento de Teatro Universitario, no sólo como agremiación, sino como constitución de un norte ideológico común representado en sus trabajos y escenificaciones:

Nosotros comenzamos haciendo un teatro de repertorio. Lo primero que nosotros hicimos fue Chejov; yo hice una adaptación de una obra de Vargas Llosa [...]. Yo no tenía idea de nada, era un ciego dirigiendo a otros ciegos. [...] Entonces cogía la obra, “bueno cómo hacemos esta obra” “yo no sé” Y empezábamos ahí. Entonces yo decía “pero diga esto de tal manera y muévase aquí”. Pues era un cosa ahí que era pura intuición. Y pues todos participábamos porque ninguno sabía nada. Era intuición. Nunca vino nadie a dirigirnos un ensayo. [...] Lo que pasó fue que a nosotros nos cogió el torbellino del movimiento estudiantil de finales de los años 60. Eso fue lo que pasó. Nosotros estábamos ahí haciendo teatro, y bueno, sí, teníamos alguna influencia de Brecht, y digamos ideas de izquierda. Pero no especialmente. Y esta turbulencia del movimiento estudiantil, y nosotros entramos en ese ciclón. ¿Y qué era lo que pasaba? Venían los dirigentes estudiantiles y confrontaban los grupos de teatro. “¿Ustedes qué? ¿Ustedes qué piensan de esto? ¿Ustedes qué dicen de esto?” [...] Incluso dentro del grupo de teatro había muchos activistas del movimiento estudiantil. Entonces empezamos a hacer happenings, después empezamos a hacer obras abiertamente políticas con mucha influencia de Brecht. Hicimos una obra que fue muy importante que fue Canto del Fantoche Lusitano de Peter Weiss. Después hicimos otra de Weiss que se llamaba, ojo: “Discurso sobre los antecedentes y desarrollo de la interminable guerra del Vietnam como ejemplo de la necesidad de la lucha armada de los oprimidos contra sus opresores así como de los intentos de los Estados Unidos de América para socavar las bases de la revolución”. Y con esa obra obviamente nos echaron de Los Andes. (Entrevista con Ricardo Camacho. 13/03/2013)

Este proceso de transformación en las temáticas y en los tratamientos teatrales se repite en diferentes grupos universitarios. Muchos de ellos pasan de montar un teatro de repertorio, ligado a las vanguardias europeas, como el absurdo, para terminar en un teatro de pretensiones políticas. El trabajo colectivo se convierte en el medio para desligarse de esas vanguardias y adentrarse, teatralmente, en la vida política y estudiantil de los 70.

Paco Barrero describe el proceso del Trabajo Colectivo de la siguiente manera:

El TRABAJO COLECTIVO era un proceso que se iniciaba con la documentación, información o estudio por parte de todo el grupo, sobre un problema de palpante actualidad. (Desde deuda externa, entrega de materias primas, hasta problemas laborales en una fábrica, de servicios a la comunidad o de tenencia de tierras.)

Luego el grupo sintetizaba el material e introduciendo situaciones humanas, estructuraba un GUIÓN (tipo cine o comedia del arte) esbozando escenas o secuencias, personajes y conflictos (trabajo de mesa). Con base en este guion se pasaba al escenario a “improvisar”. Entonces el COORDINADOR (el Teatro Universitario también modificó la idea de director hegemónico) iba recogiendo y ordenando las “improvisaciones” hasta construir escenas o actos.

Luego de varios ensayos y pulimento, en una especie de ensayo general se hacía una grabación magnetofónica. (Esta grabación se transfería a texto, cual un “libreto básico”.) Llegando a este punto se hacía una presentación para la dirigencia de la comunidad o del gremio implicado temáticamente. Se recogían de ellos los comentarios críticos. Se pasaba entonces a un último ajuste global. La “pieza” estaba ahora lista para el público popular. (Barrero, 1987: 345)

El Trabajo Colectivo le brindó flexibilidad a los grupos para tratar temas de actualidad sin estar atados a una producción dramática nacional que se comprometiera a exponer los problemas nacionales coyunturales. Es por esto que también los grupos universitarios se apoyaron en la realización de happenings, sketches o teatro callejero, por medio de los cuales creaban obras cortas, de 10 a 20 minutos, para exponer críticas esquematizadas, caricaturizadas de alguna situación. Esto se representaba en diferentes espacios no convencionales, tales como manifestaciones, asambleas, las universidades, la calle, etc. Este tipo de representaciones tiene una conexión

con el teatro guerrilla en los Estados Unidos y el teatro callejero en París pues consistía en hacer un montaje veloz en la calle, donde pudieran hacer denuncias a través de caricaturas violentas y desaparecer antes de que llegara la policía. (Moure, 1989: 100)

Nosotros sabíamos que teníamos que estar ahí, pero también sabíamos que faltaba todo lo otro, que era el desarrollo de las artes escénicas en Colombia, desarrollo de actores, el desarrollo de dramaturgia, el desarrollo de especialistas. Pero que en ese momento no lo podíamos hacer porque no lo hacía nadie en el mundo. Yo aprendí eso en Berkeley, ellos no le decían teatro callejero, ellos le decían abiertamente teatro guerrilla. ¿Y qué era el teatro guerrilla? pues que los universitarios de Berkeley o de la universidad de California o lo que fuera, hacían una obrita representativa de las consignas del movimiento universitario, la ponían en una esquina a toda carrera, que durara 15 minutos y corra antes de que la policía... y ellos le decían a eso teatro guerrilla, nosotros aprendimos eso, aquí no nos perseguían entonces teníamos más espacio. (Entrevista con Paco Barrero, septiembre-octubre 2012)

La obra de teatro del Teatro Universitario consistía, entonces, en representaciones de carácter político, para comunicar y denunciar problemas concretos y nacionales. También se adaptaba a los diferentes espacios y eventos de presentación, utilizando la pancarta, las caricaturas, personajes estereotipados, etc. Pero también usaban trabajos de investigación sobre temas más complejos o dramaturgos que escribieran para realizar un teatro político.

Hay que anotar que los grupos de teatro que no pertenecían necesariamente al Teatro Universitario, adquirieron características similares en los años 70. El llamado Nuevo Teatro, compuesto por la CCT, y los grupos fuertes como La Candelaria y el TEC, desarrollaron un teatro de carácter político, y usaron la técnica de la creación colectiva para realizar sus trabajos. Si se piensa en una emergencia del Teatro Universitario a partir de un proceso de complejización de la sociedad colombiana, los otros grupos independientes que se consolidan también en este periodo, no se pueden pensar como opuestos o separados ya que su surgimiento obedece a un mismo ambiente cultural. Incluso teatristas ligados fuertemente al proceso del Teatro Universitario, luego participan en la

consolidación de grupos de carácter independiente como el Teatro Libre de Bogotá. Para una mayor referencia sobre el Nuevo Teatro en Colombia véase *El Nuevo Teatro Colombiano* de María Mercedes Jaramillo (1992), *Nuevo Teatro en Colombia* de Gonzalo Arcila (1990), *La producción teatral en el movimiento del Nuevo Teatro colombiano* de Guillermo Piedrahita (1996), entre otros.

El fin del Movimiento de Teatro Universitario

El Teatro Universitario colombiano funcionó en su pleno de intensidad y actividad hasta alrededor de 1973. En esta época las universidades comenzaron a realizar una serie de represiones sobre los grupos para acabar sus actividades. Carlos Duplat, Paco Barreo y Ricardo Camacho, en ese entonces secretarios generales de ASONATU, coinciden en que hubo una campaña que llevó a la finalización de las actividades de los grupos a nivel nacional. Esto se realizó mediante expulsiones de los directores y estudiantes, además de prohibiciones del uso de los espacios universitarios para realizar ensayos o presentaciones. También el cambio del carácter universitario del Festival de Manizales en 1973 y su cierre posterior, fueron parte de este ataque al Teatro Universitario.

Hubo tremenda represión, y expulsaron a la gente de las universidades. Cerraron universidades, cerraron grupos de teatro. (Entrevista con Ricardo Camacho. 13/03/2013)

No adujeron ninguna razón, simple y llanamente echaron a 23 profesores de la Universidad Nacional, entre ellos todos los de teatro. Ricardo Camacho [...], Carlos Perozzo, también. Nos echaron a los tres de la Universidad Nacional. [...] Hubo como una purga en todo ese sentido. Y todas las otras universidades como que siguieron el ejemplo. Y el Teatro Universitario para 1973 creo que ya no existía. Comenzaron poco a poco a acabarlo. Pero eso fue tumbe y fuera y fuera y fuera y fuera. Y murió el Movimiento de Teatro Universitario a nivel nacional. (Entrevista con Carlos Duplat. 28/02/2013)

[...] Fueron años de una terrible represión en Colombia, donde lo primero que prohibieron fue el Teatro Universitario y lo cancelaron. ¿Quién canceló eso? Yo no recuerdo si fue Misael Pastrana; creo que fue él que canceló todo eso. Cerró las universidades... a las universidades se les ordenó eliminar los grupos de teatro, etc. Las salas de teatro fueron selladas en todas las universidades: Barranquilla, Cali, Medellín, Popayán, donde fuera, y nos remplazaron dos años después con festival de murgas y de tunas. (Entrevista con Paco Barrero, septiembre-octubre 2012)

Así, el Movimiento de Teatro Universitario colombiano de 1970 llega al fin de su extensión, capacidad y actividad. Su misma interdependencia con los estamentos oficiales y universitarios, y con el movimiento estudiantil universitario, llevó a que no tuvieran una respuesta eficaz para contrarrestar una represión que fue general en el país, incluyendo la represión sobre los grupos de izquierda. De aquí en adelante no se vuelve a percibir en el país un Teatro Universitario con las características expuestas en este capítulo, y los Festivales Universitario de la ASCUN, se retoman pero no tienen una relevancia parecida a la que se alcanzó en los años 70.

Cabría anotar que en los 80, reaparece el teatro comercial, ejemplarizado en el Teatro Nacional de Fanny Mickey, que difiere radicalmente al que se desarrolló en los 60 y 70, y que ya no se plantea las cuestiones y discusiones de carácter político y estético que sí se plantearon sus antecesores (Aldana, 2008). La represión generalizada sobre los movimientos políticos de izquierda, y sobre el teatro político universitario, tiene repercusiones en los 80, al abrirse camino como una posibilidad de teatro que no fuera crítico, sino que podría divertir.

Conclusión

El objetivo de este capítulo fue dar una imagen general de las características más relevantes del Teatro Universitario, mediante los elementos que contribuyeron a su desarrollo, para permitir una diferenciación frente al Teatro Universitario de finales de 1950 y comienzos de 1960. La ASONATU, los Festivales de la ASCUN, el Festival de Manizales, y las cualidades de las obras

contribuyen a este propósito. Estos elementos constituyen la diferencia fundamental entre el proceso del Teatro Universitario estudiado en los dos primeros capítulos.

Los alcances organizativos y la definición de objetivos estéticos y políticos comunes -además de tener espacios destinados para sus presentaciones, donde podían generar discusiones y retroalimentaciones-, son aspectos que no existieron en los años anteriores. Y, por supuesto, están las diferencias concretas en las obras, donde se puede ver la transición del espíritu vanguardista de los años 60, a un espíritu comprometido y de carácter abiertamente político.

Cabe terminar, para redondear este capítulo, exponiendo la definición que hace Carlos Duplat del Teatro Universitario de finales de los años 60 y comienzos de los 70:

Un movimiento teatral muy fuerte, a partir de gente teatrera, dedicada al teatro, mezclada con estudiantes universitarios que querían formarse también en ese terreno de la expresión teatral. Pero que también, a su vez, vieron la posibilidad del teatro como un elemento para plantear problemáticas, nacionales, problemáticas universitarias. Es decir, darle como un carácter, no digamos de militancia, pero sí como de cátedra, como de medio de expresión de todos unos planteamientos que estaban muy en boga en el momento: libertarios de independencia, apoyo a movimientos internacionales, de rechazo al imperialismo, etc. De buscar una cultura propia, una expresión más masiva de las inquietudes del país. [...] Y en el cual primó el deseo de expresar las inquietudes estéticas y narrativas de los estudiantes. Entonces fue cuando se desarrolló un movimiento de creación colectiva bien importante. Prácticamente el 50% de las obras que se montaban era de creación colectiva; además de que se hacían otras obras, obras de autor, bien nacionales en general. Eran de autores nacionales que escribían para Teatro Universitario. (Entrevista con Carlos Duplat. 28/02/2013)

Capítulo IV: La emergencia del Teatro Universitario

Introducción:

El análisis que he desarrollado en los capítulos anteriores ha estado encaminado a presentar los elementos centrales en los entramados sociales, a través del teatro y de la universidad colombiana, que llevaron a la constitución del Teatro Universitario. La perspectiva ha estado concentrada en describir cómo existe un proceso de complejización en la sociedad colombiana de mitad del siglo XX -traducido en las diferentes interrelaciones entre ámbitos como el teatral y el universitario-, que permitió la emergencia del Teatro Universitario de 1970, expuesto en el tercer capítulo.

En este capítulo final voy realizar una trayectoria de la vida artística de Paco Barrero, para plantear las conexiones que contribuyan a aclarar las transformaciones en los entramados de interrelaciones que formaron los diferentes teatros universitarios (a finales de los 50, mediados de los 60 y en los 70). El objetivo está centrado en generar una explicación que abarque no sólo las diferentes características del teatro universitario, sino que también, a través de una experiencia individual, pueda presentar el proceso de cambio que llevó a la generación de productos culturales no planeados.

Así es necesario, en primera instancia, plantear por qué el análisis sobre la trayectoria de un individuo puede permitir explicar cambios procesuales en la constitución de una manifestación cultural como el Teatro Universitario.

La trayectoria individual de un artista

La propuesta teórica de Norbert Elias (1990) sobre la relación individuo-sociedad es de particular importancia para poder comprender la utilidad empírica y teórica de una trayectoria individual. Su objetivo es encontrar una forma por medio de la cual se pueda explicar el papel de las personas, no como contenidas en la sociedad, sino como generadoras, a partir de sus

interrelaciones, de estructuras sociales no planeadas. La siguiente pregunta ilustra este problema:

¿Cómo es posible –ésta es la pregunta- que mediante la existencia simultánea de muchas personas, mediante su convivencia, sus acciones recíprocas, el conjunto de sus relaciones mutuas, se cree algo que ninguna de las personas individuales ha considerado, proyectado, premeditado o creado por sí misma, algo de lo que cada individuo, quiéralo o no, es parte, una estructura de individuos interdependientes, una sociedad? (Elias, 1990: 25)

Pensar a la sociedad a través de estructuras de relaciones de individuos, y por tanto, pensar al individuo como resultado de una red de interdependencias, permite plantear a la experiencia individual de manera relacional e histórica. La figuración explica cómo los seres humanos al interrelacionarse, generan, sin pretenderlo, contextos funcionales que marcan límites para vivir en un tipo de sociedad.

El ser humano individual [...] vive dentro de un tejido de relaciones móviles que, al menos en parte, se han depositado sobre él dando forma a su carácter personal. Y en esto radica el verdadero problema: este contexto funcional posee una estructura muy específica en cada grupo humano. (Ibíd.: 29)

Es en este “tejido de relaciones móviles” donde surgen los diferentes tipos de productos culturales, como el Teatro Universitario. Pero esto no quiere decir que sean resultado de acuerdos entre cada uno de los individuos, sino que “subyace un contexto de relaciones personales de índole ya no únicamente acumulativa, sino *funcional*” (Ibíd.:30) que lleva a que los seres humanos produzcan lo que producen.

Lo importante es que los individuos hacen parte de las figuraciones, es decir, hacen parte de relaciones de interdependencia mediadas por equilibrios de poder, donde se pueden encontrar cambios y variaciones en un proceso. El concepto de figuración permite así explorar la relación entre individuo y sociedad sin oponerlos, o sin darle prioridad a uno sobre el otro.

Ahora bien, si se entiende al individuo desde esta perspectiva, la realización de una trayectoria no pretendería generar un aislamiento individual, sino encontrar

las unidades relacionales que llevaron a la constitución de ciertos tipos de figuraciones. Frente a esto Elias dice:

[El] destino [de un recién nacido], como quiera que se desarrolle en los detalles, es, en su conjunto, específico de su sociedad. (Ibíd.:39)

Y por tanto, la trayectoria de una persona son las figuraciones que se han ido estructurando en un proceso social específico.

Es por esto que al analizar el rol de Paco Barrero en el proceso de emergencia del Teatro Universitario, puedo encontrar conexiones importantes que dan cuenta de los cambios estructurales que sufría Colombia a mitad del siglo XX, en relación con la constitución del mundo teatral en el país. Su experiencia tanto en el teatro colombiano desde los 50 hasta los 70, además de su paso por la universidad -primero como estudiante a principios de 1960 y después como director de teatro universitario-, tiene un potencial empírico para generar las explicaciones pertinentes sobre la emergencia del Teatro Universitario de 1970.

4.1 La trayectoria de Paco Barrero

Abordar la vida artística de Paco Barrero es como realizar un recorrido por la historia reciente del teatro colombiano. Su participación en los diferentes grupos y sucesos teatrales del país lo convierten en un referente para entender los cambios y permanencias del teatro actual.

En el periodo comprendido entre 1955 y 1975 este teatrista hizo parte de todos los aspectos relevantes del teatro moderno colombiano: fue estudiante de las escuelas de teatro recién creadas en Bogotá, fue actor y director del grupo El Buho, fue director de los *Teleteatros de los jueves*, constituyó grupos de carácter experimental, participó en los diferentes festivales nacionales, fue director de la casa de la cultura de Cúcuta, fue director del grupo independiente La Mama y fue el director titular del Taller Teatro de la Universidad Distrital. Su amplio recorrido lo llevó también a relacionarse con gran parte de la

intelectualidad que apoyaba al teatro, al igual que con los teatristas jóvenes, que a la par de él, iban construyendo su visión artística y sus formas de hacer y entender el teatro.

En este apartado voy a realizar la trayectoria artística de Paco Barrero a partir de sus primeras referencias, su ingreso al mundo teatral y su paso por la U. Nacional. También voy a abordar su experiencia en los años 60, como director de teatro en Cúcuta y en el grupo La Mama de Bogotá, y sus estudios en los Estados Unidos, que sirvieron de antesala para su inmersión en el Teatro Universitario de 1970.

Nacimiento y primeras referencias

Paco Barrero nació en Girardot el 13 de septiembre de 1935. El hijo mayor de un contador empleado de los ferrocarriles, vivió en Girardot hasta que tenía cuatro años cuando su familia se trasladó a Bogotá, donde la empresa les había asignado una casa en Chapinero (Quinta Camacho).

Su educación comenzó en el preescolar de la Universidad Pedagógica –en ese entonces llamada la Escuela Normal Superior-, donde estudió con una serie de maestras especializadas en Alemania. Más adelante pasó por tres colegios católicos, El Rosario, La Salle y el San Bartolomé, donde realizó gran parte de su bachillerato.

Siendo un niño, realizó diferentes actividades culturales, como cantar y actuar en los espacios que le brindaban sus colegios y su barrio. Así, por ejemplo, hizo parte del coro de la iglesia de la Porciúncula. Su padre era un aficionado a la ópera y su madre era un ama de casa que le ayudaba con estas actividades, realizándole los disfraces, los maquillajes, etc. Por tanto, su entorno era favorable para desarrollar este tipo de habilidades.

En el San Bartolomé, Barrero hizo parte del grupo de teatro, con el que viajó realizando presentaciones en diferentes colegios del país. Esto es lo que dice sobre esta experiencia:

[Las obras eran] Unos dramonones de milagros ¿no?, dramonones [...] moralistas y esas cosas. Yo no tenía ni idea si eso era moralista o no, ni si eran dramonones o no. Lo que yo sabía era que a mí me gustaba, me gustaba eso, y lo hacía, me divertía mucho. Y estaban los viajes, entonces íbamos a Barranquilla, a Cartagena, Cali, a Pasto. Esos paseos eran muy agradables. (Entrevista con Paco Barrero. Septiembre-octubre 2012)

Después, con la llegada de Gustavo Rojas Pinilla, su familia comienza a tener problemas económicos debido a que su padre, un liberal radical, es amenazado, y sale del país a Venezuela, dejándolo encargado del sustento de la casa y la familia. Debido a esto, comenzó a trabajar en el Banco de Bogotá, hasta que solucionó sus preocupaciones económicas con el retorno de su padre y con su trabajo en Televisión.

Para terminar este recuento de la infancia y juventud de Barrero, cabría anotar cómo él vivió los diferentes sucesos políticos que marcaron la historia colombiana en esta época. El 9 de abril de 1948, y lo que se desprendió del Bogotazo, lo vivió viendo la violencia, los asesinatos y los muertos en las calles de Bogotá siendo todavía un niño. También, en los 50, participó de las protestas estudiantiles contra Rojas Pinilla e incluso estuvo en la manifestación el 9 de junio cuando el ejército disparó contra los estudiantes.

Este sería el panorama del primer periodo de la vida de Barrero. No se tiene todavía un vínculo directo con el mundo teatral de la ciudad, pero ya se pueden encontrar una serie de aspectos que van a hacer parte del contexto funcional que lo lleven a ser teatrera.

Uno de esos aspectos es la composición económica y social de su familia. Es claro que pertenecen a una clase media, sustentada en el trabajo de su padre, que los desplaza de Girardot a Bogotá, y que les permite acceder a los diferentes colegios mencionados. Y también se puede ver cómo sus padres poseen ciertas referencias culturales y políticas que influyen en su comportamiento²⁵. Esto se puede relacionar claramente con los procesos estructurales que estaba sufriendo el país en 1950, con el aumento de la

²⁵ “Pero hay otro dato ahí que es importante y que define toda mi vida. ¡Papá le jalaba a la política! y era liberal a morir, pero ¡liberal radical furioso!” (Ibíd.)

urbanización y de las clases medias. Los jóvenes educados en este tipo de figuración, son los que van a constituir el teatro moderno colombiano en los 60 y 70.

Ingreso al mundo teatral

Al tener que encargarse de su familia, Barrero comenzó a trabajar y a estudiar por las noches. Así se encontró con Julio Medina Salazar -un joven locutor, estudiante de la ENAD y compañero en el grupo de teatro del San Bartolomé-, a quien acompañaba a los estudios de radio reloj para charlar y hacer las tareas. Por influencia de Medina Salazar, Barrero ingresó a la ENAD en 1954 donde comenzó sus estudios de actuación y su relación con el mundo teatral bogotano.

Él era alumno adelantado en la escuela, y realmente yo por huir de mi casa me matriculé en la Escuela Nacional de Arte Dramático. Pero era el más chiquito de todos, era el benjamín. Y por ahí empecé a divertirme, y claro llegaba tardísimo a la casa [...] para no ver la tragedia (risa), mi casa. Y por ahí fue que entre al teatro. (Entrevista con Paco Barrero. Septiembre-octubre 2012)

En la ENAD, que quedaba en el Teatro Colón, comenzó a vivir la oferta cultural que tenía Bogotá en esa época, no sólo viendo los grandes espectáculos, sino trabajando en las partes técnicas del teatro.

[...] ahí me pateé yo a los mejores teatristas de la época: franceses, alemanes, gringos, todos que venían a hacer temporada a Colombia. Entonces yo desde muy joven vi escenificaciones del mejor teatro que llegaba a Colombia internacional. ¡Todo! Las compañías españolas, las francesas, italianas. Ahí vi a [Vittorio] Gasman, ahí vi *Té y Simpatía* con los gringos, vi al gran mimo [...] Marcel Marceau. Todo eso nosotros los vimos ahí y yo sentadito ahí a metros de ellos. ¡Eso es una ventaja gigantesca! Porque desde allá toda mi visión del teatro es completamente distinta, totalmente distinta

[...] Pero el primero que me dijo que yo servía para dirección teatral fue Víctor Mallarino [...] La Escuela Nacional quedaba en el Colón y entonces me encantaba toda la tramoya y yo me la pasaba metido en el escenario haciendo

muy buenas migas con todos los técnicos de las diferentes áreas de escenografía, de utilería, de luces, de sonido, de todas esas cosas. [...] ¡Pero yo era un bebe! 17, 18 años máximo. [...] Y él un día me dijo: “¿a usted por qué le gusta tanto el escenario?” Y yo no sé, era un juego. Él me dijo un día: “usted es director de teatro.” (Entrevista con Paco Barrero. Septiembre-octubre 2012)

La experiencia en la ENAD es central para Barrero, al igual que es central para la historia del teatro moderno colombiano, no sólo porque es una de las primeras escuelas de arte dramático, sino porque ofrece un mundo cultural y teatral que el país no había tenido hasta entonces. Dentro de la Escuela se vivía un contraste entre la postura declamatoria de Víctor Mallarino, que era el director general, y la apuesta por la vanguardia que trajo Dina Moscovici al llegar como maestra.

Barrero comenta cómo Dina Moscovici los introdujo a diferentes aspectos actorales, al igual que influyó en su visión de mundo a través de los autores del existencialismo francés. Y también, les permitió tener contacto con intelectuales importantes de la época como Jorge Gaitán Durán. La influencia de D. Moscovici sobre Barrero es importante, ya que él conserva mucho afecto por ella, y porque además, le ayudó a encontrar otros tipos de trabajos más adelante en los 60.

Por un disgusto frente al trato que les daba Mallarino a los alumnos humildes, Barrero deja la ENAD en 1956 y se vincula a la Escuela del Distrito dirigida por Fausto Cabrera y ubicada en los sótanos de la avenida Jiménez.

El trabajo en esta Escuela era distinto, ya que por la flexibilidad de F. Cabrera en el trato con las obras –en cuanto a él le interesaba mucho más actuar el personaje principal-, permitía un trabajo en conjunto, donde alumnos y profesores aportaban en la construcción de la obra. Aristides Meneguetti y Nelly Vivas aportaron un conocimiento importante en esta Escuela, realizando traducciones, analizando obras y libros de teoría teatral, y constituyendo, más adelante el grupo El Búho (Moure. 32). De esta experiencia se recuerda el montaje de *Un Tren Pulman llamado Hiawata* de Thornton Wilder, traducido por N. Vivas, con el que ganaron a la mejor dirección en el Festival Nacional de Teatro de 1958. También, al ser F. Cabrera uno de los directores del *Teleteatro*

de los Jueves, se hizo un puente entre el trabajo en la Escuela del Distrito y el trabajo en Televisión, fortaleciendo así los montajes, los ensayos, y dándoles una salida económica y profesional a muchos alumnos.²⁶

El ingreso a la vida teatral de Paco Barrero lo vinculó directamente con las figuras que estaban propiciando desarrollos en el teatro colombiano. Lo vinculó con la intelectualidad y lo llevó a trabajar en el mismo nivel competitivo con ella. Esto lleva a pensar que el mundo teatral de esta época era muy reducido y no muy diferenciado, lo que permitía que los jóvenes se vincularan con los experimentados, en las escuelas, en las universidades, en la Televisión, en los Festivales, en los grupos experimentales, etc.

Es que todo se fundía porque Bogotá era mucho más chiquita no tenía estos niveles industriales y toda esa cosa que hoy relativamente tiene, y entonces todos nos metíamos con todos. (Entrevista con Paco Barrero. Septiembre-octubre 2012)

El trabajo en la Escuela del Distrito y la relación con F. Cabrera va a llevar a Barrero a participar de tres grandes sucesos del teatro colombiano: la Televisión, los Festivales Nacionales de Teatro y el grupo El Búho.

El Búho , la Televisión y el Teatro Experimental Independiente

Paco Barrero ingresó al mundo teatral en 1954 cuando comenzó a estudiar en la ENAD, y cuatro años después ya hacía parte de El Búho, uno de los grupos insignia del teatro colombiano. Para este teatrista, la experiencia en este grupo le permitió debutar como director, además que lo puso en contacto con

²⁶ “Con Fausto hubo una ventaja y es que Fausto dirigía tele-teatros, no recuerdo quien le hacía los libretos al comienzo porque luego si se los hacían los alumnos de la escuela entre ellos Joaquín Casadiego un médico que le gustaba escribir y elaborar a veces esas cosas. Entonces Fausto hacía tele-teatros y nos lleva a nosotros a hacer televisión y eso era buenísimo porque era primero era una práctica y luego... [...] Era platica y eso era sumamente atractivo.” (Entrevista con Paco Barrero. Septiembre-octubre 2012)

diferentes personas, de diferentes áreas artísticas, tales como Víctor Muñoz Valencia con quien trabajaron en radio-teatro. Lo importante de El Búho es que concentró a una gran parte de jóvenes que iban a desarrollar diferentes procesos en los años 60 y que tendrían repercusiones en el Teatro Universitario del 70.

Un aspecto que vale la pena resaltar de este grupo es su inclinación a realizar trabajos populares. Esto es lo que dice Moure al respecto:

El Buho, por iniciativa de la página cultural del diario El Tiempo, hizo parte de las primeras “Embajadas Culturales” a los barrios de Bogotá (finales del 58 y comienzos del 59), preparando obras populares, particularmente para los barrios obreros. (Moure, 1989: 47)

Este carácter va a permanecer en la visión de Barrero, y va a tomar forma en los diferentes grupos que dirigiría después de la desintegración de El Buho.

Mientras trabajaba en teatro, Barrero participaba también en la Televisión. Comenzó como actor, pero luego fue encaminándose hacia la dirección del Teleteatro de los jueves.

En 1955 llegó a Colombia el maestro japonés Seki-Sano, como parte del plan de cualificación de los medios masivos, para estructurar una escuela de actuación que educara a los participantes de la Televisión. Como se volvió requisito para trabajar en este medio estar inscrito en esta escuela, muchas personas asistieron a las audiciones preparatorias. Paco Barrero participó de estas pocas clases –ya que el maestro japonés sólo duro un periodo de 4 meses, aproximadamente-. Pero después, en 1957, Barrero viajó a la Ciudad de México, donde pudo trabajar más de cerca con Seki-Sano y Margarita Xirgu²⁷ en el Instituto Nacional de Bellas Artes.

En 1961, ya era parte de los directores titulares y era, además, el director ejecutivo de la Televisión Educativa. El trabajo en la Televisión le implicó varios retos: el primero fue ser el asistente de los directores de los teleteatros. El segundo fue la experimentación para aprender a usar el lenguaje televisivo a

²⁷ Margarita Xirgu (1888-1969) fue una actriz catalana exilada por el gobierno de Franco. Llegó en la década de los 40 a América Latina y contribuyó en la difusión de la obra de Federico García Lorca en el continente. Se reconoce su labor en el teatro uruguayo.

partir de las cámaras—al no poseer ningún estudio formal sobre el tema-. El tercero, ligado al segundo, fue realizar las adaptaciones de obras del teatro universal y de vanguardia a la Televisión en vivo. El cuarto, fue dirigir a los actores y técnicos extranjeros —ellos sí con experiencia y estudios-, que regularmente eran mayores que él. Y el quinto, dirigir a diferentes intelectuales y artistas reconocidos que colaboraban para realizar los programas de la Televisión Educativa.²⁸

Los salarios de estos dos trabajos, el de El Buho y, especialmente, el de la Televisión, eran grandes y le permitieron generar otro tipo de actividades que antes no hacía. Desde tener una cuenta corriente en la discoteca más cara de Bogotá, hasta poder viajar de vez en cuando fuera de Colombia a ver teatro. Todos estos elementos fueron parte de su cotidianidad en este periodo. Dejó de trabajar en Televisión cuando, bajo la presidencia de Lleras Camargo, se buscó cambiar el modelo de televisión estatal a una televisión comercial, generando conflictos con la visión del director sobre las obras.²⁹

En este mismo periodo, justo después de la desintegración de El Buho, Barrero, junto con Jorge Alí Triana, German Moure, Rosario Montaña, Jorge Orlando Melo, entre otros (algunos universitarios, otros actores de Televisión, otros directores de teatro), conformaron el Teatro Experimental Independiente (TEI), con sede en el Teatro del Parque Nacional. El TEI solo funcionó durante unos pocos años. Pero la propuesta del grupo, y las diferentes obras que alcanzaron a realizar, demuestran un esfuerzo por generar puentes entre el mundo teatral bogotano y los sectores populares, además de abogar por un teatro nacional y por una formación integral del artista.

Así, participaron en el Festival Nacional de 1960 con el *Pedido de Mano* de Chejov (dirigido por Barrero) y con *El Cartero del Rey* de Tagore (dirigido por

²⁸ “En la primera televisión educativa que se hizo en Colombia eran sabios todos y eran expertos en pedagogía. Entonces a mí me tocaba gritarlos y regañarlos y todas esas cosas porque yo era el capataz, el mayordomo. Pero aprendía muchísimo de ellos, y conversaba mucho con ellos y aprendí que eran las buenas matemáticas, y que era la buenas cosas de lingüística y otra cantidad de cosas con ellos.” (Entrevista con Paco Barrero. Septiembre-octubre 2012)

²⁹ “me echaron de televisión después de un agarrón brutal con el director de Punch porque quería comedias baratas, híper-ligeras, todo lo que es hoy la programación de televisión eso era lo que ellos querían y lo tenían clarito desde el principio. Y yo no quise hacer eso.” (Ibíd.)

Triana) y también realizaron giras por el campo, con adaptaciones de cuentos infantiles y nacionales, que presentaban en lugares no convencionales:

En 1961 el Teatro Experimental Independiente se presentó con una dramatización del cuento de Tomás Carrasquilla, "El Tío Tigre Cogelotodo", en las montañas de la región del Sumapaz, para campesinos que en ese momento estaban alzados en armas. La función se hizo en un trapiche ubicado en una hondonada, iluminada por cientos de antorchas rebeldes. Era la primera vez que un grupo de extracción universitaria se presentaba al aire libre, en un escenario improvisado, con una obra nacional y popular, y para un público insurgente. (Moure, 1989:19)

La experiencia del TEI no es muy fructífera teatralmente, ya que se desintegra en un corto lapso, pero las posturas y las propuestas se mantienen en la visión artística de estos jóvenes para el resto de los 60, y para la constitución del Teatro Universitario de los 70

Las relaciones y las vinculaciones de las que hacía parte Paco Barrero en este periodo comienzan a complejizarse continuamente, abriéndose camino entre diferentes ámbitos simultáneamente, y encontrándose con teatristas de distintos niveles y experiencias. La aparición de nuevos grupos en el país, de nuevos teatristas, los primeros viajes al exterior, la relación con la universidad, etc., son parte de los elementos que vivió Barrero en esta época.

Sociología en la U. Nacional

Sobre 1960, Paco Barrero también asistía a clases de sociología en la Universidad Nacional. Debido a su trabajo en teatro y televisión no estaba inscrito como un estudiante regular, entonces participaba como asistente, sin responder a los requisitos académicos, pero con la posibilidad de entrar a diferentes clases y seminarios. Esto le implicó un esfuerzo de carácter autodidacta por desarrollar sus conocimientos sobre diferentes áreas para hacer parte de las discusiones sobre distintos temas:

Y teníamos un grupito en la Nacional entre psicólogos y sociólogos. Entonces por ahí discutíamos otras cosas. Pero como ellos eran estudiantes regulares y

yo no, entonces yo tenía que leer como un putas para poder participar en las reuniones de ellos. Yo en esa época leía como un loco. (Entrevista con Paco Barrero. Septiembre-octubre 2012)

También, los procesos de politización de la universidad fueron parte de su vida en la Nacional, en relación con la carrera de sociología. Camilo Torres estaba constituyendo un movimiento político popular alternativo al Frente Nacional, el Frente Unido, con la ayuda del grupo de sacerdotes Golconda y con la participación de los estudiantes. La relación con los estudiantes de diferentes carreras –algunos actores de Televisión o de teatro-, y con el Frente Unido liderado por Camilo Torres, resultó en un trabajo de conocimiento y estudio de la cultura popular, donde se utilizaron el teatro y los psico-dramas.

La propuesta de Golconda/sociología hizo carrera también en las facultades de Arquitectura y Bellas Artes. Entonces se buscaba el apoyo espontáneo de directores aficionados o profesionales para hacer “teatro de barrio”, investigaciones sobre la cultura nacional, o simples trabajos de campo. (Moore, 1989:18)

La interrelación que existía entre el mundo teatral y el mundo universitario fue la que permitió que Barrero estudiara y se relacionara con jóvenes estudiantes, al igual que con los profesores e intelectuales que dirigían las diferentes facultades de la universidad. Y en este ámbito pudo también explorar sus conocimientos teatrales en función de las necesidades de carácter sociológico o universitario. Además, su paso por la Universidad, así no fuera como estudiante regular, da cuenta también de los cambios estructurales de la educación superior en ese momento, caracterizada por un aumento en el número de estudiantes matriculados, y un número reducido de los egresados. (Lucio y Serrano, 1991: 47)

La Casa de la Cultura de Cúcuta y La Mama de Bogotá

En 1962 aproximadamente, después de que dejara de trabajar en Televisión, Paco Barrero, recomendado por Dina Moscovici, viajó a Cúcuta para ser el director de la Casa de la Cultura. Allí constituyó una escuela de teatro y trabajó,

en conjunto con German Moure, diferentes obras contemporáneas durante tres años:

La Escuela era pública. Entonces toda la gente que llegaba a la Escuela era gente muy humilde de los barrios de Cúcuta ¡hicimos unas cosas! [...] Hice *Las Moscas* de Sartre. Por esa me dieron un premio a la escenografía, pero no era por mí, sino porque la escenografía era de Eduardo Ramírez Villamizar. [...] Hicimos cosas muy interesantes en Cúcuta con...con gente... [...] muy, muy humilde y yo estaba feliz. La verdad yo estaba feliz. (Entrevista con Paco Barrero. Septiembre-octubre 2012)

Barrero realizó los montajes de *Los Títeres de Cachiporra* de F. García Lorca, *Las Moscas* de J. P. Sartre, *La Excepción y la Regla* de B. Brecht, *La Muralla China* de Max Frisch, entre otras. También participó con este grupo en los Festivales Nacionales de Teatro en Bogotá y en los Festivales de Arte en Cali. Su trabajo lo realizó bajo la protección del poeta y gobernador de Norte de Santander, Eduardo Cote Lamus, amigo de Jorge Gaitán Durán y Dina Moscovici.

Las características de Cúcuta y de los estudiantes de la Casa de la Cultura son un cambio importante en la manera de trabajar de Barrero. A partir de obras de la vanguardia teatral, realizó montajes con personas de extracción popular. Es decir, trabajaba directamente con personas y estudiantes que no tenían las referencias ni se movían en el medio teatral -como sí lo hacían sus compañeros en Bogotá-, buscando desarrollar niveles actorales y culturales para una ciudad tan pequeña como Cúcuta:

Barrero y Moure se habían enfrentado a las dificultades de la provincia, a la politiquería y al atraso, a los reales públicos populares regionales, como a la formación de actores y equipo teatral en una ciudad periférica, puerto terrestre hartamente agreste para actividades artísticas. Salidos de núcleos sofisticados o universitarios de la capital, aprendieron en carne viva a superar el localismo proponiendo una elevación teatral y artística que los acreditaba a nivel nacional. (Moure, 1989: 61)

A raíz de la muerte de Eduardo Cote Lamus en 1964, y del trabajo crítico que habían estado desarrollando con las diferentes obras montadas en la Casa de la Cultura -que atacaban a personajes concretos de la política nortesantandereana-, Barrero se vio presionado, primero por una reducción en el presupuesto y después por una amenaza de encarcelamiento, y tuvo que volver a Bogotá en 1967. (Ibíd.: 61)

Cuando llegó, ayudado otra vez por Dina Moscovici, comenzó a trabajar como director del grupo de teatro de la U. Distrital. A la par que hacía esto, fue contactado por Kepa Amuchastegui, Gustavo Mejía y German Moure, para vincularse como director del grupo La Mama.

La Mama había sido creada por K. Amuchastegui -con la ayuda de Edgar Negret y Paul Foster, y con base en los trabajos realizados en el grupo de Los Andes-, a imagen del Café La Mama de Nueva York, dirigido por Ellen Stewart.

Ese era otro tipo de trabajo muy interesante, porque también cogimos la modalidad del estreno cada quince días. Entonces lo directores nos turnábamos cada quince días teníamos un estreno. [...] Habíamos varios directores. Estábamos Kepa, Gustavo, Germán, y yo. Eso era La Mama. La idea era [...] hacer exploración escénica, y la idea era crear una plataforma para que los grupos que no tenían donde presentarse se presentaran [...]. Esa era la primera Mama, y empezamos a trabajar ahí unas troneras de obras, por ahí empieza la creación colectiva. (Entrevista con Paco Barrero. Septiembre-octubre 2012)

El trabajo en La Mama -uno de los grupos de carácter independiente en la época junto con La Casa de la Cultura (Candelaria) dirigida por Santiago García y el Teatro Popular de Bogotá dirigido por Jorge Alí Triana-, buscó generar un ambiente cultural y democrático en el cual diferentes posturas pudieran convivir. También buscó ofrecer diferentes eventos que contribuyeran a la formación de los teatristas colombianos.

Un sitio informal de presentación para nuevos autores, directores o grupos. Un sitio democrático, no para una “compañía” única, ni para una tendencia única, ni para un estilo único. (Moure, 1989: 60)

En 1970 Paco Barrero obtuvo una beca brindada por la embajada norteamericana, a raíz de uno de sus montajes en La Mama, para viajar y conocer las facultades de teatro de diferentes universidades de los Estados Unidos. Realizó cursos de apreciación y realización teatral en Brandeis (Boston), Berkeley (San Francisco); en la U. de Kansas, de Dallas y Minneapolis. También participó en talleres de dirección en Nueva York y Pittsburgh.

A su regreso, se dio una discusión entre los cuatro directores de La Mama sobre el camino a seguir. Esto es lo que cuenta Barrero:

La Mama se rompe porque Germán, Gustavo y yo regresamos [...] a plantear que, con todo lo que habíamos visto, Colombia no tenía identidad teatral. Que no sabíamos manejar las obras nacionales y que queríamos trabajar en esa línea. Kepa y Eddy Armando, es muy curioso, se opusieron a esa línea. [...] Y no nos habíamos puesto de acuerdo porque yo estaba en Estados Unidos, Gustavo, él era hijo de millonarios y viajaba a Europa cuando se le daba la gana, y Germán había estado trabajando con Bread and Puppets y había hecho gira por Europa. Entonces todos teníamos la misma idea que había que hacer un teatro que tuviera carácter de lo nuestro. Y Kepa dijo que no, no estaba de acuerdo y Eddy se les sumó. Entonces nosotros nos retiramos. [...] Ustedes sigan haciendo lo de ustedes, yo sigo con lo mío. ¿Lo mío qué era? El Teatro Universitario. . (Entrevista con Paco Barrero. Septiembre-octubre 2012)

La experiencia de Paco Barrero en la década de 1960 demuestra la conexión directa entre el Teatro Universitario y el desarrollo del teatro colombiano, representado en el surgimiento de los grupos independientes, como La Mama, en los viajes y estudios en el exterior de los directores colombianos, y en la expansión de los grupos teatrales a diferentes ciudades del país. Estas características se repiten en los diferentes directores de teatro colombianos, que después van a participar del Teatro Universitario o del Nuevo Teatro.

A partir de este momento, este teatrista le dedica todos sus esfuerzos al desarrollo del Teatro Universitario colombiano de los 70, participando como secretario de la Asociación Nacional de Teatro Universitario y como el director general del Taller Teatral de la U. Distrital. Gran parte de su experiencia la he

expuesto en el tercer capítulo, así que no creo pertinente volver a describir los detalles de su participación en el Movimiento Teatral Universitario.

Conclusión

El que las personas cambien al relacionarse con otras personas y mediante esta relación con otras personas, el que las personas estén constantemente formándose y transformándose en el seno de su relación con otras personas, precisamente esto es característico del fenómeno de entrelazamiento general. (Elias, 1990: 41)

El propósito de este capítulo fue plantear la trayectoria de la vida artística de Paco Barrero, para encontrar unas conexiones a nivel procesual que contribuyeran a aclarar lo expuesto en los tres primeros capítulos. El recorrido realizado, por tanto, tuvo como objetivo demostrar la forma en la que este teatrista se relacionó con el teatro, y cómo el teatro colombiano, pensado como una figuración, permitió su participación.

Los conjuntos de relaciones en los que Barrero desarrolló sus conocimientos teatrales, partiendo, incluso, de las condiciones de posibilidad que le brindaron sus padres a través de las escuelas en las que estudió, permiten entrever cómo el Teatro Universitario que se desarrolla en los 70, no sólo es el resultado de un contexto mundial donde la juventud está en efervescencia política, sino que hay un proceso por medio del cual el teatro colombiano va diferenciándose y complejizándose, hasta llegar a producir este tipo de propuestas artísticas.

El mundo teatral que Barrero se encuentra cuando ingresa a la ENAD es sumamente reducido y poco diferenciado, lo que lleva a que jóvenes directores como él participen tanto en los Festivales Nacionales –donde competían profesionales, amateurs y aficionados entre sí-, como en los Teleteatros o en los grupos semi-profesionales como El Buho. Nadie poseía realmente una educación formal en artes escénicas –exceptuando a Dina Moscovici, que fue su maestra-, y todos realizaban y aprendían en la práctica. Pero esta práctica

estaba inmersa en el entramado de interdependencias entre los jóvenes teatristas y los intelectuales, que abogaban por un desarrollo moderno y de carácter popular del teatro y de la cultura colombiana en general.

Es por esto que el paso de Barrero por la U. Nacional es tan significativo, en cuanto demuestra que los jóvenes teatristas estaban influenciados por los desarrollos y discusiones de la universidad colombiana, y que esto repercutía en su producción teatral. No sólo las temáticas y las visiones políticas, sino también los aspectos concretos como que el público teatral estuviera compuesto por estudiantes universitarios, o que muchos de los teatristas estudiaran alguna carrera. Gran parte de la consolidación del grupo La Mama, se debe a que surgió en el seno de Los Andes, y que por tanto, su público era también universitario.

Finalmente, lo que se puede ver en la trayectoria de Paco Barrero, es una transformación en los entramados de relaciones que llevaron a una mayor complejización del mundo teatral colombiano. Su tránsito por diferentes grupos, su relación con la intelectualidad colombiana, su relación con las vanguardias y con los desarrollos en el exterior, sus nuevas visiones estéticas y artísticas, permiten ver cómo, en el proceso, el Teatro Universitario colombiano es un producto de un mundo teatral más rico y complejo.

Consideraciones finales

Este proyecto ha tenido como propósito general realizar un análisis del proceso de emergencia del Teatro Universitario colombiano de 1970. Los diferentes elementos abordados han apuntado a visualizar las formas de relación y los cambios en los entramados de interdependencias, para explicar las conexiones entre las diferentes variaciones del teatro colombiano que se desarrollaron entre 1950 y 1970.

Es por esto que el primer capítulo estuvo centrado en vislumbrar la relación del teatro moderno colombiano, cuyos inicios se ubican en 1950, con la universidad y con los pequeños grupos que se fueron constituyendo en ella. En el segundo capítulo procuré exponer el marco de la universidad colombiana de 1960, y cómo, con los procesos de modernización, se generó un espacio propicio para que se desarrollara la actividad teatral universitaria. El tercer capítulo es una descripción de los elementos característicos que constituyeron el Teatro Universitario de 1970, y que lo diferenciaron del teatro que se produjo en la universidad en los años anteriores. Y el cuarto capítulo buscó funcionar como una conexión general del proceso, trabajando sobre la trayectoria artística del teatrista Paco Barrero.

Es importante recalcar que el Teatro Universitario colombiano que se desarrolló desde 1950 no se puede considerar ni como profesional ni como aficionado. Su formación se dio a través del proceso de interacción entre una intelectualidad preocupada por la promoción del teatro en Colombia, unos maestros y teatristas formados universitariamente, unos aprendices que desarrollaron sus conocimientos empíricamente, y unos estudiantes sin experiencia.

Para finalizar, cabría plantear los alcances y las limitaciones de este trabajo, en cuanto es una apuesta por la reconstrucción histórica del Teatro Universitario, al igual que busca explicar sociológicamente su emergencia.

Uno de los alcances generales del proyecto es permitir al lector informarse sobre la existencia del Teatro Universitario de 1970, exponiendo sus características, formas de trabajar, obras y discusiones. Sin embargo, este logro se matiza debido a la necesidad de incluir en el análisis, diferentes etapas del teatro colombiano –algunas abordadas ampliamente en la historiografía-, buscando generar una explicación procesual.

Sería necesario un tipo de trabajo mayoritariamente descriptivo que aportara y recolectara mucha más información sobre este periodo, sobre los grupos, sobre los Festivales, etc., para obtener una imagen más clara del funcionamiento del Teatro Universitario. Aun así, debido a la falta de estudios sobre el tema, esta tesis podría contribuir en la construcción de la historia reciente del teatro colombiano, dándole cabida a los desarrollos realizados por los teatristas y los universitarios en 1970.

Una de las limitaciones que podrían encontrarse en el trabajo es la falta de contextualización a nivel general de la situación económica y política del país, de la cual el Teatro Universitario hizo parte, obviamente. Pero, al tener la doble necesidad de reconstruir el fenómeno y de explicarlo, me pareció mucho más útil no exponer este tipo de contextos por sí mismos, sino relacionarlos con aspectos relevantes y concretos del Teatro Universitario. Así, el segundo capítulo sobre la universidad permitió incluir aspectos estructurales sobre los cambios demográficos y la creciente urbanización siempre teniendo como foco su influencia y relación con las personas que realizaban actividades teatrales universitarias. Al igual, en el cuarto capítulo, pude esbozar parte de la situación política de Colombia, a través de la trayectoria de Paco Barrero, y de sus vivencias cercanas con los procesos políticos y la violencia del país en esos días.

Ahora bien, los fenómenos encontrados en el proceso de emergencia del Teatro Universitario, ya, por sí mismos, permiten dar una explicación estructural de los cambios que estaba sufriendo Colombia a mitad del siglo XX. El hecho de que el mundo teatral, a finales de los 50, fuera tan reducido, y que por tanto, hubiera una interrelación tan activa entre una intelectualidad extranjera, otra formada en el extranjero, una élite interesada en la cultura, la universidad, los

jóvenes teatristas y los jóvenes aficionados, y demás, da cuenta de fenómenos tan importantes como la consolidación de las clases medias en Colombia. Y que luego ese mundo artístico fuera expandiéndose a diferentes partes del país, con nuevas referencias teatrales y nuevos propósitos, con nuevos maestros, etc., permiten pensar aspectos como la ampliación de la matrícula universitaria, y por tanto, de un público estudiantil interesado por estos temas.

Otra de las limitaciones que genera la forma en la que desarrollé esta investigación, es la falta de referencias en torno al movimiento del Nuevo Teatro que se gestaba casi a la par del Teatro Universitario del 70. Esta ausencia de ejemplos sobre sus directores, sus tesis y sus obras se explica por la necesidad primordial de reconstruir los aspectos centrales del Teatro Universitario. Habiendo tantos estudios y referencias sobre este tema, preferí dejarlo a un lado, y concentrarme en el proceso de emergencia del Teatro Universitario, seleccionando aquellos elementos que mejor lo explican. Empero, esto no quiere decir que el Nuevo Teatro no deba tomarse en cuenta para comprender el proceso del teatro colombiano en general. Tanto el Teatro Universitario como el Nuevo Teatro comparten características similares en su proceso de formación, al igual que comparten teatristas, ideas y formas de proceder.

Finalmente, uno de los alcances más importantes de este proyecto es que plantea un análisis con elementos de la teoría procesual, y lo desarrolla con un fuerte sustento empírico. Así, los planteamientos teóricos son desarrollados a la par que se hacen las descripciones sobre los hechos, los artistas, las obras, los Festivales, etc. Por tanto, al plantearme la emergencia del Teatro Universitario, lo que busqué fue analizar los cambios en las formas de conocimiento desde las interdependencias -el teatro como forma de conocimiento-, para vislumbrar el proceso que han tenido y relacionarlas con los elementos simbólicos que han encarnado.

Fuentes y bibliografía

Archivos

- Archivo Teatro Colón
- Biblioteca Gilberto Martínez – Casa del Teatro, Medellín

Documentos

- Cuadernillos Festival Nacional de Teatro 1958-1961
- *Informe general del Festival Nacional de Teatro Universitario, 1969*". Ed. ASCUN. Bogotá, 1969.
- *Conclusiones y recomendaciones. Seminario Nacional Sobre Teatro Universitario (1970 Jun. 8-10: Bucaramanga)*. Ed. ASCUN. Bogotá, 1971.
- *II Festival Latinoamericano de Teatro Universitario de Manizales*. Ed. Festival Latinoamericano de Teatro Universitario. Manizales, 1969.

Entrevistas

- Dina Moscovici (virtual). Octubre-noviembre de 2012
- Paco Barrero. Bogotá. Septiembre-octubre de 2012
- Carlos Duplat. Bogotá. Febrero de 2013
- Ricardo Camacho. Bogotá. Marzo de 2013

Fuentes periódicas

- El Espectador 1958-1972
- El Siglo 1957-1965
- El Tiempo 1957-1968
- El Colombiano 1967

Bibliografía citada

- Aldana, Janneth. *Consolidación del campo teatral bogotano. Del Movimiento Nuevo Teatro al teatro contemporáneo*. En revista colombiana de sociología, n° 30 pág. 111-134, 2008.
- Aldana, Janneth; Meneses Cristian. *Los colectivos experimentales en la emergencia del teatro moderno en Colombia*. Beca de investigación teatral. Ed. Ministerio de Cultura, 2012.
- Arcila, Gonzalo. *Nuevo Teatro en Colombia*. Ed. CEIS., 1983.
- Barrero, Paco. *Reseña del Teatro Universitario*. En *Escenario de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*. Centro de Documentación Teatral. Madrid, Tomo 1, 1988.
- Becker, Howard. *Los mundos del arte sociología del trabajo artístico*. Ed. Universidad Nacional de Quilmes Editorial, 2008.
- Bolaños, Gloria. *Bienestar universitario origen, situación y perspectivas*. Ed. Universidad del Cauca, 1989.
- Bourdieu, Pierre. *Creencia artística y bienes simbólicos*. Ed. Aurelia*Rivera, 2003.
- Elias, Norbert. *La sociedad de los individuos*. Ed. Península, 1990.
- Elias, Norbert. *Sociología fundamental*. Ed. Gedisa, 1999.
- Fernández, Gerardo. *1949-1983: del peronismo a la dictadura militar*. En *Escenario de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*. Centro de Documentación Teatral, tomo 1, 1988.
- Galeano, Joaquín. *La historia de un movimiento. movimiento estudiantil javeriano (1968- 1972)*. Tesis de pregrado en Historia. Universidad Javeriana, 2012.
- Gonzales Cajiao, Fernando. *Historia del Teatro en Colombia*. Ed. Colcultura. Bogotá, 1986.
- Lamus Marina. *Geografías del teatro en América Latina*. Luna Libros, Bogotá, 2010.

- Lucio, Ricardo; Serrano, Mariana. *La educación superior en Colombia desarrollo, tendencias, políticas estatales*. Ed. Universidad Nacional, 1991.
- Lyday León. *Antonio Álvarez Lleras y su teatro*. En *Materiales para una historia del Teatro en Colombia*. Comp. Watson y Reyes. Ed. Colcultura, 1978.
- Moure, Consuelo. *El Teatro Universitario Colombiano*. Becas Colcultura, inédito. Bogotá, 1989.
- Ocampo, José. *Un siglo de desarrollo pausado e inequitativo: la economía colombiana, 1910-2010*. En *Colombia 1910-2010*. Comp. Calderón, M. Taurus, 2010.
- Ordaz, Luis. *Del coliseo al Teatro del Pueblo*. En *Escenario de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamerica*. Centro de Documentación Teatral. Madrid, Tomo 1, 1988
- Palacios, Marco; Safford, Frank. *Colombia país fragmentado, sociedad dividida*. Norma, 2002.
- Pellettieri, Oswaldo. *Teatro Latinoamericano de los veinte, una práctica teatral modernizadora*. En *Revista Iberoamericana* Vol. 57, No. 155-156. Abril-septiembre, 1991.
- Piedrahíta, Guillermo. *La producción teatral en el movimiento del Nuevo Teatro colombiano*. Ed. CCT. Cali, 1996.
- Quiroz, Ciro. *La Universidad Nacional en sus pasillos*. Ed. Universidad Nacional, 2002
- Ruiz, Manuel. *Sueños y realidades. Procesos de organización estudiantil 1954-1966*. Ed. Universidad Nacional, 2002
- Torres, Edgar. *Praxis artística y vida política del Teatro en Colombia*. Ed. UPTC, 1990.
- Vergara, Juliana. *La última generación rebelde movimiento estudiantil universitario en Colombia 1967 – 1977*. Tesis de pregrado en Historia. Universidad Javeriana, 2007.
- Viviescas, Víctor. *Pequeña enciclopedia de la candelaria: entrevista a Santiago García*. En *Literatura: teoría, historia, crítica* · Vol. 14, n.º 2, jul. – dic, 2012.