

RETOS DEL TEATRO HUILENSE PARA NARRAR EL CONFLICTO POLÍTICO MILITAR
COLOMBIANO CON BASE EN LA TRAYECTORIA DEL TEATRO COLOMBIANO
SOBRE EL TEMA, ENTRE 1975 Y 2010.

PRESENTADO POR:
ALBERTO SUAZA SALGADO

Director y asesor de tesis:
Dr. WILLIAM FERNANDO TORRES SILVA

MAESTRIA EN
CONFLICTO, TERRITORIO Y CULTURA
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANAS
UNIVERSIDAD SURCOLOMBIANA
NEIVA, 2013

NOTA DE ACEPTACIÓN

Presidente jurado

Jurado 1

Jurado 2

Neiva, 04 de diciembre de 2013

TABLA DE CONTENIDO

Presentación.....	6
1. PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN.....	7
1.1. Pregunta de investigación.....	7
1.2. Metodología.....	7
2. OBJETIVO GENERAL.....	8
2.1 Objetivos específicos.....	8
3. ESTADO DEL ARTE.....	9
4. BREVE RESEÑA DEL TEATRO COLOMBIANO DE XX Y XX.....	12
5. SOBRE EL CONFLICTO ARMADO EN COLOMBIA.....	15
5.1 CONFLICTO ARMADO.....	15
5.2 EL CONFLICTO ARMADO EN COLOMBIA.....	16
5.3 FUERZA EN PUGA DEL CONFLICTO.....	17
5.4 Las luchas agrarias.....	17

5.5 Los grupos insurgentes.....	18
5.6 La contrainsurgencia, el paramilitarismo.....	19
5.7 El narcotráfico.....	19
6. LAS OBRAS MÀS REPRESENTATIVAS DEL TEATRO COLOMBIANO SOBRE EL CONFLICTO ARMADO ENTRE 1975 Y 2010.....	21
6.1 EL ABEJON MONO.....	21
6.2 LOS INQUILINOS DE LA IRA.....	21
6.3 GUADALUPE AÑOS CINCUENTA.....	22
6.4 LA SIEMPREVIVA.....	22
6.5 KILELE O MASACRE DE BOJAYÀ.....	23
7. RELATO DE VIDA, HACIA LA ACADEMÍA Y EL TEATRO: UNA EXPERIENCIA.....	25
7.1 A CERCA DEL CONFLICTO ARMADO Y EL TEATRO: UNA MIRADA CRÍTICA.....	31
8. ENTREVISTAS A DRAMATURGOS Y DIRECTORES SOBRE EL TEATRO Y EL CONFLICTO ARMADO.....	43
8.1 ENTREVISTA A: PATRICIA ARIZA Y SANTIAGO GARCIA DEL TEATRO LA CANDELARIA DE BOGOTA.....	43
8.2 ENTREVISTA A CARLOS SATIZABAL PROFESOR DE TEATRO DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL,	48
8.4 ENTREVISTA AL DOCTOR GILBERTO MARTINEZ, DIRECTOR DE LA CASA DEL TEATRO DE MEDELLIN.....	55

9. ENTREVISTAS A LOS DIRECTORES DE LA REGIÓN.....	60
9.1 ENTREVISTA A ALFONSO OROZCO DIRECTOR DE TEATRO HUILENSE.....	60
9.2 ENTREVISTA A WILLIAM FERNANDO TORRES.....	64
9.3 ENTREVISTA AL MAESTRO ALVARO GASCA CORONADO.....	71
10. ANALISIS DE LAS ENTREVISTAS Y APORTES AL TRABAJO.....	77
CONCLUSIONES.....	80
BIBLIOGRAFIA	

PRESENTACIÓN

El presente trabajo pretende investigar a cerca de las obras de teatro más representativas del teatro nacional y regional que tiene como temática el conflicto armado en Colombia desde los años 1975 hasta el 2008.

Para llegar a encontrar respuestas se hace un breve recorrido por el conflicto de los últimos cuarenta años teniendo en cuenta los actores del conflicto y el momento de su aparición o formación, desde la creación de la insurgencia armada y la aparición de lo nuevos grupos armados, la creación de los grupos paramilitares y su objetivo principal y también de un nuevo elemento que atizó la violencia y el desplazamiento y las masacres cuales son los grupos de narcotraficantes que permearon todas las instituciones colombianas.

Por otro lado, esta el surgimiento del llamado nuevo teatro colombiano que nutrido por las corrientes europeas con las nuevas propuestas metodológicas, que vienen como anillo al dedo para la construcción de dramaturgias nuevas, necesarias para la recuperación de la historia y de esta manera entender los conflictos del presente y tratar de salir de esta terrible crisis en que está sumida la sociedad colombiana desde hace mucho tiempo.

Se han seleccionado las obras más representativas del teatro que atañen al conflicto armado, se han realizado entrevistas a directores, actores y dramaturgos más representativos del teatro nacional y regional, los cuales han aportado sus experiencias, modo de pensar , para qué sirve este tipo de teatro y cual ha de ser el compromiso con el teatro ante la sociedad.

1. PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

En el momento de iniciar esta investigación se quiso investigar a cerca de lo que ha sido el teatro colombiano como testigo de la sociedad y los sucesos y los aportes que éste tiene o ha tenido a lo largo de la historia en Colombia, pero también indagar a cerca de cómo es la representatividad de este tipo de teatro, si se hacen estos trabajos a nivel de la región o cuales son los retos que tienen los artistas huilenses frente a la necesidad de una dramaturgia propia.

1.1 PREGUNTA DE INVESTIGACIÓN

¿De qué manera el teatro colombiano, en especial el teatro huilense, ha representado el conflicto armado político-militar ocurrido en los años comprendidos entre 1975 y 2010 en Colombia, y cuáles son sus aportes?

1.2 METODOLOGÍA

Es una investigación cualitativa de carácter histórico, con un enfoque etnográfico. Para el efecto se realizaron varias entrevistas a los artistas del teatro colombiano que tienen experiencia como dramaturgos, directores y actores en este tipo de obras que retoman el conflicto armado como tema y luego se hacen los análisis respectivos.

2. OBJETIVO GENERAL

Aportar elementos analíticos y vivenciales que contribuyan a comprender los procesos del teatro colombiano que tienen como tema el conflicto armado colombiano.

2.1 Objetivos específicos

Elaborar una reflexión sobre el conflicto colombiano de los últimos 40 años y caracterizar sus principales etapas.

Caracterizar las percepciones que tienen los dramaturgos, actores y directores de teatro sobre el tema del conflicto armado para la puesta en escena, la validez y la pertinencia con relación a los públicos.

Establecer un balance del teatro regional huilense en relación al tema del conflicto armado en el hecho teatral, dramaturgia, tipo de espectáculos.

3. ESTADO DEL ARTE

Acerca de la producción de libros que analicen la dramaturgia nacional colombiana, se pueden citar los siguientes textos en su mayoría sobre historia del teatro colombiano con temas generales y algunos con ensayos sobre el movimiento teatral, pero sin reparar en temáticas particulares de interés para este trabajo como es : el conflicto armado.

Fernando González Cajiao, "Historia del teatro en Colombia" Instituto Colombiano de Cultura. Bogotá. 1986. Contiene el devenir de la historia del teatro en Colombia desde la época colonial, los espectáculos de teatro popular, mojigangas, rituales paganos de nuestros ancestros aborígenes, teatro de la Independencia y la República hasta el teatro contemporáneo de comienzos del siglo XX Y el nacimiento del llamado Nuevo Teatro de los años ´60s; el crecimiento de TEC: Experimental de Cali y la fundación de la Casa de la Cultura hoy conocida como Teatro La Candelaria, el auge de la Corporación Colombiana de teatro CCT.

María Mercedes de Velasco, "El nuevo teatro colombiano y la colonización cultural". Editorial Memoria. Bogotá. 1987. Este texto es el estudio tesis doctoral de María Mercedes de Velasco realizado en la Universidad Syracuse, el cual cuenta con una gran gama de conceptos como: colonización y cultura teatral, crítica teatral, concepto de Creación Colectiva y análisis teatral de las obras, Guadalupe años sin cuenta y El diálogo del rebusque. Además, este estudio profundiza en los trabajos de Jairo Aníbal Niño y Carlos José Reyes como representantes del teatro vanguardista.

Maida Watson y Carlos José Reyes son los creadores del libro "Materiales para una historia del teatro". Impresa Ltda. Bogotá. 1978 que reúne un estudio completo sobre el teatro colombiano, puesto que su importancia radica en que establece en cada una de

sus partes la relevancia que ha tenido el teatro durante el transcurrir del tiempo. De esta manera hace un recorrido desde el teatro colombiano antes de 1800, pasando por la primera mitad del siglo XX, explicando la actividad teatral en los años de 1940 a 1950, la importancia de la interpretación de los sueños y la improvisación teatral en la creación colectiva, el nuevo teatro en Colombia de Jaime Mejía Duque y la crisis de autores en el teatro nacional, El teatro colombiano y la censura, El nuevo teatro y la CCT, entre otros artículos que proporcionan datos sobre el Nuevo Teatro en las décadas del cincuenta y sesenta.

Marina Lamus Obregón, Teatro en Colombia, 1831-1886: práctica teatral y sociedad, Bogotá, Planeta, 1998, 400 Págs. Con un seguimiento interesante del fenómeno teatral y sus repercusiones sociales, políticas e históricas en un período de cincuenta y cinco años, el ensayo incursiona felizmente en la línea de investigación social y humanista. No deja de sorprender lo ameno en el tratamiento del tema. Podría pensarse en una síntesis historiográfica del teatro en Colombia durante once lustros del siglo pasado. No obstante, el texto ofrece información suficiente para ilustrar al neófito y sugerir al avezado conocedor nuevos caminos para abordar la práctica teatral en nuestro país.

Además el texto invita a una reflexión profunda sobre la relación existente entre práctica teatral y vida política nacional decimonónica. Se explora en la búsqueda de un teatro nacional. Para tal efecto, recurre Lamus Obregón a analizar el influjo de los partidos políticos y de la Iglesia en la configuración del fenómeno teatral colombiano. Destaca, sobre todo, la utilización del teatro como medio de educar, conducir e influir en la conciencia de las gentes.

García Santiago, Teoría y práctica del teatro, Impresol Ediciones LTDA. Santa fe de Bogotá. 1994. Este libro recoge una serie de artículos y ponencias que procuran exponer, en su conjunto, que a lo largo de unos quince años, el teatro la candelaria y el autor han desarrollado en la práctica de la creación colectiva de seis de sus obras y la puesta en escena de otras cuatro escritas por otros integrantes de la agrupación de su

dramaturgia propia.

PULECIO Mariño Enrique. Luchando contra el olvido. Investigación sobre la dramaturgia del conflicto. Imresol Ediciones. Ministerio de Cultura. Bogotá. 2012. Es una investigación a cerca de la dramaturgia colombiana...

4. EL TEATRO COLOMBIANO EN LOS SIGLOS XX Y XXI

El teatro ha sido un actividad privilegiada para la celebración de los ritos y también, para la representación de imaginarios que significaban la vida, la muerte, donde además, se contaban historias de los dioses y semidioses cumpliendo este suceso con una enseñanza para los asistentes al acto que aprendían sobre la lealtad a los dioses, a la familia y al estado¹. A medida que pasa el tiempo, el teatro va cambiando su estructura y su razón de ser en la sociedad y las historias ya no son sólo de seres celestiales, sino que se presentan también las relaciones de éstos con los mortales y nace así un elemento que constituye la esencia del teatro: **el conflicto**, y desde entonces su inicial razón de ser, un ritual, pasa a convertirse en un lugar de encuentro, un evento donde los espectadores piensan y redefinen el ethos y el actuar del Estado, donde reelaboran su ética y su quehacer político.

Esta experiencia no sólo estética, pues el buen teatro lo es, sino política ha estado presente en todas las sociedades del mundo, representando sus acciones sociales, no sólo lo mágico y lo mítico, sino que también re elabore situaciones de la cotidianidad y las coloca para conocerlas, para recordarlas, para rebatirlas y criticarlas y para estas necesidades de carácter ético, estético y social.

En el caso del teatro colombiano, cabe preguntar ¿Desde qué aspecto estas representaciones teatrales tienen validez o cual sería su función en una sociedad tan maltratada y violentada, donde los derechos humanos se pisotean a cada rato, en ocasiones por el mismo estado, otras veces por grupos al margen de la ley como ocurre con los grupos armados insurgentes de tendencia izquierdista o por grupos paramilitares, narcotraficantes y por la misma delincuencia común? ¿Cuál ha sido la

¹ D' AMICO Silvio. Historia del teatro dramático. México, Edit. UTHEA, 1992. VOL 1 Pág. 15

función del teatro en Colombia como elemento estético y como lenguaje ético en la sociedad colombiana frente a un conflicto armado presente desde hace más de 60 años?

Para responder a estos interrogantes hay que hacer un poco de historia sobre el teatro como lenguaje presente en la sociedad colombiana y cuándo el teatro asume como tema, para su dramaturgia y puesta en escena, los sucesos del nefasto conflicto armado. Empecemos por recordar que el inicio de este gran cambio en la escena nacional se presenta en la segunda década del siglo pasado y posteriormente en la década de los años cincuenta en adelante:

“A partir de un quehacer empírico, y pese a muchas dificultades y carencias, el teatro en Colombia ha superado la etapa del juego de aficionados, del sainete costumbrista y del teatro literario, sin un claro concepto de la acción dramática, escrito por poetas, novelistas y en general escritores sin experiencia en la praxis escénica. Las motivaciones principales surgían de influencias de moda en particular del teatro comercial español de la primera mitad del siglo XX, como sucedió en general en América Latina con la influencia de autores como Benavente y Casona”²

A finales de los años cincuenta, los países latinoamericanos sufren cambios en la política ocasionados por la presión del neo colonialismo y las políticas de polarización ocasionadas por la llamada “guerra fría”, y sus artistas, especialmente preocupados por la liberación de esta situación de dependencia cultural y económica, empiezan una ardua tarea de buscar estéticas propias a partir de mirar el entorno, su paisaje, sus historias, sus ancestros culturales, lo que define la identidad del hombre latinoamericano, en esta tarea también está presente el teatro.

² REYES Carlos José. El teatro: las últimas décadas de la producción teatral colombiana. Artículo de Internet.

En el caso colombiano, en la década de los cincuentas, ocurren unos eventos que contribuyen de manera indirecta unos y otros realizados a propósito: Primero, se instala en el país la señal de televisión que requiere expertos y técnicos, pero también actores y directores de escena y se trae a Colombia por parte del gobierno del general Rojas Pinilla, el aporte valioso del teatro de Costantin Stanilavsky a través del maestro japonés Seki Sano, quien nutre el teatro colombiano con este nuevo “método”³; segundo, por otro lado, hombres de teatro como Santiago García, Enrique Buenaventura, Carlos Barbini, viajan al exterior conocen en Checoslovaquia y Alemania unos y en otros países otros las últimas tendencias del teatro contemporáneo como las de Erwin Piscator con su “teatro político”, y también de Bertolt Brecht con su “teatro épico”, Jerzy Grotowski con su llamado “teatro pobre”, y empiezan estos artistas locales instruidos en estas técnicas⁴, la tarea de enseñar y aplicar los conocimientos adquiridos que son oportunos a nivel estético y ético para el quehacer teatral local y para la convulsionada sociedad colombiana; tercero, se abren escuelas de teatro en Cali y en Bogotá; cuarto, al lado del teatro hecho por compañías comerciales se impone el nuevo concepto de “grupo”; quinto, se trabaja además, el método de la Creación Colectiva, ya que estas dos variantes citadas son propicias para el trabajo de teatro con sentido popular y crítico, y otro tan importante para la escena colombiana, se interesan, como había dicho antes, por reconocer la historia colombiana que permanecía en los libros “oficiales” de historia u olvidada a propósito, porque la gran mayoría de los hechos ocurridos de la historia nacional estaba mal contada o velada.

Nace entonces una nueva manera de hacer teatro, en la búsqueda de unas nuevas estéticas, y se redimensiona el teatro colombiano, porque a esta tarea se les suman los del “tercer teatro” que llama Eugenio Barba, los grupos estudiantiles, los de obreros, los independientes, de partido. Etc.

³ VELASCO María Mercedes de. El Nuevo Teatro Colombiano y la Colonización Cultural. Editorial Memoria. Bogotá. 1987. Pág. 53

⁴ *Ibíd.* Pág.55.

5. SOBRE EL CONFLICTO ARMADO EN COLOMBIA

Como el conflicto armado importa para la comprensión de este trabajo se hace un rastreo de lo que se conoce como conflicto armado a nivel interno y luego se hace una breve reseña de la formación del conflicto y las fuerzas en discordia.

5.1 CONFLICTO ARMADO.

Ahora retomando el aspecto central de la investigación el conflicto, se precisa a cerca de la definición que el Derecho Internacional Humanitario ha realizado según la manifestación y características de los mismos; nos interesa conocerlos por cuanto en Colombia se han manifestado de diversas maneras y el teatro colombiano ha tenido que expresar partes de esta historia cruel y sangrienta de sus diferentes formas⁵

“Para hacer una distinción entre un conflicto armado en el sentido del artículo 3 común y formas menos graves de violencia, como las tensiones y los disturbios interiores, los motines o los actos de bandidaje, la situación debe alcanzar cierto umbral de enfrentamiento. Por lo general, se ha aceptado que el umbral más bajo que figura en el artículo 1.2 del P II, que excluye los disturbios y las tensiones interiores de la definición de CANI, también se aplica al artículo 3 común. Al respecto, se utilizan generalmente dos criterios:

· Por una parte, las hostilidades deben alcanzar un nivel mínimo de intensidad. Puede ser el caso, por ejemplo, cuando las hostilidades son de índole colectiva o cuando el Gobierno tiene que recurrir a la fuerza militar

⁵ DOCUMENTO DE OPINION. Comité Internacional de la Cruz Roja. Marzo de 2008

contra los insurrectos, en lugar de recurrir únicamente a las fuerzas de policía.

· Por otra, los grupos no gubernamentales que participan en el conflicto deben ser considerados "partes en el conflicto", en el sentido de que disponen de fuerzas armadas organizadas. Esto significa, por ejemplo, que estas fuerzas tienen que estar sometidas a una cierta estructura de mando y tener la capacidad de mantener operaciones militares.

5.2 EL CONFLICTO ARMADO EN COLOMBIA

En Colombia la vida política entre otras falencias , ha estado signada por el ejercicio del uso de la violencia como garantía para mantener o arrebatarse el poder del estado, ya sea en las luchas partidistas de liberales y conservadores o como ha ocurrido desde hace 50 años por grupos alzados en armas de tendencia izquierdista o de la oposición con carácter reformista, también se ha hecho uso de la violencia para mantener o abolir muchos privilegios, para ocultar, impedir o develar el saqueo de nuestros recursos naturales o para ocultar los crímenes cometidos.

En los últimos tiempos, la historia de Colombia presenta violencia política propiciada por unas élites que gozan de privilegios económicos y se han entronizado en el poder legalizando aspectos que a la luz de la ética resultan inmorales, además permeando de corrupción todas las instituciones del estado, del sector privado y de las clases sociales como es el narcotráfico, otro generador de violencia.

Ante toda esta injusticia causada por los beneficiarios del poder y de las riquezas se ha producido desde siempre grupos de resistencia de parte de sectores campesinos desprotegidos, de desplazados, de la clase obrera, de los estudiantes y de una considerable minoría de la población que reclaman por sus derechos mínimos. Ante

toda esta cantidad de acciones aberrantes de personajes de la política y de las clases privilegiadas, el principal propiciador de la violencia ha sido el Estado, por eso cualquier intento por legitimar y justificar la violencia ejercida por la clase en el poder pasa por legitimar el Estado.

Siempre se presenta como el genuino representante esa pequeña fracción de la clase que controla el estado y se presenta siempre como un estado garante, democrático, protector de los derechos, “la ley y el orden”, el interés nacional y en la búsqueda de la paz.

5.3 PROTAGONISTAS DEL CONFLICTO ARMADO

Para la realización de un marco teórico sobre la relación existente entre los diferentes conflictos armados internos del siglo XX y XXI Y los aportes que el teatro ha hecho sobre el conocimiento de estas épocas de la historia colombiana, se debe hacer una revisión sintética de este periodo de la historia, referente a las causas políticas, económicas y sociales que dieron origen a ellos; para llegar con mayor claridad a la comprensión del conflicto armado que padece nuestro país y reconocer paralelamente algunos momentos de la historia del teatro que se hizo y se hace en estas épocas y que dan testimonio de los sucesos en aspectos diferentes y con intenciones diversas.

5.4 LAS LUCHAS AGRARIAS

Históricamente Colombia ha sido un país agrario y desde la independencia ha presentado problemas de exclusión de los sectores campesinos en la tenencia de la tierra para lo cual han sufrido persecuciones, expropiaciones, desarraigo, desplazamientos y masacres, unas veces causadas por terratenientes latifundistas y en otras ocasiones por las mismas fuerza del estado, paramilitares o por abandono, olvido y desatención de los diferentes gobiernos ante los derechos y logros adquiridos en

luchas y acuerdos establecidos⁶.

En 1956, las organizaciones campesinas e indígenas estaban destruidas por acción o por omisión del estado colombiano. Durante el gobierno de Carlos Lleras Restrepo en el tercer periodo del Frente Nacional se crea la ANUC en 1967, los usuarios campesinos consolidan un fuerte nivel de organizaciones independientes de toda vinculación con los partidos tradicionales y participan en una reforma agraria impulsada por el estado.

La república de Colombia ha tenido a lo largo de su historia una estructura económica subdesarrollada y dependiente, orientada ante todo a satisfacer los capitales extranjeros y a mantener la supremacía de una pequeña clase dominante representada en los partidos políticos tradicionales, y como ocurrió desde la primera independencia con la exclusión de cualquier otro partido político fuera de los tradicionales, hasta el punto de desaparecerlos físicamente por las vías de hecho por grupos al margen de la ley, como ocurrió con la Unión Patriótica..

5.5 LOS GRUPOS INSURGENTES

Ante el recrudecimiento de la violencia en los campos, los bombardeos del estado en territorios agrícolas , la base popular comienza a organizarse, pero ahora en pequeños grupos armados de campesinos que se meten al monte cuidando lo único que les quedaba: la vida, y se polarizan sus fuerzas dando origen a las guerrillas, como eran llamadas en su época.

Estos grupos de campesinos comienzan a organizarse y a tomarse las tierras como ocurrió en el sur del Tolima y otros lados organizando Juntas Revolucionarias de Gobierno.

⁶ HOBBSAWM, Eric J. Rebeldes primitivos. Estudios sobre las reformas arcaicas en movimientos sociales en los siglos XX y XXI. Editorial Crítica. Barcelona. 2001. p. 233

Este reagrupamiento de campesinos alzados en armas del sur del Tolima están dirigidos por líderes naturales y expanden su territorio y organizan en especies de resguardos campesinos o las mal llamadas por el estado "Repúblicas Independientes" en Marquetalia, Riochiquito, los llanos orientales, El Pato y Guayabero que posteriormente estas agrupaciones dieran origen a los grupos armados como las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia-EP.⁷

En 1959 se produce en Cuba el derrocamiento de Fulgencio Batista a cargo de los ejércitos revolucionarios antiimperialistas de Fidel Castro, este hecho parte la historia de América Latina; este suceso revolucionario aviva el espíritu de lucha en Colombia en sectores estudiantiles, obreros e intelectuales de izquierda y conlleva en sitios del país a la creación de nuevos grupos guerrilleros como el Ejército Popular de Liberación y el Ejército de Liberación Nacional.

5.6 LA CONTRAINSURGENCIA, EL PARAMILITARISMO

Desde comienzos de la década de los sesenta la Fuerza Pública y los organismos de seguridad del Estado han sido formados bajo los parámetros de la doctrina de la Seguridad Nacional y así, en el marco de dicha estrategia a comienzos de la misma década se recomienda por parte de asesores militares norteamericanos la conformación de organizaciones de "tipo antiterrorista" y para la "lucha anticomunista". Aplicación de los fundamentos del Conflicto de baja intensidad, los paramilitares.

5.7 EL NARCOTRÁFICO.

Durante el mandato del de Julio César Turbay Ayala, la gran empresa del narcotráfico internacional se consolida. Los narcotraficantes empiezan una carrera de exigencias y beneficios en la parte jurídica y tributaria y se convierten en una fuerte presión ante el

⁷ MORENO Grillo Ernesto. El conflicto armado en Colombia. Editora S.E.M. Bogotá. 2009

Estado.

Se acentúa la presencia de grupos armados de paramilitares ya subvencionados por el narcotráfico en los últimos ocho años del gobierno de Álvaro Uribe Vélez.

6. LAS OBRAS DE TEATRO MÁS REPRESENTATIVAS DE LA DRAMATURGIA NACIONAL SOBRE EL CONFLICTO ARMADO ENTRE 1975 Y 2010 EN COLOMBIA

A continuación se citan las consideradas obras de teatro más representativas que tienen como tema el conflicto en Colombia.

6.1 “EL ABEJÓN MONO” DEL TEATRO LA MAMA DE BOGOTA.

Por los campos de Colombia, cuando a la casa de un campesino llega un abejón significa que pronto habrá noticias. Si el abejón es de color negro, las noticias serán nefastas; si por el contrario el abejón es mono, rubio, castaño o colorado, es portador de una buena nueva.

Esta pieza teatral, dirigida por Eddy Armando creó gran polémica en su tiempo, a tal punto de prohibirse su presentación, debido a que está basada en documentos y testimonios de la historia colombiana. Testimonios que expresan hechos reales acerca de la vida del campesino colombiano en su lucha por la tierra, una referencia a la resistencia ante la conquista española, y contra los distintos colonialismos que el pueblo de América Latina ha tenido que enfrentar a lo largo de su historia, centrándose principalmente en el proceso denominado 'la violencia en Colombia'.

6.2 “LOS INQUILINOS DE LA IRA”

Una obra que fue creada por Jairo Aníbal Niño dramaturgo del Teatro Libre de Bogotá en 1975, la obra fue inspirada por unos hechos ocurridos en Puerto Asís, Putumayo. En donde un grupo de desposeídos fueron sacados unos y

asesinados brutalmente otros por la policía a causa de que ocupaban unos terrenos baldíos.

6.3“GUADALUPE AÑOS CINCUENTA”

Creación colectiva, teatro La Candelaria de Bogotá, dirigida por Santiago García. Guadalupe Salcedo Unda, hijo de Antonio Salcedo y de Tomasa Unda es el personaje de mayor importancia dentro de la obra teatral más emblemática de Santiago García, puesto que Salcedo fue el comandante de los guerrilleros liberales en 1949 hasta 1953; con él combatieron caudillos como Dúmar Aljure, Eduardo Franco Isaza, José Alvear Restrepo, los hermanos Fonseca, y los hermanos Bautista. Este grupo de guerrilleros, con pensamiento liberal, se conformó ante la necesidad de crear un frente popular para combatir el inconformismo que generaba la ideología represora de los conservadores durante el tiempo de la “violencia”.

6.4 “LA SIEMPRE VIVA”

De Miguel Torres en el teatro El Local de Bogotá, una patética realidad de la historia reciente de Colombia, el holocausto causado por la última toma del Palacio de Justicia en noviembre de 1985. El argumento no parte sin embargo del hecho histórico, más bien el acontecimiento irrumpe dentro de una historia que se desarrolla con situaciones, personajes y conflictos dentro de una casa del barrio La Candelaria de Bogotá. La tragedia de una familia en una casa de inquilinato, a pocas cuadras de lo que fuera el más desprotegido búnker del mundo.

Viven en el inquilinato pignorado al compra ventero del cuarto de atrás, la madre con su hijo aprendiz de calavera y una hija estudiante en vísperas de graduarse a la que asedia un profesor leguleyo, y en un cuarto interior un mesero de

cócteles con aires machistas y aspiraciones de mimo, amancebado con una succulenta morocha.

Sus encuentros se suceden en el patio, donde arranca la vida llena de menudos conflictos de la gente con mínimas esperanzas. Hasta que se sucede la broma macabra de la niña que consigue un puesto temporal en la cafetería, el día que debe cobrar se opera la toma. Queda claro que la sacaron del Palacio a la Casa del Florero, porque un soldado diligente llama a la casa, donde su madre e inquilinos oyen las noticias espeluznantes transmitidas por la radio.

No se trata del caso de Clara Helena Enciso, la célebre triste desaparecida que apareció. Tampoco de Irma Franco, identificada por los rehenes rescatados en la Casa del Florero y colocada tan aparte que terminó refundida. Aunque de ella se toma el episodio del soldado que llama a su casa. La pita de la madeja del drama se oriente hacia Cristina del Pilar Guarín Cortés, de 26 años, licenciada en Historia y Geografía en la Pedagógica. Con pedazos de tragedia, Torres hizo el rompecabezas.

No se habla, a través de los personajes ni merced a maniobras de dirección, de derecho de gentes, de estrategias de lesa inhumanidad ni de tierra arrasada; no se adjudican responsabilidades al Presidente de la República, al Ministro de Defensa ni al comandante del Ejército; no se condena el demencial arrebato de Almarales, Otero, Jacquin y los chicos malos ; no se lamenta la suerte de los 12 magistrados de la Corte; ni se comenta la frase del teniente coronel consignada en el libro Noche de lobos por Ramón Jimeno de que los empleados de la cafetería eran todos del M-19 y se nos fueron y cogieron el monte , que se traduce en aquel grafito oprobioso de que los desaparecidos están en el monte .

6.5 “KILELE” O MASACRE DE BOJAYÁ

De Felipe Vergara. Teatro Varasanta, con dirección Fernando Montes. “Kilele es ruido, bulla, grito, lamento y lloro por las víctimas que ha producido el conflicto social, político, económico y armado que vive Bojayá y todo el Atrato. Es también alboroto, celebración, canto, homenaje y una voz que anima a quienes continúan rebelándose contra la guerra. Kilele, se alimentó de los más diversos imaginarios sobre el conflicto armado, de las verdades a medio decir y del sol que se quiere tapar con un dedo; de la ambición desbordada y de la ciega prepotencia. Surgió de los relatos de muchos velorios y novenas truncadas, de lágrimas prohibidas y de muertos insepultos. Tomó su forma gracias al brillo misterioso que tienen los ojos de quienes cultivan la resistencia. Según su autor Felipe Vergara, la obra es un ruido, una bulla, un grito, un lamento pero al mismo tiempo es una celebración, un canto, un homenaje y una voz de ánimo para todos aquellos que continúan revelándose contra la guerra. “Surgió de los relatos de muchos velorios y novenas truncadas, de lágrimas prohibidas y de muertos insepultos. En fin, tomó su forma gracias al brillo misterioso que tienen los ojos de quienes cultivan la resistencia

7. RELATO DE VIDA, HACIA LA ACADEMIA Y EL TEATRO: UNA EXPERIENCIA

A continuación se presenta un relato de vida del autor de este trabajo, mediante una entrevista realizada por el doctor William Fernando Torres Silva, asesor del trabajo de tesis.

WILLIAM FERNANDO .TORRES.: Estamos en que te gradúas y tienes otros trabajos, pero mantienes tu vínculo con el teatro. ¿Cómo llega a ser profesor de la universidad y de planta?

ALBERTO SUAZA SALGADO: A través de la vinculación a Lingüística y Literatura como catedrático, ahí gano una experiencia de 9 años ininterrumpidos, durante ese laxo también entro a orientar los talleres de teatro infantil en Preescolar, ahí estuve como tres años. De ahí me sacaron porque en los talleres de literatura había que completarle el cupo a una profesora,. Me quitaban el cargo, pero que me pagaban. De Literatura Infantil 1 pasaron a Literatura Infantil 2. Yo fui el afectado.

W.F.T.: - ¿Cuál es la enseñanza, el resultado de enseñar teatro durante 9 años en la universidad?

A.S.S.: Pues son los montajes que hicimos en casi todos los semestre con el programa de Literatura. Ahí siempre salía un montaje, me tocaría revisar mi hoja de vida.

W.F.T.: -El problema que teníamos en extensión cultural con Alfonso, era que duraba un año para hacer seis funciones, incluso esa fue la crítica de Mosquera.

A.S.S.: Yo duro seis meses, que es lo que dura, el semestre trabajando 120 horas de las 60 que me pagaban, reportaba eso a la jefatura de programa al profesor Machado. Montaba las obras y con ese grupo montaba las obras.

W.F.T.: -Y los nombres de las obras...Para poder organizar la perspectiva del análisis de esas obras a las que vamos a entrar ahora, entonces ahí hace un aprendizaje, adquiere un ritmo de producción de dos obras al año y esas obras circulan en dónde, qué pasa con esas obras

A.S.S.: Esas obras se presentan en la universidad, no estaba todavía el auditorio, se presentaban casi siempre en el coliseo en un auditorio pequeño en las semanas culturales. Ahí se presentaron La Candelaria, el Libre... y las obras, cuando la gente quería, las seguíamos ensayando en el semestre siguiente porque ya no era obligación y la gente seguía y la volvíamos a presentar en los pueblos. La gente nos invitaba, me acuerdo de obras de Moliere.

Hubo un momento en que yo no trabajé en la universidad porque me fui a trabajar a la inspección de Praga, año y medio, entre 1992 y 1993. Pues, no podía venir a la universidad porque cuando trabajaba en Potosí yo venía todos los días a Neiva. Entonces me tocó renunciar a la cátedra de la universidad. Allá también hice teatro con los pelados, obras cortas de comedia. De Praga pasé a trabajar en Aipe, ya más cerca de la universidad volví a la cátedra, pero ocurrió que la universidad asume los programas de artes para profesionalizarlos, entonces yo me vinculo de nuevo como catedrático a trabajar sobre la historia del teatro con la licenciatura de Arte Escénico. Yo traía la experiencia de Carlos José, me sabía casi de memoria el libreto de Carlos José.

Entonces, a partir de “el espacio escénico y su relación con la sociedad” y a medida que se fue dando eso, en el año `96 se abrió convocatoria para profesores de tiempo completo ocasionales en la licenciatura, entonces yo apliqué, pero por iniciativa del jefe de la carrera que en ese momento era el pintor Rubén Darío Rojas. Él me dijo preséntese para el puesto mío, porque Él iba para la jefatura de los programas. Resulta que me presento y paso, como jefe de programa encargado. Entonces fui jefe ocasional en el año 1996 en el programa de Arte Escénico, entonces me toca dirigir la batuta ahí. Comencé por la buena relación con el profesor Polanía, el rector, me dijo: “profesor yo le colaboro a usted todo lo que sea académico del currículo”. Entonces comencé a traer talleristas de Bogotá para algunas asignaturas.

Para los talleres de escenografía, para maquillaje traje al profesor Hernando Rozo

varias veces, traje a Peñuela, que en paz descansa, traje a César Badillo, a Joel, un cubano que andaba por acá haciendo teatro y que ahora está en Medellín, traje un titiritero chileno que vive en Pereira. Yo me preocupaba de traer gente de afuera para los talleres. Y ahí también hicimos varios montajes porque ahí sí era obligación hacer montaje. Con mucha dificultad nos le metimos por el lado de García Lorca. “Yerma” lo hicimos hace poco. Hicimos “La casa de Bernarda Alba”, que salió muy lindo el trabajo, salió hermoso, yo estaba recién llegado de recibir un taller con una profesora inglesa del Royal Shakespeare el cual apliqué porque la profesora hacía ese taller para actores primíparos. Mientras yo hacía Bernarda Alba, la profesora Dolly hacía “Los Ciegos”. Entonces cuando se hizo la escogencia todos se fueron para donde Dolly y yo me quedé como con cuatro alumnos, recibí a todos los que no recibieron allá y a ellos les apliqué el taller y la obra salió lindísima. Puras mujeres, incluso el único hombre hacía el papel de Bernarda, un tipo buen actor de carácter, pues la gente lo reconocía por la voz. En la cuestiones de los montajes, adopto la política de que si vamos a trabajar un autor vamos a escarbarle hasta donde podamos, es como revivir una momia, y en el teatro, en el teatro colombiano y en cualquier teatro uno quiere hacer cosas nuevas, pero uno en la academia a uno no le queda tiempo para hacer eso.

W.F.T.: -Además en los pregrados se les está dando un entrenamiento para que se vuelvan profesionales. No puede pensarlos como profesionales. Alberto, pero ¿cuál ha sido de la línea de teatro de la escuela de arte frente al teatro anterior, montó autores nuevos, los actores están trabajando o están dando clase, qué ha resultado de eso?

A.S.S.: Los de la escuela de arte, la primera de artes escénicas, algunos tienen escuela de danza, la mayoría de gente iba por la danza, pues es la tradición aquí, los de teatro, algunos están haciendo teatro, otros están en el magisterio, están ocupados, de la nueva carrera, a la gente que le ha gustado el teatro, está en el teatro. Incluso tenemos un estudiante, un egresado para mostrar que hizo postgrados en artes en la Universidad Nacional apenas salió y ya se graduó y hay otra cantidad de gente que quiere hacer el mismo postgrado, egresados nuestros y están estudiando. Hay otros que son profesores y hacen teatro independientemente de su oficio de profesor, por

ejemplo en Pitalito cuando estaba Kostar Peña tenía varios de los egresados nuestros, los tenía en un grupo que él hizo, Peña se fue a vivir a Bogotá otra vez, gente que uno sabe que tiene nociones del teatro y que están trabajando.

W.F.T.: -Es decir, sí ha arraigado el teatro, se ha profesionalizado, tiene producción anual...

A.S.S.: Sí, lo que pasa es que una cosa era cuando nosotros hacíamos teatro que estábamos jóvenes, alguien escribió en los `70, que si uno rebasaba determinada edad haciendo teatro ahí se quedaba, porque uno hacía teatro cuando papá y mamá daban la comida, pero ya cuando usted tiene que poner en la mesa y el teatro no da entonces usted tiene que sacrificar el teatro. Y eso en cualquier casa le dicen, a mí me decían.

Entonces hacer teatro hoy en día es difícil porque ya la gente que hace teatro, graduada, pues quiere un stand de vida mejor. Pero nosotros cuando hacíamos teatro, hacíamos trabajo por una gaseosa, por un vaso de agua, y nosotros no cobrábamos. Hoy día la gente quiere cobrar porque es el oficio y hacer teatro implica además dinero. Y otra dificultad, el espacio, un espacio donde reunirse y hacer teatro. La gente que hace teatro a nivel de búsqueda, exploración, porque están jóvenes, pero los que se quedan ahí, los que se quedan ahí son los que han estudiado. Esa gente como Alfonso, como Hugo, como Gasca...

W.F.T.: -Además porque llegó un momento de sus vidas en que ya el teatro les exigía tanto que vieron que había un camino más asegurado siendo gestores culturales y pasando proyectos

A.S.S.: Eso lo analizábamos nosotros a raíz de la muerte de Alfonso que nosotros lo de la vieja guardia, nos quedamos en la gestión porque hace rato no montamos obras como lo hacíamos de jóvenes, yo por lo menos hace más de cinco años que no he vuelto a esas lides.

W.F.T.: -¿Y las nuevas generaciones de teatreros qué están produciendo? Porque no hay un nombre así como reconocido que uno siga en la prensa...

A.S.S.: Si vamos a hablar del teatro en el Huila, pues está estancado. Aquí cada uno se montó un festival, Gasca con lo de la palabra..., Alfonso tenía Festigüipas, que de una u

otra manera les dio un modus vivendi, pero también uno no puede desconocer que ahí se hacía escuela, porque Alfonso estaba coordinando unos pelados, prestaba la sala para que la gente hiciera teatro, él tenía una sala creo que en el Barrio Campo Núñez, una casa, y allá iban a ensayar, pero no es el teatro que hacíamos nosotros, teatro comprometido, lo que hacen ellos es como más de entretenimiento. Porque lo que hacen en la universidad son cosas que se inventan de último momento, se pintan la cara y van a hacer un espectáculo por ahí en Las Ágoras, pero teatro de sala en donde usted entra, se sienta, no. Lo último que yo hice, que me salió muy lindo y que me senté y le hice la crítica, fue “A la diestra de Dios padre”, pero también fueron dos funciones y no más, la gente no se compromete. Eran 20 actores en escena y un grupo de 5 músicos que también hacen parte de la obra. Hermosa salió la obra, eso fue hace tres años. Montamos “Yerma”, montamos “Dulcita y el burrito”, “Luz en tinieblas” de Brecht que también salió hermosa, hermosa. Hicimos la de “La Gaitana”, fue hermosa y la presentamos en las ágoras, fue un momento hermoso, esa noche fue mágica, y estaba lleno hasta las banderas, como se dice. Además por el contexto, por la Represa de Betania, toda esa atmósfera, se fue la luz y se alumbró con velas y los actores que tenía en ese momento en el elenco fabulosos. Pero no siguieron porque eran de varias carreras y con esto pasa como con los hijos, que crecen y se van. Y yo siempre les he dicho, yo quisiera dejar a los buenos.

W.F.T.: -Pero para usted como actor, director, profesor, ¿cuál es la gratificación, porque haciendo una formación de seres humanos por medio del teatro aprenden a expresarse, que ganan cosas, pero de eso ¿qué es lo que te dicen a ti, qué es lo que tú ves cuando te vuelven a ver, te dicen alguna cosa, agradecen por lo menos? ¿Para qué les sirvió hacer una obra de teatro a ellos?

A.S.S.: En primer lugar para matar el miedo. El bicho que llama el pánico escénico. Yo tuve una experiencia con Rodrigo Coronado, porque ese señor se moría haciendo una exposición, porque además tenía un problema de dicción, tartamudeaba, y Él trabajó en “Los fusiles de la madre Carrar” de Brecht y se soltó tanto que después fue presidente de la ADIH y eso hablaba hasta por los codos, le sirvió para hacerse político.

También el conocimiento de la historia de Colombia. Muchas de las cosas que nosotros trabajamos tenían que ver con la historia del país. Yo les hablé de la rebelión de los comuneros y ellos no saben qué es eso. De historia del Huila, conocer nuestros ancestros, nuestros antepasados, de la historia nuestra del Huila y Neiva. Para mirar de dónde venimos, para la formación humana, porque entre otras cosas yo también soy papá y muy cansón, yo les muestro las cosas de la vida porque la juventud no puede pasar así desapercibida, de manera infame. Para la formación, el teatro ayuda a eso, a la formación, por lo menos a no tragar entero.

W.F.T.: -Pero ya la idea del artista bohemio, bareto, ya no funciona.

A.S.S.: No. Ahí una vez me llegó un estudiante en un estado en el que no podía ni hablar, entonces yo le dije: si usted quiere venir acá, no venga así chino, yo a usted lo aprecio mucho, pero no lo necesito a usted así. Usted puede hacer lo suyo, pero cuando venga a hacer ensayo no me venga así. Además, con ese tipo de gente pocón, pocón. Pues si lo hace que sea productivo, pero les digo, muchachos, ustedes se meten eso y es para embobarse, métanse eso pero para producir, pero eso no produce, eso es cuestión de momento. Porque eso atasca la mente. Si es un estimulante para producir, pues háganlo, porque yo también tomo cerveza, aquí sería bueno tener una nevera y tener cervecita fría y hablar de teatro, pero no es el hecho.

Entonces, en lo personal el teatro me ha dado muchas cosas como estrenar obras, aunque yo soy muy poco dado a la vitrina. Muchos de mis logros, no los destaco. Con la gente de Neiva que hace teatro no peleo a nivel teatral. Que tengo la palabra, que soy el mejor o de ir a una obra de teatro y tirársela al suelo. Si usted quiere un concepto mío se lo digo, pero aparte, no delante de la gente, hay que tener en cuenta que la crítica debe ser un buen equilibrio entre alabanza y censura. Pero ir a despellejar un compañero eso nunca lo he hecho. Nunca. Además siempre he sido de la línea de Bertolt Brecht, me he preocupado por estudiarlo.

W.F.T.: -¿Y ha trabajado el distanciamiento?

A.S.S.: Sí. Pero cuando son trabajos más serios. Cuando uno ve que los actores son actores. Aunque el distanciamiento lo puede hacer hasta un niño, que son los mejores

actores, usted se les mete en el juego y de una vez lo paran, ellos tienen sus códigos, y ese es el distanciamiento. Además he recibido varios talleres de distanciamiento a lo largo de todo este periplo de mi vida, en festivales de teatro y haciendo teatro, porque el teatro se aprende haciendo teatro.

W.F.T.: -O sea que tú llevas 40 años haciendo teatro, desde 1972 al 2012 y con éste 41. En esos 40 años ¿cuáles son las obras del teatro colombiano que ha visto, que conoce, que le parece que ha formado los públicos, por un lado, pero por otro lado más han desarrollado el teatro?

A.S.S.: La primera, “Guadalupe años sin cuenta.” “El diálogo del rebusque”, es otra obra fabulosa; otra obra, ya por el lado del Valle, “Los papeles del infierno”, de Enrique Buenaventura; “A la diestra de Dios padre”; del Libre, “La Madre”. Estas fueron las que marcaron un derrotero en la búsqueda, fue una propuesta que ellos hicieron en reconstruir la historia de Colombia para darla a conocer a la gente. Además que eran asesorados por los historiadores. Yo particularmente la historia de Colombia la he conocido a partir del teatro. Entonces son obras que han marcado unos hitos a nivel estético, como decía Santiago García, inicialmente son chuecas, mochas, pero son de nosotros. Han creado la dramaturgia nuestra, han contado la historia nuestra, han esclarecido problemas nuestros, han propendido por la paz nuestra, porque una obra de teatro es más didáctica que cualquier cosa, el arte tiene ese valor agregado, esa eficacia. Y es un teatro hecho para todos los públicos.

7.1 A CERCA DEL CONFLICTO ARMADO Y EL TEATRO: UNA MIRADA CRÍTICA

A lo largo de la actividad teatral de cuarenta años se han ganado muchas experiencias en la práctica del teatro como actor como profesor y como espectador. Aquí se resaltan algunos aspectos que tienen que ver con el teatro del Huila, de Neiva.

W.F.T.: -Alberto, hermano, la vez pasada vimos el recuento de su experiencia para llegar al teatro y de su trabajo en el teatro. Y hasta la enseñanza del teatro. Tocamos el tema de cómo llegó al teatro, de cómo estuvo en la Escuela de Bellas Artes que estaba en la carrera 9 entre 7 y 8. De cómo se fue a Bogotá a la Escuela de Arte Dramático,

regresó a Neiva a trabajar con Hugo Tamayo, la experiencia de los festivales del nuevo teatro, el ingreso a la universidad a enseñar teatro y a la vez a aprender literatura, el trabajo en la Registraduría, luego el trabajo de maestro en sitios rurales, antes habíamos hablado también de la experiencia en México con Hugo Tamayo y los aportes que ha hecho la carrera de artes en el tema de artes escénicas y sus evaluaciones de los aprendizajes como profesor ahí.

Bien, entonces ahora nos toca es entrar al tema de cómo el teatro colombiano ha narrado el conflicto, su experiencia personal sobre esas obras, entonces la primera pregunta es ¿para usted cuáles son las obras del teatro colombiano entre el momento que empezó a hacer teatro entre el 70 y 72 y ahora, es decir, 41 años que han contado la guerra colombiana con mayor calidad teatral por un lado, y por otro que ha sido más acogidas por el público, cuáles serían en tu criterios las cinco o seis obras que habrían hecho eso?

A.S.S.: Rastreando por orden de aparición, pienso que del conflicto armando, la que marca casi la génesis es “El Abejón Mono” de la Mama, que trata sobre la guerra en Marquetalia, los primeros enfrentamientos que tuvo el ejército contra los campesinos de aquella época. Que inclusive fue una obra perseguida y censurada por el gobierno de la época. Estoy hablando del inicio de los `70. Inclusive la obra estuvo aquí en Neiva y se presentó en el Colegio Santa Librada. Otras obras que también narran la violencia, pero más atrás, violencia estatal, como son las obras que generó la “Masacre de las Bananeras”, que están inspiradas en ese conflicto. “La huelga”, creo que Esteban Navajas escribió una obra sobre eso. Y la que hizo Carlos José sobre “los soldados” que se llama Los tres soldados basada en la novela de Álvaro Cepeda Samudio. Es una de las obras en donde se narra el conflicto no desde el punto de vista de las víctimas sino de los victimarios. Entonces después el teatro, como había hecho una propuesta que coincidía con el famoso boom en la literatura latinoamericana, que era tratar de reconstruir la historia de Colombia a través del teatro. Entonces se presentan obras como Nosotros los comunes, y otra serie de obras más pequeñas pero no de menor importancia que rescatan esos pasajes de la historia colombiana llenos de

violencia. Por el lado del TEC de Cali estaba Los papeles del infierno. También tiene que ver con la violencia la obra clave de ellos, La maestra. Trata de una maestra que la cogen unos soldados y la violan y ella lo cuenta, cuenta el asesinato de unos, esta es una parte de Los papeles del infierno. Son cinco obras en donde el papel protagónico es el de la maestra, esa es una nueva técnica de narración que trae Enrique Buenaventura, en donde la maestra, narra desde el personaje de un fantasma que cuenta cómo el ejército llegó a un sitio desolado, matan al peregrino Pasambú y matan la maestra. En aquella persecución a los campesinos ella es víctima de muerte de esta violencia. Es una muestra de una muerte violenta a manos del ejército nacional. Narra en autopsia ya la muerte de una estudiante, ya es una muerte urbana de una estudiante que también sufre atropellos de la fuerza pública. El maestro Enrique hace estas obras inspiradas en las obras cortas de un sólo acto de Brecht como son "Terror y Miserias..." Y "La orgía", que ya es aparte, es una radiografía del país. Después ya vienen unas obras más definidas que pienso que la obra cumbre que marca el paradigma del teatro colombiano es "Guadalupe Años Sin Cuenta", en donde narra el conflicto entre los campesinos liberales contra los campesinos conservadores de los llanos orientales y hay una tercera fuerza que entra en discordia entonces ya no es contra el campesino sino contra los que están arriba, entonces ellos en vez de seguir las indicaciones de los burgueses, ellos ven que el burgués es el enemigo. Entonces se crean las guerrillas. Esta es una obra paradigmática de lo que es el conflicto. Posteriormente se siguen escribiendo obras sobre, por ejemplo, la insurrección que hubo en Putumayo, que también hubo una cantidad de muertos, que es la obra de la Libre de Bogotá sobre la huelga de los campesinos del Putumayo, que la obra de los años 70, "La verdadera historia de Milciades García".

W.F.T.: -Pero ¿cuáles son las que cuentan con mayor calidad teatral y tuvieron reconocimiento de público?

A.S.S.: "Guadalupe Años Sin Cuenta", "La ciudad dorada", que ya cuenta la llegada de los desplazados a la ciudad que también sufren otro tipo de violencia.

W.F.T.: -Pero ahí no se nota tanto el desplazamiento.

A.S.S.: Es la historia del muchacho que después de salir del ejército cae en manos del

cuasi ascenso del narcotráfico. Ahora, recientemente, se han presentado algunas obras como Kilele que cuenta la masacre de Bojayá, presentada por el grupo Varasanta. Está la Siempreviva que narra sobre el conflicto del Palacio de Justicia. Está una obra que hicieron los estudiantes de la SAP que se llama Ejércitos que no ha estado en cartelera. Y está en cartelera ahora Esta es mi casa, que la hace Patricia Ariza. Y Patricia también me comentaba sobre una obra que ella hizo con las esposas y compañeras viudas de un pueblo de la costa en donde mataron todos los hombres y quedaron insepultos, entonces ella recoge la experiencia de estas mujeres y hace una obra de teatro basada en Antígona. En estos momentos no sé cómo se llama la obra.

W.F.T.: -Patricia hizo una con los del Bronx... A ver: hay unas obras de los sesenta que contaron el conflicto pero que eran obras más bien cortas, que no se volvieron a poner, que no tuvieron la repercusión, por ejemplo, de Monte Calvo de Jairo Aníbal niño sobre la Guerra de Corea que la montaron muchos grupos, que esa es como la primera que aborda el tema de la guerra en Colombia. Yo la vi en el 70 pero ya había sido representada. Bueno, está Abejón Mono; La huelga, que se refiere al 29; Soldados, también al 29; Nosotros los comunes se refiere a 1781; Los papeles del infierno pues es un teatro de denuncia, de agitación; lo de Guadalupe es como del 73... Entonces, en su experiencia personal cuáles fueron las 5 obras que contaron el conflicto en Colombia entre el 72 y 2012.

A.S.S.: Está Guadalupe... Kilele, Ejércitos, de Juan Carlos Moyano, que la presentaron en Manizales y aquí en Neiva en el Pigoanza en una semana cultural hace como 4 años. Yo la conocí porque ellos primero trajeron la obra de José Eustasio Rivera y después trajeron la otra. También "La Siempreviva"; la que hizo Patricia Ariza sobre las mujeres basada en Antígona. Ocurre un fenómeno en el teatro, con excepción de Kilele, es que casi siempre se cuentan las cosas mucho tiempo después de que han pasado, ya casi cuando los protagónicos están en retiro, están viejitos. De eso se hablaba ahora en Manizales.

W.F.T.: -Por eso Patricia Ariza busca actores que tengan el coraje y que quieran hacer la denuncia... ¿Y tú viste esta de Antígona?

A.S.S.: No, pero Patricia me la citó en estas obras sobre el conflicto y me contó cómo la

había hecho.

W.F.T.: -Entonces hablemos de estas cuatro obras... concentrémonos en Guadalupe, en la Siempreviva, en Kilele y en Ejércitos... ¿Usted qué recuerda que le contó Guadalupe? ¿En dónde la vio?

A.S.S.: Yo Guadalupe la vi en el Teatro La Candelaria, en las épocas de los Festivales del Nuevo Teatro.

W.F.T.: -O sea que ya era un nuevo montaje...

A.S.S.: No, era el mismo montaje, era Candelaria con todos los fierros. Esa es de las obras que me ha apasionado verlas.

W.F.T.: -¿Y qué fue lo que le conmovió de esa obra?

De esa obra me conmovió la actuación sobre todo la actuación de los hombres que esperaban las armas, por la sensación que ellos tienen, que es mejor como si les hubieran dado dinero. Lo otro es que yo hacía una asociación con la muerte de un chusmero que sitiaron en Bogotá hace mucho tiempo, Efraín González, que fue noticia nacional, porque Guadalupe empieza así. Yo no conocía la historia de Guadalupe, no sabía quién era Guadalupe y ahí me vine a enterar de las guerrillas del Llano. Entonces me apasionó toda la historia, la manera como se cuenta, la actuación, actores frescos de La Candelaria en ese momento. El buen teatro, es una obra excelente desde todo tipo de vista.

W.F.T.: -Usted ya cuántos montajes había hecho...

Habíamos hecho por lo menos unos seis montajes. Como actor ya había trabajado en varias, trabajé en La Orgía, trabajé en La Galera, había trabajado en Mendigo perro muerto, había trabajado en obras cortas de Brecht.

W.F.T.: -¿Pero qué le deja la historia de Guadalupe?

A.S.S.: Es una historia que se repite frecuentemente en Colombia que es una historia de la traición. En todos los pactos que se han hecho en Colombia ha existido traición. Que eso no lo enseñaba el maestro Santiago García cuando nos enseñaba teatro, nos decía la historia de Colombia es la historia de la traición. Desde antes de los comuneros se hacen pactos y los pactos no se cumplen. De ahí que el particular diálogo de paz de ahora, yo particularmente, no creo porque el problema no es el desarme, porque si unos

entregan las armas otros tienen que entregar en lo económico una reforma porque de lo contrario quedamos en la misma situación.

W.F.T.: -¿Qué más le enseñó la obra?

A.S.S.: Una de las enseñanzas de la obra es clarificar quién es el enemigo. Porque esa violencia que venía de inicio de siglo entre liberales y conservadores, que fue la pelea de siempre, entonces dentro de la obra se ve que el enemigo no es el vecino sino uno que está más arriba, y eso es lo que aclara muy bien la obra. Y porque no muestra el conflicto desde el punto de vista de la victimización ni de las muertes sino, como dice Brecht, el problema del teatro no es presentar lo que pasa sino quién es el que hace para que las cosas pasen. No es presentar una masacre como tal sino decir quien produjo la masacre. No tanto los que dispararon sino los que están detrás de los que dispararon. O sea, cómo son los sucesos sociales que producen estas bajas, estas muertes, que es el gran problema que tiene Colombia.

W.F.T.: -Eso en cuanto a la enseñanza de la obra para usted que estaba ya haciendo teatro, en términos de historia política. En términos teatrales ¿qué le enseñó la obra?

A.S.S.: En términos teatrales es la aplicación del método Brechtiano, porque ellos trabajan muy bien eso, porque ellos sembraron la simiente en Colombia a nivel de la actuación, el extrañamiento, el distanciamiento, la actuación, el teatro prestando por las grandes masas para las mismas masas, el teatro que educa, el teatro didáctico y ver una obra de teatro como esta es una lección, una lección total, desde el hecho de lo que implica producirla, el hecho de las comisiones de estudio de las que ellos hablaban porque no era sólo el actor con su capacidad estética, con su imaginación y creación sino que estaban asesorados, tenían un gran equipo de historiadores, de antropólogos, de sociólogos, de politólogos, era gente que apuntaba a cómo es que va el agua al molino. Y los artistas, los actores en una dramaturgia colectiva, le daban vida a esto, entonces es una verdadera lección de teatro.

W.F.T.: -¿Y lo de creación colectiva cómo se ve en la obra?

A.S.S.: La creación colectiva se ve en la medida en que ellos lo explicaban, había escenas de conflictos, entonces ellos con técnica brechtiana titulaban la escena, la improvisaban, confrontaban con la realidad, no era la repetición de la realidad, sino que

era darle el toque ético y estético para no presentarla descarnada porque si no sería una radiografía o una noticia periodística, entonces esa es una gran lección. Son los maestros junto con Enrique Buenaventura y Santiago García. Santiago en el caso de Guadalupe y Enrique en el TEC. Técnicas de teatro dentro del teatro, técnica de introducir elementos anacrónicos en la obra, es decir, una gran cantidad de elementos que manejan en la técnica del distanciamiento. Pero lo fundamental, el compromiso de la persona que hace teatro frente a la sociedad sin llegar a hacer un teatro pancarta o un teatro político descarnado. Es una obra que cualquier persona que la ve se conmociona con ella. Es una clase de historia de Colombia bien contada. Porque si uno lee los libros de historia pues hay que revisar cómo es que nos cuenta la historia.

W.F.T.: -Sí porque sobre Guadalupe hasta hace un año y medio un profesor de la Universidad Distrital hizo su tesis doctoral sobre Guadalupe que lo publicó la Universidad Nacional, un libro de 800 páginas. Entonces, hemos visto su percepción personal, su evaluación como teatrista de la obra. Pero la otra gente que asistió a esa obra, ¿qué decía, para qué sirvió esa obra?

A.S.S.: Pues la gente que asistió conmigo fue gente joven que hacía teatro, el público era todo de teatro, no profesionales, pero era el gremio, estudiantes, grupos de campesinos, porque era el Festival del Nuevo Teatro Colombiano, entonces el público, el gran público de esa sala era gente que hacía teatro. Entonces, pienso que percibieron lo mismo que yo, la mayoría desconocíamos la historia de Guadalupe, la historia de las guerrillas en el Llano, porque se necesita ser como muy cazador de datos para pillarse la historia verdadera. Eso no lo enseñan casi ni en las universidades. Lo otro era la calidad de la actuación son lecciones de teatro teatro. Eso marcó a todos los de esa generación que hoy día los llaman la generación de la tercera ENAD.

W.F.T.: -¿Ahí en esa obra había personajes o caricaturas de personajes?

A.S.S.: Eso es muy difícil decirlo. El mismo maestro Santiago nos recalca que en el teatro la única obra de teatro que tiene personajes es

“Madre Coraje”, entonces uno le preguntaba, por qué maestro y él decía, es que resulta que son personajes que van evolucionando o van involucionando, porque se transforman, además en el teatro se conoce como máscaras que son arquetipos de

personas que no cambian y si cambian no se ven los cambios, aquí hay una transformación total, que eso lo hace muy bien Bertolt Brecht. Hay una obra que también nos presenta que es “Hombre por hombre.” Las personas van sufriendo un proceso a través de las relaciones sociales, a través de las peripecias de lo que le va pasando, son personas que van cambiando entonces son personajes. Y eso es una pregunta estrella que el maestro resuelve también.

W.F.T.: -Alguna crítica decía que los personajes eran los campesinos, los que tenían una dimensión emocional, con una mayor gama, o más profunda era Guadalupe. Que los personajes del poder eran caricaturas porque los representaban de manera chistosa entonces que ahí había un juego, que no había objetividad, que por qué unos se presentaban como caricaturas y otros como personajes que lloraban, que tenían amores y que los burgueses solamente eran los malvados. Entonces Eduardo Gómez decía que eso rayaba en el populismo, que entonces representaban a los burgueses como caricaturas, como los malos pero no se sabía que los tipos eran los que tenían el sartén por las manos y que podían fregar a todo el mundo y que a la gente entonces le parecía fácil insurreccionarse y que ahí era poner a la gente a correr riesgos, no dimensionaban la capacidad del enemigo.

A.S.S.: Esa era una crítica que hacían los argentinos en un festival en Manizales. Nosotros entrevistamos unos argentinos y ellos hablaban que el teatro colombiano no era serio, por eso, porque todo es caricatura. Entonces, si uno revisa a Valle-Inclán, ese es el teatro esperpéntico, en donde usted presenta a los gobernantes nuestros deformados, todo es risible, todo es como idiotizado, no son aterrizados, no son personas bien conformadas. Y esa es una crítica que le hacen al teatro colombiano las personas que no son de Colombia. Yo lo he escuchado varias veces.

W.F.T.: -A ti esa elección de La Candelaria de presentar a los del poder como caricatura y a los otros como los que tenían la humanidad te parece que fue una opción válida porque La Candelaria quería hacer obras que llegara a las masas, entonces para que llegara a las masas tenía que tener un trasunto cómico, que la gente que estuviera ahí que se identificara, que eso podría chocar con lo Brechtiano porque la identificación del público con los personajes es Shakespeariana, entonces, tú que has hablado con los de

La Candelaria, por qué eligieron hacer estos personajes caricaturescos, cuál era el sentido de hacer eso.

El sentido era presentarlos deformes, la crítica va tanto en lo que hacen sino en cómo lo hacen, en su comportamiento. Claro, yo siempre he analizado que la burguesía no tiene nada de idiota. Ellos son de la burguesía y piensan como burgueses y hecho de que nosotros los idioticemos no quiere decir que ellos sean así. Son bellos, bien vestidos pero su ethos es deforme, Ellos estudian en las mejores universidades del mundo, los que estudian, porque el que es de cuna es un tipo muy estudiado, muy culto. Entonces, como técnica para atraer masa, eso viene desde la edad media, nosotros lo veíamos ahora en la maestría, por ejemplo la risa con lo subversivo, burlarnos del que nos azota del que nos somete, eso como elemento subversivo es bueno y es un gancho para ganar público.

W.F.T.: -Sí, cumple las dos funciones. Eso se ve desde “Gargantúa y Pantagruel.” Entonces eso es lo que le podemos sacar a Guadalupe... Entonces, hermano, hablemos de “Kilele”. Ante esa obra cómo reaccionó el público de Manizales que es un público letrado el que va a esas obras.

A.S.S.: Pues a la gente le impactó el montaje, la forma del montaje. El montaje en mucha candela, mucha vela, mucha iluminación de vela, era una especie de ritual, una ceremonia, la obra estaba dirigida por un Grotowskiano, ese señor es un discípulo de Grotowski en Colombia, está enmarcada por ese lado, y no simplemente se dedican a contar la masacre como tal sino también todas las incidencias que eso tiene.

W.F.T.: -Cuénteme la obra...

A.S.S.: Son unos afrodesendientes que llegan a una iglesia, porque la escenografía tiene la forma como de unos vitrales... lo que a mí me impactó después de que se acaba la obra, porque ellos hacen una charla al final, ellos contaron que cuando estrenaron la obra en Bojayá, tenían tres cordones de seguridad. Primero estaba la gente, los sobrevivientes, los deudos, viudas, huérfanos; después había ejército, había paramilitares, y había guerrilla. Eso me impactó a mí como lo que produce la magia del teatro. Es decir, ellos presentan la obra y tienen ese tipo de público. Ya no se estaban

dando plomo, estaban disfrutando una obra de teatro.

W.F.T.: -¿Cómo se presenta lo de la bomba y la masacre, eso cómo se presenta?

A.S.S.: Casi no me alcanzo a acordar, pero ese hecho creo que no se presenta, la situación se presenta más como de la supervivencia los que quedan vivos. El hecho se da por sentado y aquí lo que se ve son las secuelas, por eso le digo que hay mucha vela, mucho llanto, mucho canto.

W.F.T.: -Y qué secuelas deja...

A.S.S.: No me acuerdo bien.

W.F.T.: -Y por qué se llama Kilele...

Kilele es un canto, es un ritual de origen africano,.... (Lectura de reseña)Kilele o masacres, es ruido, bulla, grito, lamento y lloro por las víctimas que ha producido el conflicto social y político, económico y armado que vive Bojayá, es también alboroto, celebración, canto, homenaje y una voz que anima a quienes continúan rebelándose contra la guerra. Kilele se alimentó de los más diversos imaginarios sobre el conflicto armado, surgió de los relatos de muchos velorios. La imagen de la obra que me queda es de cantos, de duelo, de velas, una especie de baile post mórtem, muertos. Yo me alcanzo a acordar como el grueso de la obra, no la trama.

W.F.T.: -¿Y “Los ejércitos” de Juan Carlos Moyano?

A.S.S.: “Los Ejércitos”, es la historia de un profesor que vive en un pueblo y que también ese pueblo sufre una masacre, es basada en la novela de José Evelio Rosero. Ellos trabajan parecido a la técnica que usaron con la de José Eustasio que trabajan unas tablas; en esta obra trabajan con dos escaleras y puras naranjas, entonces hay mucho jugo de naranja haciendo una analogía con la sangre, hay mucho jugo de naranja por todo lado. Este problema que tiene este maestro de la muerte, de los acosos, de los paracos, de la violencia. Juan Carlos utiliza esa técnica con sus estudiantes, que es una técnica que yo le tengo cierta crítica, entre otras cosas. Este maestro también se debate en el problema que tiene la mayoría de la gente que vive en el campo, que un día son asaltados por los paramilitares y al otro día llega el ejército al otro día le llegan los guerrilleros, entonces uno no sabe ni puede decir de dónde es o para dónde va. Tiene que cerrar el pico como en la época de la violencia liberal

conservadora. Si a usted no lo tenían identificado y le caían a la casa, el peligro que usted tenía era decir a qué partido usted pertenecía. Porque si no coincidía con los visitantes pues era muerte segura; este señor sufre de algo parecido. Además hay una historia de amor, él está enamorado de una vecina.

W.F.T.: -¿Y con qué público la viste?

A.S.S.: La vi con el público de la Universidad Surcolombiana, los que fueron al Teatro Pigoanza. La obra descresta por la técnica de las naranjas. Cuenta la historia a partir de las naranjas, platonados de naranjas, bultos de naranjas. Eso es una técnica que ellos están utilizando, incluso aquí hicieron talleres de eso. La actuación basada en esos elementos.

W.F.T.: -¿Y tú te acuerdas del Abejón mono?

A.S.S.: Pues eso fue hace mucho tiempo, trata de unos campesinos que viven por allá por los lados de Marquetalia y sufren el asedio del ejército. Yo la vi en los inicios de los `70s, la presentaron en el Colegio Santa Librada. Y El Abejón Mono, pues es aludiendo a la visita que hacen los abejones a una casa que dicen que va a llegar una visita, entonces ellos le pusieron ese título a la obra porque hace alusión a la visita de los helicópteros y a los bombardeos. Fue cuando comenzaron los primeros bombardeos a Riochiquito y Marquetalia, todo ese desplazamiento, no para los centros urbanos sino para el monte, es lo que marca el comienzo del conflicto armado, es la formación de la guerrilla.

W.F.T.: -Lo de Marquetalia ya es cuando los campesinos estos de Chaparral que había pasado la amnistía de Rojas Pinilla, los campesinos liberales se habían entregado y había otros campesinos que habían sido liberales pero que ahora eran los comunes, eran comunistas y no se entregaron, entonces comienza la agresión contra estos campesinos, porque esos campesinos de todas maneras en la amnistía ganaron tierras, pero cuando se dieron cuenta que en la amnistía mataron a Charro Negro, se ubican en Marquetalia y comienzan las Columnas de Marcha que va a parar a El Pato y Guayabero. Entonces son relatos paralelos, el relato de Guadalupe es en los `50 en los Llanos. El relato de abejón mono es en Marquetalia también en los `50. Entonces habla de una guerrilla que va a surgir diferente a la de los Llanos y que fue promovida por los

liberales. Entonces son importantes esas dos obras porque se están refiriendo a hechos concretos, incluso, “El abejón mono” se dio en el `70 y eso ha pasado como en el `64 que es cuando ellos lanzan el manifiesto de los campesinos. Creo que a Giovani Mosquera lo llevaron al ejército de Marquetalia, estaba pagando servicio. Entonces tendríamos que recordar lo de Bojayá porque es otro hecho con las consecuencias y el otro es el de Antígona de Patricia Ariza. Yo quería saber, ¿Qué le dijo ella, cómo fue la cosa? Porque podríamos comparar esta cuatro obras, es decir, el abejón mono, que es de los `70, Guadalupe que es tiempo después que trata sobre los `50 y trabajar Kilele y Antígona que es ya sobre el 2000. Entonces qué te dijo Patricia sobre esa obra basada en Antígona.

A.S.S.: Lo que ella me contó fue de ese pueblo de la costa, en donde hubo una cantidad de muertos, era un pueblo en donde no quedaron sino las mujeres vivas, el resto todos los hombres muertos en la calle. Había una orden de los victimarios que los muertos no se podían enterrar, entonces muchas mujeres, como podían, en la noche iban los mentían a la casa para enterrarlos en el patio o donde pudieran para que no se los tragarán las aves o los perros, entonces Patricia me cuenta que con base en el hecho histórico, con lo que ocurrió y con base en Antígona, ella hace una obra con estas señoras. Ahora, cómo salió la obra, pues no sé ni tampoco cuántas veces la presentaron, algo parecido con lo que está haciendo ahora, puras mujeres, en el teatro Municipal, la presentó la semana pasada. Son puras desplazadas y ellas tienen la cabeza forrada por una casa, creo que la obra se llama “Aquí está mi casa”. No sé cómo será el espectáculo.

W.F.T.: -“La Siempreviva” es clave, porque estos son hechos urbanos. Es sobre el conflicto sobre todo el centro de Bogotá y cómo lo resuelve Miguel Torres. Usted nunca le ha pedido entrevista a Miguel Torres?

A.S.S.: El caso de las entrevistas a los dramaturgos jóvenes jamás me han querido dar entrevista, el caso por ejemplo de Juan Carlos Moyano primero en Manizales y luego acá en la universidad lo agarré de frente y le dije: “bueno chino deme la entrevista” y me dijo: “no es que tengo que hacer una vuelta...” y jamás me concedió la entrevista

8. ENTREVISTAS A DRAMATURGOS Y DIRECTORES SOBRE EL TEATRO Y EL CONFLICTO ARMADO

En este numeral del trabajo se presentan cuatro entrevistas realizadas a directores, actores y dramaturgos, bogotanos unos, otro de Medellín considerados muy importantes dentro del quehacer teatral por la importancia de sus trabajos y sus propuestas escénicas y dramáticas, y quienes han trabajado siempre la temática del conflicto armado para sus puestas en escena.

8.1 ENTREVISTA REALIZADA A: PATRICIA ARIZA Y SANTIAGO GARCIA DEL TEATRO LA CANDELARIA DE BOGOTA,

ALBERTO SUAZA SALGADO: Hoy en martes 8 de noviembre de 2011, son las 8:30 de la mañana. Bueno Patricia quiero que me cuente cual es su concepto acerca del teatro que se hace en Colombia, frente a una temática muy concreta: el conflicto armado.

PATRICIA ARIZA: Bueno mira el movimiento teatral es decir no existe ningún sector de la sociedad que no esté afectado por los conflictos económicos sociales políticos y por el conflicto armado, entonces por más que haya artistas que creen que ellos están por encima del bien y del mal eso no es verdad, el conflicto afecta a todos y a todas y como tal todos y todas tenemos que intervenir para su solución entonces la solución la única solución posible es una solución política negociada, lo otro es condenar al país a una eterna guerra que nunca se termina y que quién sabe cuantos muertos se necesitarán para que se sienten a dialogar la voluntad de las organizaciones populares sociales, del estudiantado, de los campesinos, es que haya que se abra la puerta de la negociación de la paz, esa es una parte del conflicto, la otra es como el teatro ha enfrentado ese tema, pues algunos el teatro colombiano se ha despolitizado enormemente porque al establecimiento le interesa un teatro Light, un teatro que no hable de las cosas, estos años han sido unos años muy duros también los años del desconocimiento de lo que ha

representado el teatro colombiano en algunos casos de persecución estos ocho años de uribismo le hicieron mucho daño a la cultura colombiana, entonces también mucha gente, no solo del teatro, sino de la cultura en general piensan que es mejor hablar de cosas que no toquen al país o sea que no toquen los conflictos profundos de Colombia sino hablar de otra cosa o e no tocarlo entonces somos muy pocos los artistas que lo plantearemos digamos en la línea de tener una relación compleja con la realidad compleja quiere decir que nosotros no mostramos en el teatro de manera directa la realidad porque o sino uno de los dos sobra y con seguridad que no es la realidad, entonces nosotros lo que hacemos es un trámite estético no cierto un trámite que a través del cual con la metáfora y con o trabajamos la realidad colombiana lo otro algunos artistas además de artistas son o somos como en mi caso Patricia Ariza activistas y o además de ser artista soy activista política estoy metida no en ningún partido político pero si estoy metida en la lucha por la paz de este país de manera directa, directa...

ALBERTO SUAZA: ¿Maestro Santiago hay una obra que toca directamente con el conflicto una obra del conflicto y es Guadalupe, quisiera saber como surgió la idea de crear esta obra?

SANTIAGO GARCÍA: Bueno esta obra “Guadalupe años cincuenta” ya llevamos dándola bastante como diez años no? Patricia “Guadalupe años cincuenta”?

P.A.: No Guadalupe se estrenó en el año 1975 y La Candelaria la tuvo desde el ´75 hasta el ´84 en repertorio ahoritica hay otro montaje pero es un montaje de Rapsoda no de La Candelaria, La Candelaria hizo dos mil funciones con esa obra.

S.G.: ...y bueno ya más de veinte años que estamos con la obra de haberla inventado, presentado, representado hemos participado en muchos festivales internacionales y de todo eso pues de haberla presentado es que es una obra que ya queda metida dentro del archivo de la literatura teatral colombiana quedó inscrita como una obra que queda en las bibliotecas en las colecciones y para los estudiosos ya es una obra del arte teatral no solamente colombiana sino latinoamericano porque con esa obra hemos estado en Venezuela en el Ecuador en Chile en Argentina en México y allí ha tenido mucha resonancia incluso hay muchos grupos que ya han montado esta obra nosotros

cumplimos con el hecho de que el artista tiene que inventar siempre no ha de estar copiando o imitando otras propuestas tienen que ser originales inventarlas, darlas, reproducirlas encontrar un contacto con el público generalmente es bastante largo complicado y ya este ciclo ya completado queda como o una obra que pertenece a un patrimonio cultural nuestro nacional lo mismo que pasa con la poesía lo mismo que pasa con la música lo mismo que pasa con la literatura en la danza en todas las artes tienen que generar obras que entren a formar parte de un inventario nacional y muchas veces continental como a pasado con Guadalupe ya para mí Guadalupe es una obra que ya quedó instalada en el libro digamos de nuestra cultura nacional...

P.A.: Una cosa de Guadalupe hoy la presentamos con el grupo Rapsoda es un encargo de la Asociación de Campesinos del Valle del Cimitarra que organizaron el encuentro de Campesinos Afrodescendientes e Indígenas en Barranca bermeja entonces ellos nos comprometieron para montar la obra Guadalupe y es esta noche se presenta la obra en la Universidad Nacional en un festival que se llama "Arte al parque" de apoyo a los estudiantes que están en contra de la Ley 30 esto es muy importante que los pobres reconozcan esta historia que no la conocen la gente no recuerda Guadalupe precisamente es una obra que habla de los antecedentes inmediatos del conflicto armado de las guerrillas en los llanos hubo una insurgencia del partido liberal enorme donde Guadalupe Salcedo llegó a tener veinte mil hombres en armas no hizo la paz tranzaron los liberales y los conservadores en una oligarquía y de ahí en adelante los dos partidos se repartieron el poder las élites colombianas y crearon una democracia restringida Colombia no ha sabido lo que es una democracia verdadera estamos en ese programa ¿otra pregunta?

A.S.: Bueno yo tuve la oportunidad de ver el montaje del cual usted me habla, el montaje nuevo también tuve el montaje de hace veinte años, usted me hablaba que la habían presentado en el sitio en los llanos, quisiera como fue la aceptación del público ¿Cómo fue, qué balance tuvieron?

P.A.: La presentamos en los Llanos Orientales para los sobrevivientes de la contienda fue muy impresionante la presentamos en varias regiones de los Llanos Orientales por allá llano adentro eso fue una de las experiencias más maravillosas del grupo de teatro

porque la gente salía y nos decía: “que belleza ver a los personajes...” decía “...miro yo veo a fulanita de tal yo veo a fulanito de tal..” y se sentían que era una obra que les hablaba de su historia de una manera muy profunda no directa sino profunda que es distinto ha y la presentamos con Rapsoda la presentamos en el Caguán hace doce años.

A.S: ¿Para qué creen ustedes que sirve este teatro en Colombia?

P.A.: Pues sirve para que la gente no olvide sirve también para hacer un teatro...por ejemplo Guadalupe es un musical un musical también o sea sirve para que los artistas logren un lenguaje propio porque cuando uno se ocupa de lo que está en el fondo de la sociedad se ocupa de cosas verdaderas hay un arte que no tiene nada que ver con el arte que es la industria del entretenimiento no cierto y entonces muchos teatreros y muchos artistas han sido seducidos por él y ahora sí que va a ser tenaz con el TLC porque nos van a traer...Colombia se va a convertir en el desaguadero de la basura de Estados Unidos y de Corea entonces todo lo que allá les sobra lo van a mandar para acá no solamente en productos para desplazar a los productores de acá sino también en cultura.

A.S: ¿Bueno Patricia yo tengo entendido que usted hizo una obra también del conflicto con mujeres yo le escuchaba sobre basada en Antígona, creo?

P.A.: Pues yo he hecho muchas obras sí, “Antígona” la montamos en el teatro La Candelaria es una obra que parte de la historia tiene dos vertientes una la historia de las mujeres de Urabá que nos contaron que a sus hermanos y parientes los habían matado los paramilitares los habían dejado en un carretera y a ellas les prohibían recoger sus cadáveres y ellas lograron recogerlos pero como no tenían fuerza en las manos los habían enterrado muy a ras de tierra y había llegado los perros y los chulos...igualitico a la historia de Antígona o sea... entonces pues yo tomé las dos la historia de ellas pero también el mito de Antígona y entonces traté de hacer la relación de las dos e pero yo también trabajo con el movimiento de víctimas con las sobrevivientes de la Unión Patriótica y hacemos teatro con ellos.

A.S.: ¿Y a quiénes les a presentado la obra o sea la a presentado a los sobrevivientes?

P.A.: Sí mucho mucho mucho hacemos sketch todo el tiempo hacemos performans o

sea también es otra forma derivada del teatro y de las artes plásticas la performans yo hago performans masiva una hemos hecho sobre con los sobrevivientes de la Unión Patriótica en la plaza de Bolívar que se llama... hemos hecho con los desplazados una que se llama: "Siempre hay canto en la plaza" y convertimos a la plaza de Bolívar en el campo colombiano y las personas desplazadas les mostraban a la gente como era el campo y como era cultivar en el campo antes de que fueran desplazados hemos hecho con la gente de la Unión Patriótica "Memoria viva en la plaza" hemos hecho sobre la historia de Colombia "Cien Manuelas por la paz" en el parque Nacional hemos hecho ahora estamos haciendo varias con las madres de los de Soacha de los mal llamados falsos positivos son muchísimas cosas todas relacionadas con el conflicto.

A.S.: Bueno la última ya para recoger con lo que empezaste, ¿Cuál ha de ser la postura del hombre de teatro colombiano frente a los problemas del conflicto?

P.A.: Bueno yo le agregaría y de la mujer.. yo creo que es muy difícil para un artista decir que debe ser eso se vuelve como una cosa normativa más bien yo le digo cual es la mía si esa sirve como ejemplo pues chévere pero yo no me atrevo a decir la gente de teatro debe hacer esto y aquello porque pues yo creo en la libertad de las personas o sea lo que no debe hacer es es creerle al establecimiento eso es lo que no debe hacer ni creerle a los medio de comunicación lo importante del artista es que sea capaz como dice Santiago de crear obras originales pero que den testimonio de la realidad colombiana o sea no ser inconscientes no de mostrar lo que se ve porque lo que se ve es la apariencia tiene que desarrollar su intuición y desarrollar su capacidad de investigación entonces para hacer obras perdurables Guadalupe es una obra perdurable primero porque nosotros estábamos afectador por el conflicto; segundo porque investigamos hasta la saciedad toda la historia de los llanos orientales; tercero porque tenemos un grupo estable de teatro; cuarto porque tenemos una sede en donde ensayar; quinto porque es un grupo que tiene una conciencia política y sexto porque es un grupo que trabaja todos los días entonces desarrolla la estética a nivel de excelencia porque trabaja todos los días entiende lo demás es carreta uno puede querer hacer lo que quiera pero si no ensaya todos los días lo que no debe hacer es creer que es teatrero tiene que camellar como camellamos nosotros todos los días de la vida hace

45 años todos los días de la vida con excepción de los domingos aunque a veces los domingos tenemos función.

8.2 ENTREVISTA A CARLOS SATIZABAL PROFESOR DE TEATRO DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL.

ALBERTO SUAZA: Nos encontramos hoy 6 de abril de 2012, en la Sede del teatro La Candelaria con el maestro Carlos Satizabal de la Universidad Nacional, crítico, director y dramaturgo quien nos va a hacer unos aportes a cerca de la relación entre el teatro y el conflicto armado como tema. ¿Maestro usted ha trabajado, dirigido o montado obras de teatro que tengan que ver con el conflicto armado en Colombia?

CARLOS SATIZABAL: Bueno yo he hecho varios trabajos con grupos especialmente alumnos trabajos que he hecho sobre el tema los hice con grupos con personas que han sido que han padecido el conflicto armado, ha hecho trabajos con grupos de Medellín de víctimas de la unión Patriótica, con niños de la zona de Urabá, del Chocó que son desplazados, acá con mujeres también víctimas de la guerra y actualmente estoy trabajando como actor en el nuevo montaje que hicimos con mi grupo Rapsoda teatro de Guadalupe años cincuenta, igualmente el tema del conocer es parte de un tema más vasto y más y que y que es muy inquietante siempre lo ha sido para el teatro que es el tema de la historia de la memoria histórica de una comunidad entonces al rededor de ese asunto el tema de la memoria histórica pues con mi grupo hemos hecho como un remontaje una versión de Soldados e montamos una obra que la dirigió Fernando Peñuela una creación colectiva que la llamamos “Detrás de nosotros” sobre el desplazamiento en Colombia y yo hice recientemente una sobre las guerras de independencia al rededor de las cartas de Manuelita Sáenz y Simón Bolívar que la llamamos “La libertadora, amor de Manuela y Simón o sueños de un país desfundado” que estrenamos en Quito en el Bicentenario en un homenaje latinoamericano a Manuelita Sáenz, entonces ese tema como le decía es uno de los temas más interesantes que le ha inquietado más al arte teatral cierto pues obras históricas se hacen desde el comienzo del teatro en el caso del teatro antiguo europeo pues

encontramos Edipo rey o los Persas por ejemplo es una guerra histórica basada en la obra de los persas de Esquilo, pero también Edipo rey, Antígona las obras basadas en los mitos de la guerra son obras históricas que hablan del conflicto armado, e hay toda una serie de obras del teatro renacentista europeas hechas por el teatro francés por el teatro inglés, por Shakespeare por el teatro isabelino y por el teatro español que hablan de la guerra cuyo tema es las guerras y el poder e... también hay trabajos históricos de la guerra de la conquista en la tragedia del rey Atahualpa por ejemplo que fue realizada una versión muy hermosa de los años '80s por el maestro Santiago García el teatro de La Candelaria llamada "Corre, corre Carihueta" entonces en el teatro nuestro el teatro nuestro colombiano es uno de los temas fundacionales una de las quizá la primera creación colectiva que se hizo en Colombia la de Jaime Barbini con un grupo de obreros de un sindicato sobre el tema de las bananeras que se llamó "Bananeras" e posteriormente la primera obra de creación colectiva que hizo La Candelaria fue "Nosotros los comunes" que es sobre la guerra de independencia sobre la revolución comunera igualmente del teatro experimental de Cali e a partir del texto que inicialmente había adaptado Carlos José Reyes para hacer "Soldados" teniendo como fuente primordial como fuente de partida la primera parte y algunos otros aportes adelante de la novela "La casa grande" de Álvaro Cepeda Samudio que habla de la matanza de las bananeras fue un hecho histórico de una enorme repercusión en la memoria ficcional y artística del país que tiene su raíces las versiones teatrales de este hecho cruento y dolorosísimo de la historia colombiana existe el tema de la masacre de las bananeras sobre este mismo asunto está "El sol subterráneo" también de Jairo Aníbal Niño e sobre el tema de la guerra de los mil días y la pérdida de Panamá como en el tratado que cerraba esa guerra el T.P.B. Hizo hace bastante tiempo el montaje de "I took Panamá" es decir Colombia está atravesada el teatro nacional por el tema del conflicto armado e de las diversas guerras y del reciente conflicto pues tras todo un movimiento del teatro actual del teatro que estamos haciendo ahora los teatristas colombianos que habla de lo que nos está sucediendo en todo este trabajo que nosotros hacemos por ejemplo aquí en la Corporación Colombiana de Teatro con las víctimas de la guerra, haciendo acciones performáticas haciendo teatro de creación

colectiva que cuenta los incidentes que la gente que trabaja en estos grupos ha vivido pues es un teatro que habla del conflicto e es que está como diría un pintor o como se dice en el argot popular “ni pintado en conflicto armado para hacer conflicto teatral” ...

A.S.: Bueno maestro, concretamente sobre el conflicto último que usted me habla, quiero decir de las guerrillas año ´50 para acá de las obras que usted ha hecho ¿cuál a sido la reacción del público, la gente qué aceptación, qué comentarios particularmente sobre eso?

C.S.: Bueno el último montaje que estrenamos el año pasado de Guadalupe años cincuenta por ejemplo estrenamos en el encuentro campesino-afrodescendiente e indígena por la tierra y la paz que se hizo que hicieron los organizadores campesinos en Barrancabermeja en agosto del año pasado ahí estrenamos Guadalupe y el público pues es un público campesino de todo el país la gran mayoría público que en su inmensa mayoría jamás había visto teatro y era muy impresionante ver la gente comentando entre ellos a voz en grito a voz en cuello”...eso pasó en mi vereda mira igualito...” y otro señor levantando un celular y diciéndole al que estaba al otro lado: “Escucha, escucha lo que aquí están diciendo...” y levantaba el celular para comentar para que participara por el celular de la obra y es una obra que lastimosamente en el caso de Guadalupe años cincuenta no solamente como dice la canción final “...los tiempos del pasado se parecen al presente” sino que ese parecer como decía el grupo la Candelaria en los años ´70s, ´74s, ´75s cuando la estrenó ese parecer hay casi 45 años después sigue siendo el mismo es decir como si estuviéramos girando en una especie de noria histórica repitiendo el mismo conflicto el mismo conflicto reeditándose teniendo las mismas causas y los mismos tipos de enfrentamientos los mismos tipos de manipulación del cuerpo que además si uno lo mira en los datos históricos en las leyendas en las pinturas que hay de la época de la conquista pues es también igual la matanza de la masacre el descuartizamiento y dentro del cuerpo para ser desplazados es una cosa que está sucediendo aquí desde la conquista entonces hay una serie de repeticiones de las cuales no hemos logrado salir pero que y ni siquiera no es porque las hayamos olvidado como dicen la gran preocupación como dice la frase de algún filósofo que “pueblo que no conoce su historia está condenado a repetirla” pues

nosotros la conocemos muy bien incluso la seguimos repitiendo porque el problema no es solamente un asunto de conocimiento sino también como sucede en ... lastimosamente algo falta en esa frase famosa que dice que pueblo que no conoce la historia está condenado a repetirla porque nosotros nos hemos contado esta historia muchas veces como le digo nos la estamos contando prácticamente desde la vorágine de manera muy consciente cierto, pero quizá haya relatos anteriores desde los cronistas de indias que haya pinturas coloniales que haya revoluciones anteriores a la misma revolución de los comuneros e.. y esa memoria aunque está allí viva no basta que la memoria esté viva al parecer y esto también nos lo enseña el teatro si el teatro nos muestra que y por eso le interesa al teatro el conflicto humano y el con conflictos tan cruentos como los conflictos armados porque los conflictos de este tipo humanos hay fuerzas en pugna y esas fuerzas en pugna son las fuerzas que interesan también al teatro señalarlas y mostrar como esos conflictos donde hay unas fuerzas en pugna evolucionan y se desarrollan al rededor de intereses históricos, culturales, políticos y el problema que nosotros tenemos es que tenemos claridad sobre ello pero la fuerza que del movimiento histórico del arte que habla de la historia la ficción que habla de lo que nos ha sucedido no ha sido suficientemente o no lo han alimentado o no se a logrado esparcir por el alma colectiva por el cuerpo del país de modo suficiente par tener la fuerza necesaria de derrotar a la otra a las otras fuerzas que están en juego que es el asunto más interesante que el teatro señala esto de las fuerzas en pugna y que allí estaría aún una manera una pasibilidad de pensar por qué repetimos lo que nos sigue pasando a pesar de que la historia la ficción sigue contándola digo la ficción porque parece que nosotros necesitamos de la ficción para poder contar la historia.

A.S.: Bueno una última pregunta, ¿Concretamente para qué sirve este tipo de teatro? A nivel social frente al conflicto en la búsqueda de la paz en reparación de víctimas, la no pérdida de la memoria, ¿para qué sirve este tipo de obras de teatro?

C.S.: Bueno esa enumeración que usted ha hecho al hacerme la pregunta pues está ahí la respuesta cierto es una forma de reparar es una forma de mantener viva la memoria es una forma de mantener la voz de las personas que han sido agredidas o violentadas sus familiares y que están reclamando justicia y reparación y están buscando a sus

familiares desaparecidos y es una forma de mantener viva esa voz de darle fuerza y que la gente vuelva a habitar su cuerpo y voz y su decisión de participar y de exigir justicia, participar políticamente esa es una de las cosas la otra que era de la que estaba hablando en la pregunta anterior pues que es la búsqueda de una memoria colectiva compartida de una memoria que la ficción ayuda a hacer más clara y como un relato que la transforma en un cuento que se comparte colectivamente pero y que tiene por propósito como le decía pues o como decía el filósofo que pueblo que no conoce su memoria está condenado a repetirla pero infortunadamente a pesar de que la conozcamos parece no ser suficiente conocerla hay algo más que es necesario tener que ser de todas maneras la memoria emblemática e la... hay una lucha política hay una lucha ideológica una lucha cultural más bien por derrotar la memoria emblemática que el establecimiento y los poderes oligárquicos han difundido no ahora se habla de lo que vivimos es una amenaza terrorista que ser rebelde es ser terrorista y eso se inculca en la ciudadanía de muy diversas formas lo mismo que la lectura del actual conflicto simplemente se vincula al narcotráfico y a la narco-guerrilla narco-paramilitarismo solo igualable esas dos fuerzas se pierde todo tipo de diferencia y entonces se logra establecer en la amplia masa ciudadana que se alimenta de las ficciones o de las ficciones televisivas y mediáticas se logra con ello e un triunfo cultural fragmentar esa imagen cultural ese emblema de lo que es el conflicto en uno de los propósitos culturales y políticos del trabajo de la memoria de la muerte con la memoria de la guerra con la memoria de la violencia.

A.S.: Gracias Carlitos es un aporte que usted hace a mi trabajo de investigación.

8.3 ENTREVISTA CON CESAR BADILLO DEL TEATRO LA CANDELARIA DE BOGOTA.

ALBERTO SUAZA: Me encuentro en las instalaciones del teatro La Candelaria, hoy viernes santo de pasión 6 de abril 2012, 6: 30 de la tarde en la compañía del maestro Cesar Badillo actor, director, crítico de teatro quien va a hacer unos aportes a cerca de la relación que se presenta entre el teatro y el conflicto, pero no el conflicto conflicto

sino el conflicto armado Colombiano. Primero maestro Badillo ¿Cuáles son las obras que usted ha trabajado donde se refleja exactamente el conflicto armado en Colombia?

CÉSAR BADILLO: Pues... e la obra digamos la que más toca ese tema desde el punto de vista histórico que es el de la... Guadalupe años cincuenta, pues fue la obra que trató el tema de la entrega y la traición que le hicieron a Guadalupe años cincuenta, esta es una obra pues del año `75 y pues sí refleja un poco la situación en ese momento 20 años después, 20 años después del suceso de Guadalupe de la muerte de él y se retoman esa historia a ver que es la que puede aprender uno de todo eso de todo ese momento histórico tremendo que se vivió.

A.S. ¿A qué público se presentó? y ¿cuál fue la reacción de ese público?, ¿qué sintieron que aportaron ustedes con el montaje?

C.B. Pues a ver no, yo no soy autor de la obra pero si fui actor durante como unos ocho o diez años de esa obra, pero lo que a mi a mi una cosa que me causó mucha curiosidad es que nosotros fuimos por allá al Guainía a presentar esta obra que se supone a una zona donde estuvo Guadalupe Salcedo y resulta que nosotros muy emocionados de tener a los protagonistas de la obra dentro del público, entre el público entonces nosotros hicimos la obra super super emocionados y terminamos y la gente no aplaudía y se quedó callada y callada de pronto pasan esos minutos eternos, no reaccionaron nada y de pronto alguien dijo salió así dentro los paneles, la obra se manejaba con unos paneles, y empezó tímidamente a salir y.."bueno nosotros quisiéramos que hablaran..." porque siempre los actores somos muy narcisos y también como que uno espera el agradecimiento del público, entonces esperábamos el aplauso y nada no llegaba...y nada bueno al fin Patricia creo que fue la primera que salió.."bueno nos interesaría que opinan ustedes de esto.." y ellos tímidos y nada no hablaban y de pronto por allá un viejito ciego empezó a hablar de como se sintió él, de que el creía que así no había sido tal cosa tal asalto que... bueno después salió una amante de Guadalupe dijo "...que sí que a él le gustaban mucho las canciones..." y de que ella quería cantar y empezó a cantar, prestó el cuatro de nosotros y empezó a cantar, ella era ex amante de Guadalupe empezaron a hablar y a decir que sentían agujas que sentían cosas cuando oían la historia pero que los había dejado muy como

muy pensativos todos pues que todo eso que ellos vivieron y que hasta ahora medio trataban de verlo distinto, uno de esos era un ciego que el había sido comandante de Guadalupe ya viejito y el hablaba mucho de ese montón de puyas que el sintió durante la obra, eso es lo que yo le puedo contar como experiencia del público no, una cosa no muy interesante y el aplauso nunca llegó eso es la extraño no..e por otro lado pues aquí e la respuesta del público fue muy grande yo creo que Guadalupe responde a un momento histórico muy grande y toca tocó muchas fibras de gente que, liberales y no liberales que estuvieron implicados en eso, tocó una fibra social muy muy poderosa dentro dentro del país y esa ha sido como como una coyuntura muy especial que ha tenido Guadalupe no, yo quisiera que esa obra, es mi sueño, que esa obra no se hubiera solamente circunscrito a... a la coyuntura, porque dejaría de ser histórica diga usted en cien años si solamente se mira desde el conflicto que lo pasó con Guadalupe pues moriría muy rápido y quisiera que esa obra fuera una metáfora no de lo que es e... de lo que es ummm.. entregar entregar a veces sin pensar en lo que entrega no, de entregar uno como unas ideas sin pensarse en lo que entrega y en lo que queda no eso es como una metáfora tremenda que tiene eso pero que... que posiblemente abra abra más significados dentro de cien años.

A.S. Bueno ya una última pregunta, fuera de Guadalupe hay una gran cantidad de obras que han tocado ya directamente el conflicto y que ahorita se está trabajando mucho eso, si? Por ejemplo lo de Varasanta, “el abejón mono” de Eddy Armando que se me fue sin entrevistar lo tenía en la lista, se me fue Jairo Anibal también lo tenía para entrevistar, está la que hizo Miguel Torres “La siempreviva” y una que acaba de hacer Moyano “Ejércitos”, si que tocan directamente, tiene como inspiración parte del conflicto; una pregunta a su manera de ver, ¿Para qué sirve este tipo de obras dentro de Colombia?

C.B. Pues...haber yo pienso que el teatro no es solo mostrar directamente estos problemas no, yo creo que el teatro afortunadamente tiene muchas maneras de tocar los conflictos, una de estas es el de tocar el problema social que siempre ha habido a través de la historia de la humanidad ... e,... el problema es más bien umm tratar de de como una de las formas de teatro, tratar de ver qué pasa con con esa hecatombe tan

berraca que es no salir del conflicto porque también la violencia se puede volver una cosa... un círculo y como tema un círculo del que no se sale y alimenta de alguna manera la violencia ¿no? entonces en ese sentido le digo que hay muchas temáticas en el teatro colombiano, una de esas temáticas es esta del conflicto a mi me parece que lo importante es que la gente e todos como país, como personas podamos reflexionar sobre esta situación que nos tiene empantanados en la sociedad no, pareciera que estamos como en una pesadilla y yo creo que parte de... como decirle de de lo que tendría que plantearse un teatro porque sino sería sería un poco victimizarnos y no salir de eso yo creo que lo interesante es que esas obras nos ayuden a reflexionar para que por lo menos esas condiciones de guerra no... no se perpetúen terriblemente, porque sería muy triste que el teatro se quedara solamente en eso y a veces como que uno ve que... que se queda a veces patinando como tema y sobre todo como formas las formas de ver la violencia a veces se agotan no cierto es una cosa crítica que yo veo, es decir, e las formas de como se plantea el conflicto ummm..son tan repetitivas y de cierta manera nos acomodamos al conflicto es como cuando uno se acomoda a las crisis y se queda ahí en la crisis y da vueltas y da vueltas no, yo creo que el arte también debe estar muy alerta para que también eso lo podamos ver desde distintos ángulos, el conflicto como posibilidad de de cambio real, no, sino es alimentar, a veces lo siento así, es importante es importante que como arte también se meta en eso para ver hacia que cambio que preguntas podemos dejarle al público más que soluciones.

A.S. Listo maestro, le agradezco su aporte para reflexionarlo..

8.4 ENTREVISTA REALIZADA AL DOCTOR GILBERTO MARTINEZ, DIRECTOR DE LA CASA DEL TEARO DE MEDELLIN.

ALBERTO SUAZA: Me encuentro hoy mayo 17 de 2012, a las 9:00 p.m. , en la Casa del Teatro dentro del marco del congreso de estudios teatrales con uno de los pesos pesados del teatro colombiano y latinoamericano el doctor dramaturgo investigador teatral Gilberto Martínez quien me va a colaborar amablemente a cerca de las obras

que trabajan sobre el conflicto armado en Colombia, maestro ¿qué opina de este tipo de obras?

GILBERTO MARTÍNEZ: E... el problema de del conflicto armado en Colombia y la violencia que genera y que ha generado en Colombia y todo este tipo de problemas sociales a sido fundamental en mi dramaturgia, todas mis obras están basadas fundamentalmente en anécdotas y en hechos conflictivos de los protagonistas de la lucha armada y así por ejemplo tengo una obra que se llama "Ofelia testimonio" que es la historia de una mujer que hospitalizaron ..e.. por una enfermedad mental en un hospital nuestro aquí en Bello a la cual yo fui a entrevistar para hacer una especie de creación colectiva con esa anécdota, a ella la metieron siendo una persona normal porque ella dice que su familia la picaron como cebolla, posteriormente me toca ir a Bogotá con esa obra y me encuentro con unas mujeres desplazadas que las cuales Patricia Ariza hizo una reunión y me invita con esta obra y después de ser presentada me dice una : maestro, mire le cuento una historia, llegaron a un pueblo los elementos de la lucha armada paramilitar se acostaron con todas las mujeres del pueblo que pudieron y uno de ellos le dijo al capitán que le habían pegado una enfermedad venérea, entonces el capitán en las horas de la mañana reúne el pueblo, cierra todas las puertas de salida hace confesar a una mujer que fue la que infectó a uno de sus integrantes de las fuerzas que él llevaba y la mata a patadas"... esa obra esa anécdota de esta mujer me sirve para escribir una adaptación del mito griego de Antígona que se llama "Antígona o aquí no se siente el espíritu de Dios", después en la mayoría de las obras que yo trabajo, tu acabas de ver "La balada de la ...p", es exactamente e... y el cuadro final es parte de la obra, es un regalo llamémoslo así, que la Confederación de la mujer nos hizo cuando vio la obra que es fundamentalmente es la historia de un cuerpo de mujer lacerado por una violación, si nosotros seguimos hablando vemos que no solamente cuando hablamos de conflicto armado en teatro no solamente hablamos de de la cosa denotativa sino las repercusiones a nivel violento que eso genera, el conocer las historias de los falsos positivos, conocer las historias de ese tipo de expresiones pues hace que un dramaturgo genere obras como las que le acabo de contar, tengo en mi gaveta una adaptación de una obra que fue fundamental que la

conocí en 1965 escrita por Arturo Echeverri hermano del gobernador asesinado por las FARC Gilberto Echeverri Mejía, e yo lo conocí, él muere de cáncer, Arturo escribe una obra que la edita Alberto Aguirre Ceballos que fue un es él todavía vive pero ya no es un crítico literario de teatro y de literatura y escribía en Cromos y él publica la obra "Marea de ratas", Marea de ratas es la historia por primera vez se hace la historia de el ejército que invade un pueblo buscado subversivos e... eso es algo como... de la época de la Casa Grande de Cepeda Samudio de donde sale otra obra de las vivencias que se llama "Soldados" que es cuyo origen lo hace Carlos José Reyes en la Casa de la Cultura como en los años `60, `70 y que después Enrique Buenaventura lo toma y prácticamente figura con el nombre de él de Enrique pero el cuadro inicial se basa en la casa grande de Cepeda Samudio que toma Carlos José Reyes la hace en la Casa de la Cultura y después conocido el tema y la forma como la escribe Carlos José, Enrique prácticamente hace un hurto que en nuestro medio es muy justificado e.. Shakespeare era el principal ladrón de obras, Bertolt Brecht y el maestro mismo lo decía cuando una vez lo interpelan en España y le preguntan: "vea maestro esa obra no es suya" y dice: "nosotros nos vivimos robándonos unos a otros hasta pa` eso sirve la lucha armada". Entonces ahora desde el punto de vista de lo que tu me preguntas tan directo el teatro el teatro realmente no hace no cambia nada, puede cambiar o puede conmocionar a los que son partícipes del espectáculo que uno presenta de las obras o por lo menos les devela mecanismos que... son.. que para que pueden ser cotidianos y no se han descubierto el teatro de un buen dramaturgo, como hacia Shakespeare, devela los mecanismos del poder, de como un poder hegemónico en este caso el poder de la burguesía de un capitalismo salvaje como el que estamos viviendo pues utiliza todos los mecanismos y hace que el mismo pueblo se aliene de tal manera que no los conozca, el dramaturgo que trabaje este tipo de cosas pues hace una un descubrimiento, un develamiento de lo que aparentemente es normal lo hace insólito para que el el que lo mire pues tenga por lo menos una conciencia dialéctica de lo que está pasando, entonces en ese sentido e... es un es un es un arma sí... es un arma ... que el teatro no puede evitar yo pienso que el teatro buen teatro tiene una estructura política que es necesario mostrarla hacerla de relieve con una obra de un teatro en

relieve para que la gente lo perciba en medio de esta de el mecanismo de la comunicación. Si me pregunta que lo que nos hacían la pregunta sobre un teatro revolucionario, el teatro hace la revolución, pues no es ese el camino que creo que es a discutir, pero yo pienso que el teatro en nuestro medio tuvo además su nivel de expresión en los años `70s fue supremamente importante e... la burguesía trató y ha tratado y ha tratado de demeritar esa época diciendo que se hacía y se escribía panfleto cuando eso desde el punto de vista histórico e investigativo no es cierto porque hay obras que son supremamente bien escritas, supremamente bien estructuradas que son paradigmas del teatro que han movido a la gente a pensar de una manera diferente póngale el ejemplo de Guadalupe años cincuenta, que yo fui uno de los jurados cuando se premio en Cuba.

A.S.: Bueno maestro pienso que lo a dicho pues en pocas palabras todo a cerca de esto. E una cosa que yo veo es que se está haciendo ese tipo de teatro, sobre los conflictos, sobre las escenas de masacres en distintas partes del país pues yo he estado entrevistando a los autores de las obras y me han dicho que la gente se ha conmocionado porque casi siempre la han presentado ante los familiares de las víctimas entonces es como un recuerdo como un recuento, ¿usted si cree que eso es bueno?

G. M. No se trata de un recuerdo, se trata de que... venga le explico la gente por ejemplo cuando ve por ejemplo ese tipo de obras como la que acabo de presentar que tu viste “La balada de la p” dice: “.. no yo no quiero ir a ver tristezas...”, pero es que ahí ya ahí tendríamos que entrar a analizar cual es el problema fundamental como a la gente le dicen no quiero a ir a ver tristezas cuando está viviendo en la tristeza, es una dialéctica que es muy complicada, el otro problema es la cultura que le imponen a la gente cuando dicen” yo no quiero ver ir al teatro a ver el reflejo de una realidad” cuando el teatro no es un reflejo de nada el teatro tiene su propia realidad y esa realidad que afuera puede ser sucia, fea se hace poeta al hacerse poética se vuelve develatoria tiene tiene adquiere un caris diferente... el famoso rapto... e.. Henry Miller que decía: “la verdadera obra de teatro es aquella que no puede ser representada” ¿por qué? Porque al representarse se está presentando una cosa denotativa pero la verdadera obra de

teatro es otro paseo que hace que no es que sea no ha habido el recuerdo para que el recuerdo se introduzca y usted se masturbe con el recuerdo sino para que el recuerdo le sirva para poder por lo menos intentar y preguntarse ¿Qué es la condición humana? Yo trabajo sobre la condición humana y yo presento e... una obra... el arte no lo considero como lo considera la mayoría de la gente un sinónimo de belleza yo pienso que el arte y el origen de la palabra lo dice es el oficio de hacer formas de crear formas para que el contenido llegue como dice Peter Brook “la forma ilumina un contenido” en el teatro político es evidente hay obras fundamentales como el “Marat sade” hay obras fundamentales dentro de nosotros, vuelvo e insisto yo me acuerdo una obra que ya su autor los autores lo denigran pero que a mi me causó un impacto que fue “La verdadera historia de Milciades García” que era de Ricardo Camacho y el grupo de la Universidad Nacional e.. yo trabajé la obra de la violencia por primera vez en Colombia que no quiso reconocer el difunto Jaime(...) y el era el actor mío en “ El monte calvo” que es la historia de los famosos de la violencia de Corea.

9. ENTREVISTAS REALIZADAS A LOS DIRECTORES DE LA REGIÓN.

En la capital del Huila se ha gestado desde hace unos 40 años un movimiento teatral que sufre ciclos de estar presentando trabajos teatrales,, pero también de una sequia preocupante. A continuación se presentan apartes de unas entrevistas realizadas a tres trabajadores del arte escénico local que han marcado caminos escénicos.

9.1 ENTREVISTA REALIZADA A ALFONSO OROZCO DIRECTOR DE TEATRO HUILENSE, 2003

SANDRA LORENA CUELLAR ¿Para usted, Qué es el teatro?

ALFONSO OROZCO: Para mí el teatro es como la parte vital, mi esencia de trabajar por una cultura, por un pueblo, por una identidad cultural. Para mí el teatro se convierte como un hecho trascendental en la vida del hombre, en la vida del ser humano, trascendental en la vida de un pueblo, y entonces tendría que llegar a decir qué significa el ser artista dentro de un pueblo, y ahí es donde pienso que somos vitales, somos vitales porque contribuimos a crear las esencias de las bases de la cultura de un pueblo. Porque el artista de alguna manera a partir de nuestros imaginarios podemos concebir un mundo añorado y un mundo anhelado y ese mundo en el que tratamos de demostrárselo al que nos está observando, al público. ,

S.L.C: ¿Qué hechos considera importantes que Ud. ha desarrollado en el teatro huilense?

A.O.: Cuando llegué a Neiva terminando el bachillerato en 1974-75 ingresé a la universidad. Y lo primero que hice después de haberme inscrito en una carrera fue ir a la Oficina de Bienestar haber si había algún grupo de teatro, me dijeron que no pero que estaban interesados en conformarlo, ahí me reuní con un grupo de jóvenes y conformamos el grupo de teatro. En ese momento fue como la gran apertura o la puerta

que se le abre al teatro de la universidad. Durante 8 años el grupo de teatro de la universidad tuvo un valor significativo en el departamento y a nivel nacional...

Pero digamos que...¿en qué he contribuido al teatro en el Huila? Con otras personas de ese momento, hablo un escritor que se murió hace rato el Humberto Tafúr Charry y algunas otras personas que están en diferentes grupos, tuvimos la posibilidad de estar en municipios ayudando a conformar grupos de teatro, y ese trabajo que desde la universidad era impulsar, pienso que un 70% de ese grupo de personas fueron los que dieron los elementos para ese teatro que hay en este momento.

cultura, por las artes y en este momento de tanta violencia en nuestro país, pienso que la cultura es una de las pocas vías por las cuales se puede salir. Esas personas que han estado conmigo, que han compartido conmigo la esencia de la cultura, de alguna manera tienen un valor agregado en su formación humana.

S.L.C: ¿Considera que hay un buen desarrollo en el teatro del Huila?

A.O.: El teatro en el Huila ha tenido muchos tropiezos, ha tenido varios momentos, en 1976 uno de los grandes momentos, podemos contar en Neiva 15 grupos de teatro ejerciendo, haciendo teatro. Hicimos un encuentro de teatro en 1976 y todos mostraron el trabajo.

Luego en 1980 cuando conformamos la región sur de la Corporación Colombiana de Teatro, fue otro gran momento del teatro, ahí se crea el Ceinar, se crea la Escuela de Teatro y son sólidos varios grupos de teatro, uno de ellos dirigido por mí. Ese fue un gran momento. A partir de ellos el teatro tiene unos vaivenes, de alguna manera hemos llegado a unos municipios y en algunos de ellos se ha sostenido una teatralidad. De esos maestros que compartieron conmigo y licenciados en diferentes carreras de la educación se ha desarrollado de alguna manera. ¡Lo crean, se acaban, lo crean...!, pero hay en estos momentos una crisis del teatro, la misma. El teatro no ha podido solucionar ese momento importante de tener hombres y mujeres de teatro creando, en la escuela de teatro hay mucho licenciado y diría que el 85 al 90% de esos egresados de la universidad son maestros común y corriente, donde de vez en cuando hacen teatro con sus alumnos, pero no han vuelto a hacer teatro con ellos mismos, no han

vuelto a tomar un dirigido. Pienso que hay una crisis grave, grande. En este momento _yo diría que Neiva tiene unos tres o cuatro grupos, antes tenía veinte quince y esto es grave, por diferentes años hemos tratado de solucionar esto pero he llegado a una conclusión...el teatro en el Huila está conformado por unos directores de teatro, no hay compañías, ni grupos que se hayan consolidado, gira todo alrededor del director, entonces Alfonso Orozco necesita hacer un montaje, invita jóvenes , muchachos, de vez en cuando algún viejo y se hace el montaje, participan del montaje y se van, entonces para otros montajes toca volver a llamar otra gente. Y así sucede con el teatro IMAGEN, con el teatro GUADAJ1RA, y eso parece que es el devenir nuestro de alguna manera volver a iniciar, siempre hay que volver a comenzar.

S.L.C: ¿Frente al hecho creativo en los textos que maneja en el teatro cuál es su evolución?

A.O.: Es una buena pregunta porque con el teatro que yo he hecho de alguna manera, se hace muy diferente de muchos otros aquí en el Huila, yo siempre he arrancado de textos universales, de textos mas allá de lo que tenemos aquí. El teatro universal es una necesidad de trabajarlo en un grupo artístico, trabajar un Shakespeare, un lean Janet, trabajar cualquier autor universal consolida un grupo además desde la visión de un director lo obliga a tener otra mirada sobre la puesta de escena. Eso de que me ha servido a mí!, que los últimos montajes en ola en el cual he estado en la dirección, por un lado ya he escrito varias obras de teatro que me ha llevado a ganar algunos premios por escribir el teatro en dos líneas, en la línea infantil y en el teatro dramático. Pero hay algo que va conmigo siempre. La poesía. Mi teatro tiene una esencia poética, necesariamente, ¡jamás pondré en escena el diálogo! Y ese sentido que más influencia ha tenido sobre el teatro que yo he hecho ha sido Federico García Lorca en el Griego.

S.L.C.: ¿Qué criterios se debe tener para la elección del repertorio?

A.O.: Es difícil en Neiva, por varias condiciones: uno, no hay obras, las pocas bibliotecas que tienen teatro son muy contadas, a nivel personal soy de las pocas personas que tiene una biblioteca teatral, de pronto Casa Teatro también tiene una biblioteca, pero el repertorio es muy escaso entonces en el momento en que le exijo hay muy pocos recursos a veces nos tropezamos con el texto, no los encontramos en el

camino y lo asumimos en ese momento, pero hay que decirlo y es lamentable que dos instituciones como la Universidad y el Ceinar, no hayan avanzado en la consecución de una gran biblioteca con grandes textos.

S.L.C.: Cuál debe ser la relación con el público?

A.O: En Neiva y en el Huila debemos de tener mucho cuidado con el público al que le vamos a representar algo, Neiva no es una ciudad hecha para las artes ni para la cultura. Es más fácil un viernes ver a la gente enrumbada, que enredarse en un espectáculo artístico. Primero la relación se tiene que dar en el tipo de montaje que pueda atraer al público, tenemos que enamorar un público, a veces nos quedamos en espectáculos muy triviales muy hechos a medias. Trabajar un repertorio universal, a veces uno dice...¿qué hicimos?, ¿tanta plata se gastó? ¿tanto esfuerzo se hizo? ¿con tanta gente?, para llegar a tres o cuatro funciones y después se acaba, todo eso se tiene que tener en cuenta en el momento de poner en escena, para que tipo de público. En este momento hay algo interesante de formación de público, casi todas las organizaciones tenemos espectáculos para niños, inconscientemente hemos decidido trabajar ese tipo de público para la posteridad-

Hay un público muy restringido, muy pequeño que son los amigos de uno. uno hace un montaje y al primo que obliga a ir es a los amigos de uno. Cuando va uno a un pueblo, va con un trabajo que trate de llegar a todo el público y si es cómico mucho mejor, esa es la manera de poder acercarnos al público en los municipios.

S.L.C.: ¿Cuál debe ser la relación con los entes gubernamentales?

A.O.: AQUÍ nos ha tocado hacer política, muy rico hubiera sido que se nos pagara para crear, pero ahora además de crear estar tocando las puertas a las instituciones estatales y privadas para que nos compren los espectáculos, un taller ya sea dictado por la misma organización, nos toca hacer una relación directa. Anteriormente lo hacíamos por enamorados, montábamos una obra e íbamos y la presentábamos en cualquier parte, ahora vivimos de la cultura, del trabajo artístico. Nos toca salir a los entes estatales y privados a vender nuestro trabajo.

S.L.C.: ¿Aporta o no, esta relación al desarrollo del teatro?

A.O.: En la medida que podamos tocar directamente al corazón, en esa medida nos hemos ganado muchas personas. Casa Teus puede decir que en el consejo municipal, muchos de ellos han sido tocados por la cultura, entonces ya quieren ir a sus comunidades y ya nos llaman para que los acompañemos. Yo pienso que el aporte ha sido grande porque hemos convencido a muchas personas. Ya Neiva es una ciudad que vende esculturas, lo que pasa es que vendemos malos productos se hacen cosas malas en las diferentes áreas artísticas, hay que decirlo.

S.L.C.: Qué tipo de teatro trabaja o le gusta respecto a las técnicas teatrales?

A.O.: Mi teatro es expresivo, tiene que ver con la poesía con la imagen, con la economía de la palabra, yo no gasto textos donde se dan los diálogos superfluos, donde no hay una significación en la palabra. En mi teatro cada frase que se da tiene un significado, tiene una fuerza, cada texto que llega a escena. En el teatro trabajo mucho con el sub-texto, con lo que hay por debajo del texto. En ese sentido el teatro que yo hago es muy diferente a muchos otros, trabajo con la estaticidad, la fuerza del rostro, la mirada, la fuerza corporal, el trabajo de manos. El actor para mí tiene que significar lo que está dentro de la escena, desde el comienzo al final. Y en ese sentido en otras artes hay muchos grupos que comulgan con esa fuerza que hay en la teatralidad. Yo vengo de muchas escuelas que tienen mucha fuerza, por ejemplo, pintores donde el color, les da mucho la línea de Van-Gogh, la línea de Goya, la oscuridad, la fuerza que tienen los personajes, el desgarramiento que se da en su rostro, en su figura, es decir, se presenta el teatro de mucha expresión.

De esta manera hemos recogido todo el conocimiento y la experiencia que sobre teatro tiene el maestro Alfonso Orozco lo cual nos será de gran utilidad para nuestra carrera profesional.

9.2 ENTREVISTA A WILLIAM FERNANDO TORRES

ANGELICA SERRATO MURCIA.: ¿Para usted que es el teatro?

WILLIAM TORRES: ¿El teatro es una de las artes, que tiene mayor eficacia comunicativa, y por tanto permite a los individuos una autor reflexión de sí mismo en el momento que

esta viendo el arte, permite construirse nuevas narrativas personales.

A.S.M.: ¿cómo se inició en el teatro?

Yo he estado muy cercano al teatro siempre, recuerdo que de niño yo conseguía las fotos de las películas que venían a mi pueblo las pegaba en la pared de mi cuarto en la parte mas oscura y la s iluminaba con una linterna a mis hermanos pequeños y decía que era una función de cine, luego ya siendo joven anduve cerca de los grupos que habían en mi pueblo, es decir, estuve cerca de los del grupo que había acompañándolos y siempre de universitarios fui muy buen espectador de teatro, reciente vi todo el teatro de la década de los setenta en Bogotá cuando viví fuera vi todos los espectáculos teatrales que se presentaban donde yo andaba, finalmente en el año ochenta y siete vi la materia de apreciación teatral y en el programa de lingüística, montamos una serie de monólogos y uno de ello era mío que se llamaba "la tercera llamada". En el año ochenta y ocho ya tenía una larga experiencia como espectador, profesor de historia del teatro, profesor de apreciación teatral, productor incluso de espectáculos teatrales cuando dirigía extensión cultural. Decidí entonces hacer narración oral, entonces hice narración oral entre el ochenta y ocho y ochenta y nueve.

A.S.M.: ¿Qué hecho considerado importantes para el desarrollo teatral huilense ha desarrollado usted?

W.T.: Creo que cuando fui director de extensión cultural en el ochenta y dos y ochenta y seis mantuve un grupo de teatro estable, con una cierta exigencia de producción de obras porque yo exigía que se tuviera una obra por año, y una continuidad en la presentación, o sea exigía que se dieran las condiciones para que esta grupo pudiera circular por el departamento, crea que esto fue importante en la medida que enseñó una disciplina en le oficio que no era un mero pasatiempo y que el monitor de teatro encargado en el área de teatro monto la primera casa teatral profesional de la ciudad que fue Orozco, porque hay vio que había un espacio para ganarse la vida, que había las condiciones para vivir del teatro en Neiva, y porque además cuando estuvo en extensión le conseguimos una beca en París para estudiar con Jean Clock "mimo "y eso le dio un peso profesional para vivir en el teatro de la ciudad.

A.S.M.: ¿Considera usted que hay un buen desarrollo del teatro en el Huila?

W.O.: Yo veo que el camino ha sido irregular, quiero decir que en los cincuenta y sesenta (50 y 60) tuvimos dramaturgos que fue Gustavo Andrade Rivera, que hizo "REMINGTON 22", una serie de obras que tuvieron alguna repercusión incluso nacional. En los sesenta tuvimos radio teatro hubo una preocupación por hacer este tipo de trabajo una arte escénica así fuera por la radio y en los setenta tuvimos el teatro estable del instituto de cultura de ese entonces fue a festivales, que hubo incluso buen presupuesto que fue el teatro que dirigió Hugo Tamayo, luego arrancó la escuela de teatro que mantuvo en sus tiempos iniciales buenos montajes, yo recuerdo los montajes del teatro imagen basado en un trabajo de Cervantes, luego los montajes que hizo Carlos Julio Jaimes un montaje muy lindo de Clave Mil Groses, que fue de las cosas importantes en el teatro local porque logró salirse del teatro naturalista que teníamos, muy gritado muy caricatural no tanto de personajes, nosotros pasamos de un teatro naturalista muy gritón y muy caricatural, yo recuerdo llevaba unos personajes muy densos que eran los primeros burgueses que presentó Alberto Suaza en el año 83, luego montan una obra de Jaramillo "El cuervo " luego se monta la obra sol y juna y montan otros trabajos y después de ese momento se hacia una propuesta anual o festival departamental de teatro donde hacían grupos de los pueblos y fue un momento muy interesante en el último quinquenio de los 80. después de esto hubo la emergencia de las fundaciones teatrales y de los teatros que fueron concertados por col cultura.

A.S.M.: ¿Cómo considera usted que se pueda desarrollar un movimiento teatral sólido?

W.T.: Los movimientos teatrales grandes o sólidos parten de grandes preguntas como que significa hacer hoy teatro, para que hacer teatro y que hacer en le teatro hoy, cuando uno se plantea estas grandes preguntas están van construyendo un camino, y el teatro entonces tiene un sentido, no es meramente la actuación, la cosa es histriónica sino que uno sabe que cuando uno se para en escena no se esta expresando así mismo sino que esta proponiendo y compartiendo una lección de vida a los demás, entonces ve uno a los grandes papas del teatro como Enrique Buenaventura y Santiago García ellos surgieron en los momentos cruciales del país, estuvieron en la últimas escaramuza de la violencia bipartidista de los años cincuenta y surgieron montando

obras de Brecht sus propias obras, obras como las de Enrique Buenaventura que se preocupa mucho por trabajar la historia de Colombia y los cuentos de Tomas Carrasquilla; Santiago García que empezó con Brecht montando Galileo Galilei en la universidad Nacional posteriormente creó la casa de la cultura que termino siendo el teatro de la Candelaria. Cuando uno ve en obras como "Guadalupe año cincuenta" se nota la preocupación de mostrarnos la historia del país o lo que significo la migración de las ciudades, nos contó el mundo en los 10 días que estremecieron al mundo y al lado de esto nos mostró a Que vedo una propuesta del buscón de Quevedo, entonces cada vez que había un intento de mostrarnos a los colombianos lo que sucedía en Colombia y que no conocíamos, donde se ha visto que la temporada anual de teatro decayó ya se han mantenido las mismas obras de siempre y unos cuentos los mismos de siempre y ya hay una preocupación de los sobreviviente. Ya el problema económico no se tiene la protección que se tenía antes de la secretaria de cultura o de la escuela de teatro para hacer las obras, si no que ahora se busca el trabajo independiente por que la gente no logró prever esto y quería hundir el teatro que vemos. Se confiaron mucho de vivir de las becas del estado y entonces termina uno, si el estado me da, no puedo decir esto, en alguna medida esto limita las posibilidades de decidir. Le resta independencia y atrevimiento. Ahora veo que hay una nueva generación de teatreros que han mostrado monólogos, como Harvey Lozano que es como la obra mas resiente que hay por otro lado, el grupo de Ramón que ha hecho unas tres obras muy distanciadas en el tiempo, pero muy preocupados por construir una estética, mientras otros grupos han ido cambiando de tema. Hoy montaban obras de Brecht, mañana montaban una obra de Gene, pero no se veía una búsqueda de estética, una búsqueda de construirse un lenguaje, solo en el pasado del escenario, entonces yo veo que tenemos poca producción como poca búsqueda de la estética de largo plazo, y que la gente está viviendo para el teatro, es decir de las comparsas de ese tipo de cosas que ya no tenemos temporadas teatrales.

lo desarrollo este teatro que surge a finales de los cincuenta y comienzo de los sesenta que son muy importantes porque estos grupos circularon por todo el país y crearon

cierta conciencia social, al lado del teatro la candelaria por supuesto surgieron otros teatros que tuvieron menos circulación nacional, que hicieron cosas importantes como el teatro libre que se dedico mucho mas por construir personajes y utilizar la obras clásicas como Macbeth, por otro lado surge un teatro muy investigativo que fue el teatro local como todos montó a Brecht aunque ellos empezaron a hacer un poco de surrealismo de Ionesco del teatro del Absurdo que estaba muy de moda en la época de los sesentas puesto que era un teatro de la post- guerra europea pero correspondía o se podía montar en nuestra guerra o a finales de la violencia y luego el teatro El local que termino montando García Márquez y luego su gran montaje que fue sobre el palacio de Justicia. Estamos viviendo tiempos difíciles donde hay que construir lenguajes más finos para poder llegar a los públicos.

A.S.M.: ¿Qué criterios se debe tener en cuenta para la elección de repertorio?

W.T.: Continuando con la pregunta anterior, para construir un teatro sólido había que plantearse las grandes preguntas y mostrármelas a la sociedad haber que es lo que nosotros podemos decir a la sociedad; cuando yo tengo cosas que decir, voy a tener publico y en esa medida me obligo a tener nada que decir, pero si yo no tengo más que decir y me paro en escena para que me aplaudan, lo que estoy es tratando de satisfacer mi necesidad de legitimación social, de prestigio, de fama de ganarse un aplausito, si... pero yo creo que para montar un proyecto teatral o un movimiento teatral sólido hay que preguntarse lo que hoy se pregunta la sociedad, y eso que me planteas en el repertorio lo quería ligar con eso, es decir yo debo buscar repertorio que me aclara así mismo mí vida, que me ayude a responder mis preguntas fundamentales que no son solo las mías sino la de mucha gente, porque yo veo que hay en el mercado de la industria cultural, haya formulitas para vender obras de teatro, si yo voy a hacer drama con un poco de danza, un poco de sexo y efectos especiales eso deslumbra a la audiencia, y si pongo luces y un columpio pues si. .ya no se ven grandes actores, veo grandes gimnastas, grandes maromeros, bailarines etc.. pero que haya esa cosa donde yo tenga un personaje por dentro desgarrado, que le habla al otro aunque hay obras muy importantes como las de Álvaro Restrepo que hay una búsqueda corporal y hay una estética y un compromiso con la escuela de danzas de los niños de Cartagena la

de los niños pobres, entonces uno no puede caer en la fórmula de la industria cultural, que es como tocar ciertos temas como aparentemente tabúes, entonces se montan diálogos como el de la vagina y como las casa más perversas, abruptas como el incesto, el adulterio múltiple y cosa de esas que utiliza el teatro para hacer la digestión; el viejo teatro burgués, entonces yo veo que el teatro es minoritario, el teatro está viviendo hoy de subsidios y entonces el teatro tiene que buscar cosas como que le digan esas cosas muy cercanas a la gente, entonces como uno irse construyendo, y ese repertorio lo trabaja, además el teatro debe dar cuenta a la ciudad en donde vive, entonces uno ve la dificultad de negociar entre el como comer y corno expresarme, ese es el gran reto que tienen los artistas, ahora uno ve ejemplos maravillosos de gente que ha logrado no ponerse en escena por que generalmente no han querido tener gran cartel como Lavinia Fiori que es una teatrera antropólogo, Beatriz Camargo que tiene su grupo en Villa de Leiva, gente que ha estado en su búsqueda muy personal incluso en alguna medida a nivel laboral, que construyó un público infantil y fue la hizo crecer el teatro con niños colombianos con sus muñecos con las 7 & 8 obras que tengo.

A.S.M.: ¿Frente al hecho creativo de los diferentes textos que maneja el teatro, cuál es su valoración?

W.T.: Lo que pasa es que nosotros no hemos tenido una sala de teatro para poder hablar de eso; las salas de teatro actuales con galpones acondicionado, en donde para empezar las bancas son muy duras, al lado va un grupo presbiteriano donde van cantando salmos o rancheras, etc.. pero yo veo que hemos mejorado la actuación, la cosa ya es menos irritada como que los actores se toman su tiempo, finalmente aprendido a pararse en escena como mas reposados, pero veo que tenemos problemas en primer lugar con la concepción de la escenografía muy pobre, arquitectónicamente hablando que ayude a desarrollar la imaginación, todavía hay una escenografía demasiado naturalista y una escenografía minimalista con una o dos cositas. Una obra de Pepe Sánchez el del "Desierto" y lo que había era un montoncito de arena, no era arena tirada en el escenario, un montoncito de arena que era una abstracción del desierto, pero la luz y la actuación del personaje le hacia a uno sentirse que estuviera en el desierto, entonces yo veo que en escenografía tenemos dificultades. Yo aspiraba

que estos muchachos que hacen pintura, que hacen Artes Visuales pudieran terminar siendo grandes escenógrafos, pero todos quieren ser pintores, todos quieren ser grandes artistas, medio genios a veces me da la impresión a mi, es como difícil de conectarse con ellos para algo, todo eso ha tenido una tradición enorme desde un gran escenógrafo Alemán, a los que fueron a temporadas de operas, había escenografías como para quitarse el sombrero, que la escenografía le daba un respaldo y una solidez. Otro problema que veo es el manejo de la luces, seguimos con los tarros de A vena Quaker y un bombillo, entonces no solo estamos atrasados en tecnología sino también hacer de las luces un lenguaje que ayude a crear el ambiente en escena, todavía seguimos creyendo que la luz es para seguir al actor, pero no para crear un ambiente, un clima triste, un clima alegre, un día caliente, un día frío o una luz que se queda estática augurando la tragedia, nosotros todavía en eso de las luces no tenemos como un lenguaje y en el vestuario seguimos siendo muy naturalista como que no hacemos abstracción de cómo se han hecho obras de teatro históricas, entonces consultan la historia de los vestidos, la historia del traje entonces parecen disfrazados; lo más asombroso que he podido ver en Neiva fue cuando montaron en el teatro Colón crearon un barco tan grande que no cabía en el TEC, y llevaron un personaje cuya única función era sostener un loro en el hombro para hacer de pirata y creo que de allá a acá hemos avanzado, Pero todavía toca cuestionarnos con preguntas de fondo de para donde vamos.

A.S.M.: ¿Cuál debe ser la relación con el público?

W.T.: Si yo tengo que decir cosas al público, el público me escucha, y de respecto yo creo que está muy bien el teatro participativo. El teatro callejero porque uno apostaba, a esto, yo creo que la convicción parte en decirle algo a la gente y tomo sugerirle preguntas, plantearle inquietudes, hacer que se quiten las máscaras de la sociedad, y yo creo que el teatro plantea preguntas y además que en el teatro uno puede elegir y simplemente ser otro, a los actores que renuncian a su propia personalidad para ser otro y entonces en esa medida hay que hacer que la gente tome distancias. Es como decirle al público venga que tengo una pregunta, porque no se las hace usted. Cuando hay una obra de teatro y es un éxito es cuando la gente sale en silencio y camina una

cuadra.

A.S.M.: ¿Cuál debe ser la relación con los entes gubernamentales comprometidos independientes?

W.T. Yo se que para hacer una obra de teatro se requiere de mucho dinero y hay mucha mas competencia y uno se desgasta tanto como haciendo la obra, se requiere de muchos requisitos, yo veo que antes era muy complicado hacer teatro, se conseguía una casa con unos amigos y cuando la tenía salían a presentar la obra, y ay iban adquiriendo dimensión y es que el teatro se hace con pasión, esto es como un enamoramiento, y como todos los enamoramientos uno se tira al vacío, yo creo que para conseguir una beca se cohibe de hacer cosas, y para pararse en el escenario para decir mentiras no sirve porque el teatro siempre tiene la fuerza de la verdad, y tiene que llenar al espectador de imágenes, y esas imágenes las tiene usted mismo.

A.S.M.: ¿Aporta o no aporta esta relación al desarrollo del teatro?

W.T.: La actuación no funciona yo me pregunto en que medida el teatro a funcionado a punto de becas; el teatro de Manizales les era un teatro universitario y del TEC, de La Candelaria era una pobreza franciscana. Yo veo con preocupación que en este momento en que en la universidad esta en proceso de privatización de un país arrastrado por el neoliberalismo que el que se atravesase lo saco del camino, hay desaparición de las escuelas de arte, hay reducción o burocratización y hay desaparición de las escuelas de literatura, este país puede ceder entretenido con una bailarina desnuda y nosotros embobados, no se donde vamos a parar con esta manipulación del estado, es decir tentado con las cortas posibilidades o muchas para crear o hacer.

A.S.M.: ¿Qué tipo de teatro trabajó, o le gusta trabajar alguna técnica?

W.T.: Yo he escrito monólogos y par de cosas, que finalmente nunca terminé de organizar para montarlas, Sandalias, es una mujer que se recuerda a si misma y finalmente no sale en escena porque no ve que no tiene nada, ese monologo y recuerda su vida, su historia teatral y desaparece. Luego hice una cosa sobre José Eustasio Rivera en Nueva York pero eso terminó en una cosa muy loca, y vi que era

una cosa muy difícil de hacer, y por eso no la terminé; en el trabajo de cuentería hice una historia sobre el bajo pedregal donde trataba a través de 12 cuentos, exploraba lo que sucedía en las zonas rurales, lo que ocurría cuando llegaban los medios que se llamaban historias del pueblo y eso lo presente como dos veces en Casa Theus. Después hice otra cosa sobre el amor "Frágil, este lado arriba" y la última cosa que hice fue "Agua que no has de beber" acerca de la represa de Betania, recogiendo todas las historias que sucedieron esa noche como de unos 50 minutos. Hace más o menos dos años y ya estaba retirado.

9.3 ENTREVISTA AL MAESTRO ALVARO GASCA CORONADO

MARGARITA USECHE: Estoy con el d i r e c t o r Corporación Cultural Casa teatro y La Fundación Teatro Imagen, maestro Álvaro ¿Para usted que es el t e a t r o ?

ALVARO GASCA: Es el más hermoso de los juegos, el más serio de los juegos, donde tengo la oportunidad de hablar con la gente, contarle lo que pienso, de una manera muy dinámica, de una relación muy viva que permite hablar de los temas que nos preocupan a todos.

M.U.: ¿Como se inicia en el t e a t r o?

A.G.: Yo no supe la d i f e r e n c i a e n t r e la niñez y el crecer, en cuanto a la relación con el juego. En el principio nosotros jugábamos a los diferentes, dramatizados que hacen los niños, los juegos en la cuadra, los juegos en el campo y posteriormente en un colegio donde yo estude que se llamaba Cándido Leguizamo, teníamos una profesora llamada Nina que era muy dada, a que recitáramos, a que bailáramos, a que inventáramos obritas, entonces en esa medida yo inicie desde muy pequeño y luego en el bachillerato seguimos haciendo t e a t r o en los 70 y luego pues en la carrera, en la que estude Maestría en Arte Dramático, eso nos permitió a nosotros proponer y en un momento muy hermoso en donde para el t e a t r o colombiano, que mientras estábamos estudiando hacíamos parte de muchos grupos en Bogotá y permanentemente asistíamos a la candelaria y la mayoría de actores de la candelaria eran estudiantes del programa en el cual yo estaba estudiando y Santiago García era el

director del programa y entonces eso estableció una relación muy rica entre la academia y la práctica del movimiento teatral.

M.U.: ¿Como a contribuido usted a nivel de trabajo para el desarrollo teatral en el Huila?

A.G.: Pues el propósito del desarrollo del teatro en el Huila fue dignificarlo, para ello se creo el programa de arte escénico en un convenio de la Universidad Surcolombiana y el viejo instituto de cultura y posteriormente se convirtió en el programa de licenciatura de la universidad que a hora tuviera a bien acabarlo algunos compañeros de artes. Eso por un lado, pero todo eso engendra una dinámica muy grande, es decir al rededor del programa, comienzan a surgir una serie de grupos. El movimiento teatral en el Huila se puede decir que como tal tiene grupos desde los años 60 que vienen realizando obras, o montando las que escribió desde el campo de la literatura, Gustavo Andrade Rivera. En los 70 con todo lo que es el teatro comprometido y el teatro político, surgen muchos grupos de carácter estudiantil y de carácter experimental y por eso en los 80 que es la década del programa de arte escénico, son realmente esos diez años, la importancia fundamental de la escuela, se tiene como propósito no solo establecer la carrera sino fortalecer un movimiento que tenia y sigue teniendo como premisa fundamental el desarrollo de una dramaturgia regional, eso quiere decir que la invención de las obras de teatro sea de nuestros temas de lo que nos interesa a nosotros como región y por supuesto con jugado con los intereses universales. En esa medida la contribución ha sido el proyecto de desarrollo. El arte escénico a nivel profesional, a nivel de dedicación permanente y pues yo creo que podemos decir que con muchas dificultades subsisten grupos y los términos han cambiado, en estos 18 años que está cumpliendo el programa de arte escénico el próximo 17 de agosto.

M.U.: ¿Considera usted hay un buen desarrollo del teatro en el Huila?

A.G.: Yo creo que el teatro en el Huila, a madurado bastante, es decir hay grupos de dedicación exclusiva al teatro en los años 70 los grupos y buena y buena parte de los años 80 los grupos son de carácter exclusivamente aficionados, con el programa de arte escénico los grupos que nacieron al rededor de ello, con los compañeros que

fundaron los grupos que veníamos de Bogotá eran t e a t r i s t a s profesionales, se lograron crear las bases de grupos algunos se han acabado pero han engendrado nuevas propuestas que son lo que hoy apunta hacia el t e a t r o profesional, después de t r a b a j a r arduamente para establecer espacios independientes, como las salas que hay en la ciudad, los grupos entonces están ya dedicándose mas a lo que es la creación de obras. Luego de haber luchado, por tanto tiempo por f o r t a l e c e r un s i t i o propio donde t r a b a j a r.

M.U.: ¿Que t i p o de t e a t r o t r a b a j a o le gusta respecto a las técnicas teatrales?

A.G. Nosotros pertenecemos a lo que se entiende como t e a t r o contemporáneo, porque tenemos una enorme influencia, el t e a t r o colombiano en general tiene una enorme influencia de toda la técnica del distanciamiento del teatro comprometido, del t e a t r o didáctico de B e r t r o l Brecht de los dramaturgos de la gran c o r r i e n t e europea en este sentido, el t e a t r o laboratorio de Grotowski y por supuesto todo ello s u f r e en Colombia una evolución que es donde ha sido bastante reconocido el t e a t r o colombiano en Latinoamérica como la gran propuesta de la creación colectiva. No es que Colombia se había inventado la creación colectiva si no, que se f o r t a l e c e alrededor de la creación de sus propios t e x t o s y con el proyecto del desarrollo de una dramaturgia y de grupos dedicados a servir y hablar de los intereses de la mayoría que en este sentido son las clases populares, el gran publico. Yo creo en las posibilidades que tiene Latinoamérica en ser un continente grande e independiente y creo que como a r t i s t a hay que tener un compromiso ideológico, político con las obras que hacemos. Esto varía de la posición que se t u t i o en los años'70 en d546onde se creía que el t e a t r o era comprometido únicamente y tenia que hablar de política.

Nosotros hacemos mucho t e a t r o que tiene que ver con el rescate de las tradiciones orales, en el rescate de costumbres, como para ponerlo a tono con lo que es el t e a t r o contemporáneo. En esa medida realmente nosotros que tenemos es un laboratorio permanente y a muy largo plazo de invención, de búsqueda, de riesgos y de muchos

logros, en lo que es el teatro que queremos hacer.

M.U.: Frente al hecho creativo en los diferentes textos que se manejan en el teatro, ¿cual es su evaluación?

A.G.: Los grupos estamos aun muy limitados es decir, al nivel de lo que es la técnica de la tecnología es decir de el uso de luces, de usos de espacios adecuados, por supuesto hay una directa relación con la carencia que se tiene en la ciudad de estos elementos, así que los lenguajes como los de las luces por ejemplo, son supremamente precarios aunque ricos en la propuesta pero técnicamente muy pobre. A nivel de desarrollo de lo que son vestuarios-y no por guion y entre mas vestuarios quiera decir que es más rico también hace falta trabajar a mayor profundidad a estos lenguajes. En esa medida teatro nuestro se fortalece mucho en el trabajo del actor en la dinámica que se establece con el público y una técnica como contaba antes de una versión colombiana de la técnica de distanciamiento donde le permite al publico ver las posibilidades que tiene como comunidad, como ser humano.

M.U.: ¿Cómo considera usted que se pueda desarrollar un movimiento teatral sólido?

A.G.: Esa es una decisión que tiene que tomar la gente de teatro. Lo que pasa es que hay mucho "paracaidista", en esto del teatro, como se dice a todos nos pusieron a declamar y recitar en la primaria, alguna profesora entonces a hora hay mucha gente, dándosela de artista, pero es una decisión que debe tomar la gente que cree en teatro, como el teatro de arte, que cree en el, puede ayudar en el desarrollo de una comunidad, en el fortalecimiento de su identidad la búsqueda de los sentidos de pertenencia por que hay otros que están interesados única y exclusivamente en el carácter comercial en lo que esto puede generar comercialmente así que la gente que realmente le interesa el teatro, como un elemento que ayudé a nuestra sociedad tiene que tomar una decisión de diseñar sus propios derroteros. En eso esta la propuesta de el desarrollo de una dramaturgia regional, de un teatro independiente, de un teatro creativo, de la invención de obras, esto serian los puntos comunes que harían de un movimiento se fortalezca mientras los grupos estemos exclusivamente como trabajando un poco por a parte a pesar de que en términos

generales se persigue lo mismo, el movimiento t e a t r a l sigue siendo débil.

M.U.: ¿Que c r i t e r i o s se deben tomar para la elección de su repertorio?

A.G.: Nosotros trabajamos t e x t o s como en el a r t e en general, trabajamos los que nos agrada los temas que nos gustan, nosotros partimos de ello y ese gusto tiene que ver con el interés que genere el publico, con lo que tengamos que d e c i r l e a el, con las posibilidades que tenga un tema para nosotros, desarrollar propuestas nuevas, imágenes nuevas, ricas es decir que nos permitan a nosotros e n f r e n t a r esos temas y esos t e x t o s dentro de un ambiente, de investigación, de laboratorio.

M.U.: ¿Cual debe ser la acción con su público? ¿Si lo t i e n e en cuenta o no?

A.G.: La gente de t e a t r o que no tenga en cuenta el publico, simplemente no puede hacer teatro, p o r q u e es que la relación a c t o r espectador es la relación básica y fundamental para que exista el t e a t r o , en esa medida nosotros tenemos en cuenta al publico y nos interesa e l , en la búsqueda que este t i e n e de ver en el t e a t r o , cosas y temas que le interesen y porque además' nosotros, pertenecemos al mismo nivel de clase o de e s t r a t o que es donde se encuentra el gran publico, en esa medida creemos que estamos haciendo un t e a t r o para la mayoría del publico y que por supuesto son procesos de desarrollo que tenemos que ir asesorando e i r evaluando para avanzar en un t e a t r o que cada vez deben ser mas maduro, en la respuesta que el publico nuestro necesita.

M.U.: ¿Cual debe ser la relación con entes gubernamentales? ¿Aporta o no aporta esta relación al desarrollo del t e a t r o?

A.G. : Los entes gubernamentales están aportando poco y casi nada y algunas. cosa es están dando. Tenemos la experiencia de la concertación con salas por cuenta del ministerio de cultura que nos da algo \$ 3.000.000 de pesos anuales. La alcaldía de Neiva, da cualquier cosa muy poca y decidió no volver a dar nada para el funcionamiento de estos espacios, que es donde podemos t r a b a j a r. El departamento hasta ahora no ha colaborado en el sentido y el apoyo a este tipo de eventos, los proyectos que nosotros hemos logrado ubicar corresponden mas a proyectos de desarrollo pedagógico, a proyectos de desarrollo de cultura ciudadana, en cuanto es el apoyo de la formación, es algo lo que se ha logrado, pero en cuanto es el

apoyo a la creación y el apoyo de la difusión del teatro y a la formación real de un laboratorio de búsqueda es nulo, una de las pruebas una de las pruebas fundamentales del nulo apoyo, del poco interés, o del ningún interés que tiene el estado, en el desarrollo del teatro, es el ejemplo de la Universidad Surcolombiana y específicamente del programa de Arte Escénico.

Es decir es tanto el interés que tienen ellos en la cultura y en el arte que entonces decidieron cerrar las carreras.

10. ASPECTOS CONTENIDOS EN LAS ENTREVISTAS

Analizando las entrevistas realizadas a diferentes directores y dramaturgos nacionales se encuentra que la primera entrevistada Patricia Ariza sostiene que el conflicto colombiano es un problema que nos afecta a todos y que por lo tanto no se puede vivir de espaldas a la realidad, que los artistas del teatro, sea cual sea su compromiso ideológico han de estar presentes en la búsqueda de soluciones y su trabajo teatral ha de estar siempre en la búsqueda de la paz, además afirma que ella está comprometida de manera personal con este propósito y que su quehacer cotidiano tiene esta ética y debe presentar la realidad con metáforas estéticamente construidas, su trabajo teatral está basado en los preformas que frecuentemente produce con las víctimas y sobrevivientes del conflicto.

El Maestro Santiago García, afirma que su obra Guadalupe años cincuenta es la obra por excelencia que alude a un pasaje del conflicto colombiano y que a nivel de la forma y el contenido son de un magnifico equilibrio lo que la hace la obra clásica sobre el tema del conflicto, se nota entonces que el maestro García y el elenco hicieron de esta obra un verdadero modelo del teatro contemporáneo, donde aplicaron los conocimientos del maestro alemán Bertolt Brecht, donde García resalta el trabajo teatral de la dialéctica entre causa y

efecto. García en su obra presenta la causa para que no sigan los efectos nefastos en la sociedad colombiana a causa de la guerra.

Seguidamente contribuye con sus declaraciones el profesor Carlos Satizábal, quien afirma que el buen teatro sirve, recoge los pasajes de la historia y las cuenta a través de imágenes bellamente elaboradas, sirve para la conservación de la memoria, la reparación de las víctimas y para que no se vuelva repetir la historia por el desconocimiento de la misma y cree que conociendo las fuerzas que intervienen en los conflictos se puede conocer mejor el mismo para que cese la agresión.

El señor Cesar Badillo también afirma que la obra más representativa que trabaja el conflicto armado nacional es Guadalupe y que ver esta obra además de lo que implica el goce estético es la forma como nos enseña la historia de Colombia, también cuenta Badillo, que tuvieron una gran experiencia al presentar la obra a los actores del suceso , combatientes de Guadalupe que aún sobreviven y su experiencia fue maravillosa, tanto para el elenco, como para los viejos combatientes, "...sentíamos como agujas..." dijeron algunos y recontaron lo que se les venía a la memoria. Badillo cree como casi todos los entrevistados que el arte, y en particular el teatro, es también un elemento que nos puede ayudar a salir de esta crisis tan profunda que vive la sociedad colombiana y, agrega, que al público a través del teatro se les debe dejar más preguntas que soluciones.

El siguiente entrevistado el doctor Gilberto Martínez, cuenta que sus obras a pesar de que no tratan del conflicto armado, son retomadas de la violencia urbana, de los crónicas rojas de Medellín que son según afirma, secuelas del conflicto armado, como la violencia contra la mujer, los falsos positivos y en general lo que el llama la violencia estatal, y entonces ahí está la razón de ser del dramaturgo develar y descubrir lo que el estamento oculta, pero debe hacerlo

como dice Brecht, debe conmocionar al espectador, a través de la técnica del distanciamiento, ya que el teatro es una maravillosa arma comunicativa; agrega además que la realidad colombiana es cruda y cruel, y que el teatro poético presenta el hecho para una mejor comprensión. El teatro cuestiona siempre la condición humana.

Respecto a los entrevistados del teatro huilense, todos coinciden en que no hay una obra que sea representativa del teatro del conflicto facturada por dramaturgo o grupo regional, pero que al igual que lo que ocurre con el señor Martínez de Medellín, los grupos regionales presentan trabajos cortos, perforan y todo tipo de trabajos efímeros que solo quedan registrados en la cabeza de los espectadores. El único texto escrito sobre la violencia partidista liberal-conservadora que queda en los libros es una obra del dramaturgo huilense Gustavo Andrade Rivera titulada “Historias para quitar el miedo” y un guión para una de las primeras películas que trata sobre secuelas del conflicto “El río de las tumbas”.

Afirman además los entrevistados regionales, que en el medio hace falta más apoyo estatal para la realización de una buena dinámica teatral, que con la creación de las carreras de artes, se profesionaliza el oficio en cierta medida pero que para dedicarse solo a vivir del teatro resulta difícil y la experiencia de los más veteranos en estas lides se han dedicado a hacer gestión y cada uno de ellos a unido esfuerzos para la realización de un evento anual: Casa Teatro y sus narradores orales internacionales, Tablados con sus Círculos teatrales por el Huila y el desaparecido Alfonso Orozco quien tenía un evento infantil llamado Festigüipas.

CONCLUSIONES

Para concluir este trabajo se destaca que el llamado viejo teatro colombiano que se venía haciendo en las salas nacionales estaba constituido por obras de carácter costumbrista y, si acaso se recurría a la crítica, sólo eran parodias para reírse de sus mismos defectos y que además carecía de una verdadera escuela o método de trabajo que revolucionara la escena

Por lo tanto, debido a algunos sucesos de la vida artística nacional y de la vida política externa e interna, los artistas de vanguardia adoptan nuevos conocimientos y nuevas estéticas para revolucionar la escena colombiana, uno de ellos fue: el teatro colombiano se propuso reconstruir la historia de Colombia y entre estos temas el conflicto armado colombiano, a través de nuevas técnicas teatrales que eran la vanguardia en Europa como Constantin Stanislavsky y su teatro naturalista, a Bertolt Brecht y su teatro Didáctico, donde se destaca la técnica del Distanciamiento, así se adaptan y se crean nuevas estéticas propias para la construcción de una dramaturgia nacional.

Ya que al estado colombiano no le interesaba dar a conocer las problemáticas sociales y muchas agrupaciones hacían teatro de espaldas a la realidad, además desconocer muchos trabajos del nuevo teatro colombiano comprometido con la sociedad, los teatristas buscan reagruparse y convocan a festivales donde se presentan todo tipo de obras, algunas con una insipiente calidad, otras no muy buenas, pero se hacía el intento en lo nuevo, a través de trámites estéticos y metáforas teatrales.

Se concluye que ante esta nueva propuesta del teatro colombiano que el teatro

sirve par reconocer y recordar la verdadera historia colombiana con un lenguaje y estilo propio que conmociona y causa asombro presentando lo aparentemente normal como algo insólito, buscando generar una conciencia dialéctica en sus espectadores. El teatro que trabaja con los sobrevivientes y víctimas del conflicto armado busca la reconstrucción del tejido social, tener viva la memoria, pedir justicia y reparación. Si no se siguen escribiendo obras sobre el conflicto, se siguen presentado trabajos menores en extensión, pero de una gran importancia, porque ya los actores no son de grupos sino que son sobrevivientes y víctimas del conflicto o de la agresión directa, de las secuelas del conflicto y que frecuentemente se presentan este tipo de trabajos, ya no en escenarios de sala, sino en la misma calle o en las plazas públicas, que son de gran significación como un canto contra la injusticia, como una denuncia directa en la búsqueda de la anhelada paz.

Frente al teatro que se hace en la región se ha venido trabajando por los mismos senderos del nuevo teatro. Se trabaja en la búsqueda del reconocimiento de la identidad regional, la creación de públicos; la dramaturgia no esta centrada en la escritura de textos sino en la presentación de trabajos breves, performáticos que también trabajan sobre el maltrato de género, violencia urbana, trabajos de denuncia ante la agresión y violación de derechos humanos.

Sobre textos escritos sólo se puede aludir a Gustavo Andrade Rivera quien escribe los `70 una obra sobre la violencia bipartidista auspiciada desde le púlpito por un cura, y también se puede mencionar el guión que hiciera para la primera película sobre la violencia “el río de las tumbas” dirigida luego por Julio Luzardo.

No se puede desconocer de plano que el teatro regional no se ocupe para sus montajes del tema del conflicto, pero falta llenar el reto de la escritura de texto.

Seguirán contentando y conservando la memoria desde el escenario, para la

búsqueda del fin del conflicto, porque como afirma el maestro Santiago García:”
Estoy aquí y sigo haciendo teatro porque estoy convencido que vamos a salir de
la barbarie.”⁸

⁸ GONZALEZ Uribe Guillermo. Revista COLOMBIA HOY, informa. Año X No. 65, Bogotá 1989. Págs. 31 .
Entrevista a Santiago García.

BIBLIOGRAFIA

BERTOLT Brecht. Escritos sobre teatro. Ediciones Nueva visión. Buenos Aires.
Vol. 1, 2, 3 1972

BERTHOLD Margot. Historia Social del Teatro. Ediciones Guadarrama. S.A. Vol.
1-2 Madrid.

D' AMICO Silvio. Historia del teatro dramático. México, Edit. UTHEA, 1992. VOL
1-2-3-4

DOCUMENTO DE OPINION. Comité Internacional dela Cruz Roja. Marzo de 2008

DUBATTI Jorge. Filosofía del teatro I. Convivio, Experiencia, Subjetividad.
Editorial Atuel. Buenos Aires, Argentina. 2007

GARCÌA Santiago, Teoría y práctica del teatro, Impresol Ediciones LTDA. Santa
fe de Bogotá. 1994.

GONZALEZ Cajiao Fernando. Historia del teatro en Colombia. Ediciones Tercer
Mundo. Colcultura. Bogotá. 1986

GONZALEZ Uribe Guillermo. Revista COLOMBIA HOY, informa. Año X No. 65,
Bogotá 1989. Págs. 31 a 33. Entrevista a Santiago García.

HOBBSAWM Eric J. Rebeldes primitivos. Estudios sobre las formas arcaicas de

los movimientos sociales en los siglos XIX Y XX. Capítulo 10. Anatomía de la violencia en Colombia. Editorial Crítica, S, L. Barcelona. 2001

LAMUS Obregón Marina, Teatro en Colombia, 1831-1886: práctica teatral y sociedad, Bogotá, Planeta, 1998, 400 Págs.

LASSO DE LA VEGA S. José. De Sófocles a Brecht. Editorial Planeta. Barcelona 1970.

LUQUE Bedregal Gino. Ismene redimida. La persistencia de la memoria. Violencia política memoria histórica y testimonio en Antígona, de José Watanabe y el Grupo Yuyachkani. Publicaciones CELCIT, Teatro: Teoría y práctica No. 010. Buenos Aires. 2010

Mac GOWAN Kenneth. Las edades de oro del teatro. Fondo de Cultura Económico. México. 1975

MORENO Grillo Ernesto. El conflicto armado en Colombia. Editora S.E.M. Bogotá. 2009

OLIVA César, TORRES Monreal Francisco. Historia Básica del Arte Escénico. Editorial Cátedra. Séptima Edición. Madrid. 2003

PULECIO Mariño Enrique. Luchando contra el olvido. Investigación sobre la dramaturgia del conflicto. Imresol Ediciones. Ministerio de Cultura. Bogotá. 2012.

REYES Carlos José y WATSON Spener Maida. Materiales para una historia del Teatro en Colombia. Instituto Colombiano de Cultura. IMPRESA. LTDA. Bogotá, 1978

REYES Carlos José. El teatro de la violencia. Arte y violencia en Colombia desde 1948. El MAMBO. Mayo-julio 1999. Pág. 237 a 267

VELASCO María Mercedes de. El Nuevo Teatro Colombiano y la Colonización Cultural. Editorial Memoria. Bogotá. 1987

VILLEGAS Juan. Historia multicultural del teatro y las teatralidades de América Latina. Colección Teatro logia. Dirigida por Osvaldo Pallettieri. Ediciones Galerna. Buenos Aires. Argentina.2005

VILLEGAS Juan. Para la interpretación del teatro como construcción visual. Ediciones de GESTOS. Colección Teoría 2. Irvine, California. USA. 2000

