



CENTRO DE ESTUDIOS HISTÓRICOS

LA MAMA

Teatro y redes en Nueva York, Bogotá y Ciudad de México, 1961-1976

Paulo César León Palacios

Tesis para optar al título de Doctor en Historia

Director: Marco Palacios Rozo



CENTRO DE ESTUDIOS HISTORICOS

PRESIDENTE

PRIMER VOCAL

VOCAL SECRETARIO

SUMARIO

Agradecimientos (6)

Introducción (9)

I. NUEVA YORK –BOGOTÁ

1. La Mama en Nueva York (28)

El teatro underground en Nueva York (28)

Ellen Stewart (31)

Crecimiento y presiones institucionales (32)

El lobby cultural y sus implicaciones (44)

2. La red entre Nueva York y Bogotá (51)

Hurra for the bridge (51)

La Mama bogotana en 1968 (53)

Estabilidad temporal (62)

Una perspectiva privada (67)

Crisis y ruptura (76)

II. BOGOTÁ

3. La Mama Bogotana (87)

¿Quién era Eddy Armando? (87)

Un ‘asombroso’ montaje: Galileo Galilei (89)

La Casa de la Cultura (102)

La Nueva Mama (112)

El bum de los anfibios: teatro histórico (121)

4. ¿Las instituciones contra La Mama? (142)

Bifurcaciones: el teatro como política cultural (142)

Trashumantes (163)

Anfibios en la tempestad (171)

Una renuncia (178)

III. CIUDAD DE MÉXICO-BOGOTÁ

5. El teatro como política (186)

Un nuevo tipo de inspiración (186)

El molde pedagógico (195)

El agotamiento del muralismo (200)

Diplomacia teatral: lo público y lo privado (207)

La ciudad y el teatro (216)

6. La red entre Ciudad de México y Bogotá (258)

Internacionalismo Vs. Nacionalismo (258)

Efímero, ambivalente (276)

IV. CONCLUSIÓN: ARTE, REDES, AMBIVALENCIA (278)

BIBLIOGRAFÍA

Archivos (298)

Libros y artículos (299)

ANEXO 1 Producción bibliográfica sobre teatro en Nueva York, Bogotá y Ciudad de México (314)

AGRADECIMIENTOS

La idea inicial de esta investigación fue posible por el archivo del teatro La Mama en Bogotá. Por ello mi gratitud hacia esa política privada de conservación de Eddy Armando. Santiago García (Teatro la Candelaria, Bogotá) y Ricardo Camacho (Teatro Libre, Bogotá), me abrieron los acervos de sus teatros y me permitieron realizar pacientes y simpáticas entrevistas. Patricia Ariza me proporcionó varias entrevistas y me permitió entrar al altillo de la vieja casa de la Corporación Colombiana de Teatro, donde rezumaban sus archivos amontonados entre cajas y máscaras. Eduardo Gómez, Carlos José Reyes y Gilberto Martínez, veteranos hombres de teatro, me invitaron a sus hogares y dieron acceso a sus acervos privados; con esa buena disposición pude entrevistarlos en varias sesiones; Gilberto Martínez fue tan generoso que me envió un grueso paquete de documentos fotocopiados (que utilicé ampliamente) por una empresa de mensajería. Ozzy Rodríguez (Teatro La Mama, Nueva York) me recibió en su archivo a pesar de estar cerrado al público por remodelación, me enseñó las fantásticas instalaciones de La Mama, contándome detalles desconocidos, y accedió a que la correspondencia privada - guardada con celo- fuera fotografiada. Todos los demás archivos consultados son públicos. El *Performing Arts Archive (New York Public Library)* se convirtió a la larga en una fuente documental central en mi investigación. Quiero resaltar el orden y relativa eficiencia de los archivos mexicanos, especialmente el rico (y modesto) Archivo de la Secretaría de Educación Pública y el excelente Archivo de la Secretaría de Relaciones Exteriores. No puedo dejar de resaltar el proyecto de digitalización (pionero en la historia del arte) del ICAA (*International Center For the Arts of the Americas*).

Este trabajo fue auspiciado por la beca del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología de México (Conacyt). El Colegio de México financió las visitas a los archivos norteamericanos y la finalización del manuscrito. También quiero agradecer a los doctores Bernd Hausberger y Erika Pani Bano, por su atenta labor como Coordinadores del Centro de Estudios Históricos, durante mi estancia allí.

La deuda intelectual es enorme (aunque sólo yo soy responsable por los resultados). El sabio y riguroso acompañamiento del Doctor Marco Palacios Roza (El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos) como director de tesis siempre hizo de nuestros intercambios algo gratificante. La generosa introducción en el psicoanálisis del Doctor Jesús Alveano Hernández (Universidad Michoacana San Nicolas de Hidalgo) fue fundamental para comprender al personaje de mi texto. Las lecturas juiciosas y amables del Doctor Ariel Rodríguez Kuri (El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos), del Doctor Fernando Escalante (El Colegio de México, Centro de Estudios Internacionales), de la Doctora Erika Pani Bano (El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos), del Doctor Anthony Stanton Maher (El Colegio de México, Centro de Estudios Literarios) y del Doctor Bernd Hausberger (El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos) fueron tonificantes como ejercicios de trabajo en grupo. Mi esposa Carmen Zavala Ramírez, a quien conocí cuando éramos alumnos del Doctorado en Historia de El Colegio de México, proveyó constante y entusiasta asesoría en historia de México, y siempre se las arreglaba para encontrar algún documento que yo terminaba citando en mis capítulos. Mi familia, así como la de mi esposa, proveyó refugio cuando fue necesario. La formación dura en teorías, impronta del Departamento de Sociología de la Universidad Nacional de Colombia, fue lo que me permitió mantener la curiosidad por el descubrimiento de lo estructural en lo casuístico narrativo; con la formación en el

Departamento de Historia de la misma universidad y en el Centro de Estudios Históricos de El Colegio de México aprendí poco a poco (y sigo aprendiendo) cómo aplicar con sutileza la teoría a la investigación histórica. Agradezco infinitamente a mis escritores (cuyos nombres por pudor me reservo) por ayudarme a descubrir el placer de la escritura. Concluyo que por esto -y por otras tantas cosas que me niego a recordar- este ejercicio fue una experiencia útil y divertida.

INTRODUCCIÓN

El Teatro La Mama fue fundado en 1961 en Nueva York. Ellen Stewart, su apasionada promotora, parecía tener las características opuestas de un típico productor neoyorquino: era mujer, era negra y no tenía dinero. Luego de intensos conflictos con las autoridades de Broadway, La Mama se convirtió rápidamente en el principal proyecto del teatro underground neoyorquino. Construir y administrar relaciones de la más variada naturaleza quizás fue uno de sus rasgos más notables: artistas iconoclastas, aficionados, políticos, funcionarios públicos e instituciones se contaban entre sus aliados, y ello tanto en un ámbito local como transnacional. La historia que voy a narrar dará cuenta de cierta ramificación de este proceso. En pocos años La Mama se transformó en una organización teatral vanguardista, con miles de seguidores y capacidad económica. La fiebre fue tal que se pensó en una Mama para cada capital del orbe. Una de las ciudades elegidas fue Bogotá, y no por casualidad. Allí había surgido desde finales de los años cincuenta un movimiento artístico que engullía con voracidad la vanguardia teatral europea y norteamericana. En 1964 Ellen Stewart conoció un grupo de jóvenes bogotanos que habían montado una de las obras de Paul Foster, el dramaturgo consentido de la casa. De aquella gratificante experiencia nació la idea de establecer una Mama en Bogotá. Durante cinco años la franquicia bogotana brilló, y fue reconocida como una suerte de embajada cultural del teatro avant garde. En 1969 comenzaron los problemas: la falta de apoyo económico real desde Estados Unidos y la postura de izquierda de ciertos miembros de La Mama bogotana causaron un alejamiento entre Nueva York y Bogotá, y en 1972 la ruptura definitiva.

Pero La Mama bogotana no desapareció, y, en contra de la voluntad expresa de Ellen Stewart, conservó su nombre (que originalmente había sido un mote que aludía al carácter maternal de Stewart). Eddy Armando, el hombre que asumió la jefatura de la proscrita Mama bogotana, tampoco tenía las características de un productor de teatro: era un joven de origen campesino -cuya familia había sido desintegrada por la Violencia política de finales de los años cuarenta-, no tenía dinero, y militaba en una guerrilla urbana: su gusto por el drama tenía que ver más que nada con la obsesión por el uso del arte como instrumento simbólico para la revolución social; tal y como sucedía con los conjuntos más destacados del “teatro experimental” bogotano. La Mama se estableció en la vibrante escena teatral bogotana como un híbrido entre dos tradiciones. De un lado, estaba la tradición de Jerzy Grotowsky, aquella figura mítica que tanto había influido en La Mama neoyorquina con su teoría de un teatro ascético y casi religioso, en el cual el medio fundamental era el cuerpo del actor. De otro lado, estaba la tradición del teatro político que, inspirada en Bertolth Brecht, proponía un teatro de información e interpretación histórica de aquellos eventos escondidos por el poder (como decía Peter Weiss, el teórico que más influyó a La Mama bogotana). Con este arsenal La Mama de Armando se involucró en una contradictoria relación con las precarias instituciones culturales de Bogotá. En un periodo de seis años Armando solicitó subsidios, protestó en las calles ante el desdoro de las autoridades por el teatro, fue a prisión por subversivo, y obtuvo una sede para su teatro -otorgada por el Estado-.

Desde 1974 Eddy Armando había estado recibiendo abundante correspondencia proveniente de la ciudad de México. En ella un grupo llamado “Cleta”¹ hablaba de la necesidad de formar una organización teatral “latinoamericana”, “chicana”, y “revolucionaria”, pero también “experimental”. Se trataba de un prometedor movimiento

¹ Por sus siglas, Centro de Libre Experimentación Teatral y Artística.

artístico liderado por estudiantes de la Universidad Autónoma de México, que se habían revelado contra la censura que se ejercía sobre los conjuntos de teatro universitario. En el fondo, esta era *una respuesta* a la política cultural que por décadas el Estado mexicano había aplicado sobre el teatro. Todo el revuelo tuvo que haber captado poderosamente la atención de Armando, que no sólo contestó y aceptó las propuestas (como si en ellas hubiera una renovada esperanza), sino que viajó a la capital mexicana y a Nueva York en varias ocasiones, con el propósito de promover el nuevo proyecto transnacional. Muy pronto el “Cleta” desapareció como una burbuja. El carácter efímero de este lazo tampoco significó la desaparición de La Mama bogotana.

El propósito de este trabajo es aprovechar estas ramificaciones para indagar sobre el teatro como práctica cultural en estas tres ciudades americanas. Buena parte del texto estará dedicada a narrar cómo se conectaron de una u otra manera personajes ubicados en cada uno de los tres puntos alrededor de un sentimiento apasionado por el teatro. También sostendré que la formación de redes no sólo consistió en relaciones entre individuos para intercambiar ideas o recursos. Mi hipótesis es que, al mismo tiempo, se puede observar en este triángulo unos patrones, una sincronía relativamente independiente de los nexos que habían surgido y decaído. Cada contexto determinó diversas configuraciones e intensidades de esto. El primer patrón era la creación misma de redes. Un segundo patrón era la ambivalencia entre el teatro y la política. El abanico aquí es muy amplio: va desde los vínculos del arte con la izquierda durante la Guerra Fría hasta los lazos de afecto y agresión entre teatros e instituciones. Finalmente, también había una preocupación por definir la relación entre teatro y sociedad en términos de los conceptos de ciudadanía y nación: ¿para qué el teatro? ¿quién accede a él? ¿qué público formar? ¿cuál es el papel del teatro en la ciudad moderna? ¿cómo debe ser una política cultural sobre el teatro? ¿al artista: perseguirlo, controlarlo, protegerlo, integrarlo, usarlo, ignorarlo? ¿el teatro

moderno: tolerarlo, promoverlo o absorberlo? ¿el teatro es parte de la identidad de una nación, es algo revolucionario, es un arte puro?

Los aportes sustantivos de este trabajo son tanto de objeto como de método. Si se habla de teatro en general es muy escasa la investigación historiográfica acerca de estos temas; todo se reduce a unos pocos historiadores concentrados en el periodo colonial o el siglo diecinueve.² En el campo del teatro moderno yo diría que la investigación historiográfica es casi nula. Esto puede explicarse por varios factores. Existe cierto volumen de reflexión histórica sobre el tema, pero ésta siempre ha estado en manos de la propia comunidad teatral, es decir, la gran mayoría de textos han sido escritos por productores, críticos y directores de teatro (ver Anexo 1 Producción bibliográfica sobre teatro en Nueva York, Bogotá y Ciudad de México), y, excepcionalmente, por investigadores literarios.³ También hay que reconocer que en la investigación histórica el teatro no suele ser asociado con los temas tradicionales de la historia nacional. Esta investigación demuestra que esto es un error, al exponer cómo el teatro moderno fue objeto de la política cultural de varias instituciones en una lógica estatal y nacionalista.

El aporte central va más allá: muestra que el tema se comprende a profundidad en el ámbito de una microhistoria transnacional. En el texto trasiego por tres escenarios, atravesados por estas redes y por ese tiempo político que fueron los sesenta y los setenta del siglo veinte, pero lo hago sin opacar con determinismos la riqueza de sus particularidades, y sin perder el acento en los individuos.

² Por ejemplo, Viveros, Germán, “El teatro y otros entretenimientos urbanos, la norma, la censura y la práctica”, en Rubial García, Antonio (coord.), *Historia de la vida cotidiana en México, La ciudad barroca*, t. II, México, Colmex FCE, 2005; o (en el ámbito de la historia española) el excelente estudio de Díez Borque, José Ma., *El teatro en el siglo XVII*, (Madrid, Taurus, 1988).

³ Por ejemplo, Wilmeth, Don, *The Cambridge History of American Theatre*, (Nueva York, Cambridge Press, 2006); Harris, Smith, Susan, *American Drama The Bastard Art* (Nueva York, Cambridge Press, 2006).

El riesgo de asumir la investigación histórica de un periodo más o menos reciente (que en realidad proyecto a lo largo del siglo veinte) lo he convertido en este texto en una oportunidad. El hipotético problema de acceso a los archivos quedó completamente anulado por el hallazgo de una amplia gama de fuentes que permiten observar muchas dimensiones: cotidianidad, el contraste entre lo público y lo privado, iconografía, discursividad, ideología y emociones; debo enfatizar que el origen de esas fuentes es tanto privado como público y que con el tiempo es muy probable que parte de esta documentación desaparezca: ello convierte la pesquisa en una relativización del Archivo Nacional como eje documental de la historia. El problema de la distancia, más difícil de guardar cuando se es testigo e historiador, fue contenido en mi escritura por la complejidad de un trabajo decididamente interdisciplinario, que integra varias perspectivas: historia de la cultura, estudios sobre política cultural, crítica literaria de teatro, sociología del arte moderno, y psicología.

Nueva York, Bogotá y Ciudad de México: contextos teatrales

Acercas de Broadway debo situar su enorme crecimiento desde comienzos del siglo veinte. Su éxito comercial se basó en desarrollar una nueva forma de entretenimiento de masas a partir de la comedia y el drama europeos, y del musical de Broadway, que surgió hacia 1915 como una teatralización de la música popular norteamericana. Durante las siguientes cuatro décadas lo que se vivió fue la depuración y el perfeccionamiento tecnológico, musical, coreográfico y visual de este modelo⁴.

⁴ Mordden, Ethan, *One more kiss: The Broadway musical in the 1970s*, (New York, Macmillan, 2003), p 1-6.

Del contexto norteamericano de entre guerras pueden situarse algunos elementos favorables a la aparición de nuevos grupos sociales que querían incorporarse a la actividad teatral. La Gran Depresión, que disminuyó drásticamente a Broadway⁵, causó interés por el teatro político de izquierda, así como la emergencia de un teatro de sátira, durante la década de los veinte y los treinta⁶. Desde la década de 1910 había surgido en medios más intelectuales y subterráneos un fenómeno de pequeños teatros más inclinados a lo experimental. Paul Mignon ha reconstruido estos vestigios, de los cuales vale la pena nombrar el Workshop 47, taller universitario de teatro desarrollado en la Universidad de Harvard entre 1905 y 1912 por el profesor George Pierce Baker. Entre sus estudiantes estaba Eugene O'Neil, uno de los grandes innovadores de la dramaturgia norteamericana⁷ del siglo veinte. A partir de entonces se multiplicaron en los Estados Unidos los departamentos de teatro y talleres en las universidades, hasta la gran ola de los cincuenta.

Sin duda, el explosión económica de entre guerras, la migración de negros a las ciudades del Sur y al Norte, y la Segunda Guerra Mundial generaron una situación social extraordinaria para el teatro. No sorprende que una negra de clase media baja, haciendo teatro en Manhattan, sea uno de los personajes centrales de nuestra historia. Las mejoras sustanciales en las tasas de natalidad, pobreza, y consumo, seguramente favorecieron la existencia de nuevos productores culturales, un aumento en los públicos y su diversidad, y mayor acceso al espacio urbano para hacer arte.

El aumento constante en la densidad de la movilidad, tanto de personas como de ideas, también tuvo un impacto identificable en el teatro. El nombre de Grotowsky, para ubicar un referente clave, tuvo una gran diseminación en los Estados Unidos gracias al

⁵ Mordden, Ethan, *Beautiful Morning: The Broadway musical in the 1940s*, (New York, Oxford University Press, 1999), p 3.

⁶ Mignon, Paul, *Historia del teatro contemporáneo*, (Madrid, Guadarrama, 1973), p 145, 146, 152.

⁷Idem, p 149, 185.

entrenamiento en Polonia de actores norteamericanos y europeos durante los cincuenta y los sesenta, a la traducción de sus escritos compilados en *Towards a Poor Theatre*⁸, y a la difusión que hizo la prensa acerca sus experimentos teatrales.

A comienzos de los cincuenta en Nueva York apareció la expresión “Off Broadway”, para referirse a un movimiento de pequeños y medianos teatros que estaba intentando algo alternativo al criterio dominante. Por ese entonces cualquier producción de Broadway se definía por su localización en Manhattan y por el número de sillas ofrecidas; de modo que por “Off Broadway” se entendió aquellos teatros localizados fuera del área típica de Broadway (Times Square y Lincoln Center), que tenían menos de trescientas sillas en sus salas⁹. Pero el asunto también era de contenidos. Las producciones del Off se convirtieron en un espacio para los dramaturgos jóvenes y para autores como Bertolt Brecht, que eran demasiado heterodoxos para grandes producciones, pero tenían probada una mínima atracción de espectadores en el público culto.¹⁰ Todo esto no progresó demasiado, pues en la medida que el movimiento fue pasando de lo amateur a lo profesional fueron retomados los criterios económicos de Broadway, y se acunaron los ímpetus experimentales; una vez más no hubo demanda por propuestas comercialmente riesgosas¹¹. Sin embargo, se debe reconocer en el Off Broadway una *puerta* de entrada de nuevos referentes teatrales, como el teatro épico, el teatro del absurdo y, más que nada, algunos dramaturgos jóvenes y ávidos de innovar, como Edward Albee.

⁸ Dunkelberg, Kermit, *Grotowsky in north american theater: Translation, Transmission, Dissemination*, (New York University, Ph. D dissertation, 2008) p 289 y ss; p 2-8.

⁹ Crespy, David, *Off off Broadway explosion*, (Nueva York, Back Stage books, 2003) p 11.

¹⁰ Canaday, Steven Brian, *Underground celebrity: Sam Shepard and the paradox of Off off Broadway success* (University of Maryland, Ph. D dissertation, 2002) p 42-44, p 47, 51.

¹¹ Canaday, *Underground Celebrity*, p 67, 60; Keating, John, “Crisis Off Broadway”, *The New York Times*, septiembre 6 1964, p. X1

El gran pionero de este movimiento fue el Living Theater, que había sido establecido en Nueva York, por Judith Malina y Julian Beck, en 1947. Este grupo introdujo al teatro influencias tan diversas como el surrealismo, el simbolismo, el método de Stanislavsky, el teatro político de Erwin Piscator (de quien Judith Malina había sido estudiante) y la dramaturgia de Gertrude Stein, una de las posturas más experimentales en la literatura norteamericana de la época. Este *modus operandi*, y su rebelde desdén hacia el racionalismo y el autoritarismo, sintonizaron al Living con el malestar social, especialmente juvenil e intelectual, que había surgido en los Estados Unidos a través de expresiones como la cultura beat, el pacifismo o el movimiento por los derechos civiles.¹²

El Living era una comunidad marginal por excelencia. Vivía en una constante deriva financiera, llevaba un estilo de vida que mezclaba anarquismo, hipismo y yoga, y fue perseguido sin descanso por las autoridades hasta 1963, cuando se trasladó por un largo periodo a Europa, luego de que sus instalaciones fueran confiscadas por una deuda de impuestos.¹³ En cuanto al Off Broadway, había desaparecido como referente *avant garde* desde comienzos de los sesenta, cuando se hizo evidente su regreso al espíritu de Broadway. A pesar de todo ello, en el ambiente artístico quedaron planteadas varias inquietudes: la curiosidad por los nuevos clásicos del teatro moderno, la práctica de nuevos métodos de actuación, y el interés de hacer teatro independiente en una población juvenil de escritores, directores y productores. A todo esto vino a responder el Off off Broadway.

¹² Bederson, Aron, *New York Avant-garde theatre, values, goal and resonances* (The Florida State University, College of arts and science, Ph.d. dissertation, 2009) p 13, 18, 27, 48; Piñero, Eulalia, “Escena feminista y paisaje dramático en el teatro de Gertrude Stein”, en García Rayego Rosa et al, *voces e imágenes del mujeres en el teatro del siglo XX: dramaturgas anglonorteamericanas*, Madrid, Universidad Complutense, 2002.

¹³ Beck, Julian, “Off Broadway, Off Beat”, *The New York Times*, Octubre 21, 1963, p. 39.

Dan Sullivan, un columnista teatral del New York Times, definió este movimiento como “un grupo de café-teatros, teatros de iglesia, teatros de loft, y teatros teatros (sic), más interesado en desarrollar nuevo talento –particularmente nuevos dramaturgos- que en hacer dinero-”¹⁴. Además de dar mucho espacio a dramaturgos nuevos, otro ángulo que llamó la atención fue el de llevar el espectáculo teatral a zonas marginales de Nueva York o el de apoyar protestas, como lo hizo el Living Theater con los levantamientos estudiantiles en el Bronx, durante 1968¹⁵. Un tercer elemento fue la apertura temática, pues se estaban montando temas de poco agrado para los moralistas: drogas, sexo, homosexualidad, discriminación, agitación social, frustración psicológica. De hecho, en la prensa se reconocía en el Off off las huellas de un fenómeno generacional que estaba ocurriendo en los principales centros culturales del mundo occidental, y que consistía en una explosión de creatividad, estimulada por un conjunto abigarrado de elementos: nuevos dramaturgos, marxismo, derechos civiles para los negros, inconformidad contra la Guerra de Vietnam y represión a la movilización civil.

Cabe preguntar entonces por qué no abunda la historiografía de estos temas. Para Canaday el vacío en la investigación sobre los movimientos alternos a Broadway, se debe a que los críticos tendieron a menospreciarlo, y a su propio carácter subterráneo¹⁶. Pero es de notar que, aunque la prensa neoyorquina –medio de los críticos-, se fijaba más en Broadway que en sus disidencias, en realidad no tuvo una definición tan sesgada de las segundas.

Lo que intentaré mostrar en este trabajo es que ese vacío del que habla Canaday podría ser comprendido por la ambivalencia inherente a las nuevas formas del teatro en

¹⁴ Sullivan, Dan, “A stylish year for Off off Broadway”, *The New York Times* junio 4, 1968, p. 29.

¹⁵ Lester, Elenore, “In the Bronx, Revolution”, *The New York Times*, diciembre 29, 1968, p. 16D.

¹⁶ Canaday, *Underground celebrity: Sam Shepard and the paradox of Off off Broadway success*, (University of Maryland, Ph. D dissertation, 2002), p 3.

Nueva York, que en este caso nos plantea *un teatro profundamente influido por las vanguardias teatrales, relativamente opuesto a los valores de Broadway, y relativamente integrado a las instituciones políticas y económicas*. En efecto, La Mama fue totalmente contraria a la rentabilidad como criterio del trabajo artístico, valor esencial del monopolio de Broadway, pero nunca se opuso a su existencia, ni nada parecido, a pesar de que fue perseguida por su maquinaria. Más bien adoptó como estrategia legitimarse ante las instituciones, y aliarse con ellas bajo sus condiciones, a cambio de la anhelada autonomía artística. Sus proyectos de internacionalización, uno de los cuales fue La Mama bogotana, fueron parte de esta forma de adaptación, aunque con el tiempo se volvieron inconvenientes y prescindibles. La investigación aquí se centrará, entonces, en la reconstrucción de la propuesta artística de La Mama y de sus relaciones con ciertas instituciones culturales, en particular los gremios teatrales que dominaban Broadway y las Fundaciones Ford y Rockefeller - quienes financiaron gran parte de su infraestructura-.

Del teatro bogotano se ha acostumbrado hablar como si su historia comenzara a finales de los 1950.¹⁷ Sin embargo, algunos autores han reconocido en Luis Enrique Osorio el precursor del teatro profesional en Bogotá¹⁸. En 1923 Osorio creó la Compañía Dramática Colombiana y durante las siguientes tres décadas fue un comediógrafo muy

¹⁷ Pardo, Jorge y Ariza, Patricia, “Pequeño diccionario del teatro colombiano”, y Antei, Giorgio, “Teatro colombiano: una interpretación”, en *Las rutas del teatro*, (Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1989); Jaramillo, María, *El nuevo teatro colombiano: arte y política*, (Medellín, Universidad de Antioquia, 1991); Gómez, Eduardo, “Notas sobre la iniciación del teatro moderno en Colombia”, en Watson Espener, Maida y Reyes, Carlos, *Materiales para una historia del teatro en Colombia*, (Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978), y *El surgimiento del teatro moderno en Colombia y la influencia de Brecht*, (Bogotá, Universidad de los Andes, 2011), p 18. Carlos José Reyes fue uno de los primeros difusores de la tesis de que el teatro colombiano no existió hasta los años cincuenta, véase por ejemplo Reyes, Carlos, “El teatro nacional”, *Vanguardia Liberal*, Bucaramanga mayo 5 1963, APCR, Bogotá.

¹⁸ Andrade, Renee, *The New Theatre in Colombia* (Irvine, University of California, Ph. D. dissertation, 1982), p 31 y ss; Carlos José Reyes lo incluye como referente en su artículo “El Teatro En Colombia En El Siglo XX”, en *Revista Credencial*, 198 (junio de 2006).

activo en Bogotá, que incluía en muchas de sus piezas una crítica a la religiosidad y politización de la sociedad colombiana.

Aunque es polémico ver en Víctor Mallarino otro precursor, sin duda lo fue. Al comienzo de su carrera se le conoció como un gran recitador de versos. Incluso fuera de Colombia se hizo estrella en ese oficio; por ejemplo, en 1944 “el público selecto aplaudió al simpático recitador” en el Palacio de Bellas Artes de Ciudad de México¹⁹. Cuando la Escuela Nacional de Arte Dramático se fundó en 1946, el recitador fue elegido para dirigirla. En realidad Mallarino, “el gran declamador”, no era un hombre de teatro, sino una personalidad cultural, un divulgador. Pero el dato significativo aquí es que fue el primero en organizar montajes de teatro moderno en Bogotá como parte de un programa de entrenamiento teatral profesional: ²⁰ en el margen de la literatura -como divulgación- y el teatro -como divulgación-.

Sin embargo, antes de la generación del bum experimental, la práctica del teatro en Bogotá se debatía en una constante crisis, por la falta de salas permanentes, de público y de gestores. Este sopor se empezó a romper en 1957. El gobierno de Rojas Pinilla contrató al maestro japonés de teatro Seki Sano, con el fin de que entrenara actores profesionales para la televisión. Sano inició el proceso, basado en el método de Stanislavsky –una novedad en Bogotá-, pero, transcurridos unos meses se le expulsó del país, por *sus vínculos* comunistas, del mismo modo que veinte años antes se le había expulsado sutilmente de la Unión Soviética por su relación con Meyerhold -ferozmente

¹⁹ Herce, Felix, “Máscaras y telones”, *La prensa*, Ciudad de México septiembre 27 1944, AHTLC, Bogotá, prensa, carpeta 3; en otros países de América Latina también, ver Elvira García, “Romero del ideal”, *El Comercio*, Lima julio 14 1938, AHTLC, Bogotá, prensa, carpeta 3.

²⁰ Por ejemplo, en 1956, la Escuela montó *Bodas de Sangre*, de Federico García Lorca, y *Seis personajes en busca de un autor* de Luigi Pirandello. Malo, Carlos, “Las bodas de sangre y la Escuela de Arte Dramático”, *La República*, diciembre 10 1956, AHTLC, Bogotá, Prensa, carpeta 5.

perseguido por el régimen-. Desde muy joven Seki Sano se había exiliado del Japón por la persecución al comunismo.²¹

El grupo de estudiantes bogotanos de Sano, no obstante, se mantuvo unido, liderado por Fausto Cabrera, un exiliado español que trabajaba en el pequeño Teatro del Distrito. En 1958 este grupo fundó El Teatro El Buho²² Con excepción de Santiago García, los directores eran todos extranjeros: Marcos Tysbrother (suizo), Sergio Bishler (francés), Aristides Meneghetti (uruguayo), Dina Moscovici (brasileña) y el propio Cabrera²³. En las filas de El Buho también trabajaron los pintores Fernando Botero, Omar Rayo y David Manzur.²⁴ En 1959 El Búho presentó tres obras de Ionesco, “El maestro”, “Todo es necesario para construir un mundo” y “El porvenir está en los huevos”; las crónicas de prensa demostraron la existencia de un pequeño público eufórico por ver teatro contemporáneo²⁵.

El Búho se disolvió en 1962. Tres años después la mayor parte de sus integrantes se incorporaron al Teatro Estudio de la Universidad Nacional de Colombia, bajo la dirección de Santiago García.

Muchos eventos señalan 1965 como el año del bum en el teatro Bogotano. El trato efímero y conflictivo de García con el Teatro Estudio, con ocasión del primer montaje de Bertolt Brecht en Bogotá (Galileo Galilei), sirvió de prelude para la fundación de la Casa de la Cultura a comienzos de 1966, primer proyecto estable de

²¹ Michiko Tanaka y Jovita Millán, “Cronología”, Ciudad de México, s. f., AHINBA, Fondo Seki Sano,; Tanaka, Michiko, “Seki Sano and Popular Political and Social Theatre in Latin America”, en *Latin American Theater Review*, (Spring, 1994), pp. 53-69.

²² cf. Wellwarth, *Teatro de protesta y paradoja*, 1966, 22-77, 332- 340.

²³ Duque, *Santiago García: el teatro como coraje*, 2004, p 92-93.

²⁴ Vivas, Nelly, “El Buho y sus peripecias”, *El Espectador*, Bogotá Abril 22 1960, APCR, Bogotá.

²⁵ s. a., “En la nueva sede de El Buho”, *El Tiempo*, Bogotá Abril 11 de 1960, APCR, Bogotá; Vivas, Nelly, “Balance de la actividad teatral en la capital”, *El Espectador*, Bogotá febrero 22 1960, 10, APCR, Bogotá.

teatro experimental en Bogotá. En 1965 Santiago García, recién llegado de Alemania Oriental (estancia que pasó en el Berliner Ensemble de Bertolth Brecht), había presentado su primer versión de *Historia del Zoológico*, del dramaturgo neoyorquino Edward Albee, como parte de una serie de montajes que exhibían una calidad de dirección novedosa para el medio bogotano. En ese año también se presentó una obra censurada por las autoridades a petición de la comunidad católica bogotana, *Cementerio de Automóviles*, de Fernando Arrabal, dirigida por el joven Kepa Amuchastegui²⁶. Un año después, este director llegó de Nueva York con la misión de montar una franquicia del teatro La Mama en Bogotá. En síntesis, se había pasado de una etapa exploratoria a un periodo en el que ya había ojos para un teatro más vanguardista, gestado por directores que habían estado circulando por algunos de los principales escenarios teatrales del mundo.

No obstante, se trata de un ambiente contradictorio, compuesto de señales favorables y hostiles. Allí se vislumbra tanto *el surgimiento de un teatro de vanguardia que hizo eco de la renovación moderna del teatro como el conflicto entre la nueva generación teatral y las instituciones*. La Guerra Fría y la emergencia en Colombia de un conflicto armado entre el Estado y diversas agrupaciones radicales de izquierda, fueron desovando en esta generación de jóvenes artistas una disposición muy particular a asociar el teatro con la conspiración política contra el Estado. Esto los hizo objeto de persecución por parte del Estado. Consecuentemente, en esta parte de la investigación la estrategia será hacer una reconstrucción de la escena teatral bogotana de los sesenta y los setenta - que se configuró como una red-, realidad imprescindible para entender La Mama bogotana.

²⁶ Buitrago, Fanny, “Panorama de Teatro”, *El Espacio*, Bogotá julio 21 1965, APCR, Bogotá.

El punto de partida del teatro moderno en México se puede situar en el periodo de 1927 a 1938, con la convergencia de tres procesos. En primer lugar se había consolidado un mercado teatral (seguramente presidido de una inestabilidad larga durante el proceso de la Revolución). Sin embargo, este mercado no era fuerte económicamente. Si bien en 1927 existía una docena de teatros reconocidos, su peso económico en el entretenimiento capitalino estaba muy por debajo del cinematógrafo, y se parecía más al de las carpas de barrio²⁷. Había empresarios teatrales, pero en sus caóticas salas *se combinaban* teatro con boxeo, peleas de gallos, fiestas familiares, eventos de caridad y hasta la fustigada “pornografía escénica”²⁸. La cantidad de solicitudes de ayuda oficial que reposan en los archivos²⁹, también acreditan la poca firmeza *del teatro como negocio*. Estos indicios nos hablan del arte dramático como actividad fronteriza entre el arte, el entretenimiento popular y la economía de mercado.

El segundo proceso es la emergencia de un ambiente propicio para la experimentación teatral, afuera del mercado teatral y con un sentido *avant garde*. La primera pieza clave de este fenómeno es la existencia de una crítica especializada, atrincherada en *El Universal Ilustrado* y la *Gaceta del Espectador*. Desde sus columnas, los críticos de estos dos medios se despachaban constantemente contra los géneros dominantes en los teatros, a saber, la revista y la comedia, demostrando la existencia de una conciencia artística sobre la situación de la escena teatral mundial, y una gran inconformidad con la escena local. La “revista mexicana” era vista como un producto mediocre que tendía a diluir los límites entre el teatro, el entretenimiento para adultos y la

²⁷ Ver “Memoria del Distrito Federal de 1927”, p. 225-227, AHCM, Ciudad de México, fondo Diversiones.

²⁸ Antonio Merchant a Comisión de diversiones, No 1722 de 1922, AHCM, Ciudad de México, Fondo AGDF, diversiones públicas, inspectores: partes diarios, Vol. 854, exp. 372; Cfr. *La Gaceta del Espectador*, 12 de mayo de 1928, p. 3, 15; *El Universal Ilustrado*, 2 de agosto de 1928, Ilustración p. 80.

²⁹ Un ejemplo en Teatro Regis a Secretaria de Hacienda, AHPEC, inv. 5557, exp. 25, 16 de diciembre de 1927, sobre lo poco rentable que era traer grupos de ópera extranjeros.

prostitución. A la comedia se le veía como una degradación del teatro Áureo, en la que ciudad de México recibía lo que en España ya no tenía demanda.³⁰ Los enredos de estas comedias que venían por “miles” –se decía- eran inverosímiles, sus personajes “caricaturas”, y -como si fuera algo criticable- todo ello no era “más que un negocio”³¹. Quizás con *el otro ojo* mirando a las vanguardias parisinas y norteamericanas, esta crítica era la señal de un nuevo punto de vista: el teatro debía ser un arte independiente y actual. Es posible que esta crítica haya sido producto de una nueva clase media de intelectuales y creadores de opinión pública, que estaban construyendo un espacio propio en el mercado de bienes culturales de la ciudad, y que serían conocidos a lo largo de esta década en su tránsito por corrientes como el estridentismo, *los contemporáneos*, y un amplio ramillete de revistas literarias³².

Ese “paso muy serio en pro de la depuración del teatro en México”³³, sólo fue reconocido por la crítica en “El Teatro de Ulises” (1928), el experimento teatral inventado por Salvador Novo y Xavier Villaurrutia, que por fin permitiría “presenciar obras modernas del teatro extranjero” en ciudad de México³⁴. Por contraposición a los elementos folklóricos y caricaturescos de las revistas, El Ulises se acopló a la perfección con la idea de ‘crear un gusto’ teatral nuevo³⁵, no comercial, superior al clímax teatral

³⁰ Por ejemplo, ver *El Universal Ilustrado*, 12 de enero de 1928, p. 23; *El Universal Ilustrado*, 19 de enero de 1928, p. C; HMN, Ciudad de México.

³¹ *El Universal Ilustrado*, 9 de febrero de 1928, p. 13; *La gaceta del Espectador* 5 de mayo de 1928, p.3; HMN, Ciudad de México.

³² Cf. Sheridan, 1985, 100, 120, 256 y ss, 298.

³³ *El universal ilustrado*, 6 de enero de 1928, p. 7; HMN, Ciudad de México.

³⁴ Schneider, Luis Mario, *Fragua y gesta del teatro experimental en Mexico*, (México, UNAM, 1995), p 13-31. El nombre de Ulises fue un eco de la Revista Ulises, creada por Novo y Villaurrutia como *avant-garde* literario en 1926. Sobre las fuentes intelectuales de los “contemporáneos”, me guió por Sheridan, Guillermo, *Los contemporáneos ayer*, (México, FCE, 1985), p 124; 272; 170-1.

³⁵ Novo, Salvador, “Conferencia preliminar”, lanzamiento del Teatro de Ulises, en *El Universal Ilustrado*, 3 de mayo de 1928. p. 11; cfr. *El universal ilustrado* 12 de enero de 1928, p. 27; HMN, Ciudad de México.

de la comedia mexicana, alternativo, crítico y subterráneo, pero también anclado en las comodidades que se podían permitir sus promotores, como cuadros que eran de la política cultural del Estado mexicano³⁶; ambivalente.

En tercer lugar debo situar el nacimiento de una demanda estatista hacia el teatro: la sola idea de un Estado demandando arte *en la modernidad* es ya un sinónimo de ambivalencia, pues supone un lugar ambiguo entre dos mundos. Existen numerosos indicios de esta cuestión en las décadas de 1920 y 1930, pero en aras de la síntesis me detendré en el Teatro Orientación, caso emblemático muy bien documentado por Schneider³⁷. En 1932 José Gorostiza fue nombrado jefe del Departamento de Bellas Artes de la SEP; de inmediato colocó a su hermano, Celestino Gorostiza, como Jefe de Teatro; este último era una promesa literaria mexicana y ya se había probado como director en el Teatro de Ulises. El Teatro de Orientación fue el eje de su gestión. Entre 1932 y 1938, este proyecto permitió que elementos de la nueva generación teatral como Rodolfo Usigli, Xavier Villaurrutia y Julio Bracho pudieran desarrollar sus propuestas teatrales. A pesar de sus intermitencias, el Teatro de Orientación fue el primer teatro profesional y experimental subsidiado por el Estado en México³⁸; práctica que se mantuvo constante al menos hasta finales de los setenta. ¿Por qué el Estado subsidiaría un teatro? Se observa una respuesta en las ideas sobre el teatro de Narciso Bassols, quien como Ministro de Educación Pública fue, en principio, el auspiciador de la labor de Gorostiza. Bassols sostuvo que el artista de teatro debía convertirse en un “funcionario”, cuya tarea era contener los productos del entretenimiento norteamericanos con un auténtico teatro

³⁶ Novo fue funcionario cultural al menos desde 1925, Scheridan, *Los contemporáneos*, p 215-216.

³⁷ Scheneider, *Fragua y gesta*, 1995.

³⁸ Idem., p 313, 87-98

mexicano. La SEP –decía- estaba llamada a ser “la enérgica propulsora” de este arte teatral³⁹.

A la luz de esto no sorprende que durante este periodo también hayan comenzado a proferirse graves llamados de las autoridades para corregir las desviaciones de los autores teatrales que, “cobrando sueldos del gobierno, atacaban sus actos”⁴⁰.

Creo que en esta perspectiva de *la paulatina (y ambivalente) inscripción en la expectativa estatista de control*, pueden ubicarse varios antecedentes del caso mexicano. El “Teatro de las Artes”, fundado y dirigido entre 1940 y 1943 por el maestro japonés Seki Sano, fue la primera iniciativa de formación profesional de actores en México, y se hizo posible por el patrocinio del Sindicato Mexicano de Trabajadores Eléctricos y la protección del presidente Lázaro Cárdenas⁴¹. Las siguientes iniciativas de profesionalización del teatro fueron esfuerzos directos del Estado: la Escuela de Arte Dramático (1946), el Teatro Infantil (1946), la Asociación Mexicana de Teatro Experimentales (1947), el Instituto Internacional de Teatro (1948, filial Mexicana del proyecto de la Unesco), el Departamento de Teatro del INBA (1953), la Sección de Teatro Foráneo (1953, que debía centralizar en la capital la producción nacional de teatro), la Sección de Teatro Popular (1956), el circuito teatral de Nonoalco (1964), y el Festival del Teatro Nuevo de Latinoamérica, de la Olimpiada Cultural (1968)⁴². Detrás de estas iniciativas siempre estuvieron Celestino Gorostiza, Salvador Novo y un personaje que

³⁹ Bassols, Narciso, “Sobre teatro”, 1934, en *Obras*, (México, FCE, 1965), p 297-298, AHSEP, Ciudad de México, biblioteca.

⁴⁰ s. a. “Ni política ni religión en las obras teatrales”, *El Nacional*, julio 4 de 1929, p 1A, Biblioteca Lerdo de Tejada, Ciudad de México; *El Universal Ilustrado* 1 de marzo de 1928, p. 51, HMN, Ciudad de México.

⁴¹ Tanaka, op cit, pp. 53-69.

⁴² INBA, “Memoria de labores 1954-1958”, Ciudad de México, SEP, 1959, p. 21 y ss, AHSEP, Ciudad de México; Beristáin Evelia et al, “Reseña histórica de la Escuela de Arte Teatral”, en *Teatro revista del CMT Unesco*, año VI, No 8, enero-junio, 1997, p 3-6; Yoshikawa, Emiko, “el magisterio latinoamericano de Seki Sano”, en *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1988, p 98.

será clave para comprender la política cultural hacia el teatro en la segunda mitad del siglo veinte: el licenciado Miguel Álvarez Acosta, Director General del INBA entre 1954 y 1959, y luego director del Organismo de Promoción Internacional de la Cultura⁴³ de la Secretaría de Relaciones Exteriores mexicana. No sobra mencionar que “Poesía en Voz Alta” (1956-1963), el grupo de teatro avant garde más notable que tuvo México en el siglo veinte, y que fue fundado por los escritores Juan José Arreola, Octavio Paz y los pintores Juan Soriano y Leonora Carrington, fue auspiciado (también con intermitencias) por la UNAM.⁴⁴

La estridente aparición del Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística⁴⁵ en 1973 expresó a través de un proyecto teatral una inconformidad con *el modelo estatizado de política cultural*.

El Cleta fue el contacto más importante de La Mama bogotana en Ciudad de México durante los años 1970. Esto se debió a cierta afinidad ideológica, sobre el teatro y sobre la tensión con las instituciones. Para comprender por qué se tendió una red entre el Cleta y La Mama bogotana es necesario reconstruir detenidamente aquello con respecto a lo cual estaba marginado el grupo mexicano, esto es, la política cultural del Estado mexicano hacia el teatro. Sólo el detalle en esta filigrana hará posible entender la naturaleza del Cleta y de su relación con La Mama.

La *elasticidad* de la política cultural mexicana exige relativizar las categorías de red y ambivalencia con las de control y poder: en el periodo trabajado se trata de un teatro institucionalizado en el cual los artistas, más que tener grupos estables de manera autónoma, participaban; de ahí que sus rastros documentales estén en los archivos

⁴³ OPIC, por sus siglas.

⁴⁴ Unger, Roni, *Poesía en voz alta*, (México, Conaculta, 2006), p 33-36.

⁴⁵ Cleta, por sus siglas.

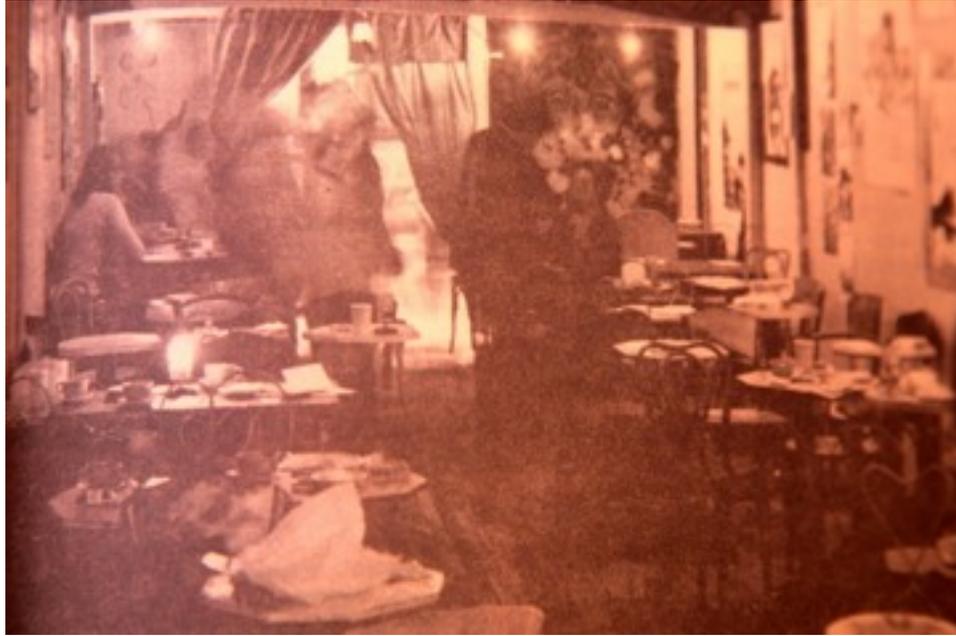
públicos *como parte de* la vida institucional; cosa contraria a los casos neoyorquino y bogotano, donde los teatros tuvieron vida propia como grupos artísticos relativamente autónomos, y, por tanto, *archivo propio*. Al mismo tiempo, el tipo de delimitación del teatro mexicano como proceso cultural fue mayor: promovió el intercambio, pero casi siempre sujeto a las necesidades del sistema político; a poca autonomía poca capacidad de establecer redes artísticas transnacionales con un nivel de complejidad capaz de sobrepasar las necesidades sociales y políticas con necesidades artísticas. Empero, esto no soslaya la evidente y eficaz presencia de la tendencia a establecer redes que sí desarrollaron otras formas de comunicación: la circulación de recursos simbólicos sin formación de recursos organizacionales, cuya mayor manifestación fue el indiscutible impacto de las principales corrientes modernistas del teatro y el enorme interés institucional por ese arte, ambas cosas por supuesto transmutadas en el valor superlativo de la ciudad de México como centro del régimen social y político.

LA MAMA EN NUEVA YORK

El teatro underground neoyorquino

Si alguien hubiera podido ser testigo del nacimiento del Off off Broadway, tendría que haber estado visitando iglesias, lofts y pequeños cafés escondidos en los sótanos de Manhattan; tendría que haber observado obras de un acto, hechas por escritores efebos y actuadas por personajes que sostenían diálogos de extravagancia joyciana. Así fue que los críticos pudieron descubrir al nuevo movimiento. Su lugar de efusión fue lo que Sam Shepard -uno de los descubiertos- llamó “el cielo de los dramaturgos”. Shepard se refería a Greenwich Village, que se había convertido en el hogar de la crema y nata del arte norteamericano: el expresionismo abstracto, el pop art, los clubes de jazz; cineastas, escultores, poetas, músicos, todos vivían o pasaban por allí. A comienzos de los sesentas surgieron en esa área decenas de clubes de teatro underground, liderados por el Café Cinno, el Judson’s Poets Theater, el Theater Genesis y el Café Teatro La Mama. Eran lugares en los que verdaderamente se podía observar un parvulario de escritores; Sam Shepard, por ejemplo, triunfó allí a los veinte años: había pasado de ser un mesero imberbe en *The Village Gate*, el legendario bar donde debutaron John Coltrane y Billie Holiday, a ganar el *Pullitzer* en 1979.⁴⁶

⁴⁶ Canaday, *Underground celebrity: Sam Shepard and the paradox of Off off Broadway success*, (University of Maryland, Ph. D dissertation, 2002), p 22.



El Café Cino en 1959, fotografía, detalle, PAANY, PCP, Programs, box 14, folder 12.

El Off off Broadway –como ha anotado Canaday- no apareció con la lectura de un manifiesto, ni ritual alguno que se le parezca, sino que emergió como práctica en los subterráneos culturales de Manhattan, apenas lo suficiente como para existir en el margen de la cultura artística. El ojo que observaría esto, y lo haría público para la sociedad neoyorquina, fue el Village, un periódico cultural fundado en 1955, que identificó el enorme potencial del cambio en la escena artística de Greenwich Village, consagrándose desde fines de los cincuentas a su difusión; en 1963 Michael Smith, su columnista teatral, ya era reconocido como el especialista de la crítica en teatro underground neoyorquino⁴⁷. Sin embargo, el lanzamiento oficial del Off off no ocurrió sino hasta 1968, cuando hubo una ruptura clara con el Off Broadway, y se habló públicamente de un pequeño circuito

⁴⁷ Canaday, Steven Brian, *Underground celebrity: Sam Shepard and the paradox of Off off Broadway success*, (University of Maryland, Ph. D dissertation, 2002), p 34-37.

de teatro privados (“intimate theaters”) que trabajaban en pequeños locales, departamentos y cafés.⁴⁸

De los precursores del Off off Broadway, el más consistente fue sin duda el café teatro La Mama. El café Cino’s, abierto en 1958, desapareció trágicamente luego del incendio de su local y el posterior suicidio de su creador Giuseppe Cino en 1967; el Judson’s Poets Theater, auspiciado por la Judson Memorial Church, se especializó en montajes musicales; el Theater Genesis, al que le fue cedido un viejo local de la Iglesia Episcopal para su creación en 1964, desapareció prontamente luego de su radicalización política; el Open theater de Joseph Chaikin, que había surgido en 1963 del Living Theater, sucumbió a fines de los sesentas y se acabó en 1973. Quizás por esto, y por la tenacidad demostrada por Ellen Stewart, La Mama fue reconocida muy pronto como el teatro emblemático del Off off Broadway.



Programa de mano del Café Cino, s. f., detalle, PAANY, PCP, Programs, box 14, folder 12.

⁴⁸ s. a, “Theater organize Off off Broadway”, *The New York Times*, abril 2 1968, s. p.

Ellen Stewart

Es escasa la información sobre Ellen Stewart, la creadora de La Mama. En 1960, año de concepción del proyecto, Stewart, una mujer negra proveniente de Louisiana, llegaba a los cuarenta años, tenía un hijo, no vivía con su esposo, y era diseñadora asistente de una marca de ropa neoyorquina;⁴⁹ llevaba en la ciudad no más de cuatro o cinco años. La atracción de Stewart por el teatro es de raíces inciertas. Es posible que en un principio haya sido influenciada por Paul Foster, a quien conoció por intermedio de su hermano adoptivo Frederick Lights, escritor aficionado de teatro, que había estado probando suerte en Nueva York desde finales de los cincuenta. Esta historia –basada siempre en declaraciones de Stewart- se ha reproducido en muchos textos.⁵⁰ Aquel gusto también podría ser explicable por la mera presencia del teatro en Nueva York.

Stewart se lanzó en 1961 con su propuesta de un club de teatro, produciendo el montaje del cuento corto de Tennessee Williams *One Arm*⁵¹. Si había un autor de teatro molestó para la moral tradicional norteamericana era Tennessee Williams. Un Tranvía llamado deseo (1947), había causado gran controversia por su explícito tratamiento del trauma sexual y la enfermedad mental, en especial en su versión cinematográfica de 1951⁵². La raza negra de Stewart también pudo resultar molesta. Kenneth T. Jackson ha explicado que el enorme proceso de suburbanización y zonificación urbana que se desarrolló en los Estados Unidos entre los años 1920 hasta los 1970, estuvo

⁴⁹ Lee Horn, Barbara, *Ellen Stewart and La Mama*, Greenwood, Press, London, 1993, p. 1-3.

⁵⁰ Por ejemplo Gussow, Mel, “Ellen Stewart, Off off Broadway pionner, dies at 91”, *The New York Times*, enero 13, 2011 y Ayuso, Miguel, “El teatro La Mama se ha fundado para fracasar”, *El Tiempo*, mayo 28, 1968, p 14.

⁵¹ Lee Horn, Barbara, *Ellen Stewart and La Mama* (Greenwood, Press, London, 1993) p 1 y ss.

⁵² Gitlin, Todd, *The sixties Days of hope Days of Rage* (Nueva York, Bantam Books, 1993), p. 39.

estrechamente relacionado con el racismo, pues muchos blancos de clase media y clase alta buscaron estar habitacionalmente separados de los negros⁵³. Ellen Stewart, una mujer negra, soltera, de clase media baja, se estaba presentando en una zona de mayoría blanca, alejada del Bronx, u otras zonas de la Ciudad destinadas a los proyectos de vivienda subsidiada, para producir teatro, un oficio reservado hasta entonces para hombres blancos y adinerados; seis años después, con el dinero donado por dos prestigiosas fundaciones, Stewart compró en la misma zona un edificio antiguo, y lo restauró para utilizarlo como sede teatral: hizo exactamente lo que muchos blancos de clase media alta comenzarían a hacer en los 1970 ante el decaimiento de la suburbanización⁵⁴. Sin duda, todo esto tenía que lucir extraño a los ojos de algunos; incluso es muy posible que se antojara parecido a actividades como las de los “sit-ins”, jóvenes negros que se habían estado sentando en los restaurantes donde no permitían negros, desde finales de los años cincuenta⁵⁵. Y, en todo caso, se puede ver en el proyecto de Stewart una práctica muy afín al nuevo espíritu de la comunidad negra ante el racismo norteamericano.

Crecimiento y presiones institucionales

De acuerdo a un recibo manuscrito a nombre de “Miss Stewart”, y fechado del 18 de octubre de 1961, por cincuenta y cinco dólares a concepto de renta, la primera sede de La Mama fue un pequeño sótano ubicado en el 321 de East 9th Street⁵⁶. Desde un principio La Mama se pobló de jóvenes: directores sin trayectoria, escritores y actores aficionados,

⁵³ Jackson, Kenneth T. *Crabgrass Frontier*, (Nueva York, Oxford University Press, 1985), *passim*, p. 289.

⁵⁴ Idem, p. 302.

⁵⁵ Gitlin, Todd, *The sixties*, p 81-82.

⁵⁶ s. a., “La Mama E.T.C. 20th anniversary celebration”, Nueva York, s. f. (1980), PAANY, Paul Cranefiel Papers, *Programs*, box 16, folder 1.

escritores maduros con aspiraciones de hacer trabajo experimental, actores profesionales que querían dedicar su tiempo libre al teatro de vanguardia, y, por supuesto, un público pequeño, pero hambriento de ver un teatro alternativo.⁵⁷ En su primer año, además de Tennessee Williams desfilaron por La Mama obras de lo más heterodoxo del teatro contemporáneo: Eugene O'neil, Harold Pinter, Fernando Arrabal, entre otras; se hicieron más de treinta montajes, y no se cobraba la entrada a los asistentes. En 1963 David Starkweather demostró todo el idealismo que era posible allí con su montaje "Who's afraid of Edward Albee?", que hacía sátira del éxito comercial de Edward Albee con "Who's afraid of virginia Wolf?"; Albee –debemos recordar- se convirtió con esta pieza en el ángel caído del avant-garde neoyorquino⁵⁸.

Ese mismo año el Café La Mama fue forzado a cerrar su primera sede, por el New York Buildings Department. Un año después el club fue cerrado en dos ocasiones, primero por el New York Police Department, y luego por el New York Fire Department.⁵⁹ Estas sanciones hacen evidente que La Mama no encajaba los moldes previstos por las autoridades neoyorquinas para reglamentar los espectáculos que se ofrecían en la ciudad.

Para no cejar ante el control de las autoridades, la estrategia fue cambiar ese mismo año el nombre del proyecto a "La Mama Experimental Theatre Club, E.T.C.", y deslizarlo bajo la figura jurídica de un club sin ánimo de lucro. Los asistentes no serían clientes que compraban un boleto o asistían a un bar, sino miembros del Club, que pagaban una membresía, la cual les daba derecho de asistir a las actividades, es decir a las producciones. Con ello se evitaría el régimen legal de los restaurantes, que le habían

⁵⁷ Bottoms, Stephen, *Playing Under ground A critical history of the 1960s Off-off Broadway*, (The University of Michigan Press, Ann Arbor, Michigan, 1994) p 323.

⁵⁸ Canaday, *Underground Celebrity*, p 21.

⁵⁹ Lee, Barbara, *Ellen Stewart*, p. 2 y ss.

estado aplicando a La Mama por ser un Café⁶⁰, y de Actors Equity, el sindicato de actores de Broadway. Al mismo tiempo, podemos ver en esta estrategia un anticipo de lo que sería una constante en La Mama: resistir dentro de las normas imperantes.

Hacia 1965 La Mama alcanzó una relativa estabilidad y cierta difusión de su proyecto. Los críticos de la gran prensa habían comenzado a hablar de la propuesta y se había conformado un pequeño público, gracias al ambiente contracultural de Greenwich Village⁶¹. A pesar de su carácter amateur, y de la calidad irregular de sus producciones, la prensa también empezó a reconocer al Off Off Broadway como un auténtico movimiento artístico de experimentación, e incluso profesaba cierta admiración de su ascetismo artístico y su capacidad de crítica social⁶².



La Mama, Nueva York, “America Hurra” de Jean Claude Van Italie, Programa, detalle, 1967, PAANY, PCP, Programs, box 16, folder 1.

⁶⁰ Idem.

⁶¹ Bottoms, Stephen, *Playing Under Ground*, p 259, 260.

⁶² Stanley Kauffmann, “An Alternative Theater”, *The New York Times*, Mayo 1, 1966, p. 125; una reseña en Kerr, Walter, “What not to Do Off Broadway”, *The New York Times*, octubre 12, 1975, p 157.



La Mama, Nueva York, “America Hurra” de Jean Claude Van Italie, fotografía del montaje, detalle, 1967, PAANY, PCP, Programs, box 16, folder 1.

En 1967 La Mama tenía 2500 miembros afiliados, cada uno de los cuales pagaba un dólar por semana al Club. Al mismo tiempo la organización se describía como un proyecto sin ánimo de lucro, en el que ninguno de sus miembros de base tenía salario.⁶³ Un año antes, tras el éxito en su segunda gira europea (la primera ocurrió en 1965), La Mama se había consolidado como referente de vanguardia en el ámbito internacional. Como veremos, el interés de Ellen Stewart por internacionalizar su proyecto fue, inclusive, hasta la empresa de abrir franquicias fuera de los Estados Unidos. De ese modo, La Mama iría siendo reconocida como la embajadora del movimiento Off off Broadway en el mundo, e iría obteniendo una mayor atención en el contexto artístico y cultural de Nueva York⁶⁴. De hecho lo logró muy pronto. Entre 1967 y 1970 La Mama recibió subvenciones de las fundaciones Ford y Rockefeller, por cantidades muy

⁶³ Stewart Ellen a Irwin Karp, Nueva York, mayo 29, 1967, PAANY, Paul Cranefiel Papers, *Professional Papers*, box 3, folder 24.

⁶⁴ Cf. Bottoms, Sthepen, *Playing Under Ground*, p 99-102.

significativas, hecho que analizaremos más tarde. Digamos por ahora que este dinero le permitió a Ellen Stewart consolidar sus actividades en Nueva York y expandirse internacionalmente. Todos estos éxitos pusieron a La Mama en la mira de quienes podrían ver afectados sus intereses por el crecimiento del Off off Broadway.

No es de dudar que la creciente popularidad del Off off Broadway haya contribuido a la persecución de Actors Equity Association, que era el principal sindicato teatral de Broadway. Además de las cuotas de sus miembros, el poder de Actors Equity descansaba en la capacidad de hacer que los teatros pagaran los salarios que el sindicato fijaba, así como las cuotas que debían pagar para a la Asociación misma, para servirse del derecho de emplear los actores del Sindicato en sus producciones. Las tablas de La Mama hormigueaban de jóvenes montado obras diariamente, y al parecer no les iba nada mal en lo que a público se refiere, si bien eran inconmensurables los públicos por cientos y miles de Broadway y las decenas de La Mama, pero jamás se concilió montaje alguno con Actors Equity ni se cumplieron sus estándares.

Desde sus primeros años el Off off Broadway fue presionado por Equity para que hiciera pagos de seguridad social, elevara los salarios y pagara cuotas al Sindicato⁶⁵, lo que constituía una amenaza a la viabilidad económica del movimiento, dado que su objetivo no era competir con los precios de Broadway, cuyos costos de producción eran cada vez más exorbitantes,⁶⁶ sino dar cabida a lo que no era rentable allí.

En marzo de 1966, la puesta en funcionamiento por parte de la Asociación del “Showcase and Workshop Code” fue el prelude de una política más firme, que específicamente contrarrestaba estrategias como la de La Mama. Este código estipulaba

⁶⁵ Schumach, Murray, “Off off Broadway in squeeze”, *The New York Times* marzo 20, 1968, p. 40; una prospectiva del problema en Gussow, Mel, “Off off Broadway battling for his life”, *The New York Times*, abril 27, 1978, p. C17.

⁶⁶ Mordden, *One more kiss*, p 7.

que los miembros de Actors Equity no podían presentarse en producciones que usaran el sistema de membresías como forma indirecta de producción teatral, sistema que utilizaba La Mama para evitar una serie de regulaciones, entre ellas –como hemos señalado- las tarifas salariales de Broadway. En pocas palabras, lo que sucedía en La Mama es que se organizaban producciones en las que los actores, la mayoría miembros del Sindicato, cobraban salarios muy bajos (o incluso no cobraban), en aras de ser parte del experimento teatral, aunque La Mama sí devengaba recursos (membresías y donaciones), y crecía como organización, gracias al éxito de las mismas⁶⁷. En el contexto de crecimiento se produjo una reacción de Actors Equity, lo que resulta apenas lógico, pues se trataba de un proyecto que indirectamente era su crítico, que era un rival potencial en cuanto a la organización gremial de actores, y que se estaba fortaleciendo, al menos en parte, a costa de evadir las reglas de juego impuestas en Broadway.

Establecido el nuevo código, Actors Equity advirtió a La Mama que los actores que continuaran presentándose en el Club sin estar bajo un contrato de la Asociación, no sólo serían objeto de proceso “disciplinario”, sino que podrían ser expulsados, es decir, sometidos a la pena económica de no poder trabajar en obras de Broadway:

Como Ud. sabe, esto es una violación de las reglas de Actors Equity Association y los miembros que acepten tales compromisos no sólo estará sujetos a una acción disciplinaria por parte del Concejo de Actors Equity sino que también arriesgan sus derechos como miembros. Las reglas de Equity claramente prohíben que los miembros aparezcan en producciones ajenas a la

⁶⁷ Angus Duncan a Theodore R. Kupferman, septiembre 20, 1966, PAANY, PCP, Professional Papers, La Mama, Correspondence, box 3, folder 25; también se narra esto en Canaday, *Underground Celebrity*, p 188-189, Bottoms, Stephen, *Playing Under Ground*, p 259, 260; Lee Horn, *Ellen Stewart*, p 2 y passim.

Asociación y debemos advertirle que velaremos por que la regla sea cumplida.

68

El dramaturgo Paul Foster, miembro de la junta directiva de La Mama, sospechaba que la persecución podía deberse a la instigación de un grupo de productores de Broadway y Off Broadway⁶⁹. Esta lectura no resulta descabellada considerando la evidente incomodidad que el éxito de La Mama podría representar para los grandes intereses de Broadway.

Luego de un cierre temporal ocasionado por la presión de Actors Equity, la primera estrategia de La Mama fue el lobby: la primera tentativa consciente de ganar influencia a través de cauces institucionales. Para ello echó mano de los contactos de Paul Cranefiel, quien en este momento ya fungía como profesor asociado de Rockefeller University, editor del Bulletin of New York Academy of Medicine y el Journal of General Physiology, y era, por tanto, una respetada autoridad académica en la ciudad. El congresista republicano Theodore Kupferman, con quien Cranefield tenía que discutir asuntos relacionados con financiación de investigación médica, colaboró con la mediación entre La Mama y Actors Equity, aprovechando su amistad con un miembro de la Secretaría Ejecutiva de la Asociación⁷⁰. Los resultados de la gestión se redujeron a un par de cartas en las que muy diplomáticamente la Asociación reafirmaba su política y

⁶⁸ Vincent Donahue (Business Representative Actors Equity) a Ellen Stewart, Nueva York, Julio 7, 1966, PAANY, PCP, Professional Papers, box 3, folder 25. As you know, this is a violation of AEA's rules and members who accept such engagements are not only subjects to disciplinary action by the Council of Actors' Equity but are also endangering their rights to membership. Equity's rules clearly prohibit an Equity member from appearing in non-Equity productions and we must warn you that we will see that rule is enforced.

⁶⁹ Paul Foster a Harold Cohen., noviembre 1, 1966, PAANY, PCP, Professional Papers, box 3, folder 25.

⁷⁰ Paul Cranefiel a Harold Cohen, Julio 25, 1966, PAANY, PCP, Professional Papers, La Mama, Correspondence, box 3, folder 25.

acusaban Ellen Stewart y Paul Cranefiel de instigadores. Con respecto a los argumentos de La Mama, la Asociación planteó que:

El Doctor Cranefiel afirmó⁷¹ que ‘Equity debería intentar distinguir entre falsos espectáculos [phony showcases] que explotan los actores y los establecimientos del off off Broadway, que no lo hacen’. Nuestro esfuerzo es precisamente evitar lo que la carta propone.⁷²

Y, acto seguido, se detalló el modo legal, pero ilegítimo a sus ojos, como La Mama operaba, amparada bajo la figura de Club:

El arreglo que permite a La Mama operar es algo curioso. Hace un año o dos Ellen [Stewart] cambió el nombre de su establecimiento de Café La Mama a La Mama E.T.C. –Experimental Theater Club. Su publicidad semanal en el Village Voice aparece en el encabezado de Clubes [“Clubes Notes”], llevando la advertencia de ‘Sólo Miembros’ y sin dirección. Se usan formularios de admisión y membresías y los miembros deben pagar semanalmente un dólar, lo cual les permite ver las producciones el número de veces que deseen y consumir bebidas. Este amable juego parece satisfacer a las autoridades. Y si algunos se quedan por fuera, tanto mejor: es tal la popularidad de La Mama

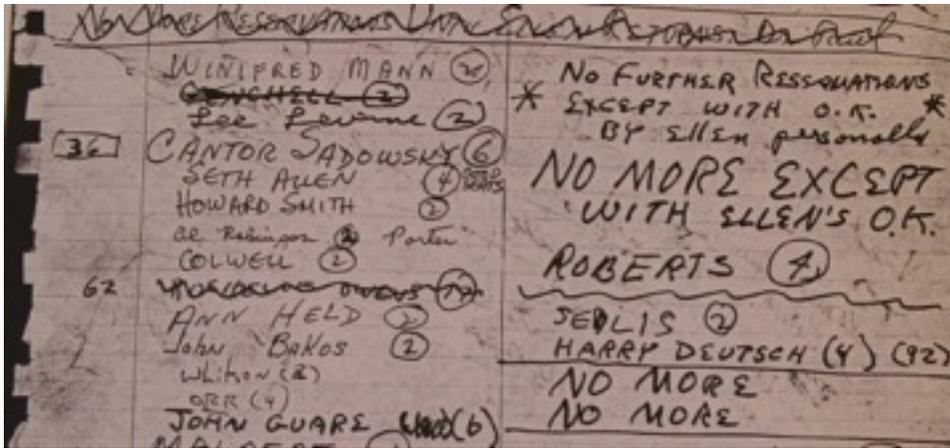
⁷¹ Se refiere a una carta escrita por Cranefiel al representante Kupferman, que este a su vez, reenvió a Actors Equity.

⁷² Actor’s Equity Association a Theodore R. kupferman, Julio 27, 1966, PAANY, PCP, Professional Papers, La Mama, Correspondence, box 3, folder 25. Dr. Cranefiel stated that ‘Equity (should) attempt to distinguish between phony showcases which exploit actors and off off Broadway establishments which do not’. It was our effort to do precisely that which prompted the letter you received.

que los fines de semana se requiere reservación y frecuentemente la gente se tiene que devolver.⁷³

En el documento se afirma, finalmente, que resultaba “curioso que el Dr.,Cranefiel, en vez de dirigirse a la Asociación, lo hubiera elegido a Ud. [el representante Kupferman] para pedir su ayuda”. Haciendo a un lado las valoraciones e ironías de los textos, los hechos que refieren encuentran plena confirmación en la documentación de La Mama, en especial en sus estatutos y los “certificados de membresía”, los cuales se citarán más adelante. Si se analizan en detalle las listas manuscritas de asistentes que reposan en el archivo de Paul Cranefiel, se puede deducir la mecánica del modus operandi alegado por Actors Equity, que al parecer funcionaba de la siguiente manera: una persona llamaba a la oficina de La Mama, hacia una reservación para una, dos, cuatro o hasta seis personas; cuando el número total llegaba alrededor de la centena se cerraban las reservaciones, y sólo excepcionalmente podría entrar alguien más, con el visto bueno de Ellen Stewart; y, ha juzgar por ciertos gestos de las notas, al menos de vez en cuando sí solía ocurrir que hubieran demasiadas solicitudes para una función:

⁷³ Actor’s Equity Asociation a Theodore R. kupferman, Julio 27, 1966, PAANY, PCP, Professional Papers, La Mama, Correspondence, box 3, folder 25. The arragement that permits La Mama to operate is a curious one. A year or two ago Ellen [Stewart] changed her establishment’s name from Cafe La Mama to La Mama E.T.C. –Experimental Theater Club. Her weekly ad in the Village Voice is headed ‘Club Notes’ carries the admonition ‘Members Only’ and withholds the address. Application forms and membership cards have been printed, and members must pay weekly dues of \$ 1, which entitles them to see the current production any number of times and drink that many paper cups of instant beverage. It is an amiable game and seems to satisfy the authorities. And if it puts off some people, so much better: La Mama’s popularity is such that reservations are required on weekends and people are often turn away.



La Mama, Nueva York, lista de reservaciones, detalle, Obra “Futz”, s. f. (1968), PAANY, PCP, Booking List, box 3, folder 19.

Se puede mencionar, igualmente, una nota pública de Paul Foster, posterior y relativa a estos señalamientos de Actors Equity, en la que se admite la mecánica ficticia de las membresías, pero se justifica con argumentos humanistas:

Cada semana cada miembro vino y pagó un dólar. Él puede ver la cantidad de funciones que desee en la semana por ese dólar. Si no tiene un dólar (lo cual ocurre frecuentemente), puede aún puede ver la obra. La gente cuenta más que los dólares.⁷⁴

En una segunda misiva el Secretario Ejecutivo de Actors Equity se reafirmó en todo esto, pero especificó el objetivo de su presión sobre La Mama:

⁷⁴ Paul Foster, sin título, octubre 28, 1966, PAANY, PCP, Professional Papers, La Mama, Correspondence, box 3, folder 25. Each week that a member came he paid a dollar. He can see any number of performances he wishes that week for that dollar. If he does not have a dollar (which is often the case), he can see the play notwithstanding. People count more that dollars.

El Código estipula que los actores no reciban pago por aparecer en tales producciones. Pero en orden a que no se abuse de esta libertad el código prevé que ningún honorario [admisión fee] sea devengado por el productor. Si el actor está dando sus talentos por nada, es inequitativo permitir a otros la oportunidad de obtener beneficio con esto.⁷⁵

De hecho, las cartas comentan con sorna que los representantes de La Mama habían sido invitados en varias oportunidades para convencer y “pedir” al Concejo de la Asociación (y autor del código) una excepción para su caso. Excepción que, por supuesto, era una imposibilidad, dado que el código se había formulado para combatir precisamente la práctica de la que La Mama estaba haciendo fama.

La Mama también apeló a una denuncia de baja intensidad, difundiendo textos de como el siguiente:

El año pasado Ellen Stewart pagó de su salario los gastos para enviar un grupo de actores a Europa a presentar en Paris y Dinamarca seis obras las cuales han sido desarrolladas en el Club de Teatro Experimental. (...) Este año el mismo grupo volvió a Europa (...) la paradoja es que este grupo ahora no se puede presentar en La Mama porque son miembros de Equity (...)⁷⁶

⁷⁵ Angus Duncan a Theodore R. Kupferman, septiembre 20, 1966, PAANY, PCP, Professional Papers, La Mama, Correspondence, box 3, folder 25, cursiva mía. The showcase code states that performers will receive not payment for appearing in such productions. And in order that this liberty may not be abused the code further provides that no admission fee may be charged by the producer. For, if the is to give his talents for nothing, it is inequitable to permit others the opportunity to profit thereby.

⁷⁶ Paul Foster, sin título, octubre 28, 1966, PAANY, PCP, Professional Papers, La Mama, Correspondence, box 3, folder 25. Last Year Ellen Stewart paid for, from her job, the to send a troupe of actors to Europe to perform in Paris and Denmark six plays which have been developed at the Experimental Theater Club (...) The paradox is that this La Mama troupe can not now perform at the La Mama because they are Equity members.

Un documento de 1968 demuestra que la polémica continuó (aunque el acoso de Actors Equity no significó el cierre para La Mama ni mucho menos). En esta denuncia se apeló al argumento de que proyectos como La Mama no eran espectáculos sino "laboratorios" artísticos, con una audiencia igualmente "selecta". Quizá lo esencial allí fue la idea de que "sólo el intentar con nuevas ideas hace posible que una miríada de artistas del teatro se prepare a sí misma para tener el control de este cambio"⁷⁷. Esto señala dos elementos centrales en los conflictos ocasionados por el surgimiento de La Mama: la asociación condicional entre innovación e independencia artística (se profesa la creencia de que sólo el arte independiente puede innovar), y que se lucha por tener independencia artística, al mismo tiempo que se exige de la sociedad un reconocimiento simbólico y material, cuyo inevitable contenido político -las instituciones no suelen otorgar nada que no lo tenga- contrastará paradójicamente con el sentido atribuido a la lucha.

El conflicto entre Actors Equity Association y La Mama fue el que más se prolongó de los suscitados por la emergencia del proyecto en los sesentas; se debe anotar que se prolongó hasta finales de los setentas, cuando La Mama fue reconocida como una institución teatral de Nueva York.

⁷⁷ Carta pública de los teatros del Off off Broadway a Actors' Equity Association, con firmas, diciembre, 1968, PAANY, Paul Cranefiel Papers, *Professional Papers*, box 3, folder 25.

El lobby cultural y sus implicaciones

Corrientemente La Mama padecía un déficit presupuestal que Ellen Stewart cubría de su pecunio personal⁷⁸. En noviembre de 1967 la situación dio un giro, al decidirse la transformación del proyecto en una corporación. El objetivo era que La Mama fuera reconocida como una organización cultural sin ánimo de lucro, exenta de impuestos federales, y que pudiera recibir, por tanto, donaciones, becas y fondos similares. En su acta de constitución como corporación constan claramente estos fines en los dos objetivos que se contemplaron:

1. Recibir y mantener un fondo o fondos aplicados exclusivamente para propósitos educativos y sin ánimo de lucro (...) incluyendo, más no limitándose a, el fomento del amor al teatro y las artes teatrales entre el pueblo de los Estados Unidos (...)
2. Adquirir bienes (...) para sus propósitos corporativos a través de subvenciones, regalos, compras, herencias (...) de acuerdo con los propósitos de la Corporación, sujeta a lo previsto por la Ley de Corporaciones del Estado de Nueva York.⁷⁹

Este paso estuvo acompañado por la conformación de una Junta Directiva, encabezada por Ellen Stewart y Paul Cranefiel. Esta Junta era una forma de

⁷⁸ Paul Cranefiel a Gene (Eugene Aleinikoff), enero 17, 1967, PAANY, PCP, Board of directors, box 3, folder 5; Horn, *Ellen Stewart*, p 3 y passim. En 1966 el déficit fue de 2.207 dólares.

⁷⁹ “Certificated of Incorporation”, La Mama Inc. By-Laws, noviembre 16, 1967, PAANY, PCP, La Mama, box 3, folder 23. 1. To receive and mantain a fund or funds and to apply the income exclusively for charitable and educational purposes (...) including but not limited to the fostering of the love of theater and the theatrical arts among the people of the United States (...) 2. To acquire property (...) for its corporate purposes by grant, gift, purchase, devise or bequest; accordance with the purpose of the corporation subject to the applicable provisions of the Membership Corporation Law of the State of New York.

proporcionarle una estructura administrativa eficiente a La Mama, y su principal misión sería desarrollar el lobby ante las fundaciones y manejar los recursos obtenidos: quedaba clara la importancia de alcanzar los fines estéticos obteniendo recursos económicos que ofrecían ciertos agentes de política cultural. El personaje a resaltar aquí es Cranefiel, un profesor de Medicina vinculado a Columbia University y a Rockefeller University. Cranefiel también era un comprometido gestor del teatro independiente neoyorquino, y, quizás por su relación con la Fundación Rockefeller, pero más que nada por su ambición de profesionalizar el teatro underground, fue un abanderado de la financiación de las fundaciones al teatro independiente. Así lo expresó públicamente en un panel que tuvo lugar en 1966, entre los representantes de las fundaciones Ford y Rockefeller y la comunidad de teatros independientes⁸⁰, y también en sus discusiones privadas sobre el teatro, de las que vale la pena subrayar la siguiente máxima: “Entre más grande el presupuesto, más agencias gubernamentales, más fundaciones y más audiencias se interesaran en nosotros”.⁸¹

Lo familiar de una esquela manuscrita escrita por Cranefield a una miembro de la familia Rockefeller, para invitarla al estreno de *La batalla de los Ángeles* (de Tennessee Williams), transluce de un modo directo su labor de lobby cultural (en la que resulta notable algo que no cualquiera tendría: un acceso más o menos directo a miembros de la familia Rockefeller):

Apreciada Señora Rockefeller:

⁸⁰ Janet Roach, “ ‘We’re starving to death’ Cries playwright, attacking foundations”, *The Day*, New London, agosto 3, 1966, p 12; PAANY, PCP, Nueva York.

⁸¹ Paul Cranefiel a Eugene Aleinikoff, Marshal Mason, Julio 13, 1973, PAANY, p 6.

Ud. Tendrá a bien recordar la noche en que estuvimos viendo en La Mama una obra llamada Futz. Ahora me he involucrado con otro teatro, Circle Repertory Theater, que muchos críticos consideran el más refinado de los pequeños teatros de repertorio en Nueva York (...) abriremos con Tenesse Williams (...) Si Ud. y el señor Rockefeller tuvieran a bien en asistir, estaré complacido de hacer los arreglos necesarios”⁸²

A finales de 1967 la Fundación Ford y la Fundación Rockefeller donaron a La Mama al menos 35.000 y 65.000 dólares respectivamente⁸³, que se usaron para la compra de un antiguo edificio localizado en 74 East 4th Street. En 1968 La Mama recibió una subvención de la Fundación Ford por 114.000 dólares, para terminar la adecuación de la nueva sede y pagar salarios. En la minuta que registró estos ingresos se especificó que:

La Corporación habiendo recibido \$ 210.000 en subvenciones en los últimos 10 meses debe rápidamente establecer métodos impecables de contabilidad y controles sobre el gasto de los fondos.⁸⁴

⁸² Paul Cranefiel a Mrs. Rockefeller, octubre 22, 1974, PAANY, PCP, Circle Repertory, Correspondence, box 1, folder 10. Dear Mrs. Rockefeller: You may recall an evening that we spent at La Mama seeing a play called Futz. I am now involved with another theater, Circle Repertory Theater, which many critics regard as New York finest small repertory theater (...) We will open there with Tenesse Williams Battle of Angels (...) If you and Mr. Rockefeller would care to attend I would be glad to make the necessary arrangements.

⁸³ Board of Directors, La Mama Inc., “Minutes of meeting”, septiembre 6, 1967, PAANY, PCP, Board of directors, box 3, folder 5, p 1; S. a, “Café La Mama gets help from de Rockefeller fund”, *The New York Times*, diciembre 28, 1967.

⁸⁴ Board of Directors, La Mama Inc., “Minutes of meeting”, Julio 10, 1968, PAANY, PCP, Board of directors, box 3, folder 6, p 3. The Corporation, having received \$210.000 in grants in the last 10 months must quickly establish unimpeachable methods of accounting and controls over the expenditure of funds.

Esto quiere decir que el presupuesto de La Mama estaba creciendo vertiginosamente, y que las iniciativas inspiradas por esto tenían que honrar las pautas impuestas por las donaciones: cumplir metas tangibles (o como prescribe el documento gastar en cosas bajo control) y previamente acordadas, evitar los impuestos federales, y entregar informes pormenorizados como requisito para recibir nuevos desembolsos. En efecto, para otorgar la subvención de 1967, la Fundación Ford pidió supervisar la adquisición y remodelación del nuevo edificio de La Mama Inc., y que se garantizara la exención de impuestos federales sobre los recursos donados⁸⁵. Dichas condiciones fueron aceptadas total y explícitamente por la Junta Directiva de La Mama Inc.

Con las donaciones La Mama quedaba obligada a llevar una contabilidad transparente y estricta, es decir, manejarse como una organización burocrática (que no una empresa, pues no podía llevar a cabo actividades con ánimo de lucro), y también debía evitar, por anticipado, gastos que pudieran ser cuestionados por las fundaciones

A la luz de esto, se debe interpretar la preocupación de Paul Cranefiel por una “multitud de problemas relacionados con el estatus de muchas personas que reciben dinero de La Mama”, expresada en una carta donde ordenaba las tareas fundamentales de Mann Genchell, quien asumió como nuevo presidente de la Junta en 1969⁸⁶.

Todos estos elementos sugieren que en La Mama neoyorquina había una forma *demasiado relajada y amplia* para gastar los recursos, al menos desde el punto de vista de Cranefield, quien al parecer había comenzado desempeñar el papel de una especie de promotor de una administración eficiente, y disciplinada de acuerdo a las expectativas de las fundaciones. Es decir, la financiación de las fundaciones puso en tela de juicio la

⁸⁵ Board of Directors, La Mama Experimental Theater Club, Inc., “Minutes of meeting”, septiembre 6, 1967, PAANY, PCP, Board of directors, box 3, folder 5, p 2.

⁸⁶ Paul Cranefiel a Mann Genchell, mayo 6, 1969, PAANY, PCP, Board of directors, box 3, folder 7.

forma comunitaria con que La Mama venía apoyando al teatro emergente, e inscribió la conducción del proyecto en una discusión sobre la adopción de hábitos que, sin renunciar a la dimensión artística, crearan una disciplina en la organización.⁸⁷

La correspondencia de este periodo permite pensar que este proceso de control no fue llevado de manera homogénea y unánime. Hubo evidentes molestias en quienes se sintieron aludidos, y la misma Ellen Stewart no acostumbraba a llevar archivos ordenados, libros de cuentas, ni a emplear contadores o cosas de ese estilo; tampoco le interesaba, pues no tenía mentalidad de empresaria teatral. Cranefiel perseveró contra lo que él consideraba tamaña estolidez: “Si encuentras a alguien que niegue esto, ponlo en un museo porque es un raro espécimen”⁸⁸, le dijo a Stewart en una misiva en la que intentó limar asperezas por los últimos párrafos de aquella carta donde sugería cortar los gastos de “muchas personas”. Cranefiel se reafirmó, no obstante, en la necesidad de cumplir con las condiciones impuestas, si es que no querían “caer en un profundo hoyo”. La postura de Cranefield permite advertir en este punto una demanda por trascender de una mentalidad informal y amateur, a la mentalidad de una organización artística profesional y burocrática, como lo expresaba una nota bastante gráfica, manuscrita a modo de posdata en una de las cartas cruzadas con Stewart: “ya no tienes una carretilla, sino un gran edificio y su manejo requiere nuevos procedimientos ¡y más atención!”. En este aforismo pareciera que el elemento dinámico del cambio, o al menos la fuerza motivadora, era la emergencia de nuevas condiciones materiales, más que una iniciativa de evolución del árbol de La Mama.

Sería apresurado, no obstante, pensar que en esta nueva etapa, condicionada por la financiación de las fundaciones y el involucramiento de criterios burocráticos, se le hayan

⁸⁷ Paul Cranefiel a Mann Genchell, mayo 6, 1969, PAANY, PCP, Board of directors, box 3, folder 7.

⁸⁸ Paul Cranefiel a Ellen Stewart, mayo 20, 1969, PAANY, PCP, Board of directors, box 3, folder 7.

cerrado las puertas a todo lo que no fuera producción y creación de infraestructura para La Mama. De esto habla muy bien la activa participación de Ellen Stewart, con la venía de la Junta Directiva, en la organización y financiación de la gira de Jerzy Grotowsky por los Estados Unidos en 1969, muy a pesar de que un año antes las visas de él y su equipo habían sido revocadas por el Departamento de Estado, como parte de la respuesta a la invasión de Praga por el Pacto de Varsovia⁸⁹. Esto indica, igualmente, que tampoco se habían cerrado las puertas a cualquier iniciativa que pudiera parecer polémica a los ojos de las autoridades norteamericanas. El apoyo a la gira de Grotowsky, sin embargo, es el mejor indicador de los límites reales que se había autoimpuesto La Mama, pues el celo del Departamento de Estado desconoció, en primera instancia, que Grotowsky era un total apático de la política, incluida la socialista.

Lo que sin duda no cabía en las actividades de La Mama en esta nueva época era cualquier cosa que no fuera puramente teatro experimental, es decir, actividades empresariales y actividades políticas. Acerca de lo primero hay huellas absolutamente diáfanas como las pormenorizadas discusiones legales para poder asignar un salario a las personas que trabajan de tiempo completo en La Mama, empezando por la propia Stewart⁹⁰. Acerca de lo segundo tampoco cabe duda. Si lo diferenciamos de su rol marginal y crítico dentro del campo propiamente teatral, no es posible encontrar en los archivos huella alguna de actividades políticas, militancias, activismos, propaganda partidista o ideológica en la cotidianidad de La Mama. Realmente se aplicaba lo que rezaba la forma de aplicación para ser miembro:

⁸⁹ Paul Cranefiel a Eugene Aleinikoff, Julio 11, 1968, PAANY, PCP, Board of directors, box 3, folder 6; Dunkelberg, *Grotowsky*, p 242 y ss.

⁹⁰ Por ejemplo, en Paul cranefiel a Mann Genschell, marzo 14, 1972, PCP, Board of directors, box 3, folder 8, p 2. Allí se recapitula una larga discusión legal motivada por la necesidad de asignarle un sueldo permanente a Ellen Stewart, y la preocupación de que la Fundación Ford cuestionara esta iniciativa.

La Mama E.T.C. es una corporación sin ánimo de lucro dedicada a todos los aspectos del teatro. Sus actividades incluyen simposios, discusión y presentación de obras. Algunas actividades son gratuitas y para otras es requerido aportar un pago. Las membresías en La Mama E.T.C. están abiertas a personas interesadas en el teatro experimental. Dado que los esfuerzos del dramaturgo, el director y el actor sólo pueden ser advertidos en presencia de una audiencia, la membresía está abierta para aquellos cuyo interés primario en el teatro experimental está expresado en la asistencia asidua y comprometida [serious audience participation]⁹¹

No sorprende que el redactor de esta forma haya sido el propio Paul Cranefiel.

Being interested in experimental theater and in the purposes of La Mama Experimental Theater Club I apply for membership

(Signature) (Date)

(Print Name)

(Print Address and Zip Code)

Check One or More

Playwright Actor Director Production & Design
Audience Participation Critic Scholarly Interest

Introduced by: _____

La Mama, “Application for membership”, Nueva York, 1968, detalle, PAANY, PCP, Board of Directors, box 3, folder 7.

⁹¹ “Application for membership”, s. f. (1969), PAANY, PCP, Board of directors, box 3, folder 6, cursiva mía. La Mama E.T.C. is a non-profit membership corporation dedicated to all aspects of the theater. Its activities include symposia, discussion, and the presentation of plays. Some activities are free and for others a fee is assessed. Membership in La Mama is open to persons interested in experimental theater. Since efforts of the playwright, actor and director can be realized only in the presence of an audience, membership is open whose primary interest in experimental theater is expressed by serious audience participation.

LA RED ENTRE NUEVA YORK Y BOGOTÁ

Orígenes: *Hurra for the bridge*

“Hurra for the Bridge” fue una obra escrita por Paul Foster, estrenada en el Café Cino y La Mama en 1963. La obra constaba de un acto, y presentaba, a través de la fisonomía del teatro del absurdo, una conturbada visión sobre la violencia en la ciudad⁹². “Que viva el puente” fue la traducción y montaje de esta pieza, por el grupo de teatro de la Universidad de los Andes de Bogotá, para participar en el Festival Internacional de Earlagen (Alemania), en 1964.⁹³ El principal actor fue una joven promesa del teatro bogotano, Kepa Amuchastegui. El artífice de la relación entre el grupo bogotano y La Mama fue el escultor colombiano Edgar Negret, quien residía en Nueva York y era amigo personal de Ellen Stewart y Paul Foster. Negret había contribuido económicamente con la producción de esta obra, e incluso se habría inspirado en ella para su serie de esculturas conocida como “Puentes”⁹⁴.

⁹² Arthur Sainer, “Theatre: Hurra for the bridge”, *The Village Voice*, septiembre 19, 1963, p 14.

⁹³ Richard Shepard, “Coffehouse theaters join to present New Play”, *The New York Times*, Agosto 4, 1964, p. 11.

⁹⁴ “Hurra for the bridge”, programa de mano para 20th aniversario de La Mama, Nueva York, 1982, PAANY, PCP, programs, box 16, folder 1, p 2; Barnitz, Jaqueline, *Twentieth-century art of Latin America*, (Austin, University of Texas Press, 2001), p 192. De aquí, según la autora, una de las primeras esculturas de la serie, titulada *Homage to Paul Foster*, de 1968.

La presencia de colombianos en La Mama no es algo que deba sorprender. El flujo de extranjeros era inherente a la vida cotidiana de aquella “babel” del teatro que era La Mama, como bien se expresa en esta columna de *The New York Times*:

Mientras la infatigable Ellen Stewart hablaba por teléfono en inglés y francés, el gran dramaturgo yugoslavo Aleksandar Popovic, el connotado director y actor francés *avant garde* Antoine Bousseiller, y el brillante y joven director rumano Andrei Serban estaban sumidos en conversaciones multinivel con el dramaturgo indio Jagga Kapur (...)

[While the indefatigable La Mama her self was busy on the telephone in French and English, Yugoslavia’s leading playwright Aleksandar Popovic, noted French avant-garde director and actor Antoine Bousseiller and Roumania’s brilliant young director Andrei Serban were engaged in multi-level conversations with Indian playwright Jagga Kapur (...)]⁹⁵

Otra huella certera del paso de colombianos por La Mama, cómo fue la presencia de la escritora bogotana Nelly Vivas, quien presentó allí un homenaje a García Lorca en 1966. Nelly Vivas fue –con Carlos José Reyes- la más seria crítica teatral que tuvo Bogotá en la segunda mitad de los años cincuenta, y quizás la primera colombiana en traducir a Eugene Ionesco para ser montado en la capital colombiana.⁹⁶

⁹⁵ Lester, Eleonore, “Mama makes ‘wanton soup’”, *The New York Times*, Nueva York, abril 5, 1970, p. 93.

⁹⁶ Vivas, Nelly, “Island in infinity”, programa de mano, Nueva York, agosto 17, 1966, LMETA, Nueva York, Fondo Nelly Vivas, folder 1; El Buho, “Todo es necesario para construir un mundo”, programa de mano, Bogotá noviembre 1959, APCR, Bogotá.

Fue tal el éxito del grupo colombiano en Alemania, que el montaje bogotano de la obra de Foster también se exhibió en Nueva York, y, a la larga, serviría de aliciente para establecer una sede de La Mama en Bogotá. “Que viva el puente” fue la obra que estableció el primer lazo de unión entre el café neoyorquino y la sede que funciona en Bogotá⁹⁷, se afirmaría en un programa de 1969.

La Mama Bogotana en 1968

El joven actor Kepa Amuchastegui fue el llamado a dirigir la implantación de La Mama en Bogotá. El proyecto no comenzó oficialmente hasta 1968, aunque dos años antes se venían realizando presentaciones de un grupo de teatro de la Universidad de los Andes que, dirigido por Amuchastegui, se autodenominaba como el grupo colombiano de La Mama⁹⁸.

El 5 de mayo de 1968 se fundó en Bogotá el Café Teatro La Mama. Según su acta de constitución legal, Kepa Amuchastegui fungiría como representante del “Club de Teatro Experimental Café La Mama”, y su objetivo sería “difundir el teatro y estrechar los vínculos entre intelectuales y artistas”. El documento también declaraba que la Presidenta de la organización en Bogotá sería Ellen Stewart, mientras Paul Foster y Edgar Negret fungirían cada uno como “presidente honorario”. “La realización del Club de Teatro Experimental ‘Café La Mama’ en la ciudad de Bogotá se debe a su ayuda y aporte”, fue lo que se informó sobre estos tres individuos. Acto seguido, el texto agregaba:

⁹⁷ La Mama, “Tom Paine”, Programa de mano, Bogotá, s. f. (1969), LMETA, fondo Colombia, folder 2, p 9.

⁹⁸ Hurtado, Amparo, “Sucursal de La Mama en Bogotá”. *El Tiempo*, mayo, 1966, LMETA, Nueva York, fondo Colombia, folder 1.

que el grupo de actores y directores de teatro del Club de Teatro Experimental ‘Café La Mama’, de Bogotá, mantienen colaboración permanente con el Café La Mama, Experimental Theater Club, de la Ciudad de Nueva York. Estados Unidos de América. Esta colaboración es exclusivamente en los métodos de preparación de los actores⁹⁹.

Los detalles de este documento legal nos sugieren cierta ambigüedad con respecto a la distinción entre “aporte” o “ayuda” y “colaboración en los métodos de preparación de actores”. ¿A qué se refería cada uno de estos términos?. Probablemente no se quería involucrar el nombre de la corporación La Mama Inc. en un compromiso explícito de financiación, si bien siempre flotó en el aire la idea de que *el intercambio* era tanto artístico como económico. Otros problemas permanecían en el mismo estatus borroso: ¿Cómo se emprendería el “aporte” a la formación actoral de La Mama neoyorquina al grupo bogotano? ¿Qué clase de relación había entre los dos puntos, vertical, horizontal, mixta?. No había, en definitiva, una base organizacional sólida para el emprendimiento de tal empresa.

Constituida La Mama en Bogotá, el grupo se entregó al montaje febril de varias obras. De Paul Foster se montaron “El Cabo Hesio”, “Tom Paine” y “La Reclusa”; de Bertolt Brecht “El Mendigo o el Perro Muerto”; del escritor cubano Virgilio Piñero “Dos viejos Pánicos”, una obra del teatro del absurdo, censurada en Cuba; y de uno de los abanderados del *Black Nationalism* en Greenwich Village, Leroi Jones, “El Metro”. También se realizaron algunos montajes colectivos, como una adaptación de Jean Tardieu

⁹⁹ Ministerio de Justicia de Colombia, “Resolución 2020 que reconoce una personería jurídica”, julio 2, 1968, LMETA, Nueva York, fondo Colombia, folder 1.

titulada “La Ciudad”, sobre la que comentaremos más adelante, y los montaje dirigidos por Kepa Amuchastegui “Un día el circo vino al pueblo” y “La cabeza de la víctima ha caído”.

Habían transcurrido apenas cuatro años desde que Kepa Amuchastegui comenzara a hacer teatro experimental en la Universidad de los Andes de Bogotá, cuando a sus tiernos veintisiete años tenía la ocasión de dirigir el gran proyecto de La Mama en Bogotá. Rebosante de entusiasmo hablaba de su teatro como si en él se condensará la crema y nata del avant-garde mundial. En este sentido, se puede leer la introducción que escribió en primera persona para la premier de La Mama en Bogotá, “Un día el circo vino al pueblo”, obra que había escrito originalmente como parte de sus estudios de teatro en Francia:

Desde el montaje en 1964 de “El Cementerio de Automóviles” y en 1965 de “Pic nic en el campo de batalla” de Fernando Arrabal, me había visto atraído por el doble juego de personajes adultos que utilizaban el lenguaje cruel de los niños (...) Quise llevar al máximo ese juego de desdoblamiento cuando en 1966 dirigí “Las Sillas” de Ionesco (...) En 1967 escribí “Un día el circo vino al pueblo” *como estudio* de las posibilidades extremas de desdoblamiento¹⁰⁰

El programa de “La cabeza de la víctima ha caído” ofrecía dos largas citas de Jerzy Grotowski, probablemente extractadas de la traducción inglesa *Towards a Poor theater*, publicada en 1968,¹⁰¹ sobre la necesidad de que el teatro crease su propio ‘lenguaje

¹⁰⁰ Amuchastegui, Kepa, “Un día el circo vino al pueblo”, programa, Bogotá, s. f. [1968], LMETA, Nueva York, Fondo Colombia, folder 3.

¹⁰¹ Grotowski, Jerzy, *Hacia un teatro pobre*, México, Siglo XXI, 1970 (1968), p. 9-18.

psicoanalítico' para 'atacar el inconsciente colectivo', que sirvieron de prolegómeno a una declaración más programática:

Decir que La Cabeza de la Víctima Ha Caído es la solución de esos planteamientos [los de Grotowsky] sería falso pero, de todas maneras esas ideas nos han servido de pauta y, aunque en algunos momentos la realización parezca chocar con las teorías, el camino ha seguir ha sido trazado por ellos¹⁰²

Un eco palmario de este entusiasmo por Grotowsky se puede observar en la adaptación de La Galera, obra del dramaturgo neoyorquino Kenneth H. Brown que construye una mirada desgarradora sobre el sadomasoquismo en una correccional militar, en el contexto de la Guerra de Corea. En esta puesta en escena se observan varios rasgos Grotowsquianos: un teatro físico, una escenografía ascética subordinada al simbolismo de la actuación, una temática modernista de corte crítico-humanista, y un intento de involucrar al público en la estructura íntima del teatro, por medio de un boceto incluido en el programa, en el que se puede identificar a los actores de carne y hueso, en su lugar y papel, visualizando el espacio de la obra como algo convencional, sin protagonismo, y descargado de cualquier expectativa realista.

¹⁰² La Mama, "La Cabeza de la Víctima Ha Caído", programa de mano, s. f. [1969], LMETA, Nueva York, Fondo Colombia, folder 3.



La Galera, fotografía, La Mama, Bogotá, 1968, LMETA, Nueva York, fondo Colombia, Folder 3



Acropolis, Dirigida por Jerzy Grotowski, 1964, fotograma, LMETA, Nueva York, videoteca.



La Galera, programa de mano, Bogotá, 1968, detalle, LMETA, Nueva York, fondo Colombia, Folder

3

En el fondo, la apuesta por un arte dramático místico y emancipado de los signos tradicionales del teatro, era un proceso de diferenciación inspirado en uno de los principales referentes del juego por revolucionar el teatro. Sin duda, el aliento indómito de los sesentas experimentó en el teatro de Grotowski un eco de su expectativa por innovar y lograr una originalidad estética. No sorprende que Ionesco se haya tomado en un modo similar al de Grotowski, como lo demuestran los textos introducidos¹⁰³ en el programa de “El Rey se muere”, montaje de Ionesco:

‘Empujar el teatro más allá de la zona intermedia que no es ni teatro ni literatura era volver a ponerlo en sus límites (...) Mostrar los hilos de la

¹⁰³ Probablemente tomados de *Conversations with Eugene Ionesco*, de 1966 (traducido del francés al inglés en Bonnefoy, Claude, *Conversations with Eugene Ionesco*, [Faber and Faber, 1970], o de Ionesco Eugene, *Notes and Counter Notes: Writings on the Theatre*, (Nueva York, Grove Press, 1964).

actuación, ir directamente a lo grotesco (...) Carezco de ideas antes de escribir una pieza pero tengo muchas después'¹⁰⁴

Esta es una buena muestra de una lectura relativamente homogeneizadora, que veía en los autores disidentes del teatro a nivel mundial un mecanismo de revolución artística. Para aproximarse a la complejidad del proceso que produjo tales ideas, se debe tener en cuenta una carta cruzada entre Amuchastegui y Stewart:

Tengo mi cabeza llena de nuevas ideas que he traído desde Europa –afirmaba Amuchastegui- (...) Cuando conocí a Paul [Foster] en Holanda tuvimos la oportunidad de intercambiar ideas, y no puedes imaginar el gran número de cosas en común que mi trabajo en Paris tenía con el maravilloso Tom Paine que vi (...) Si quieres que lo ponga en una simple frase, yo diría: no más teatro para actores sino para un grupo en el cual ninguna parte individual es más importante que otra; donde música, ruidos, golpes y ritmo están al mismo nivel de las palabras y forman una clase de lenguaje que pertenece al teatro y únicamente a él.¹⁰⁵

Amuchastegui fue becario del gobierno francés para estudiar teatro entre 1966 y 1967. En ese contexto europeo vio “Tom Paine”, obra escrita por Paul Foster sobre un

¹⁰⁴ La Mama, “El Rey se muere”, programa de mano, Bogotá, 1968, LMETA, Nueva York, fondo Colombia, folder 3.

¹⁰⁵ Kepa Amuchastegui a Ellen Stewart, Bogotá, Noviembre 20, 1967, LMETA, Nueva York, fondo Colombia, folder 4. I have my head full of new ideas that I have brought from Europe (...) When I met Paul in Holland, we had the opportunity of exchanging our ideas and you cannot imagine the number of things in common that my work in Paris had with the marvelous Tom Paine I saw (...) If you want me to put it in a simple sentence I would say: no more theatre for actors but for a group in which no individual part is more important than the other; where music, noises, shouting, beats and rhythm place themselves at the same level with words and form a new sort of language that belongs to theater and to theatre alone.

héroe marginal de la independencia norteamericana. La interacción con los referentes de la revolución teatral, según acredita el documento, se dio en una dinámica de redes. En este proceso, los viajes a lugares de alta densidad artística inspiran proyectos, facilitan la circulación de recursos como información y bibliografía, permiten el emocionante intercambio entre individuos identificados con ideas complementarias, e incrementan el valor simbólico de los recursos que componen el ciclo mismo, elevándose así el atractivo por desarrollar nuevas empresas artísticas en las que se intente aplicar lo que provee la red. La relación entre La Mama neoyorquina y el grupo liderado por Amuchastegui en Bogotá resultaba ser, a la luz de esto, no un vínculo de formación dirigido desde Nueva York, como quizás planeó Ellen Stewart, sino una *comunidad de ideas sobre el teatro entre iguales*, como quizás lo había entendido –muy en el fondo- Kepa Amuchastegui.

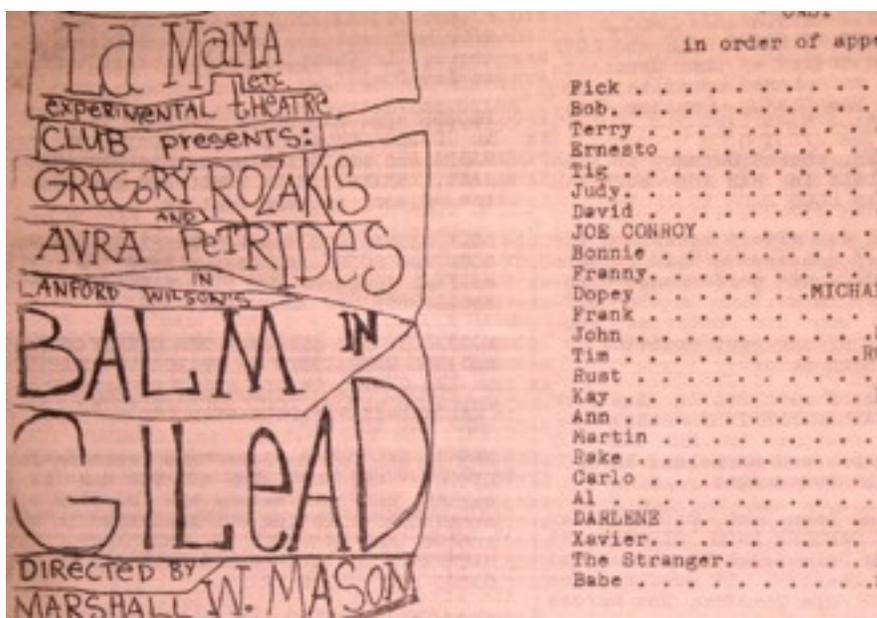
En la gráfica de sus programas La Mama también mostró una dinámica de redes. Éstos guardaban una continuidad entre lo visto en Greenwich Village y lo que se ofrecía en Bogotá, a través del predominio de gestos visuales contrarios al diseño geométrico y profesional, basados en la línea libre, la improvisación, y un tono expresionista y anticonvencional. Sin duda, esta dimensión visual también obedecía a la necesidad de hacer teatro desde un lugar de avant-garde y underground:



La Mama, “El Rey Se muere”, programa, detalle, Bogotá 1968, LMETA, Nueva York, fondo Colombia, folder 3.



La Mama, Cartel de “El Mendigo o el Perro Muerto”, Bogotá, 1968, detalle, LMETA, Nueva York, fondo Colombia., folder 3. El cartel de este montaje de Brecht está diagramado sobre la imagen de un hilarante artículo de prensa sobre la visita del Papa Pablo VI a Bogotá, que tuvo ocasión en agosto de 1968.



La Mama, “Balm in Gilhead”, programa, detalle, Nueva York, PAANY, PCP, programs, Box 14, Folder

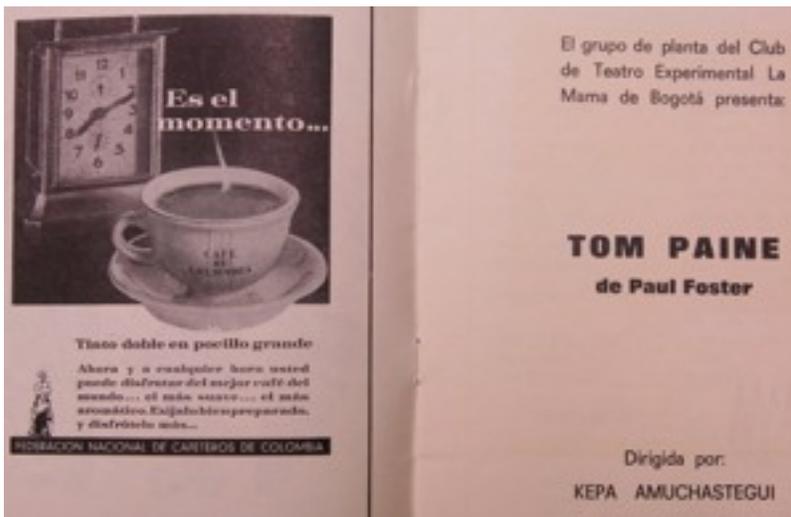
Estabilidad temporal

¿Todo este carácter “experimental” y subterráneo contaba con legitimidad en Bogotá? Al parecer así era. Empresas e instituciones como la Federación Nacional de Cafeteros, Ecopetrol, Banco Popular, Banco de la República y City Bank aportaron financiación a través de pautas publicitarias. La prensa no sólo mostró interés –a pesar de su ignorancia sobre las nuevas corrientes del teatro- sino también gran admiración. Lo hilarante de sus titulares, llenos de asociaciones positivas, demuestra esto: “Sensacional experimento Entre Actores y Público en La Mama”, “Festival de Teatro Experimental”, “Periodista argentino elogia nuestro teatro”, “El primer año del café teatro”, “Esto es La Mama: 15 horas de trabajo al día... y un café”; “Va tomando consistencia el ‘Club de teatro experimental La Mama’ original de Norteamérica y que parecía difícil de adaptar a este

medio colombiano”, decía en su introducción una de estas crónicas¹⁰⁶. Chapete, el caricaturista del diario *El Tiempo* que siempre se destacó por atribular a los opositores del Frente Nacional, se mostró benevolente y con humor caricaturizó la aparición de La Mama en Bogotá:



Chapete, *El Tiempo*, junio 4, 1968, LMETA, Nueva York, fondo Colombia, folder 2



La Mama, “Tom Paine”, programa, detalle, Bogotá 1968, LMETA, Nueva York, fondo Colombia, folder 3.

¹⁰⁶ s. a., “Festival de teatro experimental”, *El siglo*, Bogotá, julio 13, 1969, AHTLM, Bogotá, hemerografía, carpeta 1969; para los titulares ver por ejemplo *El Tiempo*, Bogotá, junio 9, 1968, p 22, LMETA, fondo Colombia, folder 2.

A comienzos de 1969 Ellen Stewart visitó Bogotá para realizar un seminario de formación en el método teatral de Grotowski, que sería impartido por miembros de La Mama de Nueva York. “El éxito de La Mama se debe al amor”, fue la frase de Stewart que reprodujo la prensa¹⁰⁷ con ocasión de su visita.

En varias de estas crónicas se publicó una fotografía de la Directora de La Mama y sus actores, departiendo en el Seminario con Walter Bastian, funcionario consular de la Embajada de Estados Unidos en Colombia¹⁰⁸. De hecho la embajada acompañó de principio a fin la visita de Stewart y desarrolló un atento seguimiento del impacto que tuvo en la opinión pública¹⁰⁹. Ello no debe causar la menor sorpresa a la luz del creciente interés de Estados Unidos por promover políticas culturales en el Hemisferio Occidental. Nelson A. Rockefeller, por ejemplo, ya había aconsejado “expandir las actividades culturales del hemisferio en las artes visuales e interpretativas (...) y experimentar con nuevos e imaginativos enfoques”. Las recomendaciones, presentadas al presidente Richard Nixon, incluían “festivales juveniles” para recorrer el hemisferio, el estímulo a “la producción de arte folklórico para la exportación a los Estados Unidos, y “el nombramiento de gente creadora como funcionarios culturales en las embajadas”.¹¹⁰

Todo esto sugiere una enorme legitimidad del proyecto de Stewart y Amuchastegui en Bogotá ante sectores muy influyentes, y qué clase de intereses podía despertar en el campo político.

¹⁰⁷ De Milewcs, Julia, “ ‘El éxito de La Mama se debe al amor’ dice Ellen Stewart”, *El Tiempo*, Bogotá, febrero 16, 1969, p 18, LMETA, fondo Colombia, folder 2.

¹⁰⁸ Por ejemplo en el *El Siglo*, Bogotá, febrero 18, 1969, p 8, LMETA, fondo Colombia, folder 2.

¹⁰⁹ Walter M. Bastian (public affairs officer) a Ellen Stewart, Bogotá, febrero 19, 1969, LMETA, fondo Colombia, folder 4.

¹¹⁰ Rockefeller, Nelson, “Informe Rockefeller”, 30 de agosto de 1969”, p. 330, F1 X-3, enero-marzo de 1970, NYPL, Nueva York.

El origen de la red fue ampliamente discutido por la prensa: “La señorita Stewart y Kepa se pusieron en contacto y ella prometió darle apoyo económico y ‘técnico’ al joven actor y director colombiano”¹¹¹; “al ser interrogada sobre el aporte económico la señora Stewart se negó a citar cantidades: ‘es mucho dinero, pero no viene a cuento decir una suma’ ”¹¹². Al respecto llama la atención una declaración entrecomillada de Stewart: “ ‘Yo quiero decir que si La Mama de Nueva York ha tomado prestigio universal se debe a que los actores colombianos ganaron un premio en Alemania. Ello sirvió para que ahora tengamos invitaciones a casi todos los países de Europa’ ”¹¹³. Independientemente de la verosimilitud de esto, se puede atribuir a la carismática Ellen Stewart un entusiasmo y devoción evidentes para los medios. La versión aparecida en Greenwich Village era de un tono un tanto diferente. Allí se exultaba la labor de Stewart y el método de actuación *implantado* en el proyecto, pero se hablaba sobre los “severos problemas financieros” que, desde un comienzo, tuvo La Mama de Bogotá¹¹⁴. Finalmente, desde la perspectiva de la prensa, tanto la bogotana como la neoyorquina, la relación entre La Mama neoyorquina y La Mama bogotana lucía como una relación vertical, al menos en dos sentidos: la primera aparecía como progenitora y como proveedora de la segunda.

Un año después Stewart visitó por segunda vez Bogotá, y esta ocasión ya se hablaba de los enormes problemas de su franquicia ante la prensa bogotana¹¹⁵. La principal novedad teatral fue que Samuel Beckett, quien había ganado el premio novel en 1969 por

¹¹¹ Milewicz, Julia, “El éxito de La Mama se debe al Amor”, *El Siglo*, Bogotá, febrero 18, 1969, p 8, LMETA, fondo Colombia, folder 2.

¹¹² Ayuso, Miguel, “El teatro La Mama se ha fundado”, *El Tiempo*, Bogotá, mayo 28, 1968, LMETA, Nueva York, fondo Colombia, folder 2.

¹¹³ Idem.

¹¹⁴ Sainer, Arthur, “La Mama babies”, *The village Voice*, Nueva York, Noviembre 20, 1969, p 51, LMETA, Nueva York, fondo Colombia, folder 2.

¹¹⁵ s. a., “En Bogotá la mama de nueve grupos”, *El Tiempo*, Bogotá, 1 de octubre, 1970, LMETA, Nueva York, fondo Colombia, folder 2.

su contribución a lo que daría en llamarse el teatro del absurdo, fue homenajeado con el montaje de tres obras de su autoría: “Acto sin palabras”, “Dime Joe” y la “Última cinta de Krapp”. El corto intervalo entre las dos visitas de Stewart indica un interés por hacer un cuidadoso seguimiento al proceso del grupo bogotano, y, a la luz de los acontecimientos posteriores, se puede entender como un paso previo para descartar el envío de los recursos económicos que, con tanta ansiedad, Amuchastegui y su círculo habían estado esperando.



Visita de Stewart a Bogotá en 1969, fotografía *El País*, febrero 17, 1969, LMETA, Nueva York, Fondo Colombia, folder 2

Durante 1970 La Mama bogotana menguó su ritmo frenético de montajes, y al lado de obras que aún eran una reminiscencia directa del *Off off Broadway*, como “La serpiente” de Jean Claude Van Italie (autor de *American Hurra*, uno de los primeros hits

de La Mama), apareció un obra colombiana de teatro político, escrita y dirigida por el joven Eddy Armando: “El Abejón Mono”.

Una perspectiva privada

Entre 1966 y 1971 hubo una correspondencia más o menos fluida entre Nueva York y Bogotá. Se trata de una veintena de cartas, cuyo contenido es suficientemente abundante y detallado como para permitir ampliar la información sobre la conformación de la red Nueva York – Bogotá, desde una perspectiva privada.

Antes que nada, esta correspondencia sugiere firmemente que La Mama fue llevada a Bogotá principalmente por una iniciativa de Ellen Stewart (algo que no sorprende si se tiene en cuenta que La Mama tenía abiertas franquicias en varias ciudades fuera de Estados Unidos, entre ellas Amsterdam, Tokio y París). Así lo transluce una carta de Gustavo Mejía, integrante del grupo bogotano:

Justo después del regreso de Kepa desde Europa hemos estado discutiendo con él y con el maestro Negret llevar a cabo tu idea de montar un teatro La Mama aquí. Todos estamos de acuerdo en que la idea es sencillamente espectacular (...) Creo que podemos tomar el resto del año para encontrar un lugar (Kepa empezará a buscar inmediatamente)¹¹⁶

¹¹⁶ Gustavo Mejía Ellen Stewart, Bogotá, s. f. [1967], LMETA, Nueva York, fondo Colombia, folder 4, las mayúsculas vienen del original. Kepa just came back from Europe, and we have been talking with and maestro Negret about your idea of funding a La Mama theater here. We all agree that the idea is TERRIFIC (...) I think we could use the rest of this year to find a place (Kepa will get started on that immediately).

Por esta carta, también se sabe que Mejía estaba realizando un trabajo de tesis en literatura dramática sobre la obra de Paul Foster, algo que -visualizado al lado de la indagación por Grotowski y el teatro del absurdo- reafirma que *el grupo* estaba buscando con antelación procurarse las bases más sólidas posibles, de lo que sería una *aplicación* de la experiencia de La Mama en Nueva York. “Muchas de estas ideas –decía Mejía- son de algunos de los fundadores de La Mama, otras son de algunas de las experiencias de Kepa en Europa. E incluso otras, que esperemos prueben su utilidad en nuestro trabajo, serán de nuestra propia búsqueda”.¹¹⁷ Había, por tanto, diferentes interpretaciones sobre qué significativa el vínculo de intercambio entre Nueva York y Bogotá; para elementos como Mejía este era un proceso de reunir elementos de lado y lado, mientras para Amuchastegui se trataba más bien de una identidad de ideas.

Una carta de Amuchastegui confirma el papel protagónico de Stewart en la franquicia colombiana: “Negret estaba esperándome con la maravillosa noticia sobre tu decisión de fundar un Café La Mama aquí en Bogotá”¹¹⁸, aunque no explica porque había presentado en Bogotá algunos montajes con el nombre de La Mama desde 1966.

Esto es coherente con la teoría de Paul Foster sobre el origen de las franquicias de La Mama fuera de Estados Unidos, incluida la Bogotana:

Desde un pequeño departamento en la Segunda Avenida, obras y actores llevaron el Off Broadway de Nueva York a teatros en Minneapolis,

¹¹⁷ Gustavo Mejía Ellen Stewart, Bogotá, s. f. [1967], LMETA, Nueva York, fondo Colombia, folder 4.

¹¹⁸ Kepa Amuchastegui a Ellen Stewart, Bogotá, Noviembre 20, 1967, LMETA, Nueva York, fondo Colombia, folder 4.

Boston, Pensilvania y Connecticut, y aún hasta Bogotá, y Paris, Copenhague, Suiza, Polonia y muchos otros lugares¹¹⁹

También era claro que Stewart había alentado la expectativa de recibir financiación norteamericana para el proyecto bogotano y que el grupo de La Mama consideraba que si esta financiación no se materializaba la esencia del proyecto (la formación de una red transnacional del teatro experimental) fracasaría: “es maravilloso que puedas apoyarnos, especialmente ahora que todo está tan duro y tan costoso”;¹²⁰ “[Dear Mama], el equipo de iluminación es costoso aquí (...) no pueden conseguirlo Uds. allá?”¹²¹; “Financieramente existimos por la continuidad [semanal de las funciones] y si no montamos dos shows nuevos cada mes, no ganaríamos el dinero suficiente para pagar la renta”¹²², fue uno de los argumentos expuestos por Amuchastegui a Stewart para justificar su negativa de representar a La Mama en el Festival de Teatro de Brandeis, en Estados Unidos, algo que disgustó a Stewart.

Lo que se puede leer hasta aquí es que, desde la perspectiva del grupo bogotano, la progenie neoyorquina existía en el plano orgánico y económico, más no en el artístico. Se consideraba que La Mama bogotana debía su nombre, y al menos una parte de su financiación, a una iniciativa neoyorquina, más se le veía como un par en lo que al trabajo teatral y valores artísticos se refería.

¹¹⁹ Paul Foster, sin título, , Nueva York, octubre 28, 1966, PAANY, , Nueva York, PCP, Professional Papers, La Mama, Correspondence, box 3, folder 25. From the loft space on Second Avenue, plays and players went put to off Broadway in New York, to theater in Minneapolis, in Boston, Pennsylvania and Connecticut, to far away Bogota and to Paris, Copenhagen, Sweden, Poland and many other places.

¹²⁰ Idem.

¹²¹ Kepa Amuchastegui a Ellen Stewart, Bogotá, febrero 18, 1968, LMETA, Nueva York, fondo Colombia, folder 4.

¹²² Kepa Amuchastegui a Ellen Stewart, Bogotá, julio 31, 1968, LMETA, Nueva York, fondo Colombia, folder 4

Una de las posibilidades que se vislumbraron para subsanar el tema de la financiación fue la de emular el lobby cultural de La Mama neoyorquina, como se revela en la propuesta de vincularse con la empresa cervecera Bavaria:

Ellos [Bavaria] están interesados en organizar algo como lo del fondo Rockefeller y el Ford (...). Ellos quieren promover actividades culturales y están dispuestos a firmar un contrato en el que aceptan no interferir con nuestra libre elección de obras, y no imponernos nada. Lo único que piden es publicidad para su cerveza y nada más¹²³

En efecto, la primera sede de La Mama en Bogotá funcionó en las instalaciones de la Torre Bavaria, y algunos de los programas incluyeron publicidad para su cerveza, lo que sugiere que algo de estos planes se realizó. Lo más interesante aquí es percibir lo que se entendía por la práctica del lobby cultural: conseguir recursos, mantener la autonomía artística y despreocuparse de cualquier otra consideración. Esto podía sonar, en principio, como un eclecticismo ideológico, pero claramente representaba una continuidad con el lobby cultural de La Mama neoyorquina, cuyo núcleo era un ethos artístico, relativamente independiente de compromisos políticos o ideológicos.

El proceso de formación artística en Bogotá también salió a discusión en el intercambio epistolar. La visión de Amuchastegui es que en la ciudad no había cultura teatral. Se quejaba de que no había dramaturgos y que los pocos escritores que ponían obras sobre su mano eran “convencionales”, “pasados de moda” y no tenían calidad

¹²³ Kepa Amuchastegui a Ellen Stewart, Bogotá, febrero 18, 1968, LMETA, Nueva York, fondo Colombia, folder 4. They are to organize (sic) something like the Rockefeller fund or the Ford, one (...) They want to help cultural activities and they are willing to sign a contract in which they accept not to interfere with our free choice of plays, and not to impose anything on us. The only thing they ask for is publicity for their beer and nothing else.

literaria suficiente. Sobre el público –decía- aunque asistía y mostraba interés, en realidad “no había entendido” prácticamente nada¹²⁴. Y, en una de estas misivas, declaró algo que definía de manera precisa el rol de La Mama bogotana en la circulación de las nuevas ideas teatrales de su tiempo:

Hemos entendido más y más nuestro verdadero trabajo en este país (...) debemos mostrar tantas y tan variadas obras como podamos. Así crearemos un hábito, una necesidad de obras, y poco a poco los autores vendrán (...) a producir una nueva clase de teatro colombiano¹²⁵

El factor activo en esta cadena sería, entonces, la oferta de teatro de autor, mientras el público y los dramaturgos serían efectos necesarios de su mecánica. El teatro de autor que defendía Amuchastegui no era el teatro griego o el de Shakespeare. Como se ha visto, tampoco le simpatizaba mucho el teatro brechtiano. Él se refería específicamente al teatro pobre y al teatro del absurdo. Pero se debe notar algo más: el modelo que con resolución proponía Amuchastegui era un tanto diferente al de La Mama neoyorquina, pues se centraba en la difusión de una cultura teatral (la del teatro avant-garde) y no en la promoción de nuevos dramaturgos y directores para la distinción con respecto a otra cultura teatral (la de Broadway), como lo habían venido haciendo Stewart y su grupo en Nueva York; quizás de ahí la referencia aparentemente ligera a que “poco a poco los autores vendrán (...) a producir una nueva clase de teatro colombiano”. Esta diferencia

¹²⁴ Kepa Amuchastegui a Ellen Stewart, Bogotá, junio 18, 1968, LMETA, Nueva York, fondo Colombia, folder 4

¹²⁵ Kepa Amuchastegui a Ellen Stewart, Bogotá, 31 de julio de 1968, LMETA, Nueva York, fondo Colombia, folder 4. We understand more and more our real job in this country (...) we have to to show as much and as different theatre as we can. Like this we will create a habit, a need of plays and little by little, author will come.

señala la dificultad que encerraba organizar una red de innovación artística entre dos puntos ubicados en contextos culturales tan diferentes: una ciudad con un desarrollo urbano considerable y una cultura teatral que le era proporcional, en contraste con una ciudad pequeña y una cultura teatral impúber. Este elemento, tan importante en la interpretación historiográfica, no era obvio en la documentación hallada. Ésta más bien contempla que la comunicación estaba sumida en una dilogía de desconfianza personal y constante reafirmación de la aparente identidad artística entre las dos partes.

A mediados de 1968 surgió una discusión sumamente interesante. Como ya lo he mencionado, La Mama Bogotana había contraído el compromiso de asistir el Festival Brandeis en Estados Unidos con la obra “La cabeza de la víctima ha caído”, pero esta actividad se canceló, según Amuchastegui, por el bajo nivel del grupo: “Hay que tener en cuenta que –explicó Amuchastegui a Stewart- es tan sólo de principiantes”¹²⁶. La decepción expresada por Ellen Stewart, fue respondida por el director de La Mama, describiendo un tumefacto interés de algunos por usar La Mama a fin de gozar ciertos recursos. Se trató de un cambio nada sutil con relación a la explicación anterior:

Algunos de los miembros de La Mama en Bogotá (y detesto tener que decir esto) sólo estaban trabajando con nosotros por ese viaje [a Brandeis], y en realidad planeaban permanecer en los Estados Unidos usando la invitación (...) Yo no estaba listo para trabajar con gente cuyo principal interés no era el teatro¹²⁷

¹²⁶ Kepa Amuchastegui a Ellen Stewart, Bogotá, s. f. [1968], LMETA, Nueva York, fondo Colombia, f. 4

¹²⁷ Kepa Amuchastegui a Ellen Stewart, Bogotá, 31 de julio de 1968, LMETA, Nueva York, fondo Colombia, folder 4. Some of the members of La Mama in Bogotá (I hate having to say this) were only working with us, for that trip and they were planning to stay en the States, using the invitation (...) I wasn't ready to work with people whose main interest was not theatre.

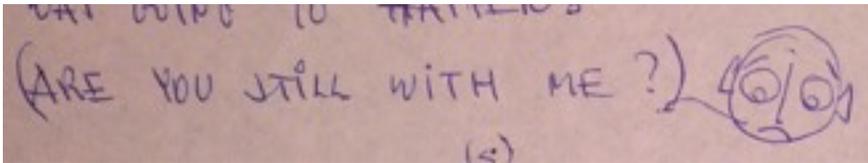
Más que nada, esta misiva de Amuchastegui deja entrever un problema estructural en la red entre Nueva York y Bogotá, que se podría definir como una enorme desconfianza: de Stewart, para hacer circular recursos que elevaran el desarrollo del modelo acordado, y de Amuchastegui al vacilar con respecto al cumplimiento de compromisos. El hálito sentimental de estas comunicaciones quizás no medraba los procesos de deliberación, y expone que, junto al lazo artístico, que incluía una base legal, existía un lazo afectivo bastante ambiguo, bastante frágil:

[Edgar] Negret me contó cómo habías entendido esto [la negativa de asistir a Brandeis] y casi quería echarme a llorar y gritar. Yo no soy un hipócrita Ellen. No pensé ni por un minuto en el modo en que tú lo hiciste. La única cosa que me hizo pedirte un tiquete adicional fue el onceavo miembro del grupo (...) Eso era todo, mamá [That was all, mama].¹²⁸

Era evidente la inseguridad sobre la consistencia del vínculo entre Nueva York y Bogotá. Lo que podía pasar por anecdótico se transformaba en negativo. El grupo de Bogotá tenía financiada la asistencia de diez integrantes a Brandeis por parte de la organización misma del Festival, pero Amuchastegui quería uno más, por lo que le había pedido directamente a Ellen Stewart el dinero para ello. Al parecer fue mucho el malestar al respecto.

¹²⁸ Kepa Amuchastegui a Ellen Stewart, Bogotá, 31 de julio de 1968, LMETA, Nueva York, fondo Colombia, folder 4. Negret told me how you had understood it and I almost wanted to cry and shout loud. I am not a hypocrite, Ellen. I didn't think for a minute the way you did. The only that make me ask for a ticket for him was that he was the 11th on my list (...) that was all mama.

“No hemos tenido suficiente tiempo para desarrollar una personalidad propia” dijo Amuchastegui en una de las misivas.¹²⁹ En otra, aquella donde comunicó a Stewart el incumplimiento del compromiso en Brandeis, se puede contemplar un pequeño garabato que denota, al menos a primera vista, el temor de Amuchastegui por decepcionar a Stewart y caer de su gracia, o bien la intención de apelar al alto contenido sentimental que al parecer había en la relación entre Nueva York y Bogotá:



Carta de Amuchastegui a Stewart, Bogotá, (s. f.) 1968, detalle, LMETA, fondo Colombia, folder 4.

También hubo cartas con largos pasajes optimistas, pero estas terminaban con la misma hiel del hijo abandonado, disfrazada en peticiones dadivosas que aún apostaban por aquel *lazo* de afecto entre Stewart y “la mama babies”:

Como te conté en una de mis cartas, *The Brig*¹³⁰ fue presentada en el Cuarto Festival de Teatro y una semana después nos habíamos ganado el primer premio, pero dividido con el grupo de la Casa de la Cultura¹³¹. Dos de los jurados (de seis) estaban contra la división del premio, que queríamos totalmente para nosotros, pero... los premios del gobierno son siempre así porque quieren tener a todos felices. Hemos ganado, por tanto, algo de dinero pero más que nada toneladas de publicidad (...) Negret llamó inmediatamente

¹²⁹ Carta de Amuchastegui a Stewart, Bogotá, (s. f.) 1968, detalle, LMETA, fondo Colombia, folder 4.

¹³⁰ Se refiere a “La Galera” de Kenneth Brown.

¹³¹ Se refiere a la Casa de la Cultura de Santiago García, ver capítulo 3.

para felicitarnos y tuvimos una fiesta [where everybody pulled the leg of everybody]. Así que ahora puedo decir que tenemos un buen grupo (...)

Por favor, Mama, nosotros también somos tus hijos pero nos sentimos un poquito abandonados y tristes. Nosotros sabemos que tienes suficiente trabajo como para gastar siete vidas en ello, pero... por favor !

[Lots and Lots of Love for everybody]¹³²

En esta ocasión los “mama babies” tan sólo pedían un envío urgente de libros, revistas y scripts de obras de teatro, dada la pobre oferta de este tipo de bibliografía en Bogotá.

El apoyo logístico real de Nueva York a Bogotá se centró en la financiación de viajes para estancias actorales en el workshop de La Mama en Nueva York, y en la gestión de permisos antes las autoridades migratorias norteamericanas, temas en los que siempre hubo una gestión diligente por parte de la contraparte neoyorquina. Por ejemplo, Jorge Cano, uno de los directores de planta de La Mama bogotana solicitó a Ellen Stewart apoyo para visitar Nueva York aprovechando la gira de La Mama en Francia, con ocasión

¹³² Kepa Amuchastegui a Ellen Stewart, noviembre, 1968, LMETA, Nueva York, fondo Colombia, folder 4. As I told you in one of my letters, The Brig was presented in the 4th National Theatre Festival and I week ago we learned that we had won the first prize, divided with the group of La Casa de la Cultura. Two of the juries (of six) were against this division of the prize and though we deserved it entirely... but government awards are always like that and they feel they have to keep everybody happy. We have earned then some money but more than that lots of publicity (...) Negret rang immediately to congratulate us and we had a nice party where everybody pulled the leg of everybody, so that now I can say that we have a nice group (...)

Please, Mama, we are also your children but we do feel a little bit abandoned and sad. We know you have enough work to spend seven lives on it, but... please !

Lots and Lots of Love for everybody

del Festival de Nancy de 1971 (en el que obtuvo el primer lugar). Stewart financió la estancia y coordinó con las autoridades norteamericanas la visita de Cano¹³³

La documentación acredita, no obstante, que Stewart envió dinero para pagos ocasionales de renta, y recursos pedagógicos, pero sólo de manera esporádica. Se debe concluir, por tanto, que Nueva York jamás envió un suma considerable al proyecto bogotano y que la circulación de recursos consistió en el intercambio actoral, la formación teatral y algunos nexos afectivos, todos ellos de un carácter relativamente efímero.

Crisis y ruptura

Para comprender la ruptura de la red de La Mama entre Nueva York y Bogotá hay que contrastar este estado de cosas con la dinámica desarrollada en el seno del grupo bogotano, y en especial con el giro a la izquierda que estaba asumiendo una parte del mismo.

Kepa Amuchastegui, el líder artístico del proyecto, no era indiferente a un cierto rol social y político del teatro, como lo demostró la declaración incluida en la legalización de La Mama, en la que además de promover el teatro, se plateaba como objetivo estrechar lazos entre artistas e intelectuales. También se puede considerar como una prueba de esta apertura a un sentido social en el teatro su adaptación de Jean Tardieu, titulada “La ciudad”, cuyo montaje se realizó en 1968 con un grupo sindical de obreros. No obstante, los indicios sugieren que esta inclinación tenía un sentido humanista, más que político, y

¹³³ Jorge Cano a Ellen Stewart, Bogotá, marzo 21, 1971; Ellen Stewart a US General Council of Paris, Francia, mayo 19, 1971; ambos en LMETA, Nueva York, fondo Colombia, folder 4.

menos aún de izquierda. Basta mirar un fragmento del programa de mano de “La Ciudad”:

Con La Ciudad tomamos conciencia de nuestra realidad, no como un tornillo más de la máquina, sino como seres humanos que vivimos, sentimos y criticamos. La Ciudad nos da la satisfacción de poder criticar ayudados por el arte a aquellos que no han perdonado nuestro delito de haber nacido obreros¹³⁴

La prensa reprodujo una declaración de Amuchastegui que contribuye a reforzar este punto:

Acerca del Teatro Popular Kepa Amuchastegui, director de La Mama, dice: ‘No hay teatro popular y teatro de élites y teatro social y teatro comprometido y teatro reaccionario. Tan sólo hay dos clases: teatro bueno y teatro malo. El bueno lo es para todos los públicos, de todas las esferas sociales y de todos los niveles intelectuales (...)’¹³⁵.

Amuchastegui se distanciaba así de cualquier concepción clasista del teatro, haciendo befa del teatro brechtiano, o al menos de sus tesis sociales, que tanto peso tenía en la escena del teatro experimental bogotano. Otra prueba de ello es que la mayor parte de sus montajes mostraron predilección por el teatro del absurdo de Samuel Beckett y Paul Foster.

¹³⁴ “La Ciudad”, programa de mano, Bogotá, Julio 10, 1968, LMETA, Nueva York, fondo Colombia, f. 3.

¹³⁵ s. a., “Hoy se estrena ‘La Ciudad’, del grupo obrero ‘Secob’, *El siglo*, julio 10, 1968, LMETA, , Nueva York, fondo Colombia, folder 2.

El teatro épico, no obstante, existía, no sólo afuera de La Mama, sino en el seno mismo del grupo. “El abejón mono” dejó constancia de ello. Se trató de una adaptación hecha por Eddy Armando de algunos relatos del escritor colombiano Arturo Alape, acerca de los orígenes de la violencia política en Colombia. Armando era un joven integrante de La Mama, militante radical de izquierda, que había iniciado su formación teatral al lado de Santiago García unos cinco años atrás, cuando el conflicto desatado por un montaje de Brecht en la Universidad Nacional de Colombia condujo a la salida de García y la posterior fundación de la Casa de la Cultura (en la que participó Armando). Arturo Alape era una figura literaria del Partido Comunista, que se había destacado por sus prolíficos relatos sobre los orígenes de la guerrilla colombiana, en especial de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia,¹³⁶ guerrilla fundada en 1966 por una alianza entre guerrillas campesinas dirigidas por liberales radicales y los Comunistas. En otras palabras, “El Abejón Mono” inauguró una tendencia de teatro *histórico* comprometido con la legitimación artística de la lucha guerrillera en Colombia. La producción de este tipo de teatro era un signo que había comenzado a pesar sobre la imagen de La Mama ante las instituciones y su casa de origen. Hasta ese momento, se trataba de una imagen de limpieza inmaculada que le había permitido el apoyo de autoridades norteamericanas y la aspiración -por siempre insatisfecha- a beneficiarse de los réditos del lobby cultural de La Mama neoyorquina.

Un segundo indicio que se debe observar es la vinculación de La Mama con la Corporación Colombiana de Teatro¹³⁷, una asociación civil que agremió desde finales de 1969 a todos los teatros experimentales colombianos. Este proyecto se estuvo fraguando a lo largo de ese año para responder a una serie de conflictos que habían comenzado a

¹³⁶ Por su sigla FARC

¹³⁷ Por sus siglas CCT.

surgir entre las autoridades y miembros de varios teatros experimentales, debido a su marcada tendencia de izquierda. El principal poder en la Corporación eran la Casa de la Cultura, cuyos dirigentes simpatizaban (algunos militaban) con el Partido Comunista, y le seguían otros grupos, entre ellos el Teatro Libre, integrados a la intelectualidad del MOIR (Movimiento Obrero Independiente, y La Mama, dirigida por Eddy Armando, quien era miembro del grupo que fundó en 1973 la guerrilla M-19 (Movimiento 19 de Abril). El nexo entre La Mama y la Corporación era naturalmente Eddy Armando, ex miembro de la Casa de la Cultura y persona muy cercana a los círculos más radicales de las Juventudes del Partido Comunista¹³⁸. Como prueba de ello, Armando fungió en el papel de tesorero de la Asociación, en su primer año de vida.

Las actas de reuniones que reposan en el archivo de La Mama bogotana dan testimonio de un creciente deterioro del grupo en el segundo semestre de 1969. Incumplimientos de tareas, destituciones de cargos y penalizaciones dan a entender un clima de acedía y crisis. En el acta que contiene más información, los principales puntos del día estaban dedicados a este sopor:

- 1) Se estudió el caso de la supresión de funciones el día sábado 18 de octubre de la obra Tom Paine por parte del director de la obra, Kepa Amuchastegui. Se resolvió que la responsabilidad había sido totalmente suya y que por lo tanto se debería responsabilizar por las taquillas no acumuladas (...) se resolvió que ninguno de los miembros del grupo de planta podrá suspender una de las funciones a menos que el grupo esté de acuerdo (...) 2) Se destituyó a Julio

¹³⁸ León Palacios, Paulo, “El Teatro La Mama y el M-19”, *Historia y Sociedad*, Medellín, julio-diciembre, 2009, p 221 y ss.

Luzardo de su puesto de relaciones públicas en vista de que el trabajo realizado no era satisfactorio¹³⁹

La sanción a Amuchastegui sugiere que el liderazgo del grupo ya no se encontraba sólo en sus manos, y que había una creciente conflictividad en la cabeza de La Mama. En diciembre se retiraron todos los socios fundadores, incluyendo obviamente a Kepa Amuchastegui. El único indicio explícito que hay sobre el motivo del retiro masivo se encuentra en una acta que escuetamente alude a “razones personales que estaban en desacuerdo con los objetivos del Café Teatro La Mama”¹⁴⁰. ¿Se refería esto a los objetivos trazados inicialmente? Es plausible que en parte la expresión fuera motivada por la frustración con respecto a los resultados de la red en Bogotá, y en parte al ascenso de nuevos intereses en el grupo.

Pasó un año y la situación no parecía mejorar. “Los resultados del trabajo realizado no son satisfactorios a causa de la falta de interés del grupo”... “por su falta de asistencia no fue llevada a cabo la reunión fijada”... “como miembro de la Junta directiva se le notan fallas”... “en los directores se aprecia el exceso de violencia empleada en la actitud frente al grupo”¹⁴¹. Así estaban las cosas, cuando comenzó a ser más notable el giro de La Mama a la izquierda. Ingresaban más elementos relacionados con la izquierda radical¹⁴², en algunos programas comenzó a aparecer la pauta publicitaria de la Corporación Colombiana de Teatro, así como la cartelera de La Mama comenzó a ser

¹³⁹ Junta Directiva de La Mama, “Acta de la Junta Directiva”, Bogotá, Octubre 24, 1969, AHTLM, Bogotá, Documentos Administrativos, carpeta 2. Luzardo era miembro fundador.

¹⁴⁰ Junta Directiva de La Mama, “Acta de la asamblea reunida para el balance de fin de actividades de 1969”, Bogotá, diciembre 12, 1969, AHTLM, Bogotá, Documentos Administrativos, carpeta 2.

¹⁴¹ Junta Directiva de La Mama, “Acta Junta Directiva”, Bogotá, octubre 20, 1970, AHTLM, Bogotá, Documentos Administrativos, carpeta 2.

¹⁴² León, op cit.

difundida en los boletines de la Corporación, y se exhibían obras de teatro que levantaban banderas hasta ahora defendidas por la izquierda.

Así como La Mama se fue transformando en un teatro de izquierda, el proceso de agremiación de los teatros bogotanos –dirigido desde la izquierda- fue recogiendo una serie de signos hasta ese momento exclusivos del teatro avant-garde. En su primer año de vida, la Corporación Colombiana de Teatro publicó un texto de Jerzy Grotowski titulado “Preparación al actor”, en sus carteleras aparecían obras del teatro documento como “Marat Sade” de Peter Weiss, obras de autores clásicos del teatro moderno como “La más fuerte” de Strindberg, una adaptación de “El coronel no tiene quién le escriba” de Gabriel García Márquez, y, escritas por los dramaturgos Carlos José Reyes y Enrique Buenaventura “Soldados” y “El Menú”¹⁴³. Teatro contemporáneo, teatro de autor, teatro nacional, teoría dramática, nombres como Santiago García, Carlos José Reyes y Enrique Buenaventura; realmente lo mejor del teatro colombiano estaba allí, y naturalmente allí había que estar; todo ello tenía, claro está, un miasma, distinto del aroma del arte por el arte, y más bien parecido a la textura del teatro épico europeo, en el que el se pretendía construir el arte como una conciencia social e histórica.

El modo como las instituciones manejaban el nuevo fenómeno del auge teatral también había estado girando. El decreto presidencial 3157 de 1968 había establecido una forma de censura, al indicar que la Oficina de Revisión y Clasificación de Espectáculos debía aprobar previamente el contenido de las obras de teatro, si bien los artículos correspondientes a estas disposiciones fueron declarados inconstitucionales por la Corte Suprema de Justicia dos años después¹⁴⁴. En este contexto, se podrían citar diversos

¹⁴³ CCT, “Boletín No 1”, Bogotá, marzo-abril, 1970, AHTLM, Bogotá, Documentos CCT, carpeta 1.

¹⁴⁴ “Sentencia de la Corte Suprema de Justicia”, ponente Dr Eutorgio Sarria, Sala Plena, Bogotá, febrero 5, 1970, AHTLM, Bogotá, Documentos CCT, carpeta 5.

episodios de censura a grupos de teatro universitario ocurridos durante la segunda década de los años sesentas; lo curioso es que esta censura no necesariamente operó a través del ejercicio firme de la ley, sino más bien a través de la presión directa. Por ejemplo, en 1966 se intentó prohibir la distribución del programa de “Galileo Galilei”, obra de Brecht montada por Santiago García en la Universidad Nacional; en 1967 fue prohibida la exhibición de la obra “Golpe de Estado”, de Jairo Anibal Niño, en la Universidad Libre y el Teatro Colón de Bogotá, por considerársele subversiva. En 1969 el caso más polémico fue el del “Canto del Fantoche Lusitano”, obra de Peter Weiss, montada por el grupo de la Universidad de los Andes. Como la obra exponía el colonialismo portugués en África, la embajada portuguesa en Bogotá solicitó al Teatro Colón que no la exhibiera, logrando su cometido¹⁴⁵.

A mediados de 1970, una nueva aspereza se levantó entre los teatros experimentales bogotanos y las autoridades. La Alcaldía de Bogotá intentó aplicar nuevos impuestos y medidas de control, entre las que se contaba el trámite de un permiso para cada una de las obras que fueran a ser exhibidas y el depósito de una suma a manera de garantía de cumplimiento de las reglas impuestas por la autoridad. Los teatros, organizados por la Corporación Colombiana de Teatro, respondieron con marchas y peticiones que lograron neutralizar las medidas y un reconocimiento público no sólo al movimiento de teatro experimental, sino a la legitimidad de la Corporación para representarlo¹⁴⁶. Sin embargo, el asunto en su conjunto inauguró un nuevo lugar para el teatro. En los titulares de la prensa comenzó a ser asociado con inconformidad, tensiones

¹⁴⁵ Muñoz, Hector, “Censurado El Fantoche Lusitano”, *El Espectador*, Bogotá, agosto 29, 1969, AHTLB, Bogotá, prensa, carpeta 1; una lista de casos en Martínez, Gilberto, “Apuntes sobre la censura”, *Revista Teatro*, Medellín, Abril, 1970, p 6 y ss, APMG, Medellín, Hemeroteca.

¹⁴⁶ Alcalde Mayor del Distrito Especial [Bogotá], “Decreto 534”, Bogotá, Julio de 1970, en Boletín Corporación Colombiana de Teatro, No 2, Bogotá, Julio-agosto de 1970, AHTLM, Fondo Documentos CCT, Carpeta 2.

y problemas: “Desfile de protesta de actores teatrales”, “Acusan a la alcaldía de persecución teatral”, “Impasse teatral”. La opinión pública comenzó así a contemplar una nueva relación entre el teatro y las instituciones, que está muy bien expresada en una crónica periodística:

El movimiento teatral colombiano ahora empieza a tener cierto peso (...) hasta el momento nunca se había presentado una traba de esta característica (...) En Colombia no existe teatro comercial. La labor teatral que se ha desarrollado es experimental y las salas que funcionan no tienen ánimo de lucro (...) Las comunicaciones de la Alcaldía causaron la inmediata reacción de la gente de teatro, que calificó como ‘atentado a la cultura’ (...) Los artistas manifestaron que no quieren evadir el cumplimiento de requisitos legales, sino que las disposiciones tienen propósitos de carácter político, y de censura y represión¹⁴⁷

La cuestión es que se había comenzado a observar al teatro como una forma incómoda de crítica al poder, y a las instituciones como un poder dispuesto a intervenir en la práctica teatral. No debe sorprender, entonces, que un periódico como Voz Proletaria, vocero del Partido Comunista, se hubiera puesto del lado de los teatros, y que hubiera hablado de una “persecución oficial a la cultura”¹⁴⁸.

Y La Mama estaba en el centro de la polémica:

¹⁴⁷ s. a., “Acusan a la Alcaldía de persecución teatral”, *El Tiempo*, Bogotá, junio 18, 1970, p 1, 8, AHTLM, Bogotá, Hemerografía, carpeta 1970.

¹⁴⁸ s.a., “Directores de teatro rechazan la medida de la Alcaldía”, *Voz Proletaria*, junio 25, 1970, s. p., AHTLM, prensa, carpeta 10.

Se ha afirmado que la Alcaldía de Bogotá tomó la determinación de imponer a los grupos teatrales experimentales la obligación de la previa autorización, debido a la obra ‘El Abejón Mono’, de Eddy Armando, que se estrenó ayer en La Mama. Esta obra fue calificada de antimilitarista el mismo día del estreno y se rumoró una suspensión oficial¹⁴⁹

La gente preguntó a Emilio Urrea si era cierto que se pretendía ejercer alguna censura contra el teatro, a lo cual dijo: ‘Eso no es cierto. La verdad es que se pidió a la Alcaldía que no permitiera la presentación de la obra El Abejón Mono, pero ella se está exhibiendo aquí en la capital.’¹⁵⁰

Las reuniones para organizar el reclamo contra las medidas derogadas se habían realizado en el local de La Mama¹⁵¹; otro síntoma del papel jugado por La Mama en estos conflictos.

Pese al retiro de Amuchastegui, y al giro de La Mama a un teatro político de izquierda, la relación entre Eddy Armando y Ellen Stewart no estaba mal. Stewart viajó a Colombia en octubre de 1970, y, a juzgar por la invitación con todos los gastos pagados

¹⁴⁹ Idem.

¹⁵⁰ s. a., “Emilio Urrea habla sobre deporte y teatro”, *El Tiempo*, Bogotá, julio 20, 1970, AHTLM, Bogotá, Hemerografía, carpeta 1970.

¹⁵¹ Kielland, Peggy, “Circular No 5 Corporación Colombiana de Teatro”, Bogotá, junio 18, 1970, AHTLM, Bogotá, Correspondencia, carpeta 1.

para que el joven director colombiano hiciera una estancia de dirección artística en La Mama de Nueva York¹⁵², se deduce que el proyecto continuó en pie.

Un año después, Stewart dirigió la siguiente esquila manuscrita a Kepa Amuchastegui y Eddy Armando:

Deseo a todos y cada uno de Uds. éxitos en sus actividades teatrales sin embargo en los últimos dos años La Mama de Bogotá ha continuado su progreso en un modo en que no puede ser considerada como una verdadera representación de lo que un grupo de la La Mama debe ser. Entiendo que Uds. sientan que lo que hacen es lo correcto para Uds. Aceptó su forma de pensar pero ahora les pido que cesen de usar el nombre de La Mama. Me entristece que ya no haya una Mama en Bogotá, pero está se ha terminado por el momento. Quizás algún día trataré de formarla de nuevo

Atentamente,

Ellen Stewart¹⁵³

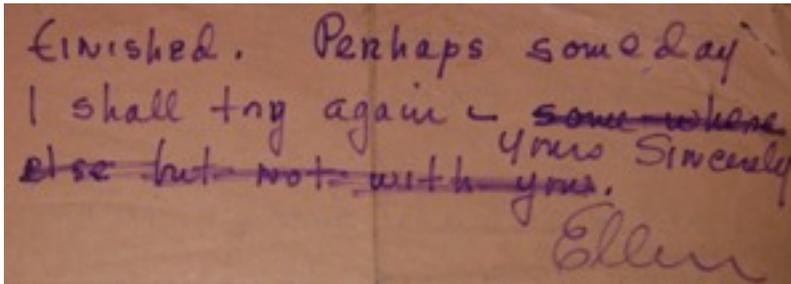
¹⁵² Ellen Stewart a Eddy Armando, Nueva York, octubre 20, 1970, LMETA, Nueva York, fondo Colombia, folder 4; Junta Directiva de La Mama, “Acta Junta Directiva”, Bogotá, octubre 20, 1970, AHTLM, Bogotá, Documentos Administrativos, carpeta 2.

¹⁵³ Ellen Stewart a Kepa Amuchastegui y Eddy Armando, Nueva York, Noviembre 12, 1970, LMETA, Nueva York, fondo Colombia, carpeta 4. I wish you all success in your theatre activities however in the past two years La Mama Bogota has continued its progress in that can not be considered as a true representation it what a La Mama should be. I understand that you feel that what you do is right for you. I accept you way of thinking but I now ask you to discontinue using the name La Mama . I am very sad that there is no La Mama Bogota. But it is now finished. Perhaps some day I shall try again.

Sincerely Yours

Ellen Stewart

Si se compara esta carta con las anteriores, el lector consentirá la notoriedad de ciertos detalles. La frialdad de sus maneras graves, y más aún tratándose de una nota manuscrita, transluce el completo resecamiento del lazo de afecto observado en el pasado. Un gesto expresa la acidez de Stewart hacia el grupo bogotano. Al final de la nota la frase “Perhaps some day I shall try again” había sido originalmente escrita con un cláusula lapidaria, que finalmente aparecía tachada, aunque leíble: “Perhaps some day I shall try again somewhere else but not with you”.



Ellen Stewart a Kepa Amuchastegui y Eddy Armando, detalle, Nueva York, Noviembre 12, 1970, LMETA, Nueva York, fondo Colombia, folder 4

La referencia a Amuchastegui como destinatario, y el señalamiento de un periodo de tiempo que parte del momento de su renuncia a La Mama, sugieren como justificación la emergencia de ‘nuevos objetivos’ ajenos a las pautas de la casa neoyorquina.

En vano, durante varios años Ellen Stewart le insistió al grupo de Eddy Armando abstenerse de usar el nombre de La Mama, y llegó a referirse a dicha experiencia como algo “decepcionante”.¹⁵⁴

¹⁵⁴ Ellen Stewart a José Antonio Arreola, Nueva York, Marzo 1, 1973, LMETA, Nueva York, fondo Colombia, carpeta 4.

LA MAMA BOGOTANA

¿Quién era Eddy Armando?

Eddy Armando Rodríguez Bahamón nació en Bogotá en mil novecientos cuarenta y dos. Su familia vivía en el campo, al norte del departamento del Huila. El tronco materno era de colonizadores propietarios de pequeñas fincas cafeteras, y el paterno de colonos ganaderos de los Llanos Orientales¹⁵⁵.

Su infancia coincidió con La Violencia. Este periodo, normalmente fechado por los historiadores de 1948 a 1954, desató una guerra civil entre liberales y conservadores, con epicentro en los llanos orientales y los departamentos de Antioquia, Huila, Tolima y Quindío, en los que se desarrollaban pujantes economías agrícolas. Comenzó con el asesinato del caudillo liberal Jorge Eliécer Gaitán y terminó oficialmente con el pacto del “Frente Nacional”, celebrado entre los partidos Liberal y Conservador para *alternar* el poder con exclusión de cualquier tercero.

En este contexto el padre fue asesinado por ser liberal, y la madre se trasladó a los Estados Unidos, mas nunca regresó por su hijo. Desarraigado y huérfano, el niño fue a parar con la hermana de su padre, que tenía una casa en el centro de Bogotá, en La Candelaria, el barrio colonial de aquella ciudad fría y sin aliento poblada por gentes que han de haber parecido poco diáfanos, comparadas con las parentelas de la “tierrita” abandonada. La Candelaria era una cuadrícula levantada en la falda de una montaña. Sus

¹⁵⁵ Entrevistas del autor con Rodríguez Bacon Eddy, junio 28 y agosto 1 de 2007.

calles estrechas y ascendentes eran tránsito obligado de estudiantes universitarios, poetas, intelectuales y políticos. En aquel lugar se consumieron el resto de su infancia y su adolescencia, no en días y paisajes, sino en minutos gaseosos y sucesos fugaces.

Ciertamente, vivir en La Candelaria a comienzos de los sesenta favorecía el contacto con ciertas cosas que atraieron poderosamente a Eddy: el arte avant garde, la Revolución Cubana y el nadaísmo, la versión colombiana del existencialismo francés, afamada por irreverentes actos contra el catolicismo. La vida bucólica de aquella finca cafetera había sido así *reemplazada* por un estilo de vida bohemio y contracultural.

En esas circunstancias llegó el arte a la vida de Eddy Armando: un joven de rostro aquilino y cuerpo enjuto, de profesión ninguna, al que le había parecido que lo único que podía hacer con esa vida de violentos movimientos era teatro. A comienzos de los sesentas se vinculó al Teatro del Parque, iniciativa pública que se desarrollaba en el tradicional Parque Nacional Enrique Olaya Herrera. Allí acudían decenas de nuevos grupos, muchos de ellos con influencia de o creados por organizaciones revolucionarias interesadas en abrir “frentes culturales”, que no eran otra cosa que espacios de reclutamiento para “células” guerrilleras”.¹⁵⁶ En 1964 un grupo de títeres fue su primer proyecto independiente y, ese mismo año, apareció como protagonista de “Imágenes de madera”, pieza teatral de Ingmar Bergman, inspirada en la película “El séptimo sello”.¹⁵⁷

En 1965 Rodríguez se vinculó al trabajo teatral de Santiago García, con el Teatro Estudio de la Universidad Nacional de Colombia. García era el director de teatro más prometedor de la época, y había sido contratado un año antes por dicha institución, luego de formarse en Europa. El Teatro Estudio estaba rodeado de una expectativa febril:

¹⁵⁶ Rodríguez Bacon Eddy, junio 28 y agosto 1 de 2007, Bogotá; García Santiago, mayo 5 y 11 de 2009, Bogotá; Ferro Julio, agosto 1 de 2007, Bogotá; Duplat, Carlos, mayo 17 de 2007, Bogotá.

¹⁵⁷ s. a., “Se estrenó en Bogotá ‘Imágenes de Madera’, *El Tiempo*, Bogotá, Noviembre 3, 1964, p 11, AHTLM, Bogotá, prensa, carpeta 1963-1964.

prometedores actores, jóvenes dramaturgos, profesores y decenas de estudiantes, entre ellos muchos activistas de la Juventud Comunista, el ala juvenil y más radical del Partido Comunista Colombiano.

El grupo de García se retiró de la Universidad en 1966. Esta fue la consecuencia del sonado incidente entorno a la obra Galileo Galilei, y el comienzo de la Casa de la Cultura. Ambos eventos son importantes para comprender a Eddy Armando.

El “asombroso” montaje de *La vida de Galileo Galilei* en Bogotá

En mil novecientos sesenta y cinco se desarrolló el primer montaje profesional de una obra de Bertolt Brecht en Bogotá, y en el reparto figuraba el joven Eddy Armando en el papel del “Monje 2”. Estaba bajo la dirección de Santiago García, un personaje innovador, elogiado y perseguido, fundamental para comprender el contexto teatral bogotano del momento.

Es necesaria una breve nota biográfica. García, con inclinación a la pintura desde la adolescencia, ingresó a mediados de los 1940 a estudiar arquitectura en la Universidad Nacional; él y su hermana vivían modestamente de la pensión asignada por el Estado tras la muerte de su padre, en vida oficial del Ejército. En 1949 García emprendió un viaje a Francia e Inglaterra para continuar su formación en Arquitectura. Transcurridos dos años y cumplida la mayoría de edad dejó de llegar la pensión del Ejército, y el joven estudiante debió pasarse al horario nocturno de la escuela para trabajar como “*bricklayer*” en una empresa de construcción. Un año después viajó a Italia y al regresar le fue negada la visa inglesa, pues la institución migratoria había descubierto sus actividades laborales no autorizadas. Se vio entonces obligado a permanecer en Venecia, Italia; sin embargo encontró un nuevo atractivo allí: continuar sus estudios bajo la influencia de la

arquitectura orgánica, cuya libertad contrastaba con la rigidez de la arquitectura racionalista, la que le había servido de molde hasta ese momento. Para pagar sus estudios temporales de arquitectura en Venecia, García trabajó como maestro en una escuela para huérfanos de la Guerra¹⁵⁸.

Volvió a Bogotá un año después esperando ejercer como arquitecto, y así fue; pero su vena artística lo involucró de lleno en la vanguardia artística: participó en películas de cine experimental, ayudó a montar obras de dramaturgos clásicos y contemporáneos, y trabajó en la radio y la televisión estatales. Su círculo más cercano estaba compuesto por algunos de los grandes artistas e intelectuales colombianos de una o dos décadas después: David Manzur, Enrique Grau, Omar Rayo, Fernando Botero, Arturo Alape, Gonzalo Arango y Fausto Cabrera, entre otros

En 1957 García tomó parte de un curso de teatro impartido por el maestro japonés Seki Sano en Bogotá. Muy peculiar resultó esta experiencia, ya que Seki Sano había sido invitado y expulsado por el presidente Gustavo Rojas Pinilla en menos de un año; lo primero con la misión de formar actores para la televisión estatal; y lo segundo porque se descubrió que Seki Sano había estudiado teatro en la Unión Soviética, y que era comunista.

Fue corta pero intensa la proyección mística de Sano en sus discípulos colombianos, al parecer por dos razones: la revelación del teatro moderno, guiado por el método de Stanislavsky, y el primer olor a persecución sobre el teatro “experimental”. Los discípulos de Sano, incluido García, se incorporaron de inmediato al primer proyecto de vanguardia teatral bogotano, el Teatro el Buho. García, que había sido nombrado en 1958 jefe de escenografía y actor en la Televisora Nacional, permaneció poco tiempo allí.

¹⁵⁸ Entrevista del autor con García Santiago, mayo 5 y 11 de 2009, Bogotá; ver también Duque y Prada, *Santiago García: El teatro como coraje*, 2004, p. 21 y ss.

Ese mismo año obtuvo una Beca de dirección teatral y cine en Checoslovaquia. La especialización, que se llamaba “El espacio escénico”, duraba un año y medio. García permaneció en Praga casi un año, cuando se abrió la posibilidad de realizar la parte final de sus estudios en Berlín, con el Berliner Ensemble, la escuela fundada en Berlín por Bertolt Brecht y su esposa la actriz Hellen Weigel en 1949. El joven director propuso entonces desarrollar una tesis sobre el espacio escénico brechtiano.¹⁵⁹

En 1961 García regresó a Bogotá y fue contratado por la Universidad Nacional como director de su Teatro Estudio, fundado en 1954. Realizó algunos montajes menores, y obtuvo una beca en 1963 para estudiar un año en el Actors Studio de Nueva York. Permaneció allí seis meses y luego viajó a Lyon, Francia, para conocer el Teatro Popular de Roger Planchon, apoyado por el Partido Comunista Francés¹⁶⁰.

El largo periplo había terminado. García se reincorporó al Teatro Estudio a finales de 1964. El carisma del joven director rápidamente lo rodeó de una expectativa febril: prometedores actores, jóvenes dramaturgos, activistas del movimiento estudiantil, profesores; mucha gente se interesó en su trabajo. García respondió proponiendo traducir y montar la obra que Bertolt Brecht escribió sobre el proceso inquisitorial a Galileo Galilei, algo sin precedentes, salvo algunos artículos publicados en la Revista Mito¹⁶¹ y el pequeño montaje de *Un hombre es un hombre*, obra de Brecht que García había realizado con el teatro El Buho en 1962.¹⁶²

¹⁵⁹ Entrevista del autor con García Santiago, mayo 5 y 11 de 2009, Bogotá.

¹⁶⁰ Idem; Duque y Prada, *Santiago*, p 143 y ss.

¹⁶¹ Gómez, Eduardo, *El surgimiento del teatro moderno en Colombia y la influencia de Brecht*, (Bogotá, Universidad de los Andes, 2011), p 72, la referencia: Revista Mito, No 21, septiembre octubre, 1958.

¹⁶² El Buho, “Un hombre es un hombre”, programa de mano, Bogotá, julio 10 de 1962, AHTLC, Bogotá, programas de mano, carpeta 2; González, *The new theatre*, p. 7.

La Universidad destinó una cuantiosa partida para el montaje de *La Vida de Galileo Galilei*, “inversión sin antecedentes en las realizaciones teatrales de grupos colombianos”,¹⁶³ y colocó generosamente publicidad en los principales periódicos de circulación nacional, lo que permite pensar que era grande la expectativa de realzar el nombre de la Institución con dicho montaje.

Sesenta y dos actores, dos escenógrafos, fotógrafos, pintores y el carisma del propio García echaron a andar la “monumental” empresa durante seis meses, al cabo de los cuales García y el Galileo ya eran estrellas de la pequeña escena artística colombiana. García mismo interpretaba el papel de Galileo, y los personajes principales del reparto estuvieron a cargo de “profesionales de teatro cine y T.V.”¹⁶⁴. La efusión de elogios provenientes de la prensa fue general: “Lección de Galileo”, “El acontecimiento teatral del año”, “Una superproducción teatral Galileo Galilei”, “El estreno del año: Galileo Galilei”, “Brecht en Bogotá”, anunciaron los titulares.

La novedad del montaje fue tal que en la prensa se constituyó una reacción polifónica sobre quiénes eran Bertolt Brecht, Galileo Galilei y Santiago García: hubo diferentes puntos de vista pero ni un solo señalamiento a los artistas, a pesar de que podía ser más o menos evidente que en su mayoría eran de izquierda y que su montaje era “materialista”.

¹⁶³ S. a., “La U. Nacional presentará el 2 de diciembre ‘Galileo Galilei’ ”, El Tiempo, Bogotá, noviembre 13 de 1965, p. 6, APCR, Bogotá, prensa, carpeta 4.

¹⁶⁴ S. a., “Galileo Galilei de Bertolt Brecht”, El Espacio, Bogotá, diciembre 2 de 1965, p 11, APCR, Bogotá, prensa, carpeta 4.

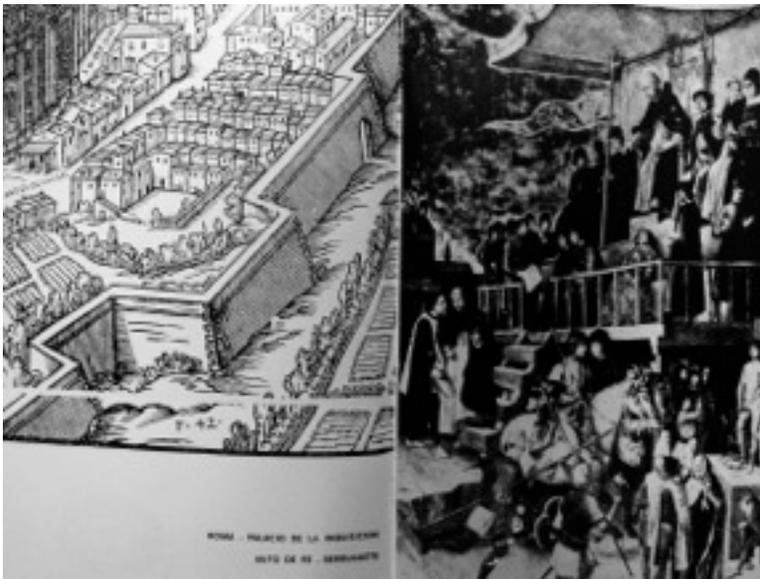


Teatro Estudio, *La vida Galileo Galilei*, fotografía del montaje, Bogotá, diciembre de 1965, AHTLC, Bogotá, colección fotográfica, carpeta 1

¿Pero por qué montar precisamente *La vida de Galileo Galilei*? En el folleto de la obra aparecen varios indicios para una respuesta¹⁶⁵. Se trataba de un documento de veinte páginas (inusual extensión), perfectamente redactado, ilustrado e impreso. Además de la ficha técnica, el documento presentaba, a su vez, diversos documentos, en el siguiente orden: un poema “prólogo” de Brecht (*La vida de Galileo*), un fragmento de la abjuración de Galileo ante la Inquisición, una foto de la Casa de la Inquisición donde Galileo “pasó sus últimos días”, un grabado del Palacio de la Inquisición en Roma, un recorte de la pintura de Berruguete *Auto de Fe presidido por Santo Domingo de Guzmán* (1495) y una imagen de Nicolás Copérnico. Al final aparecía un desconcertante apartado sobre “El caso Oppenheimer”, acompañado de una fotografía de lo que parecen ser víctimas de la bomba atómica en Hiroshima: una estentórea referencia al “padre de la bomba atómica”, como se conoció al físico norteamericano Robert Oppenheimer. Todo esto sugiere una

¹⁶⁵ TEUN, “Galileo Galilei”, programa de mano, Bogotá, diciembre 2 de 1965, APCR, Bogotá, programas de mano, carpeta 1.

dimensión convencional y otra contextual. El folleto era como cualquier otro programa de mano teatral en forma y contenido, es decir, un impreso que introduce al espectador al espectáculo, pero también era la exposición de una tesis sobre la ciencia moderna en la realidad inmediata: la actividad científica aún estaba condicionada, presa, de instituciones ilegítimas, tal y *como* sucedía con el genocidio perpetrado por los Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial con la bomba atómica.



Teatro Estudio, “La vida de Galileo Galilei”, programa de mano, p 13- 14, detalle: a la izquierda el Palacio de la Inquisición en Roma, a la derecha el *Auto de fe* de Berruguete, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, diciembre de 1965, APCR, Bogotá, programas de mano, carpeta 1.

Quizás la parte más polémica fueron los fragmentos en los que se planteaba un dilema científico y moral:

Acusado de antiguas simpatías hacia los comunistas, Oppenheimer fue objeto de investigaciones por parte de los cazadores de brujas. Fue entonces cuando no tuvo inconveniente en sacrificar a algunos de sus amigos (...) En vano

Niels Bohr ponía en guardia contra los peligros del arma atómica (...). Szilard dirigió al presidente Truman una nueva petición firmada por setenta y siete sabios, que demandaba que Washington no se hiciera culpable de una ‘matanza generalizada’. Ella fracasó como las anteriores, y el 6 de agosto de 1945, “el sol de la muerte” se batía sobre Hiroshima, y el 9 de agosto sobre Nagasaki¹⁶⁶

Aunque escrito en una prosa sofisticada, al menos para el contexto del beligerante movimiento estudiantil, el texto podía ser visto como una proclama antinorteamericana. Al conocer el folleto las autoridades universitarias desautorizaron su circulación; entonces García aceptó que el documento se difundiera sin la parte referente a Oppenheimer¹⁶⁷. Pero, inconforme con la supresión del texto, la Juventud Comunista reeditó el folleto retomando todo su contenido y lo distribuyó en el estreno.¹⁶⁸

¿Qué querían decir García y su grupo con la obra y el folleto, y por qué se presentó el conflicto? ¿Qué impacto pudo tener este proceso en el teatro bogotano y jóvenes como Eddy Armando? Hay varios indicios que permiten proponer una posible línea de respuesta.

El primero señala que al relacionar el caso Galileo (presentado como un científico perseguido y manipulado por la Inquisición) con “el caso Oppenheimer” (presentado como un científico acusado de comunista y manipulado para que hiciera la bomba atómica durante la Segunda Guerra Mundial) se podía dar a entender que el

¹⁶⁶ Teatro Estudio de la Universidad Nacional, “La vida de Galileo Galilei”, programa de mano, Bogotá, diciembre de 1965, AHTLC, Bogotá, programas de mano, carpeta 1.

¹⁶⁷ Entrevista del autor con García Santiago, mayo 5 y 11 de 2009, Bogotá; ver también Duque y Prada, *Santiago García: El teatro como coraje*, 2004, p. 27, 157-160.

¹⁶⁸ *Idem*.

Departamento de Estado de los Estados Unidos era una especie de Inquisición, con un concepto moribundo del mundo, torturadora, inmoral, corruptora de la ciencia, y, además, responsable de una “matanza”. En este ámbito, se observa algo que se repitió persistentemente en el teatro bogotano de vanguardia: una actividad fronteriza entre teatro, política e *historia*, ambivalencia cuyo objeto invariable era la realidad inmediata, “la situación política”, “las contradicciones”: se daba forma de medio artístico a *la historia* para proyectarla como mensaje en el campo de una lucha simbólica con las ideologías dominantes.

Hay que tener en cuenta el contexto institucional de la obra. Entre 1965 y 1966 la rectoría de Félix Patiño llevaba a cabo una modernización del claustro universitario, que contaba con fondos y asesoría norteamericanos. Esto, sin duda, constituyó un marco sensible a expresiones críticas en torno a la política de Estados Unidos. De modo que hubo tolerancia e intolerancia: a nadie (notable) le molestó que se gastara una alta suma de dinero para exhibir una obra del dramaturgo marxista por antonomasia, y no se aceptó manifestación alguna en contra de Estados Unidos en la obra. De hecho, durante 1965 el Teatro Estudio había presentado otros dos montajes que de alguna manera encajaban en esta ola de sátira. Eran dos piezas de Edward Albee, *El sueño americano* e *Historia del zoológico*. Sin embargo, se trataba de dos obras ubicadas en el teatro del absurdo y dirigidas a una crítica de la cultura norteamericana a través de personajes sin importancia política aparente, sacados de la vida cotidiana de Nueva York; además, la convocatoria había sido más delicada. Basta observar la sutileza de los programas para darse cuenta de todo esto. En el caso de *El sueño americano*, el texto simplemente mencionaba las revistas y los periódicos más conocidos de Estados Unidos para terminar diciendo:

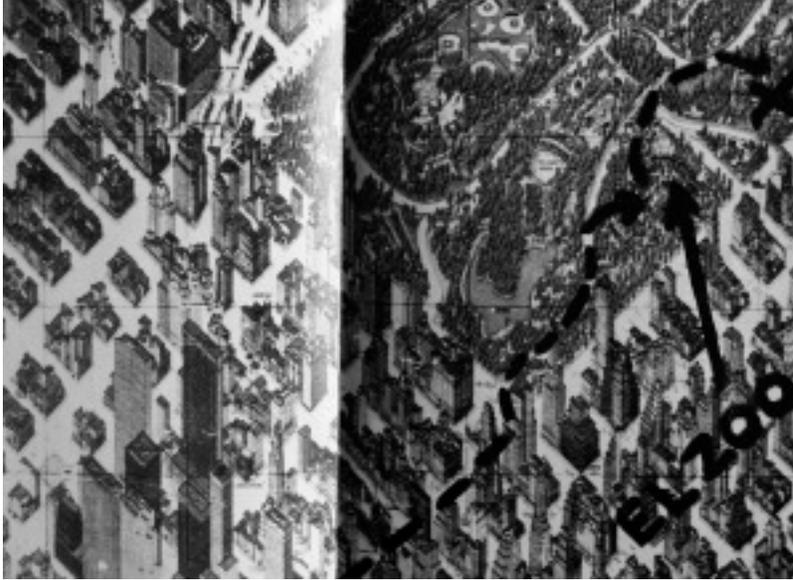
¿Dónde está, pues, el hombre? El gran hombre americano? El sueño americano? Aquí encuentro, precisamente, un libro con ese título: El Sueño americano, de Edward Albee. Parece una obra de teatro. Tal vez en ella encuentre algo más, porque resulta muy difícil ver claro¹⁶⁹

El programa de *Historia del Zoológico* fue aún más ligero: “El tema de la obra es la enorme dificultad de los seres humanos para comunicarse en un mundo artificialmente dividido”, si bien se hubiera podido decir más teniendo en cuenta que se trataba del diálogo de dos personajes que representaban, entre otras cosas, la desigualdad social en Estados Unidos. Posiblemente la aparición de Kepa Amuchastegui como segundo protagonista de la obra (que sólo consta de dos personajes) podría explicar en parte tal sutileza, y la elección misma de una obra que, desde un teatro no político, exponía un retrato ácido de Nueva York, y era emblemática del movimiento Off Broadway.



Teatro Estudio, “El sueño americano”, programa de mano, p 4, detalle, Bogotá, 1965, APCR, Bogotá, programas de mano, carpeta 1.

¹⁶⁹ Teatro Estudio, “El sueño americano”, programa de mano, Bogotá, 1965, p 4, APCR, Bogotá, programas de mano, carpeta 1.



Teatro Estudio, “La historia del Zoológico”, programa de mano, p 7-8, detalle del Central Park, Bogotá, 1965, AHTLC, Bogotá, programas de mano, carpeta 1.



Teatro Estudio, “El sueño americano”, fotografía, Bogotá, 1965, AHTLC, Bogotá; izquierda Kepa Amuchastegui, derecha Santiago García

El tercer indicio nos dirige al destinatario. El público al que se estaba dirigiendo García con su montaje y su folleto estaba integrado principalmente por la simiente intelectual y política que flotaba en la universidad. Hubo, por ejemplo, una masiva asistencia a los eventos académicos previos al estreno, que no eran de propaganda sino de exposiciones intelectuales sobre Brecht y la literatura, su música e incluso su trasfondo filosófico¹⁷⁰. Señalar aquí los lugares es fundamental:

Auditorio de Bellas Artes, ‘La dramaturgia en Brecht’

Auditorio de Filosofía, ‘La ciencia moderna y Brecht’

Auditoria de Sociología, ‘Montaje de Galileo Galilei’

Auditorio de Bellas Artes, ‘Brecht y el marxismo’

Auditorio de Sociología, ‘Brecht y la literatura contemporánea’

Hall de Sociología, ‘Exposición de fotografías de las obras de teatro de Brecht y del montaje de Galileo Galilei’¹⁷¹

La “Semana Brecht”, un conjunto de conferencias para promocionar *La vida de Galileo Galilei*, se desarrolló en Bellas Artes, el espacio de los artistas en la Universidad, y en Ciencias Humanas, el espacio del estudio crítico de la sociedad. No por casualidad en el grupo de actores había varios miembros del Consejo Superior Estudiantil y dirigentes comunistas del movimiento universitario.

Movilizando el poder simbólico de tres eventos: un impresionante montaje, la obra de un dramaturgo consagrado y el tema del gran científico moderno Galileo Galilei,

¹⁷⁰ Hurtado, Amparo, “Montan en Bogotá Galileo Galilei”, *El Vespertino*, diciembre 2 de 1965, p 15, APCR, Bogotá, prensa, carpeta 4.

¹⁷¹ Universidad Nacional, Dirección de Actividades Artísticas y Culturales, “Semana Brecht”, Bogotá, noviembre 22 de 1965, p 1, APCR, Bogotá, programas, carpeta 1.

el montaje de García había conseguido establecer otro escenario, diferente al de la obra misma: el de la apertura de un espacio relativamente legítimo para la crítica, practicada fundamentalmente por la intelectualidad universitaria.¹⁷² Probablemente, su motivación estuvo en dos planos: usar el teatro como expresión intelectual y usar la reverberación intelectual como catapulta del teatro, dos lados de la ambivalencia entre teatro y política.

Nadie notó el total predominio masculino. De diez conferencias, sólo dos estuvieron a cargo de mujeres: literatura y música¹⁷³. En los titulares sólo figuraban hombres. Las fotografías –tomadas y distribuidas a la prensa por el Teatro Estudio–, siempre eran más grandes en el caso de García y los actores principales, y más chicas en el caso de las actrices principales; y las mujeres, de cuerpos y rostros delgados, siempre salían de plano medio o tres cuartos, de la cintura o las rodillas para arriba, mientras con los retratos de García el espectador se estrellaba directamente con su rostro, detallado en primer plano. No hubo entrevistas a las mujeres del montaje, y la tarea femenina más destacada por los medios escritos fue la confección del vestuario.¹⁷⁴ Nadie reparó en que no sólo la dirección era masculina (algo propio de la tradición teatral), sino que también los principales personajes de la obra eran hombres que *debían* ser interpretados por hombres; al parecer sin perjuicio del distanciamiento brechtiano, el cual dictaba que el actor, o la actriz, no se debía fundir en la identificación con el personaje, sino que tenían que hacer evidente que *la persona* narraba *al personaje*. Nadie observó que el tema mismo de la obra estaba planteado androcéntricamente, pues ponía a los espectadores frente a un mundo de hombres científicos, enfrentados a instituciones masculinas (la

¹⁷² Duque, *Santiago*, p. 155-156.

¹⁷³ Universidad Nacional, Dirección de Actividades Artísticas y Culturales, “Semana Brecht”, programa, Bogotá, noviembre 22 de 1965, p 1, APCR, Bogotá, programas, carpeta 1.

¹⁷⁴ Hurtado, Amparo, “Montan en Bogotá Galileo Galilei”, *El Vespertino*, diciembre 2 de 1965, p 11, APCR, Bogotá, prensa, carpeta 2.

Inquisición, el Departamento de Estado, la Rectoría de la Universidad). La *omisión* misma de que la ciencia y la guerra eran labores dominadas por hombres es ya un dato significativo; tanto como el hecho de que este cuarto indicio lo que parece exhibir es un natural control masculino, totalmente ajeno a cualquier ambigüedad: ¿Podía haber ambigüedad donde no había lucha?



Teatro Estudio, fotografías, Galileo Galilei, El Espacio, Bogotá, diciembre 2 de 1965, p 2, APCR, Bogotá, prensa, carpeta 2.



Revista Cromos, Bogotá, noviembre 22 de 1965, p 3, detalle, APCR, Bogotá, prensa, carpeta 2.

Seguramente con intensidad, y sin importar que fuese en un papel secundario, Eddy Armando había participado en todo este proceso. El modelo inculcado era un teatro de gran calidad artística, y de impacto político: tomaba a (un) Brecht como primer referente para la innovación;¹⁷⁵ estaba objetivamente situado en el lugar de la crítica social a las instituciones, y en tal sentido constituido como *par* de la izquierda universitaria, pero también *dentro* de ellas, corroborando su orden y tomando sus recursos; era portador de un modelo inconsciente de masculinidad artística; y estaba inscrito en una lógica ambigua frente a las disyuntivas de la situación: ¿Arte autónomo o arte funcional a fines políticos? ¿Arte independiente o arte con apoyo de las instituciones?. En la dirección de *las* instituciones hacia *el* artista, si bien hubo ambivalencia entre tolerancia e intolerancia, predominó la respuesta de la sanción y la coacción directa, es decir la perspectiva elemental del control. Todas estas pautas, disposiciones y tensiones se verán en la Casa de la Cultura, donde Eddy Armando vivió la siguiente y corta etapa de su trayectoria.

La Casa de la Cultura

Luego de algunas presentaciones de *La vida de Galileo Galilei* Santiago García se separó del Teatro Estudio de la Universidad Nacional para emprender un nuevo proyecto. La crítica de arte lo tenía en un inmejorable lugar, e incluso había sido elegido por la comunidad periodística nacional como uno de los diez personajes culturales del año 1965,

¹⁷⁵ Cfr. Gómez, Eduardo, “Brecht en Bogotá”, *El Espectador*, Magazine Dominical, Bogotá, diciembre 5 de 1965, s. p. AHTLC, Bogotá, prensa, carpeta 4.

al lado de artistas como el escultor Edgar Negret y el pintor Fernando Botero.¹⁷⁶ Según parece la nueva idea del carismático director sedujo a varios de los actores y estudiantes involucrados en el malogrado montaje, entre ellos Eddy Armando.

No obstante, el planteamiento fundacional de la Casa no era sólo teatral, sino que proponía llevar a cabo una especie de política cultural que contemplara obras teatrales de vanguardia, música de cámara, cortometrajes de cine, exposiciones de artes plásticas, conferencias y seminarios¹⁷⁷. Más aún, argumentando el “estudio consciente” de la cuestión, el documento fundacional anunció como objetivo lo siguiente:

Crear una institución independiente, donde pudiéramos realizar nuestras actividades durante todo el año, con base en una unión efectiva de los artistas (...) La idea central viene a ser no la de crear ‘una entidad más’ para la cultura colombiana, sino el centro de la actividad creadora, inicialmente la que se desarrolla en Bogotá, con idea de que su acción se amplíe al resto del territorio colombiano¹⁷⁸

“Una institución independiente”. ¿Por qué dirían García, y los artistas reunidos entorno a la Casa, que podrían crear una institución? ¿Y por qué ésta debía ser “independiente”? “Una unión efectiva de los artistas” ¿A qué venía tal concepto?

¹⁷⁶ Traba, Marta, “In-cre-í-ble buen teatro en Bogotá”, El Tiempo, Bogotá, mayo 8 de 1965, p 46, AHTLC, Bogotá; s. a., “Protestas por la escogencia de ‘los diez personajes culturales’ ”, El Tiempo, Bogotá, diciembre 24 de 1965, p 21, AHTLC, Bogotá, prensa, carpeta 2.

¹⁷⁷ s. a., “La casa de la cultura”, Revista Cromos, Bogotá marzo 28 1966, p 57, APCR, Bogotá, prensa, carpeta 5.

¹⁷⁸ Casa de la Cultura, “Casa de la Cultura”, folleto, Bogotá 1966, p 3, AHTLC, Bogotá, casa de la cultura, carpeta 1.

El plan parecía ser la construcción de un legítimo epicentro de la cultura bogotana, y con el tiempo quizás de la cultura nacional. En la sutileza de la evocación al método se percibe el miasma de la atmósfera marxista: el fundamento era el “estudio *consciente* de los aspectos positivos y negativos de muchas empresas culturales en Colombia”¹⁷⁹, *consciente*, desde luego, por oposición a cualquier otra posición de observación, que por descontado sería *ideológica*. Sumados los resultados insatisfactorios del pasado se comprende las ambiciosas dimensiones asignadas a la iniciativa.

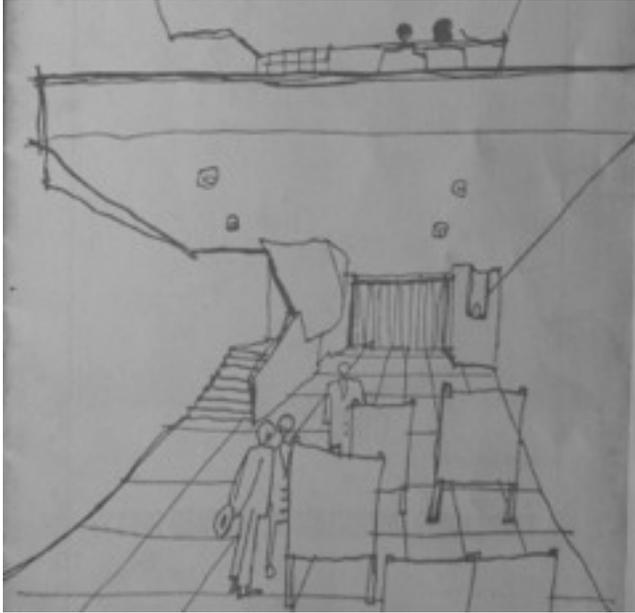
Una “institución”: referencia traducible como la pretensión no sólo de autorregularse, sino de dictar una pauta a otros. “Independiente”, sin duda en alusión a las autoridades culturales y educativas, al gobierno, y a toda política que no fuera *la política del arte*. “Una unión de los artistas”, palmaria proposición de un sentido gremial, que esbozaba la idea, materializada cuatro años después, de asociar o sindicalizar a los artistas, como estrategia de negociación con las instituciones del Estado.

El primer local ocupado por la Casa de la Cultura era propiedad del empresario Julio Mario Santodomingo¹⁸⁰, cuya empresa Bavaria, un par de años más tarde, también alojará en otro de sus locales al grupo de La Mama. Quedaba en la Carrera 13 entre calles 20 y 21, en el corazón del centro de Bogotá. La financiación que se propuso sonaba lógica pero resultaba ingenua con respecto al propósito original: se conformaría un “Club de amigos”, se venderían bonos a los estudiantes, y se buscarían donaciones de la empresa privada y las entidades oficiales¹⁸¹.

¹⁷⁹ Idem., p 4, cursivas mías.

¹⁸⁰ Arcila, *La imagen teatral en La Candelaria*, p 23; Duque y Prada, *Santiago*, 172.

¹⁸¹ Idem.



Casa de la Cultura, “Casa de la Cultura”, folleto, portada, detalle¹⁸², Bogotá 1966, AHTLC, Bogotá, casa de la cultura, carpeta 1.

Transcurridos unos meses, la Casa de la Cultura hacía más que nada teatro; de hecho, lo que permitía vadear la difícil situación económica era la serie de logros en esa materia: la creciente afluencia de público, el constante reconocimiento de la prensa cultural, y los premios ganados en los festivales de teatro. A pesar de la pretensión inicial, el problema que en realidad estaba resolviendo la Casa era que en Bogotá no había salas de teatro que pudieran garantizar un ejercicio artístico autónomo y la constitución de un público alrededor de un repertorio y grupo estables.

El concepto teatral era el de una vanguardia:

El teatro como actividad de la Casa de la Cultura propenderá a mantener un nivel de calidad y un cierto tipo de teatro, aunque en la forma más amplia posible. La elasticidad de los propósitos iniciales no puede, sin embargo,

¹⁸² Por el estilo arquitectónico, atribuible a Santiago García.

sostener la idea de aceptarlo “TODO”. Ello se queda para los mercados de la cultura.¹⁸³

En el anhelo de “cierto tipo de teatro” coincidían algunas voces del periodismo cultural. La Casa de la Cultura servirá para “poner a nuestra provinciana cultura sobre los carriles de lo contemporáneo”,¹⁸⁴ escribió un periodista. Pero lo que se imaginaba en la Casa no era una actividad de divulgación amplia sino la conformación de una pequeña esfera cultural con miembros y reglas propias:

Se ha pensado conseguir un público PERMANENTE, creando una entidad que se llamará Club de Amigos de la Casa de La Cultura, que tendrá un número de socios no menor de 300 personas. Con este público se realizarán encuestas, mesas redondas, discusiones, a fin de conocer más a fondo la mentalidad de los espectadores, su manera de sentir y la forma cómo reciben las obras presentadas.¹⁸⁵

En la primera temporada de programas teatrales de la Casa quedó claro que el problema no sólo consistía en traer lo contemporáneo, lo moderno, o en proclamar la independencia con respecto al “mercado cultural”, sino que también significaba producir una autoconciencia teatral nacional y latinoamericana. Las primeras tentativas obedecieron a extrapolaciones elementales: los personajes de *Divinas palabras*, montaje

¹⁸³ Casa de la Cultura, “Casa de la Cultura”, folleto, Bogotá 1966, p 6, AHTLC, Bogotá, casa de la cultura, carpeta 1, mayúsculas en el original.

¹⁸⁴ Giraldo, Hernando, “Columna libre”, *El Espectador*, Bogotá, marzo 17 1966, APCR, Bogotá, prensa, carpeta 2.

¹⁸⁵ Casa de la Cultura, “Casa de la Cultura”, folleto, Bogotá 1966, p 7, AHTLC, Bogotá, casa de la cultura, carpeta 1, mayúsculas en el original.

de Valle-Inclán en él que participó el joven Eddy Armando, se presentaban en el programa “como algo coherente con la mentalidad de nuestras más atrasadas regiones y suburbios urbanos”¹⁸⁶; y en una adaptación de *La metamorfosis* de Kafka se ofreció una idea similar: “Muchas situaciones que vivimos en el país son decididamente kafkianas”¹⁸⁷.

Luego se ofrecieron tentativas más complejas. Por ejemplo en 1967 explotó una nueva polémica en torno al montaje de García de *El matrimonio*, del escritor polaco Witold Gombrowicz. La pieza, inscrita en el teatro del absurdo, acometía contra instituciones como la familia, el Estado y el matrimonio, fue censurada en el Festival Nacional de Arte y recibió agrias críticas por parte de algunos columnistas. En el programa de El Matrimonio –un folleto de más de veinte páginas-, luego de una disquisición sobre las teorías de Saussure sobre el lenguaje, dirigida a reivindicar la posibilidad teórica del cambio “histórico” en los usos sociales de la lengua, la Casa declaró una serie de tesis que es necesario contemplar aquí:

Ocurre con los llamados intelectuales un fenómeno que se hace cada día más evidente en Colombia. El idioma literario, es decir el usado por todos los escritores de las últimas generaciones es un idioma muerto y eso ocurre cada vez que los intelectuales de un país se alejan de la realidad social (...) Cuando el idioma no sirve para descifrar el mundo y transformarlo entonces el idioma empieza a separarse de la realidad (...) Podemos ver cómo en Colombia hay dos idiomas que discurren paralelamente sin tocarse e ignorándose

¹⁸⁶ Reyes, Carlos, “España a través de un cristal cóncavo”, Divinas Palabras, programa de mano, p 7, Bogotá, 1965, APCR Bogotá, programas de mano, carpeta 2.

¹⁸⁷ Casa de la Cultura, “La metamorfosis”, programa de mano, Bogotá, 1967, p 3, AHTLC, Bogotá, programas de mano, carpeta 3.

mutuamente. Eso ocurre en muchos idiomas ya que la división de la sociedad en clases produce diferencias de vocabulario, de gramática, de estilo (...) Pero este fenómeno es más acentuado en países como Colombia donde existe una masa de analfabetas y una élite intelectual muy reducida cuyos intereses chocan con un análisis serio de la realidad. En *El Matrimonio* Gombrowicz opone constantemente esos dos idiomas¹⁸⁸

El “idioma” expresión de la desigualdad social, el teatro facultad estética de verlo: una vez más la arquitectura marxista (y estructuralista) se hace evidente.

Los montajes de la Casa también mostraron una afinidad con la vanguardia teatral neoyorquina. Además de *La historia del zoológico*, esto se expresó en *La manzana* de Jack Gelber, cuyo trabajo fue expuesto en unos términos que sonaban a una mezcla de Grotowski con el teatro del absurdo:

Gelber nos entrega esta experiencia en su idea central: ‘El único teatro es la propia vida y su gran tema es no tener tema’. Es un teatro surrealista en el cual el público no puede ni debe ver a los actores como público, sino como integrante de la misma audiencia¹⁸⁹

Eddy Armando tomó parte como actor y asistente de dirección en *El matrimonio*, y en general participó en casi todos los montajes realizados por el círculo de García entre 1965 y 1969. Como actor apareció en *Divinas palabras*, de Valle-Inclán (1965);

¹⁸⁸ Casa de la Cultura, “*El Matrimonio*”, Programa de mano, Bogotá, 1967, p 3, 5, AHTLC, Bogotá, programas de mano, carpeta 3.

¹⁸⁹ Casa de la Cultura, “*La Manzana*”, programa de mano, Bogotá, 1966, AHTLC, Bogotá, programas de mano, carpeta 4.

Soldados, de Carlos José Reyes (1966); *Persecución y asesinato de Jean-Paul Marat por el grupo teatral de los reclusos del asilo Charenton y dirigido por el Márquez de Sade*, de Peter Weiss; *Variaciones sobre La metamorfosis* de Kafka, de Carlos José Reyes; y *La Patente*, de Luigi Pirandello. Como actor y asistente de dirección estuvo en *El matrimonio*, de Witold Gombrowicz (1967) y *La cocina*, de Arnols Wesker (1968); y como asistente de dirección en *La gaviota*, de Anton Chejov (1967).¹⁹⁰



Eddy Armando (izquierda) en un montaje de García, Casa de la Cultura, La Cocina, fotografía, Bogotá, 1968, AHTLC, Bogotá, colección fotográfica, carpeta 1.

Fuera del escenario la situación transcurrió de manera previsible: la Casa experimentaba con espectáculos novedosos, la incubación del nuevo público proseguía, y en la prensa cultural continuaron apareciendo ecos que abrazaban las tesis de García:

¹⁹⁰ Teatro la Candelaria, “Ficha técnica de las obras (1966-1991)”, citada en Arcila, Gonzalo, *La imagen teatral en La Candelaria*, (Bogotá, Ediciones Teatro La Candelaria, 1992), p. 167 y 192

La lucha de la Casa de la Cultura es volver necesaria para Bogotá la existencia de un teatro que no cierre sus puertas en todo el año, y que a la vez sea aglutinante del movimiento actual de las actividades artísticas colombianas¹⁹¹

En 1969 la Casa de la Cultura pasaba una dura crisis cuando consiguió el dinero para comprar una sede propia con ayuda del político conservador Álvaro Gómez Hurtado,¹⁹² y lideró la formación de la Corporación Colombiana de Teatro. En ese momento se iniciaba un nuevo periodo. Entre 1970 y 1971 la Casa declinó el concepto original y se enfocó en el trabajo teatral, cuyo eje visible sería lo “nacional” y no la actualización a una cultura teatral contemporánea; la clase obrera sería el destinatario imaginario más importante. De allí surgió el Teatro la Candelaria, nuevo nombre del proyecto.



“El obrero Artista”, Viñeta publicitaria, Bogotá, 1971, APCR, Bogotá, prensa, carpeta 11.

¹⁹¹ s. a., “No cerrará sus puertas la Casa de la Cultura”, *El Espacio*, Bogotá, Noviembre 30 de 1967, p 11, APCR, Bogotá, prensa, carpeta 6.

¹⁹² Entrevista del autor con García Santiago, mayo 5 y 11 de 2009; Duque y Prada, *Santiago*, 218, 172; Arcila, *La imagen teatral en La Candelaria*, p 30.

La Casa le había proporcionado un círculo a García para desarrollar poco a poco un teatro vanguardista como autoconciencia social, obteniendo, no obstante, lo que el ethos artístico suponía: autonomía estética, independencia orgánica, una comunidad de autorreferencia y un pequeño público. En el plano dramático, mientras el teatro El Buho había sido el lugar para realizar las ideas de Seki Sano, basadas en el método de Stanislavsky, y explorar diversos autores extranjeros, la Casa, retomando el trabajo del Teatro Estudio de la Universidad Nacional, se había abierto a otros paradigmas teatrales, más que nada a Bertolt Brecht, y había comenzado a jugar con la expectativa de un teatro que reflejará estéticamente *la historia* de la nación, en especial del pueblo y sus luchadores sociales, y, quizás, que conquistara el objetivo de una dramaturgia propia.



Fotografía, detalle, a la derecha Santiago García, s. f. (1973), AHTLC, Bogotá, colección fotográfica, carpeta 1

En el ecosistema establecido durante esos años, es muy probable que García se mostrara poco proclive a la resolución verbal y discursiva de los procesos de creación, y que en lugar de ello impusiera una mecánica en la que las ideas sobre los montajes se dirimieran en el lenguaje teatral de *su* método. Ello agradaría poco a los elementos más

politizados, o a los que concibieran la creación teatral como un proceso en el que las ideas tuvieran más peso, y, eventualmente, motivaría la salida de miembros en busca de nuevas perspectivas. Quizás también se había hecho hábito aquella práctica de buscar la autonomía estética y la independencia orgánica. Todo este hipotético proceso de constante diferenciación podría explicar la salida de Eddy Armando justo al final del proceso de la Casa de la Cultura, entre 1968 y 1969.

La nueva Mama

En mayo cinco de mil novecientos sesenta y ocho se había establecido en Bogotá el Café Teatro La Mama. Un año y medio después todos sus miembros fundadores renunciaron, y Eddy Armando, cuya formación dramática había transcurrido en el círculo de Santiago García, tomó la dirección del proyecto. ¿Cómo y por qué llegó Armando al grupo de La Mama? No es difícil imaginar una posible respuesta. En primer lugar, se ha de tener en cuenta que algunos promotores de La Mama bogotana habían estado relacionados con el trabajo teatral de Santiago García. Germán Moure fue asistente de dirección de Santiago García en *El abanico*,¹⁹³ de Carlo Goldoni, obra montada para el Teatro Estudio de la Universidad Nacional en 1964; y dirigió uno de los actos de *Mágico 68*,¹⁹⁴ montaje que realizó la Casa de la Cultura en 1968. Kepa Amuchastegui actuó bajo la dirección de García en el montaje de *Historia del zoológico*, también en 1968; y, en ese mismo año, dirigió otro de los actos de *Mágico 68*.¹⁹⁵

¹⁹³ Teatro Estudio de Bogotá, “El Abanico”, programa de mano, Bogotá, abril, 1964, AHTLC, Bogotá, programas de mano, carpeta 3.

¹⁹⁴ s. a., “Casa de la Cultura inicia labores con Mágico 68”, El Tiempo, Bogotá, enero 6, 1968, p 2, AHTLB, Bogotá, prensa, carpeta 7.

¹⁹⁵ s. a., “Casa de la Cultura inicia labores con Mágico 68”, El Tiempo, Bogotá, enero 6, 1968, p 2, AHTLB, Bogotá, prensa, carpeta 7.

Igualmente, se ha de recordar que la recién creada Mama bogotana había organizado para 1969 un taller de formación impartido por el Workshop de La Mama neoyorquina, y que éste estuvo abierto a miembros de otros grupos teatrales; es muy probable que en este proceso haya participado Eddy Armando.

En resumidas cuentas, los plexos existentes entre el círculo de García y La Mama permiten pensar en Eddy Armando buscando a través de dichas relaciones la posibilidad de recibir nuevo entrenamiento, nuevas experiencias teatrales, y más libertad para la creación teatral y la actividad política, o mejor dicho para su combinación.

Los indicios señalan que hubo dos fases en el proceso de incorporación de Armando a La Mama. Un primer proceso fue hacer parte –hasta cierto punto- del modelo que tenía implantado Amuchastegui, que consistía en montar obras inscritas en el teatro del absurdo, con alguna crítica humanista, pero sin compromiso político evidente. Por ello se observa su presencia en montajes como *La cabeza de la víctima ha caído*,¹⁹⁶ escrita y dirigida por Amuchastegui, *Tom Paine*, de Paul Foster, dirigida por Amuchastegui, y *La Galera*,¹⁹⁷ de Kennet Brown, dirigida por Jorge Cano; las dos últimas de un evidente contenido social: histórico, la primera, y humanista, la segunda. No apareció en los montajes más heterodoxos, como las piezas de Eugene Ionesco y Samuel Beckett. Luego Armando dio un firme paso en dirección del teatro político. Primero apareció dirigiendo *La requisita*, de Enrique Buenaventura¹⁹⁸, que sin duda estaría orientada a un pedagógico

¹⁹⁶ La Mama, “La Cabeza de la Víctima Ha Caído”, programa de mano, s. f. [1969], LMETA, Nueva York, Fondo Colombia, folder 3.

¹⁹⁷ La Mama, “La Galera”, programa de mano, Bogotá, 1968, LMETA, Nueva York, fondo Colombia, Folder 3.

¹⁹⁸ Club de Teatro Experimental La Mama, La Requisa, programa de mano, Bogotá, 1969, AHTLM, Bogotá, programas de mano, carpeta 8.

teatro brechtiano¹⁹⁹. Luego comenzó a trabajar en un montaje de su autoría, que era teatro político puro: *El abejón mono*.



Eddy Armando en el montaje de *La Galera*, Bogotá, 1969, fotografía, AHTLM, Bogotá, colección fotográfica, carpeta 1.

Una vez Amuchastegui y el grupo de fundadores abandonaron definitivamente el proyecto, se inició una nueva época en la que Eddy Armando por fin podría dirigir un proyecto teatral. La Mama comenzó, entonces, a elaborar una dramaturgia autóctona, aplicando el método del Teatro Documento, bajo la influencia del dramaturgo alemán Peter Weiss: una manifestación central del casamiento entre teatro y política, que distinguirá a la nueva Mama, y a su generación teatral.

En este momento Eddy Armando pertenecía a una organización similar a una guerrilla urbana, que desarrollaba tareas logísticas para las Fuerzas Armadas

¹⁹⁹ Cfr. Risk, Beatriz, *La dramaturgia de Enrique Buenaventura* (New York, Ann Harbor, 1990), p 11 y ss, 62,110; Gómez, Eduardo, *El surgimiento del teatro moderno en Colombia y la influencia de Brecht*, (Bogotá, Universidad de los Andes, 2011), p 72.

Revolucionarias de Colombia²⁰⁰ en Bogotá, la cual, luego de una deserción, se convertiría en el núcleo del Movimiento 19 Abril, una guerrilla urbana que en sus inicios contó con una gran presencia de artistas e intelectuales²⁰¹. En el nuevo grupo de La Mama Armando contaba al menos con una cómplice en sus actividades conspirativas. Se trataba de Peggy Kielland, quien ingresó a La Mama en octubre de 1970, como asistente de dirección en la obra *La cacería*, dirigida por Eddy Armando²⁰². Kielland, que hacía parte del mismo grupo clandestino, probablemente había conocido a Armando en el Teatro Estudio de la Universidad Nacional durante el montaje de *La vida de Galileo Galilei*, en el que ejecutó un pequeño papel; y seguramente fue estrechando su relación con él en la Casa de la Cultura, donde figuró en el reparto de dos obras dirigidas por Santiago García, *La gaviota*, de Chejov (1967) y *La buena alma de Se-Chuan*, de Brecht (1969), y en el manejo del vestuario en *La cocina* de Arnols Wesker (1968).²⁰³ En la Corporación Colombiana de Teatro también eran compañeros: ella fungía como integrante de la Junta Directiva²⁰⁴ (incluso antes de su ingreso oficial a La Mama), y él como tesorero.

En este contexto, el lugar que antes ocupaba la alianza con La Mama de Nueva York, ahora le correspondía a otra con la Corporación Colombiana de Teatro. Ahora los programas de La Mama bogotana aparecían en la publicidad de dicha Asociación -y viceversa-, y se comenzaron a impartir cursos de formación teatral, dirigidos por los

²⁰⁰ Por sus siglas, FARC; León, Palacios, Paulo, *M-19 orígenes y surgimiento*, p 45, 167, 169.

²⁰¹ León, op cit., capítulos 1 y 4.

²⁰² Junta directiva de La Mama, “Acta Junta Directiva”, Bogotá, octubre 20, 1970, AHTLM, Bogotá, Documentos Administrativos, carpeta 2.

²⁰³ Teatro la Candelaria, “Ficha técnica de las obras (1966-1991)”, citada en Arcila, Gonzalo, *La imagen teatral en La Candelaria*, (Bogotá, Ediciones Teatro La Candelaria, 1992), p. 167 y 192

²⁰⁴ Kielland, Peggy, “Circular No 5 Corporación Colombiana de Teatro”, Bogotá, junio 18, 1970, AHTLM, Bogotá, Correspondencia, carpeta 1.

miembros más prestantes de la Corporación (como Carlos José Reyes, que presidió el primero)²⁰⁵.

En este ritmo discurría la vida cotidiana de La Mama, acosada por asuntos más evidentes y mundanos, aunque no por ello menos marcados por la agenda conspirativa. Así se observa en las actas religiosamente levantadas en cada reunión. En una de ellas resulta gráfico el orden del día establecido:

1. Finanzas

2- Manifestaciones

3- Encuentro de directores²⁰⁶

Sobre las finanzas el documento observaba, como telegrama lánguido, el estado astroso de La Mama:

No hay plata [dinero]. Se debe cobrar la plata que nos deben. Vender los carnets. Conseguir un abogado para arreglar el problema de La MAMA (se está cayendo) [sic]

²⁰⁵ Junta directiva de La Mama, “Acta Junta Directiva”, Bogotá, octubre 20, 1970, AHTLM, Bogotá, Documentos Administrativos, carpeta 2.

²⁰⁶ Junta directiva de La Mama, “Acta de la Junta Directiva”, Bogotá, enero 19, 1971. AHTLM, Bogotá, Documentos Administrativos, carpeta 2.

El tema político era despachado en dos líneas, igual de telegráficas, pero sumamente ilustrativas: “La manifestación en apoyo a las centrales obreras, viernes 5 p.m. Corporación invita”; y el espacio destinado al “Encuentro de directores”, además de su fecha, contenía información que reiteraba la obsesión con lo político:

Encuentro con los trabajadores de la cultura, cada sábado se presentará un grupo en un sitio obrero hasta culminar posiblemente el primero de mayo.

En un lapso de tres años las ideas habían cambiado. Bajo la dirección de Amuchastegui, los planes publicitarios –jamás realizados- incluían filmaciones de cuñas radiales y televisivas, avisos en los cines de la ciudad, y publicación de entrevistas a los actores y directores en las revistas más distinguidas.²⁰⁷ Bajo la dirección de Armando, la publicidad se hacía entre la clase obrera organizada y con un hálito a ideologías revolucionarias de izquierda. Pero de igual forma es necesario revisar la evolución en otros temas.

Sobre las finanzas hay pocos datos. Según la contabilidad de La Mama, desde su inauguración hasta 1973 habían asistido a su sala setenta y cinco mil espectadores a mil quinientas ochenta y ocho presentaciones; y los montajes se había llevado a ciento setenta y tres sitios públicos, en especial universidades, colegios, barrios, sindicatos y cárceles, para unos ochenta y dos mil asistentes²⁰⁸. Es razonable presumir que esta afluencia no suministraba los recursos suficientes, teniendo en cuenta que gran parte de ella consistía

²⁰⁷ Junta directiva de La Mama, “Acta de la Junta Directiva”, Bogotá, agosto 25, 1969. AHTLM, Bogotá, Documentos Administrativos, carpeta 1.

²⁰⁸ Junta directiva de La Mama, “Cuentas”, 1968 a 1973, AHTLM, Bogotá, Documentos de contabilidad, carpeta 1.

en estudiantes y obreros sindicalizados, quienes pagaban entradas sumamente baratas. De modo que la apuesta por reemplazar la nunca exultada ayuda externa por la autofinanciación, y la ayuda mutua entre los teatros bogotanos, tampoco garantizaba el éxito económico; de ahí el mayúsculo problema económico que tuvo el proyecto en 1974.

En el plano de las relaciones La Mama intentaba vincularse con instituciones de todo tipo. Una carta de un importante sindicato bancario suministra un indicio de la popularidad del joven teatro entre la clase obrera politizada; según la misiva, una de las obras presentadas por La Mama podía servir “de directriz y concientizador (sic) del proletariado”, a causa de lo cual se propuso arreglar una presentación auspiciada por dicha organización.²⁰⁹ Otras cartas informan vínculos con las instituciones oficiales: con el Instituto Colombiano de Cultura (importante autoridad educativa por entonces) que había solicitado a Armando colaborar en la organización del Centro de Investigación de la Escuela Nacional de Arte Dramático²¹⁰; con la Federación Nacional de Cafeteros de Colombia que prestaba pequeñas colaboraciones económicas a La Mama²¹¹; y con la Escuela de Teatro del Distrito Especial, dependencia del gobierno capitalino que recientemente había incorporado a Eddy Armando como parte de su cuerpo profesoral²¹², y cuyo director era Carlos José Reyes.

Empero, detrás de esta tibia amplitud se observa una jerarquía de relaciones. Mientras el lazo con las instituciones ligadas al Estado o los empresarios era formal, y

²⁰⁹ Munevar Mario (Secretario Sindicato Banco Popular) a Teatro La Mama, Tunja, julio 5, 1973, AHTLM, Bogotá, correspondencia, carpeta 3.

²¹⁰ Colcultura a Eddy Armando, Bogotá, marzo 14, 1973, AHTLM, Bogotá, correspondencia, carpeta 3.

²¹¹ Guzman Nelly (Fedecafé, Jefe de Promociones) a Eddy Armando, Bogotá, mayo 3, 1973, AHTLM, Bogotá, correspondencia, carpeta 3.

²¹² Reyes, Carlos (Director) a Eddy Armando, Bogotá, mayo 29, 1973, Bogotá, mayo 3, 1973, AHTLM, Bogotá, correspondencia, carpeta 3.

limitado a pequeñas ayudas, el lazo con la Corporación Colombiana de Teatro era de confianza y orientado por proyectos de mediano plazo. Téngase en cuenta, por ejemplo, la enorme diferencia entre la donación mensual de unos kilos de café y un par de avisos para los programas de mano, caso de la Federación Colombiana de Cafeteros²¹³ -que se podría extrapolar a otros “patrocinadores”-, y el adquirir *un lugar dentro de* una institución de enseñanza oficial, caso de la Escuela de Teatro del Distrito Especial, evento impensable sin un miembro de la Corporación Colombiana de Teatro en su dirección; mientras con los unos el asunto era obtener algunos recursos, con los otros se trataba de una comunión ideológica y artística, muy bien expresada en el compromiso de La Mama con un *discurso social sobre el teatro*.

Quizás la formulación más exacta del compromiso entre La Mama y la Corporación se encuentra en los estatutos de la segunda. En su artículo primero este documento decía que las finalidades de la organización eran “establecer vínculos de solidaridad entre las distintas agrupaciones teatrales” y “Difundir el teatro en sectores populares: barrios, sindicatos, colegios, escuelas, etc.”²¹⁴ . El discurso y la ideología sobre el teatro a la que estaba adhiriendo La Mama predicaba, en primer lugar, que el arte podía y debía *ser llevado*, como una especie de bien intangible, no a la sociedad, sino a un sector social específico. Esto representaba la consolidación de un cambio con respecto al modelo anterior, en el que el arte se ofrecía a *quien quisiera* tomarlo, y no era pensado como un bien, sino como una actividad. En segundo lugar, el teatro se *difundiría* usando un habitual esquema de la izquierda: el barrio, el sindicato y los estudiantes. En síntesis, la apuesta era por una alianza entre teatro e izquierda: la voluntad por ocupar el lugar de

²¹³ Guzman Nelly (Fedecafé, Jefe de Promociones) a Eddy Armando, Bogotá, mayo 3, 1973, AHTLM, Bogotá, correspondencia, carpeta 3.

²¹⁴ CCT, “Estatutos”, Bogotá, 1970, AHTLM, Bogotá, Documentación CCT, carpeta 10.

un margen. Todo ello encajaba plenamente con la herencia de la Casa de la Cultura, el trabajo conspirativo, el ambiente revolucionario que vivía la juventud politizada y la tensión creciente con las instituciones.

Pero no se debe ignorar que la elección de La Mama tenía asimismo un evidente sentido práctico. Hay que fijarse, por ejemplo, en las preguntas que se hacían sobre la manera de llevar el teatro a los obreros en el seno de los teatros agrupados en la Corporación:

1. Qué personas de su grupo están en posibilidades de dirigir u orientar los grupos de teatro obrero existentes o los que hay en posibilidad de crear?
2. Qué personas de su grupo podrían dictar charlas, cursos o conferencias y sobre qué temas?
3. Cuáles serían sus condiciones para presentarse en la sede de un sindicato, en eventos organizados por los sindicatos o para presentaciones (en la sede propia del grupo) para sindicatos?
4. Se propone que la CCT edite un carnet que se venda en los sindicatos a su precio de costo con el cual los obreros que lo presentan tendrán derecho a comprar la boletería a \$ 3.00. Estarían dispuestos Uds. a entrar en ese plan?
5. La comisión elaborará una lista de sindicatos la cual enviará a todos los grupos afiliados con el propósito de que se les envíen las programaciones, carteles, afiches, etc.²¹⁵

²¹⁵ Peggy Kielland a La Mama, "Comisión de acercamiento obrero", Bogotá, Septiembre 9, 1970, AHTLM, Correspondencia, carpeta 10.

Se vislumbraba, en principio, una lógica cooperativa: se le daría arte al movimiento obrero y el movimiento obrero aportaría un público. Lo uno convenía a la perspectiva de la izquierda y lo otro convenía a la perspectiva de la taquilla. Lo llamativo es que lo uno y lo otro estaban integrados en *una sola posición*: la del margen entre teatro e izquierda. Quizá para La Mama era más atractivo cooperar con sus pares y con el movimiento de izquierda, haciendo parte de un espacio de reconocimiento, participando de su creación, que incorporarse a las incipientes políticas culturales de las instituciones, las cuales tenían más de control que de la seducción ideológica y la socialidad genésica de las castañuelas que agitaba la izquierda.

En eso, el nombre de La Mama comenzó a figurar no sólo en iniciativas que pugnaban por llevar el teatro a la clase obrera, sino en dicterios contra el gobierno, “el costo de la vida” y las empresas, que invitaban a mítines y marchas, en los que se mezclarían estudiantes, sindicatos y centrales obreras con los “trabajadores de la cultura”²¹⁶.

El bum de los anfibios: teatro histórico

El abejón mono, obra escrita por Eddy Armando durante mil novecientos setenta, fue una fiel expresión de este proceso. En la elaboración de la obra Armando se había guiado por un nuevo paradigma: el teatro documento. ¿Qué entendía el director de La Mama por este modelo? El indicio más claro se encuentra en un programa de mano de 1972, año en que

²¹⁶ Corporación Colombiana de Teatro, “comunicado público invitando a una manifestación”, Bogotá, enero 16, 1971, AHCCT, Bogotá, comunicados, carpeta 1.

se estrenó la pieza por segunda vez. Allí se citan fragmentos de *Catorce tesis a propósito del teatro documental*, un texto programático de Peter Weiss²¹⁷. El método de Weiss, según esto, consistía en lo siguiente. En primer lugar, estaba la “Crítica del encubrimiento”, y la pregunta “Las noticias de prensa, radio y televisión ¿son orientadas de acuerdo con los puntos de vista de unos grupos de interés dominante? ¿Qué nos escatiman? (...)”. En segundo lugar seguía la “Crítica de la falsificación de la realidad”, y con respecto a ella había que preguntarse “¿Quién extrae beneficio de una alteración consciente de ciertos fenómenos destacados y memorables? ¿Cuáles son las capas de la sociedad que mantienen disimulados los acontecimientos del pasado? ¿Cómo se manifiestan las falsificaciones que son llevadas a cabo? ¿Cómo son aceptadas?”; acto seguido, era necesario –continuaba el documento- mostrar al espectador “los efectos de una mentira histórica”; y, finalmente, se sentaba el sentido último del método: “El teatro documental se opone a aquellos sectores cuya política consiste en mantener ciego al observador”. El apartado final cita un fragmento que en el contexto del montaje debió ser neurálgico:

... un teatro documento que desea ser en primer lugar una tribuna política y renuncia a ser una realización artística, se pone a sí mismo en cuestión. En tal caso una acción política práctica en el mundo exterior tendría una mayor eficacia. No es, sino cuando ha logrado, gracias a su actividad de análisis, de control y de crítica, transformar una materia real vivida, y conferirle las

²¹⁷ *Discurso sobre los antecedentes y desarrollo de la interminable guerra de liberación de Vietnam* (Lumen, Barcelona, 1974), fue la primera versión que hubo en español.

funciones de un medio artístico, cuando adquiere plena validez en el debate crítico que libra con la realidad.²¹⁸

Pertinente es, no obstante, contrastar aquello con el texto original de Weiss.²¹⁹ Efectivamente, los apartes citados en el programa de mano reproducen casi en su totalidad las tesis dos, cuatro y siete, que a las claras recogen las dos partes claves del texto original de Weiss: la postulación del teatro documento como medio de crítica al abuso del poder a través de los medios de la cultura de masas, y la distinción, cooperativa pero tajante, entre la práctica política y el mundo artístico del teatro; la primera era una palmaria recepción de la crítica modernista a la manipulación de masas que había caracterizado los fenómenos fascistas del siglo XX, y la segunda, como Weiss explicaba en el breve prólogo de sus tesis, obedecía al propósito de diferenciar el teatro documento de otros géneros del “teatro realista”, aparentemente similares, entre los que contaba el “Teatro Político” y el “Teatro de Protesta”.²²⁰

La Mama permanecía en un lado, y en el otro, asumía el compromiso político referido a la lucha contra las instituciones, y hacía teatro con *las* reglas del arte; y había encontrado en el teatro documento una posición adecuada para mantenerse en tal límite, en el margen de la caricatura política del arte y en el margen del arte por el arte. Era una lectura honesta. Peter Weiss, escritor lleno de prestigio en los universos vislumbrados desde aquellas dos orillas, proponía el teatro como un *medio de información*²²¹ y reacción

²¹⁸ La Mama, “El Abejón Mono”, programa de mano, Bogotá, s.f. (1972), AHTLM, Bogotá, Programas de Mano, Carpeta 2.

²¹⁹ Acá se toma de Weiss, Peter, *Peter Weiss Escritos políticos*, (Lumen, Barcelona, 1976), traducción de *Rapporte 2*, antología de Weiss publicada en 1971 (Suhrkamp, 1971).

²²⁰ Weiss, Peter, *Peter Weiss*, p 99.

²²¹ Idem, tesis 1, p 99.

“contra situaciones presentes”²²², que cumplía una función: “renuncia a toda invención, se sirve de material auténtico y lo da desde el escenario sin variar su contenido”²²³. Quien fuera artista, y tuviera la tentación de usar el arte como medio de competencia contra los medios de masas, vería allí un horizonte claro; quien sufriera angustia por la indiferencia del arte a cualquier representación directa del desgarrador presente tenía una voz que indicaba vivir en el eterno presente sin preocupación de abandonar la vida abacial del oficio; quien quisiera estar en la revolución, sin dejar de ser artista, igualmente tenía en el modelo de Weiss una guía, y una inspiración: reaccionar al presente, al abuso del poder, informar, combatir la manipulación, sin renunciar “a unos resultados artísticos”²²⁴; el teatro puede renunciar a la invención, pero no a los medios artísticos que distinguen su lenguaje del “foro político”, predicaba Weiss.

La Mama no fue el único grupo que viró del teatro del absurdo al teatro documento (y de una relación de colaboración con las instituciones al enfrentamiento). Otro buen ejemplo surge del teatro de la Universidad de los Andes, cuyo grupo se convirtió en 1973 en el Teatro Libre de Bogotá. El centro universitario, privado y encumbrado entre las universidades privadas bogotanas, había patrocinado la labor de Ricardo Camacho Guizado, estudiante de filosofía, como director de un conjunto teatral “experimental”, desde 1966²²⁵. Entre los primeros montajes, como no ha de asombrar, estaba *La Cantante Calva*, de Ionesco; luego un interludio menos “experimental”, compuesto por adaptaciones de tres cuentos de Anton Chejov, que en pocas palabras eran un sátira a las costumbres burguesas, y un cuento de Mario Vargas Llosa, inscrito en la

²²² Idem, tesis 4, p 102.

²²³ Idem.

²²⁴ Idem, tesis 7, p 103.

²²⁵ s. a., “Cerca del alba, Camacho se confiesa Los “niños ricos” hacen la revolución”. Manizales, Octubre 18, 1969, p 10, AHTLB, Bogotá, prensa, carpeta 9.

crítica latinoamericanista²²⁶; finalmente, vino en 1969 *El canto del fanteche lusitano*, de Peter Weiss. La obra era un ejercicio de técnicas experimentales como la rotación de varios personajes en cada actor, pero a pesar de ello, en ella dominaba el contenido político a través de una ácida crítica al colonialismo portugués en África. Era tan implacable el montaje que la Embajada Portuguesa en Bogotá quiso que su presentación se cancelara. Primero lo intentó infructuosamente con las directivas de la Universidad de los Andes²²⁷. Luego solicitó al Teatro Colón que no la exhibiera, logrando su cometido²²⁸.

Bajo el título “LA OBRA DE PETER WEISS EN EL MARCO DEL TEATRO ACTUAL”, el grupo de los Andes consignó varias observaciones sobre el teatro documento en el programa de mano:

La concepción del teatro en la segunda parte de la obra de Weiss proviene del materialismo dialéctico. Asimila técnicas y formas de expresión de todo tipo, las de Antonin Artaud -por ejemplo-, del teatro de la crueldad, en este teatro se crean efectos de choque completamente gratuitos mediante efectos sonoros chirreantes para conmover al espectador (...) Lo que era efecto gratuito en Artaud, se politiza en Weiss. Se roba técnicas de autores reaccionarios como Ionesco para ponerlas al servicio de un teatro militante. Pero la gran influencia que recibe Weiss es la de Brecht: explota al máximo el distanciamiento; es radical en la abolición del personaje, de la psicología, de la anécdota

²²⁶ *Trágico a pesar suyo*, *Pedido de Mano* y *El aniversario* (Chejov) y *Un visitante* (Vargas Llosa), Prat, José, “El grupo de la U. de los Andes”, *El Tiempo*, Bogotá, septiembre 21, 1967, p 16, AHTLB, Bogotá, prensa, carpeta 7.

²²⁷ Entrevista del autor a Camacho, Ricardo, abril 7 de 2009, Bogotá.

²²⁸ Muñoz, Hector, “Censurado El Fanteche Lusitano”, *El Espectador*, Bogotá, agosto 29, 1969, AHTLB, Bogotá, prensa, carpeta 1; una lista de casos en Martínez, Gilberto, “Apuntes sobre la censura”, *Revista Teatro*, Medellín, Abril, 1970, p 6 y ss, APMG, Medellín, Hemeroteca.

tradicional. Igualmente rompe el espacio teatral: no crea un espacio ficticio sino que convierte el teatro en tribuna y el empleo de objetos esta determinado por su valor de uso. En todos estos aspectos se puede decir que va más allá de Brecht²²⁹.

Veían en Weiss la unidad de los estilos contemporáneos de vanguardia subordinada a la filosofía del teatro épico brechtiano: un Brecht mejorado. Al describir a Weiss autodescribían su propio proceso: el teatro del absurdo, que dos o tres años atrás les había servido para entrar al mundo de la vanguardia (y del teatro como actividad patrocinada institucionalmente), ahora era obsoleto y reaccionario, y sólo servía como recurso de la nueva vanguardia (la misma que permitía recobrar sentido al ya *viejo* teatro de la crueldad con el auxilio de la economía política y “su valor de uso”).



El Canto del Fantoche Lusitano, Programa de Mano, Lamina, Bogotá, 1969, AHTLB, Bogotá, Programas, carpeta 1.

²²⁹ Teatro Estudio Universidad de los Andes, “El Canto del Fantoche Lusitano”, Bogotá, Programa de Mano, 1969, p 2 y ss, mayúsculas originales, AHTLB, Bogotá, Programas, carpeta 1.

Pocos meses después Camacho volvió a irritar al público conservador con *Discurso sobre la larga y prolongada Guerra de Liberación en Vietnam como ejemplo de la necesidad de la lucha armada de los oprimidos contra los opresores así como los esfuerzos de Estados Unidos de Norteamérica por socavar las bases de La Revolución*, que a veces era referida simplemente con el nombre de “Discurso sobre Vietnam”, y que había sido escrita por Peter Weiss en 1967. La pieza se exhibió en 1969 en el local de La Mama²³⁰, meses antes de ser descalificada para participar en el Festival Latinoamericano de Teatro Universitario de 1970. Luego de este montaje Camacho salió de la Universidad de los Andes y el grupo de teatro fue cancelado²³¹.

¿Quién era Ricardo Camacho? Se trataba de un joven de clase media alta, que había entrado a cursar la carrera de filosofía en la Universidad de los Andes en 1964. Su afición por el teatro la había adquirido desde la adolescencia como parte del grupo de teatro del Liceo Francés bogotano, un distinguido colegio de tradición liberal. Durante sus primeros años universitario el foco teatral que lo había atraído era el teatro del absurdo. Esto cambió en 1968 cuando se incorporó a un grupo maoísta llamado “Sol Rojo y Fusil”²³². Este grupo se unió ese mismo año al Movimiento Obrero Independiente Revolucionario²³³, también de orientación maoísta. No se trataba de grupos de un actuar radical sino de nevadura ideológica. Esta inclinación de Camacho permite comprender sólo en parte su preferencia por Peter Weiss. Era la Casa de la Cultura de Santiago García la que había introducido a Peter Weiss en la escena teatral bogotana, con el montaje de

²³⁰ s. a., “Obra de Peter Weiss en el Café La Mama”, *El Tiempo*, Bogotá, agosto 11, 1969, p 16, AHTLB, Bogotá, prensa, carpeta 9.

²³¹ Entrevista del autor a Camacho, Ricardo, Bogotá, abril 7 de 2009, Bogotá.

²³² Idem.

²³³ Por sus siglas MOIR.

Persecución y asesinato de Jean Paul Marat representado por el Grupo de Teatro de los locos del Asilo de Charenton y dirigido por el Marqués de Sade, que se había presentado en 1966²³⁴; aunque quizá este era un Peter Weiss un poco menos militante que el de “Discurso sobre Vietnam”. Ricardo Camacho tenía una relación directa con el cenobio de Santiago García como lo sugiere su presencia en 1966 actuando para el Teatro Estudio de la Universidad Nacional²³⁵, y su participación en el Festival John Synge, organizado en la Casa de la Cultura a mediados de 1968²³⁶. En 1970, luego de la obliteración de su grupo en la Universidad de Los Andes, Camacho dirigió un par de montajes colectivos, del mismo corte radical pero con el agravante de que eran sobre la historia colombiana, para el Teatro Estudio de la Universidad Nacional, pero “el grupo fue desconocido por las directivas de las Universidad y cancelado el contrato de su director”, según se declaró en un programa de mano posterior.²³⁷

²³⁴ s. a., “La casa de la cultura”, Revista Cromos, Bogotá, marzo 28 1966, p 57, APCR, Bogotá, prensa, carpeta 5.

²³⁵ Hurtado, Amparo, “Grupo de los Andes, en el Odeon”, *El Tiempo*, Bogotá, septiembre 14, 1967, s. p. AHTLB, Bogotá, Prensa, carpeta 8.

²³⁶ s. a., “Noticiero cultural”, *El Tiempo*, Bogotá, junio 24, 1968, p 14, AHTLB, Bogotá, Hemerografía, carpeta 8.

²³⁷ Teatro Libre de Bogotá, “La verdadera historia de Milcíades García”, programa de mano, Bogotá, 1973, p 3, AHTLB, Bogotá, programas de mano, carpeta 3.



El Canto del Fantoche Lusitano, Programa de Mano, Detalle, a la derecha Ricardo Camcho Bogotá, 1969, AHTLB, Bogotá, Programas, carpeta 1.

Había otro aspecto coalescente a toda la influencia condensada en el Peter Weiss de estos grupos. Se trataba de una tendencia a revisar la historia nacional, en especial la de aquellos periodos directamente relacionados con la época de La Violencia y el conflicto social. Esta creencia común emergió por primera vez en *El abejón mono*, el texto teatral de Eddy Armando. El primer detalle a resaltar es que la obra estaba inspirada en algunos relatos de Arturo Alape sobre los orígenes de la guerrilla colombiana. Si se tiene en cuenta esta conexión con el *ala literaria* del Partido Comunista, y que Armando hacía parte de una estructura urbana de la guerrilla apoyada por dicho partido, parece lógico pensar que la obra constituía una expresión literaria de esto. Antes de resolver esta hipótesis se ha de tener en cuenta que el Partido Comunista de aquel entonces *combinaba* tres políticas: una suerte de colaboración *pasajera* con las instituciones en el ámbito urbano, el obrerismo y la autodefensa campesina. La primera se justificaba en la debilidad táctica en las ciudades, la segunda en el apego a la teoría de la revolución

socialista y la tercera en la necesidad de reaccionar a las agresiones institucionales y al impulso de establecer la semilla dormida de una futura lucha armada.²³⁸

El abejón mono apareció publicado en 1971²³⁹ con un prólogo de Arturo Alape, quien elogió la obra pero la observó un tanto apocalíptica²⁴⁰. El texto teatral utilizaba las técnicas de Weiss, pero, en efecto, educía para el hipotético lector, o espectador, un presente casi lóbrego de tan violento y adusto, y también unas memorias entrañablemente antiguas y caricaturescas. En la introducción (de esta versión) aparecía en primer lugar, bajo dos subtítulos de tono escolar (“Material Transcrito” y “Otro Material Consultado”), una lista considerable de fuentes literarias, documentos oficiales, así como libros y revistas de divulgación académica. No había indicación ni de fecha ni de lugar, sólo el título y el nombre del autor. Se cursa a continuación una lista de algunas menciones llamativas: “Informe de la Delegación Cubana a la Primera Conferencia de la OLAS”²⁴¹, “Palabras Presidenciales”, “Comunicado del entonces Ministro de Guerra Gral. Guillermo Pinzón Caicedo”, “Comentario del Senador Norteamericano Edward Kennedy”, “Historia de Colombia”. La lista bajo “Otro Material Consultado” lucía más concreta y era especialmente rica en textos de economistas políticos, historiadores e ideólogos comunistas: “Partidos Políticos y Clases Sociales -Germán Colmenares”, “Estudios sobre el Subdesarrollo Colombiano -Mario Arrubla”, “30 años de Lucha del P.C.C.”, “Guerra de Guerrillas -Ernesto Che Guevara”, entre otros. Enseguida aparecía lo siguiente: “NOTA: Esta obra es el resultado de la acumulación e investigación del material antes citado. Escrita no con un propósito literario sino puramente teatral-documental”. La

²³⁸ León, *M-19 Orígenes*, p 75-78.

²³⁹ Armando, Eddy, “El Abejón Mono”, *Revista Teatro*, Medellín, Abril, 1971, p 30-72, AFGM, Medellín, Hemeroteca.

²⁴⁰ Idem, p 33.

²⁴¹ Organización Latinoamericana de Solidaridad, fundada en Cuba en 1967.

primera parte del texto transcurría en el apogeo de la colonia con una pequeña historia: un conquistador español, quien arredra que no se ha llegado a ser un buen encomendero hasta que no se es un fino catador del olor de la carne humana quemada,²⁴² y que servía para exponer todos los vejámenes colonialistas. La segunda parte se situaba en las luchas por la tierra de los años 1930 en Colombia y se prolongaba hasta finales de los 1940. Y la parte final iba desde el asesinato del caudillo liberal Jorge Eliecer Gaitán hasta la formación de las primeras guerrillas durante los años cincuenta y sesenta, abocadas, en el final, a una lucha total contra el ejército reaccionario del Estado. Y una voz, a lo largo de la pieza, hacía las veces de guía: “Los hombres que hace cinco siglos llegaron a nuestra América traían las ideas más retrógradas de aquella sociedad feudal”, y con respecto al final de la segunda época “Los militares norteamericanos azuzaron sin inconvenientes la violencia hasta que lograron que se enviara el Batallón Colombia a la guerra de Corea (...) y mientras tanto la guerra de guerrillas al estilo 1800 pero diferente porque al tomar fuerza se empezó a volver una guerra de campesinos por la tierra”, y sobre la tercera época “Vuelta a la pacificación. Era el año 1957. Entonces ya nadie entrega las armas. La autodefensa es norma general”, y retomando el tono de cordura que quizás creían demandaba el teatro documento “Según las estadísticas oficiales, hechas por Germán Guzman, hasta el año 62 había en Colombia 153 guerrillas conocidas de las cuales sólo 29 habían sido aniquiladas o dispersadas. De las 153, eran: Liberales 77, Conservadoras 34, comunistas 13 y apolíticas 29”, y en alusión a las ofensivas militares que tuvieron lugar entre 1962 y 1964 sobre el grupo que se transformaría en las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia, “Fue cuando apareció en Estados Unidos el libro Manual

²⁴² Armando, Eddy, “El Abejón Mono”, *Revista Teatro*, Medellín, Abril, 1971, p 39, AFGM, Medellín, Hemeroteca.

Aéreo para Colombia escogida por el Ejército Norteamericano como campo de experimentación de la guerra irregular”.²⁴³

Para ser “no literatura”, el texto tenía mucho de literario; y no es una idea que se refiera a la vaguedad de algunos de los documentos de este teatro documento, sino a la poética encerrada allí: un arte autónomo, el teatro documento, independizado de la literatura, que tal vez había sido pensada como sinónimo del inexcusable arte por el arte; una “voz”, la creación misma de una voz, hablando muchos de los parlamentos de las capillas marxistas que frecuentaba Armando dando pábulo a su impulso de crear una imagen subversiva del orden con respecto al cual había sido y sería *marginal* tantas veces, que figuraba la complejidad incommensurable del conflicto que se larvaba en *dos* bandos, ironía trágica con un pie en el carácter de noticiero que según Weiss debía guardar el teatro documento y un pie en la imagen, rúbrica de la literatura. En esencia *El abejón mono* no era una expresión literaria del Partido Comunista o toda la red de comunidades radicales vinculadas a él (se parecía tanto a su *política ondulatoria* hacia la autoridad), sino una manifestación anfibológica del vanguardismo artístico: un pie en la política otro en el arte, un pie en el método antiliterario del teatro documento otro pie en la literatura.

²⁴³ Idem, p 49 y 57.



La Mama, “El abejón mono”, fotografía del montaje, Bogotá, 1970, AHTLM, Bogotá, archivo fotográfico, carpeta 9.

Y con esta obra comenzó un periodo de revisión pedagógica de la historia nacional a través de la creación teatral. Hasta ese momento la escena teatral bogotana se había centrado en el teatro de autor o en las adaptaciones de textos literarios, y había vivido un rápido proceso que partía de las vanguardias contemporáneas para arrojarse a un teatro de compromiso político. El impostergable proceso comenzado por La Mama siguió con el Teatro La Candelaria y un montaje colectivo sobre el levantamiento de los Comuneros en el Virreinato de la Nueva Granada en 1781 *-Nosotros los Comunes-*, con el que buscaba sumarse al homenaje que tradicionalmente le rendía la izquierda, que lo veía como un antecedente autóctono de una verdadera insurrección de masas. En este montaje reaparecieron ciertos rasgos metodológicos: la postulación de un teatro basado en fuentes históricas, la presentación pública de los documentos que sustentaban la creación teatral,²⁴⁴ y el uso de la imagen para comunicar “la historia de los comuneros bajo un óptica

²⁴⁴ Teatro La Candelaria, “Nosotros los comuneros” [posteriormente *Nosotros los Comunes*], Bogotá, texto de la obra, documento mimeografiado, 1972, p 2 y ss, AHTLC, Bogotá, caja *Nosotros los Comunes*, carpeta 7.

proletaria”, en la que los personajes del pueblo, “representados por carniceros, revendedores, campesinos, esclavos e indios”, predominaban sobre los “héroes”.²⁴⁵ En 1973 El Teatro Popular de Bogotá montó *I took Panamá*, obra en la que satirizaba el papel de los Estados Unidos en la separación de Colombia y Panamá en 1903, y que era esencialmente teatro documento²⁴⁶, la obra tuvo un éxito enorme y causó gran interés en los Estados Unidos.²⁴⁷ Ese mismo año el Teatro Libre de Bogotá presentó *La historia de Milciades García*. El montaje, “basado en una investigación realizada por el grupo sobre el problema agrario”,²⁴⁸ relataba las luchas campesinas en Colombia desde 1936: “la técnica empleada es resueltamente moderna, una estructura épica que rompe la continuidad dramática”,²⁴⁹ dijo una crítica; el método: “desarrollar un realismo popular a la manera de Brecht (...) se comienza por escoger el tema analizando adecuadamente (científicamente) la realidad para luego elaborar una fábula”, agregó.

²⁴⁵ s. a., “Los comuneros se toman la casa de La Candelaria”, *La República*, Bogotá, abril 6, 1972, p 17, AHTLC, Bogotá, caja Nosotros los comunes, carpeta 10.

²⁴⁶ Duque y Peñuela, *Investigación y praxis teatral en Colombia*, (Bogotá, Colcultura, 1994), p 46.

²⁴⁷ Eder, Richard, “I took Panamá satirizes U.S. skulduggery”, *The New York Times*, 28 de mayo, 1977, sección home, art p. 10.

²⁴⁸ Lucena, Clemencia, “La verdadera historia de Milciades García”, *El Tiempo*, Bogotá, junio 17, 1973, Lecturas Dominicales, p 7, AHTLB, Bogotá, prensa, carpeta 13.

²⁴⁹ Vieco, Beatriz, “El pueblo sube al escenario”, *El Tiempo*, Bogotá, agosto 5, 1973, Lecturas Dominicales, p 5, AHTLB, Bogotá, prensa, carpeta 13.



Teatro Libre de Bogotá, “La verdadera historia de Milcíades García”, fotografía de *El Tiempo*, Bogotá, mayo 31, 1973, p 7B, AHTLB, Bogotá, prensa, carpeta 1

Independientemente de las distintas posibilidades dramatúrgicas todos los grupos de este bum creían en la función de una conciencia artística crítica que, al romper simbólicamente con otro símbolo, la historia oficial, realizaba parte del trabajo requerido para hacer de la izquierda el público que todo arte de vanguardia requiere para ser reconocido. *El abejón mono* gozó de la publicidad proveniente del primer conflicto a gran escala por censura teatral en Bogotá, *I took Panamá* tuvo miles de presentaciones, *Nosotros los Comunes* fue contratada por decenas de sindicatos e incluso por la Central Única de Trabajadores de Chile,²⁵⁰ con *La historia de Milcíades García* un pequeño grupo de teatro universitario creó el Teatro Libre de Bogotá, un teatro profesional con sala propia. Este éxito relativo suponía una síntesis de ambivalencias: se requería estar en los límites del arte, en los límites de las vanguardias teatrales, en los límites de los cenobios políticos y en los límites de la historia; tomar algo de la historia convencional y

²⁵⁰ Arcila, *La imagen teatral en La Candelaria*, p 45-49.

algo de la antihistoria, tener un pie en la militancia y otro en el arte, inspirarse un poco en cada vanguardia sin perder el objetivo de satisfacer al politizado público; hacer una historia artística un arte político y una política simbólica.

Y se salta a 1975. La causa: una obra que sin duda hay que comparar con *El abejón mono* por compartir (y documentar) una serie de rasgos genéticos: había sido producto de una investigación histórica colectiva, tenía una intención de revisión pedagógica de la historia nacional y su versión final había sido escrita por Arturo Alape, el demiurgo literario del Partido Comunista.²⁵¹ Y se debe distinguir dos elementos dramáticos: por una coincidencia poco asombrosa, el estilo brechtiano rubricado en la pieza tenía un hálito a aquel refinamiento que había distinguido al modelo de Weiss: la crítica al abuso del poder a través de la manipulación de los medios masivos de información, y, en un explicable estilo ascético, su escenografía también manifestaba una tonalidad grotowsquiana. *Guadalupe Años Sin Cuenta* era su título, y el grupo de Santiago García el responsable de su creación. La pieza exponía dos historias.²⁵² Una, Guadalupe había sido un campesino guerrillero, líder de la guerrilla liberal más fuerte de las formadas luego del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, y había sido uno de los que inocentemente había aceptado el llamado del gobierno a realizar un acuerdo de paz, oportunidad que habría aprovechado el Ejército para asesinarlo. Otra, que Guadalupe había sido un guerrillero reincidente que el Ejército se había visto obligado a matar. El espectador debía decidir cuál era la verdad a partir de dos elementos: el abuso del poder a

²⁵¹ Uris, Martina, “Un premio merecido”, *Voz Proletaria*, Bogotá, marzo 4, 1976, p 6, AHTLC, Bogotá, Prensa, carpeta 16; Antei, Giorgio, “Teatro colombiano: una interpretación”, en *Las rutas del teatro*, (Bogotá. Universidad Nacional de Colombia, 1989), p 130, y Duque, Fernando, Prada Jorge, *Santiago García: el teatro como coraje*, (Bogotá, Investigación Teatral, 2004), p 307, 310.

²⁵² Teatro La Candelaria, *Guadalupe Años Sin Cuenta*, (Bogotá, Ediciones Alcaraván, 1976), p. 9-108; una primera versión manuscrita en Teatro La Candelaria, “Investigaciones para Guadalupe”, AHTLC, Bogotá, caja Guadalupe Años Sin Cuenta.

través de la evidente manipulación de la verdad que ejercían ciertos personajes y una voz que *orientaba* entre cuadro y cuadro; los cuadros: dispuestos en un orden arbitrario, circular, contrario al cronológico, muy al estilo brechtiano. Exentamente la idea era que la verdadera historia estaba en la primera. El primer cuadro ponía de relieve esta cuestión al desarrollar una escena en la que un juez, aliado con los militares, realiza una diligencia para deformar lo hechos sobre la muerte de Guadalupe, situación que en determinados momentos, interactúa con la cobertura de los medios, representados en un periodista, un fotógrafo y un locutor. Se sugería así que la manipulación de la verdad legal tenía sentido completo con la manipulación de la verdad en los medios.



Santiago García, detalle, Boceto, diseño escenográfico para “Guadalupe años sin cuenta”, lápiz de color sobre papel calcante, Bogotá, 1974, AHTLC, Bogotá, Guadalupe Años Sin cuenta, carpeta 3.

Al igual que *El abejón mono*, *Guadalupe años sin cuenta* suponía un artista total, aquel que combinaba una multiplicidad de saberes para consagrarse como constructor de una obra de arte de trascendencia social: arquitectura, teatro y política en Santiago García, literatura, teatro y política en Eddy Armando. No debe sorprender que este artista total hubiera fungido como interprete autorizado de la sociedad: al fin y al cabo era como un mago erudito.

En ambas piezas la obra de teatro se convertía en un laboratorio para complacer, a través de la figuración, deseos insatisfechos relacionados con la desigualdad social y el poder ilegítimo de las instituciones: se recreaban las condiciones para revelar una verdad y para rebelar al individuo contra la fuente que la ocultaba y la usaba para su tirano beneficio; verdad y rebelión de campesinos revolucionarios, guerrilleros sinceros y abogados de los oprimidos enfrentados a una oligarquía de curas, empresarios, militares y políticos corruptos, héroes y villanos de la imaginación socialista, máscaras de mentes conturbadas con las contradicciones de la modernidad, espejos propios del teatro como reflexión de la sociedad y significantes en su transformación hacia una suerte de espacio onírico objetivo. El espacio espectacular implicado allí ya no tenía drama, tiempo (lineal e irreversible), ni tecnología, sino una experimentación escenográfica con sabor a necesidad, donde primaban el cuerpo (única propiedad no enajenable), el movimiento del actor, como lo predicaba Grotowski, y la exposición del sentido convencional de todo objeto en el escenario, como lo había indicado Brecht.

En cada una se había construido un observador omnisciente. Desde su posición representaba sin representar a los campos constructores de la realidad del ciudadano común: historia, justicia, política, religión, arte y medios de comunicación masiva (ausente la ciencia); el ojo sobre el ojo que ya *estaba* un nivel arriba de la cognición del

ojo común: como un lugar trascendental, externo, anterior e independiente a la experiencia ordinaria, arbitrario no arbitrario colocado, con el impostergable optimismo, en la posición del presupuesto espectador, que adquiriría substancia -con las nuevas pasiones e ideas- según los momentos de la obra se fueran sucediendo.



Santiago García, Boceto, diseño escenográfico para “Guadalupe años sin cuenta”, cuadro 1, lápiz de color sobre papel calcante, Bogotá, 1974, AHTLC, Bogotá, Guadalupe Años Sin cuenta, carpeta 3.

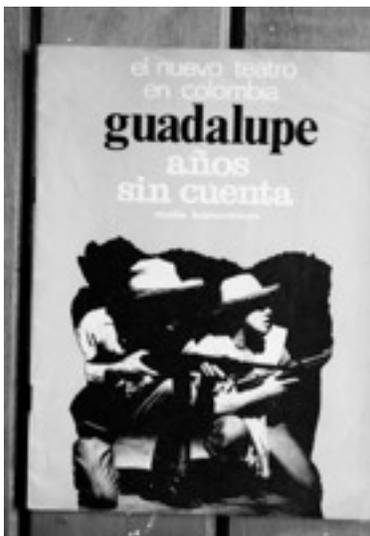


Teatro La Candelaria, “Guadalupe años sin cuenta”, fotografía del montaje, 1975, AHTLC, Bogotá, caja Guadalupe, carpeta 5.

Esto quizás tenía más complejidad en *Guadalupe años sin cuenta* que en *El abejón mono*. En la segunda no existía el refinamiento del distanciamiento brechtiano, si bien había sido pionera de aquel *teatro histórico*. Pero a fin de cuentas dos cosas: Brecht y Weiss eran avatares del mismo árbol genealógico, y, tanto a La Candelaria como a La Mama, les había sabido muy bien combinarlos con Grotowsky. El vínculo entre estas dos obras de teatro se extendió incluso a la reivindicación que de una y otra hizo el periódico del Partido Comunista. *Guadalupe años sin cuenta* fue calificada como un producto acertado de la “necesidad de profundizar hasta el máximo en nuestra realidad histórica (...) conscientes y optimistas, listos para ‘nuevos combates’ ”²⁵³. En el caso de *El abejón mono* la publicación la había defendido contra los intentos persecutorios de la Alcaldía

²⁵³Marta Uris, “Estreno de ‘Guadalupe’ ”, *Voz Proletaria*, Bogotá, julio 10 de 1975, AHTLM, Bogotá, prensa, carpeta 13.

bogotana,²⁵⁴ y sobre su director afirmó: “La intención de Eddy y su grupo es demostrar que el pueblo no muere y que de sus combates surgen las semillas de futuras victorias”²⁵⁵.



Revista Estudios Marxistas, portada sobre Guadalupe Años Sin cuenta²⁵⁶



La Mama, El Abejón Mono, Programa de Mano, Bogotá, 1970, AHTLM, Bogotá, programas de mano, carpeta 1

²⁵⁴ s.a., “Directores de teatro rechazan la medida de la Alcaldía”, *Voz Proletaria*, junio 25, 1970, s. p., AHTLM, prensa, carpeta 10.

²⁵⁵ s. a. “La Tempestad”, *Voz proletaria*, Bogotá, marzo 21, 1974, AHTLM, Bogotá, prensa, carpeta 13.

²⁵⁶ Buenaventura, Nicolas, *El nuevo teatro en Colombia*, Bogotá, s. f.,(1975), AHTLC, Bogotá, Guadalupe años sin cuenta, carpeta 4.

¿LAS INSTITUCIONES CONTRA LA MAMA?

Bifurcaciones: el teatro como política cultural

En octubre de mil novecientos sesenta y nueve se celebraba el Segundo Festival Latinoamericano de Teatro Universitario en Manizales, pequeña ciudad fría y lluviosa de la zona cafetera colombiana, que había acogido el certamen desde su primera edición en 1968. Lo relevante aquí es que el Festival, auspiciado por instituciones oficiales, distinguió con el primer lugar a un grupo bogotano cuyo montaje ya había causado polémica: *El canto del fantoche lusitano*, evento comprensible a través de un contexto ambivalente y conflictivo, que también involucró a La Mama en la dimensión del teatro como política cultural.

Gracias a un libro publicado por el Ministerio de Educación en 1969 se puede observar algunos detalles primordiales sobre el Festival. En el discurso de apertura de 1969²⁵⁷ el rector de la Universidad de Caldas resaltó que había surgido por una iniciativa de la Asociación Colombiana de Universidades, apoyada por los Ministerios de Educación Nacional y Relaciones Exteriores, el Instituto Nacional de Cultura, la Gobernación del Departamento de Caldas y la Alcaldía de Manizales, y subrayó el valor del respaldo institucional: “han auspiciado económicamente el Festival, lo cual revela el

²⁵⁷ Mejía, Ruiz, Enrique, “El diálogo, vínculo de unión”, en Ministerio de Educación Nacional de Colombia, “II Festival Latinoamericano de Teatro Universitario”, p 6, Manizales, octubre de 1969, libro conmemorativo, AHTLB, Bogotá, festivales de teatro, carpeta 1.

patrocinio gubernamental y su decidido interés por esta manifestación de la cultura”,²⁵⁸ dijo. Y, luego de hablar sobre el mérito de lograr una “convivencia civilizada” en “una época convulsionada por tantas contradicciones”, expresó un anhelo convexo:

Es nuestra máxima aspiración que el Festival se institucionalice, que reciba permanente apoyo de parte de las Agencias Nacionales e Internacionales que promueven la cultura y predicán el diálogo como esencial vínculo de unión.²⁵⁹

Luego manifestó:

Cada estudiante en este teatro será un crítico y un estudiante dinámico. Aspira a conocer cuál es el movimiento teatral de América Latina (...)

“El Festival: integración y cohesión” fue el título que acompañaba el texto firmado por el poeta Jorge Rojas, director del Instituto Nacional de Cultura, igualmente publicado en el libro conmemorativo, y al parecer pronunciado en la clausura del certamen. Del texto llaman la atención varias cosas. Antes que nada su autor situaba al Festival como medio artístico de “cohesión”, expresión definida como una realidad comunitaria superior a cualquier vínculo político o incluso material:

²⁵⁸ Idem.

²⁵⁹ Idem.

Integración es una mala palabra. Prefiero cohesión. La integración adjetiva muchos términos que deben ser sustantivos. Por otra parte registra sólo evidencias multilaterales, que no son concebibles dentro del sentimiento de cohesión, que es una unión desinteresada, total. Para el teatro, por ejemplo, la cohesión debe ser un fin.²⁶⁰

Definición que en el fondo era un deslinde elegante con respecto a la tendencia dominante del teatro expuesto en Manizales, entre otros, por el conjunto bogotano que había ganado en 1969 con *El canto del fantoche lusitano*, que claramente demostraba pensar lo contrario, a saber, que el teatro no era un medio de unión sin condiciones sino un medio de crítica social. El contrapunto de Rojas, sin embargo, se resolvía en una comprensión que nunca se había visto en el lado de las instituciones culturales, al menos en lo que al teatro vanguardista se refería:

El éxito del Festival de Teatro de Manizales, puede medirse por el grado de controversia que suscitó en su momento y que sigue suscitando interminablemente. Todos no han podido llegar a ponerse de acuerdo sobre sus definiciones, desarrollos, culminaciones. Lo único a que se ha llegado a un acuerdo total es en el relieve de su importancia, de su trascendencia, de su urgencia.

²⁶⁰ Rojas Jorge, “El Festival: integración y cohesión”, en Ministerio de Educación Nacional de Colombia, “II Festival Latinoamericano de Teatro Universitario”, Manizales, octubre de 1969, libro conmemorativo, AHTLB, Bogotá, festivales de teatro, carpeta 1.

Varios indicios permiten pensar que había cierta coherencia en todos estos planteamientos. Se puede comenzar por ciertos aspectos contenidos en el libro conmemorativo ya mencionado. En la contraportada aparecían reseñadas las listas de los jurados, los invitados honorarios y los participantes del Festival Latinoamericano de Teatro. Entre los jurados seleccionados hay nombres asociables a una tolerancia por los nuevos valores del teatro e incluso por un arte de tendencia izquierdista: Pablo Neruda y Santiago García en el Festival de 1968, Alfonso Sastre y Ernesto Sábato en el de 1969; este último no como jurado sino como Presidente de Honor.²⁶¹ Las listas de participantes revelaban una asistencia mixta de universidades públicas y privadas, que cubrían un amplio espectro: para la primera edición del Festival, por Brasil las Universidades Federales de Santa María y de Belem de Para, por Venezuela la Universidad Católica Andrés Bello, por Ecuador la Universidad de Guayaquil de Ecuador, por Perú la Universidad Católica de Lima, por Argentina la Universidad Nacional de Córdoba, por Paraguay –aunque fuera de concurso- la Universidad de Asunción, y por Colombia las Universidades Externado, Santiago de Cali y Nacional de Medellín; la lista de la Segunda Edición se mantuvo casi invariable, pero se incorporaron dos universidades mexicanas: la Autónoma de Querétaro y la Universidad de Guanajuato.

En la sinopsis sobre los montajes de 1969, incluida en el libro, resalta un predominio del teatro del absurdo y el teatro político que no habría sido tan amplio si hubiera habido un clima de intolerancia. Se debe mencionar la adaptación de varias piezas de Ionesco, y, en el lado más contestatario, obras del brasileño Augusto Boal, el venezolano César Rengifo y el colombiano Jairo Aníbal Niño²⁶².

²⁶¹ Ministerio de Educación Nacional de Colombia, “II Festival Latinoamericano de Teatro Universitario”, Manizales, octubre de 1969, libro conmemorativo, p 2, AHTLEB, Bogotá, festivales de teatro, carpeta 1.

²⁶² Idem, p 10 y ss.

En la prensa hubo voces que armonizaron con esto. En el periódico más importante de la región de Caldas se publicaron artículos y reseñas a página completa y en primera plana, que elogiaban el Festival Latinoamericano, y que también se mostraban un poco más allá de la intolerancia con el punto que habría sido más controvertido si hubiera habido un clima maquinalmente contrario al vanguardismo político y teatral que allí reverberaba, es decir, *El Canto del Fantoche Lusitano*. Como ejemplo de esta tendencia hay que ver, en primer lugar, la declaración de Ernesto Sábato presentado por el periódico en cuestión, en un artículo en la primera página de la edición, con el titular: “Manizales ha dado un ejemplo para América”:

Quiera el destino que estén próximos los tiempos de aquella unidad confederal que querían, Martí, Bolívar y San Martín (...) Es precisamente el Segundo Festival Latinoamericano de Teatro Universitario, que acaba de celebrarse en Manizales, lo que necesita este esperanzado pensamiento, al ver una juventud ardorosa, que aún con sus discrepancias, está revelando que la realidad de aquel sueño se halla próxima. Ruego porque la excesiva cercanía de los colombianos no les impida ver, a través de las pequeñas dificultades, la gran trascendencia de estos encuentros juveniles.²⁶³

En otro aplauso, a doble página, el mismo medio informativo volvió a abrazar la imagen del Festival como una especie de monumento cultural a la manera correcta de

²⁶³ S.a., “Manizales ha dado un ejemplo para América Dice Ernesto Sábato”, *La Patria*, octubre 14, 1969, p 1A, AHTLB, Bogotá, prensa, carpeta 9.

hacer arte sobre la América Latina “vejada, sufrida, sangrante, llorosa”,²⁶⁴ como queriendo así obtener licencia para poner un pie en el lugar de la marginalidad que ocupaban los estudiantes, y quizá tener manera de decirles: “si queremos una auténtica América Latina, bien precisamos un auténtico teatro nuestro, no el que se enrute (sic) por el panfleto demagógico donde se destierre el arte y se pierda la substancia teatral, sino el que dentro de los postulados artísticos, pueda ser el reflejo de las problemáticas, la probeta para los análisis exhaustivos”,²⁶⁵ preceptiva simple y ambigua según la cual - continuaba el artículo- *El canto del fantoche lusitano* no merecía el primer lugar, por estar más inclinada a la “denuncia” que al “buen teatro”; simple por reducir todo a una sola distinción entre demagogia y arte inútil, en cuyo límite debía pararse el buen artista; ambigua porque para ser un poco de lo uno, del sufrimiento de América Latina que debía ser observado por el arte, había que ser un poco de lo otro, de lo que podía parecer, como muchas veces era, una incómoda denuncia, así fuera *sólo un poco*, y no demasiado, como anfibio.

En una entrevista concedida a El Tiempo Sábado apareció diciendo que *El Canto del Fantoche Lusitano* no era la mejor obra de Weiss, por su inclinación a ser una respuesta política más que una expresión artística, *pero* que esto hacía más exultante el mérito del Teatro Estudio de los Andes²⁶⁶. Punto de vista que hay que comparar con otras voces en la prensa que discreparon del jurado, no porque desconocieran su veredicto, y no por ausencia del espíritu *continental* y libertario que flotaba en el ambiente, sino

²⁶⁴ Zuluaga, Beatriz, “El festival de teatro Espléndida realidad La juventud de América en Manizales”, *La Patria*, octubre 19, 1969, p 7, AHTLB, Bogotá, prensa, carpeta 9.

²⁶⁵ Idem.

²⁶⁶ Ayuso, Miguel, “Habla Sábado Manizales un ejemplo para Latinoamérica”, *El Tiempo*, octubre 14, 1969, p 16, AHTLB, Bogotá, prensa, carpeta 9.

porque veían en la puesta en escena del grupo de Camacho un extremo en el que la demagogia se imponía sobre las leyes artísticas²⁶⁷.

La anfibología persistía con respecto a otros temas espinosos, como aquellas situaciones que tenían lugar luego de cada función, cuando, de entre los espectadores, el cenobio de estudiantes y trabajadores sindicalizados procedía a escenificar peripatéticas discusiones, o “foros”, administrados no por un moderador neutral sino por el director de cada obra, que procedía a defender su trabajo y consolidar aquel hablar liso, circular y convexo²⁶⁸. De aquellos foros los organizadores y la prensa al parecer no declararon casi nada, si bien pudo haber habido incomodidad con la *demagogia*, como lo sugiere el balance de diversas voces en favor de una mirada positiva del Festival o lo dicho por el rector de la Universidad de Caldas en su discurso de apertura: “Los foros deben ser un cátedra de Teatro de la cual se obtenga progreso en esta difícil actividad cultural, como es la del Teatro Experimental”²⁶⁹, así como algunas notas de prensa, en especial aquella que acertó al decir que habían sido como “el diván de una psicoanalista”²⁷⁰, expresión que resulta un ejemplo perfecto de la bifurcación entre dos formas de observación: la condescendencia maternal de una autoridad y la sentencia a una *moderada* y tolerable locura.

²⁶⁷ S.a., “Manizales ha dado un ejemplo para América Dice Ernesto Sábato”, *La Patria*, octubre 14, 1969, p 1A, AHTLB, Bogotá, prensa, carpeta 9, y Zuluaga, Beatriz, “El festival de teatro Espléndida realidad”, *La Patria*, octubre 19, 1969, p 7.

²⁶⁸ Pulecio, Gabriel, “Dos noches de sueño Total El Festival del teatro”, *El Tiempo*, Bogotá, octubre 8, 1969, p 15, AHSRE, México D. F., Dirección General de Asuntos Culturales, carpeta DAC 213-5; Gómez, Eduardo, “Consideraciones sobre el cuarto festival nacional de teatro”, Bogotá, 1969, APCR, Bogotá, prensa, carpeta 6.

²⁶⁹ Mejía, Ruiz, Enrique, “El diálogo, vínculo de unión”, en Ministerio de Educación Nacional de Colombia, “II Festival Latinoamericano de Teatro Universitario”, Manizales, octubre de 1969, p 6, libro conmemorativo, AHTLB, Bogotá, festivales de teatro, carpeta 1.

²⁷⁰ Zuluaga, Beatriz, idem, S.a., “Manizales ha dado un ejemplo para América Dice Ernesto Sábato”, *La Patria*, octubre 14, 1969, p 1A, AHTLB, Bogotá, prensa, carpeta 9.

¿Hay más indicios de que subyacía dicha ambivalencia en las autoridades culturales? En adición a la evidente tolerancia, y a la evidente intolerancia, que había habido hacia el miasma político que rodeaba al teatro vanguardista se deben tener en cuenta los resultados mismos, muy en particular del Festival Latinoamericano de 1969, en razón a que se conoce el texto original, publicado en varios periódicos. El jurado calificador consideró tres criterios en su fallo:

- 1) Las corrientes estéticas vigentes en la cultura teatral, entre las cuales se destaca de manera muy especial el teatro documento.
- 2) La necesidad de que las puestas en escena del teatro latinoamericano se realicen dentro del marco de austeridad que corresponde a las condiciones socio-económicas de los pueblos del Continente.
- 3) La condición indispensable de un teatro universitario de orientarse hacia la investigación, que es una de las características básicas definitorias del concepto de universidad, llega a la conclusión de que la puesta en escena, de las presentadas durante el II Festival, que reúne las condiciones anteriores de una manera equilibrada es “Canto del Fantoche Lusitano”, de Peter Weiss, presentada por el grupo Teatro Estudio de la Universidad de los Andes²⁷¹.

¿No era ambivalente pregonar el teatro como medio de cohesión social, como objeto de institucionalización y como expresión preceptiva de un arte crítico *pero responsable*, y, al mismo tiempo, promover una organización que producía un fallo, si

²⁷¹ s.a., “Manizales ha dado un ejemplo para América Dice Ernesto Sábato”, *La Patria*, octubre 14, 1969, p 1A, AHTLB, Bogotá, prensa, carpeta 9.

bien de naturaleza coherente con los postulados del Festival, a fin de cuentas premio a un grupo teatral que promovía la disolución de la sociedad actual, incluidas todas sus formas de cohesión, institucionalidad y trabajo artístico, dentro y fuera del escenario, en el arte y la vida real, como lo habían predicado casi simultáneamente el demiurgo, Peter Weiss, y sus avatares, dirigidos por Ricardo Camacho?



s. a., Festival Nacional de Teatro, Bogotá, Cartel, APCR, Bogotá, programas, carpeta 9,

Incluso se puede considerar, en un periodo más elástico, otras iniciativas de algunas de las instituciones que promovían el Festival Latinoamericano de Teatro. La Asociación Colombiana de Universidades había instaurado desde 1966 el Festival Nacional de Teatro Universitario, en el cual participaban anualmente poco más de una veintena de universidades, previamente seleccionadas en Festivales Regionales; a partir de 1968 este festival, que se celebraba en Bogotá, había comenzado a servir como

eliminatória para seleccionar los grupos que representarían a Colombia en el Festival Latinoamericano de Manizales y en el Festival Mundial de Teatro Universitario, que se celebraba anualmente en la ciudad francesa de Nancy.²⁷² A juzgar por los artistas premiados, el Festival Nacional de Teatro tampoco habían padecido de intolerancia institucional hacia las nuevas formas teatrales, como se demostró en 1967, cuando Carlos José Reyes, directivo de la Casa de la Cultura de Santiago García, y Enrique Buenaventura, director muy cercano al mismo círculo -aunque independiente y con base en la ciudad de Cali-, fueron solzados con los principales premios.²⁷³ Un año después Carlos José Reyes repitió el mismo premio con una “cruel” comedia sobre la familia (*Los viejos baúles empolvados que nuestros padres nos prohibieron abrir*); entre el jurado estaba Santiago García;²⁷⁴ en materia de jurados 1969 no se quedó atrás: hicieron los honores Jaime Santos, que había estudiando dramaturgia en Checoslovaquia enviado por el Partido Comunista, y Eduardo Gómez, quien -como se recordará- era sumamente cercano a la visión teatral de Santiago García y de formación dramática en la República Federal Alemana.²⁷⁵ La Asociación Colombiana de Universidades también patrocinaba el Seminario Nacional de Teatro desde 1969, al que concurrían periódicamente la mayoría de directores pertenecientes a la nueva generación teatral para participar de mesas redondas y conferencias que abarcaban desde la luminotecnica hasta el análisis de obras de teatro²⁷⁶. Por su parte, el Instituto Nacional de Cultura (Colcultura)

²⁷² Ospina Velasco, Jaime, “Teatro universitario”, *El Espacio*, Bogotá, mayo 20, 1966, p 5, APCR, Bogotá, prensa, carpeta 6.

²⁷³ “Entregados los premios del Festival Nacional de Teatro”, *El Tiempo*, Bogotá, diciembre 13, 1966, p 16, APCR, Bogotá, carpeta 7.

²⁷⁴ “Grupo del Externado se presentará en el Colón”, *El Tiempo*, Bogotá, octubre 8, 1968, s. p., APCR, Bogotá, carpeta 8.

²⁷⁵ Entrevista del Autor a Eduardo Gómez, Bogotá, abril 21, 2009.

²⁷⁶ Asociación Colombiana de Universidades, “II Seminario Nacional de Teatro”, programa, Bucaramanga, 1970, APCR, Bogotá, prensa, carpeta 10.

había comenzado desde 1965 a patrocinar el teatro a través del Festival Nacional de Teatro, que se celebraba en el tradicional Teatro Colón, en el centro colonial de Bogotá. Este certamen era completamente diferente a los festivales universitarios, duraba meses y tenía un sentido más profesional y pedagógico.

En otras palabras, hay suficientes elementos para pensar que existía un interés considerable por dar amparo a las nuevas formas teatrales, siendo más o menos evidente su intolerable tendencia revolucionaria.

En 1970 se pasó de la ambivalencia a la tensión abierta. Los promotores del Festival Latinoamericano tomaron medidas más concretas contra el izquierdismo de los participantes. Emitieron un reglamento²⁷⁷ que sin ambages proscribía la politización *excesiva* y trajeron como invitado a Jerzy Grotowsky, probablemente para que ungiera de “buen teatro” a los breñosos grupos universitarios. Por su parte, la Corporación Colombiana de Teatro, que se había fundado pocos meses antes, decidió cancelar la participación colombiana luego de varios desacuerdos con la organización, casi simultáneamente con el conflicto desatado en Bogotá por las normas de censura e impuestos que había intentado imponer su Alcaldía, luego del estreno de *El abejón mono* de La Mama²⁷⁸. Esta relación de hielo entre la Corporación y el Festival se prolongó durante 1971. En 1972 el Festival continuó con apoyo gubernamental, pero se convirtió en un evento menos politizado, por fuera del cual se solazaban los otrora protagonistas en una “muestra popular” sin patrocinio diferente al que daban algunos sindicatos.²⁷⁹

²⁷⁷ Ministerio de Educación Nacional de Colombia, “III Festival Latinoamericano de Teatro Universitario Reglamentaciones Generales”, Manizales, Febrero, 1970, AHTLB, Bogotá, festivales de teatro, carpeta 2.

²⁷⁸ s. a., “Acusan a la alcaldía de persecución teatral”, *El Tiempo*, Bogotá junio 19 1970, p 20; s. a. “Teatro de protesta en la calle”, *El Tiempo*, Bogotá junio 28 1970, p 28, APCR, Bogotá, prensa, carpeta 10.

²⁷⁹ De Vieco, Beatriz, “El Teatro colombiano lo mejor del Festival”, *El Tiempo*, Bogotá, agosto 19, 1973, s. p., AHTLB, Bogotá, prensa, carpeta 13.

En primer lugar hay que contemplar el Reglamento vigente en 1970. El título del reglamento, “III Festival Latinoamericano de Teatro Universitario Reglamentaciones Generales”²⁸⁰, y el primer artículo, que específicamente se refería al Tercer Festival, dan vía libre a pensar que se trató de un reglamento especialmente diseñado por la Organización para la terciaria ocasión, y que no hubo reglamentos anteriores. El contexto refuerza esta hipótesis. En el capítulo anterior ya se comentó que desde 1968 se había inaugurado una serie de conflictos entre las autoridades y los nuevos grupos de teatro: prácticamente los mismos que habían presentado obras *incómodas* en el Festival y que habían comenzado a cuestionar sus pautas, encabezados por la Corporación Colombiana de Teatro.

Enfocado a un conjunto de prohibiciones sobre temas que se fueron haciendo manifiestos en el transcurrir mismo de los Festivales, el Reglamento expresaba un matiz abrasivo en las aparentes relaciones de colaboración entre los grupos teatrales y las instituciones patrocinadoras. En su artículo segundo prescribía lo siguiente:

Constituye el objetivo del Festival promover el desarrollo de la actividad teatral como expresión estética de la juventud del continente y como instrumento de integración cultural latinoamericana. El Festival tiene carácter exclusivamente artístico y cultural y no se propone ningún fin de naturaleza política, religiosa o ideológica.

²⁸⁰ Ministerio de Educación Nacional de Colombia, “III Festival Latinoamericano de Teatro Universitario Reglamentaciones Generales”, Manizales, Febrero, 1970, AHTLB, Bogotá, festivales de teatro, carpeta 2.

¿Si la integración latinoamericana no era un fin político, de qué tipo era? ¿Por qué las autoridades del Festival habrán tenido necesidad de reglamentar lo que se venía haciendo de años atrás? Se trataba de la transformación de la ambivalencia en conflicto, transición que tenía que ver con el valor del teatro experimental en el mundo contemporáneo, como lo expresó el caricaturista de origen húngaro Peter Aldor, que dibujaba para El Tiempo sobre temas internacionales desde comienzos de los cincuenta, en una interpretación de la nueva situación entre los grupos de teatro y las instituciones. En la caricatura se observa a una enjuta figura arrodillada en la que están pegadas las máscaras de la comedia y la tragedia, a merced de El Rinoceronte (1959), obra de Ionesco que hacía alegoría al surgimiento del autoritarismo moderno; Ionesco mismo observa soliviantado la escena. Lo interesante del dibujo no es si tiene o no un valor de verdad en cuanto a estos eventos sino su capacidad de expresar sus paradojas y dilogías: la relación entre realidad y ficción teatral, la unidad en un mismo personaje de la integración de la sociedad (la comedia) y su división histórica (la tragedia), la tensión entre institucionalización y terror representada en el Rinoceronte.



Aldor, Peter, “El Teatro experimental en apuros”, El Tiempo, junio 25, 1970, p 5, APCR, Bogotá, Prensa, carpeta 10.

En cuanto a la comprensión de la lógica seguida por las instituciones organizadoras del Festival parece fundamental la tensión entre la necesidad de institucionalizar un evento cultural, es decir, producir una política cultural, y el impulso de legitimarlo a través de un camino que tenía más de mano dura que de seducción. Esto puede observarse en una consecuencia puntual de las nuevas reglas de juego que se impusieron en el Festival. El Teatro Estudio de la Universidad de los Andes había concurrido a las eliminatorias previas al evento con una obra aún más *incómoda* que la de 1969, Discurso sobre Vietnam, también de Peter Weiss. La evaluación hecha por la organización oficial del Festival fue la siguiente:

Los trabajos presentados por la Universidad de los Andes “Vietnam” y por la Universidad Nacional de Colombia “Los funerales de la Mama Grande” bajo la dirección de Carlos Duplat, fueron teatralmente muy superiores a los presentados por los demás participantes en la muestra regional de Bogotá (...) el grupo de la Universidad de los Andes no obstante haber mostrado un trabajo de extraordinaria calidad tuvo que descartarse por no reunir uno de los requisitos estipulados en las bases: presentar una obra de autor o tema colombianos²⁸¹

Debe observarse un matiz con respecto a la idea del movimiento teatral como un simple víctima de la incipiente política aplicada en el Festival. La Corporación

²⁸¹ Asociación Colombiana de Universidades, “Síntesis informativa del V Festival de Teatro Universitario”, Bogotá, noviembre, 1970, AHTLM, Bogotá, CCT, correspondencia 1970, ASCUN, carpeta 1.

Colombiana de Teatro había sido invitada a conformar un Comité Técnico Asesor del Festival Latinoamericano, lo cual le habría permitido no sólo tener voz en la toma de decisiones sino administrar tres cupos fijos para participar en el Festival²⁸², si no se hubieran precipitando las cosas del modo como sucedieron. En todo caso, esta concesión nunca realizada suponía cierta legitimidad, no sólo frente a la organización del Festival Latinoamericano sino ante los grupos representados por la asociación misma, y al mismo tiempo constituía una tentativa fallida de seducción y control por el sistema institucional.



Miguel Diaz, Fotograma, *El Tiempo*, junio 28, 1970, p 26, APCR, Bogotá, Prensa, carpeta 10.

No obstante, a mediados de 1970, seguramente de manera casi simultánea con la iniciativa del Comité Técnico Asesor, los organizadores del Festival adelantaron el evento de noviembre para septiembre, lo cual fue interpretado por la comunidad teatral como un control inaceptable sobre el teatro nacional, debido a que los representantes colombianos ya no podrían salir del Festival Nacional Universitario, que también tenía lugar en septiembre, para que los grupos entraran de vacaciones escolares y tuvieran suficiente

²⁸² Corporación Colombiana de Teatro, “Sobre la suspensión del Festival Latinoamericano de Teatro de Manizales”, Bogotá, septiembre de 1970, AHTLM, Bogotá, Comunicados CCT, carpeta 10.

tiempo de preparación. Los organizadores del Festival Latinoamericano y un grupo de directores se reunieron, pero no fue posible una conciliación. La organización del Festival procedió entonces a desconocer la representación gremial de la Corporación e invitó en forma unilateral al Teatro Experimental de Cali, dirigido por Enrique Buenaventura y miembro de la Corporación Colombiana de Teatro.²⁸³ La Corporación emitió inmediatamente un comunicado con un inapelable tono apodíctico en el que afirmaba que el objetivo de esta acción era “utilizar a un grupo de amplia trayectoria y gran calidad, como el TEC, para ocultar las verdaderas razones por las que Colombia no asistió al Festival”, y, educiendo el fin de “defender la unidad del movimiento teatral colombiano”,²⁸⁴ le pidió al grupo de Buenaventura no asistir al Festival Latinoamericano de Teatro.

El Teatro Experimental de Cali fue calificado de traidor por presentarse en el último día del evento, si bien lo hizo fuera de concurso²⁸⁵. Un año después se le vio con sus críticos, La Candelaria y el teatro La Mama, representando a Colombia en el Festival de Nancy de Francia²⁸⁶ y ayudando en la dirección de la Corporación Colombiana de Teatro.

Desde 1971 la Corporación Colombiana de Teatro prefirió organizar talleres, festivales y concursos de autores por cuenta propia en las salas de La Mama y la Casa de la Cultura (Teatro La Candelaria a partir de 1971), aunque contando con algunos apoyos gubernamentales. En ese mismo año celebró su primer encuentro nacional cuyas conclusiones y planes se publicaron en la Revista Teatro, publicación seriada producida

²⁸³ Idem.

²⁸⁴ Corporación Colombiana de Teatro, “Analizando la no participación de Colombia en el III Festival Latinoamericano Universitario de Manizales”, Bogotá, septiembre de 1970, AHTLM, Bogotá, Comunicados CCT, carpeta 10.

²⁸⁵ Gonzáles, *The New theatre*, p. 65.

²⁸⁶ s.a, “Casa de la Cultura, La Mama y el TEC representarán al país”, *El Tiempo*, abril 1, 1971, p. 21, AHTLC, Bogotá, prensa, carpeta 11.

por miembros de la organización en la ciudad de Medellín. Del extenso documento sobresale la manera sistemática y racionalizada de su estructura: una primera parte dedicada a pormenorizar cada uno de los sectores sociales con los que debería tener relación la Corporación, obreros, barrios populares, estudiantes y hasta deportistas, y una segunda parte dedicada a la organización de la dimensión institucional, financiación, reglamentos, cargos directivos, publicidad, publicaciones y procesos de formación artística.²⁸⁷ En verdad que, desde este punto de vista, y teniendo en cuenta que la Asociación agrupaba a todos los teatros profesionales y que estaba encabezada por los más prestigiosos miembros de su comunidad, se puede decir de aquel documento que tenía el molde para la creación de una nueva institución cultural en Colombia. Se debe observar, no obstante, que era un proyecto de institucionalización creado pensando en un país socialista. Por ejemplo, uno de los objetivos principales era “crear el cargo de Responsable de Sindicatos y Barrios Obreros”, que debía

Fomentar la preparación de Sketches especiales para sindicatos; enviar comunicados de solidaridad con las luchas obreras y promover la participación de los trabajadores del teatro en todos los actos de la clase obrera (...) Exigir a los grupos afiliados a la C.C.T. una presentación mensual, organizada por la Corporación, para incluirla en los “SÁBADOS OBREROS”, o en los Domingos de Barrio

y

²⁸⁷ Corporación Colombiana de Teatro, “Primer Seminario Nacional de Trabajadores del Teatro”, Revista Teatro, Medellín, No 6, junio-diciembre, 1971, p. 17-52, APM, Medellín, Hemeroteca.

Presionar a las centrales obreras para que incluyan en sus pliegos de peticiones a las empresas, la realización de actividades culturales y artísticas y la necesidad de que los empresarios financien grupos de teatro.²⁸⁸



El Tiempo, Bogotá, enero 31, 1971, s. p., detalle, AHTLC, Bogotá, prensa, carpeta 11.

En cuanto a los “barrios”, el documento se expresaba con una convicción conspirativa difícil de distinguir de una candidez sin porvenir. Preveía las siguientes medidas:

1. Zonificar a Bogotá por barrios. Dada la cantidad de grupos afiliados a la C.C.T. a cada grupo le corresponderá una presentación al mes.
2. Para atraer a los espectadores se deben utilizar formas de propaganda y publicidad especiales, tales como comparsas, tambores, máscaras

²⁸⁸ Corporación Colombiana de Teatro, “Primer Seminario Nacional de Trabajadores del Teatro”, Revista Teatro, Medellín, No 6, junio-diciembre, 1971, p. 23, APMG, Medellín, Hemeroteca.

3. Cada grupo deberá tener un mapa de Bogotá por barrios; un directorio de sus organismos y los nombres de los principales dirigentes de los Barrios, Juntas Comunales, Clubes Juveniles, deportivos, etc., con el fin de coordinar presentaciones
4. Cada grupo deberá enterarse con anticipación sobre los problemas que afecten a los barrios que visite
5. Para solucionar el problema de locales de ensayo, se sugiere a los grupos sin sede crear un Comité que elabore un censo de locales, galpones y salas susceptibles de ser adaptados para la labor teatral.²⁸⁹

Esto sugiere que en la imaginación de la organización se suponía un vacío institucional, no sólo en los espacios sociales para producir teatro, necesidad de un lado, sino en las condiciones de vida de los habitantes de los “barrios”, necesidad de otro lado. Había, entonces, espacios sociales *evidentemente* complementarios, pero no sólo porque los unos darían arte y los otros un público, sino porque entre los dos se crearía un *lugar*, el de la institución cultural y la lógica de institucionalización misma, cuya ausencia daba por sentada el documento: se hablaba como si no hubiera allí institucionalidad alguna. Cosa diferente al concepto de la relación entre el movimiento teatral y los sindicatos, en la que se partía de una relación institucionalizada entre capital y trabajo, en la que cabía el entrañable supuesto de una clase obrera fuerte.

El documento tenía un apartado sobre “el teatro y el Estado”: resultaba que, si bien todo iba dirigido a crear una institución y una institucionalidad propias, también

²⁸⁹ Corporación Colombiana de Teatro, “Primer Seminario Nacional de Trabajadores del Teatro”, Revista Teatro, Medellín, No 6, junio-diciembre, 1971, p. 24, APMG, Medellín, Hemeroteca.

todo iba dirigido a usar las instituciones y la institucionalidad existentes (tal y como sucedía con la postura anfibológica con respecto a la relación entre teatro y clase obrera, que en realidad era entre teatro, sindicatos y empresas). El argumento era el siguiente:

En vista de la existencia y continua creación de organismos culturales por parte del Estado y la industria privada, que desarrollan actividades que tocan al campo teatral, tales como concursos, festivales, formación de grupos, Escuelas, etc., y careciendo de la idoneidad necesaria para llevarlas a cabo, este Encuentro Nacional de Trabajadores del Teatro, afiliados a la C.C.T., propone que la C.C.T., como agrupación que representa los intereses teatrales y que tiene los medios adecuados para los casos mencionados, debe exigir:

y se incoaba una lista de demandas cuya densidad sólo se puede indicar aquí con las que siguen:

1. Representación en dichos organismos en lo concerniente a la organización de festivales
2. Participación en las Juntas Directivas de las escuelas de arte dramático y similares
3. Participación económica de la C.C.T. en las entradas de grupos comerciales extranjeros²⁹⁰

²⁹⁰ Corporación Colombiana de Teatro, “Primer Seminario Nacional de Trabajadores del Teatro”, Revista Teatro, Medellín, No 6, junio-diciembre, 1971, p. 41-43, APM, Medellín, Hemeroteca.

El abrasivo lenguaje de la Corporación Colombiana de Teatro continuó con la publicación de constancias que denunciaban la suspensión del Festival Latinoamericano de Teatro en 1972:

existe un plan trazado cuya meta es acabar con el movimiento teatral colombiano (...) para llevarlo a cabo se han juntado los poderes económicos, oficiales y privados del país²⁹¹

o la emitida en 1973 con respecto a los seminarios de directores de teatro que organizaba la Asociación Colombiana de Universidades en asociación con otras entidades gubernamentales:

debemos ver en estos encuentros, generosamente auspiciados, una labor de espionaje²⁹²

Era cierto que a partir de 1972 el gobierno fue desmedrando su apoyo financiero al Festival. Pero no es es menos cierto que, mientras se mantuvo, las autoridades del mismo dieron cabida a manifestaciones revolucionarias del teatro contemporáneo, como lo demostró la enorme presencia del teatro brechtiano en los programas subsiguientes a

²⁹¹ Corporación Colombiana de Teatro, “A la opinión pública”, Bogotá, octubre, 1972, AHCCT, Bogotá, Comunicados, carpeta 12.

²⁹² Corporación Colombiana de Teatro, “Carta abierta de la Corporación Colombiana de Teatro a los estudiantes universitarios”, Bogotá, junio 23, 1973, AHCCT, Bogotá, Comunicados, carpeta 13.

1970: el problema eran las expresiones teatrales que daban muestras de superar el marco de control institucional.

Y verdad era que la vinculación pública a organizaciones radicales de izquierda y las detenciones de miembros de la Corporación, estas últimas cada vez más frecuentes, ocurrían dentro y fuera del territorio nacional, como pasó con la detención de un miembro de la Junta Directiva de la Corporación en Chile, tras el golpe militar de 1973²⁹³, o la detención misma de Eddy Armando dos años después. Desde luego, estas *inconveniencias* han de ser vistas en un contexto de amplia reverberación del marxismo y una agudización de la persecución a la izquierda en varios Estados y regiones en el marco de la Guerra Fría, izquierda que podía ser fácilmente asociada con vanguardias artísticas como el teatro político y el teatro épico.

Trashumantes

En mil novecientos setenta y tres las finanzas de La Mama estaban en crisis. En octubre una carta inició el colapso. “Estimados señores: en virtud de que no hemos podido conseguir de Uds. el pago cumplido de los cánones de arrendamiento del inmueble de referencia lamentamos comunicarles que nuestro departamento jurídico se dispone a iniciar juicio de lanzamiento”,²⁹⁴ decía el ábreo documento. El día del desalojo los actores de La Mama armaron un carnaval de protesta que se prolongó en una larga y

²⁹³ Ministerio de Relaciones Exteriores de Colombia a Carlos José Reyes, Bogotá, noviembre 30 de 1973, AHCCT, Bogotá, correspondencia, carpeta 13.

²⁹⁴ Cardenas y Peña Ltda. a Kepa Amuchastegui Eloizaga, Bogotá, octubre 2, 1973, AHTLM, Bogotá, correspondencia, carpeta 14.

penosa peregrinación de denuncias y solidaridades, y se hizo una con la persecución que se avecinaba. Habían pasado seis meses desde la notificación. En ese periodo La Mama había intentado poner remedio a la situación solicitando al Instituto Colombiano de Cultura dinero para solventar sus gastos. Pero en lugar de eso se desató un debate entre esta institución y La Mama. La Mama argumentaba que los estatutos del Instituto lo obligaban a dar una solución, en especial el párrafo que se refería al fomento de las artes escénicas y los grupos de teatro experimental²⁹⁵. “De acuerdo a esto -dijo el director de La Mama en una carta- estamos en absoluto derecho de exigir al Instituto Colombiano de Cultura la dotación de una sede propia para el Teatro Experimental La Mama”²⁹⁶. Jorge Rojas, el director, contestó:

Precisamente ayer cuando Uds. irrumpieron alegremente en el Instituto Colombiano de Cultura, la Junta Directiva se devanaba los sesos ante las escasez presupuestal²⁹⁷

y luego:

Es laudable que el país haya asistido a una fabulosa proliferación de grupos pretenciosos de su autonomía y desdeñosos de todo paternalismo como deben existir y comportarse en todas partes del mundo y cuya tonificante insurgencia

²⁹⁵ Ministerio de Educación Nacional, Bogotá, Decreto 994, junio 20, 1968, AHTLM, Bogotá, Colcultura, carpeta 1, es especial el numeral 29.

²⁹⁶ Eddy Armando a Jorge Rojas, Bogotá, abril 3, 1974, AHTLM, Bogotá, correspondencia, carpeta 14.

²⁹⁷ Jorge Rojas a Eddy Armando, Bogotá, abril 5 de 1974, AHTLM, Bogotá, correspondencia, carpeta 14.

admiramos íntimamente. Si aquí no pueden subsistir no debe ser por fallas en el genio histriónico ni en la maestría de los directores pero sí en la prospectación económica que debe ser minuciosa y responsable pues como decía mi profesor de economía: ‘hasta para recoger fresas en un bosque se necesita un plan’ [...] Me duele comunicarles que no está en las manos del Instituto Colombiano de Cultura proveer de casa ni siquiera a este sólo grupo [...] ni asignar un auxilio dentro del término perentorio que Uds. exigen, pues se necesita un año para que Planeación Nacional, Ministerio de Hacienda y Congreso puedan asignar un presupuesto [...].

Las palabras de Rojas hablaban del mundo, pero lo más notable era como el mundo se reflejaba en las palabras de Rojas. Con barroco menosprecio, se refería al trasfondo global de La Mama, como queriendo explicar su quiebra económica en una hilarante estupidez genésica; y con toda probabilidad su asociación de La Mama a la insurgencia estaba inspirada en la idea de que su teatro hacía apología de la guerrilla. Pero resultaba que la “tonificante insurgencia” de La Mama acababa de ir mucho más lejos. Un par de meses antes del intercambio epistolar con el director del Instituto Nacional de Cultura, Eddy Armando había sido uno de los cerebros y ejecutores del golpe que dio a conocer el Movimiento 19 de Abril²⁹⁸, el cual se convirtió muy pronto en una de las principales guerrillas urbanas del continente. Dichas acciones en absoluto acusaron faltas en el genio histriónico o la prospectación económica. El grupo subversivo había anunciado su desconocido nombre a través de la radio y la prensa como si se tratara de un

²⁹⁸ M-19, por sus siglas.

misterioso vermífugo que curaría “la falta de memoria” y purgaría a los “parásitos”.²⁹⁹ Transcurridas dos semanas de campaña publicitaria apareció en la primera plana de todos los periódicos una indescifrable sigla y la frase “Ya Viene”. Al día siguiente un grupo de jóvenes disfrazados de turistas extranjeros robó la espada de Simón Bolívar de un museo bogotano a nombre del “M-19”. La audacia y el ingenio de la acción causaron que el grupo subversivo estuviera durante varios días en el centro de la opinión pública, e incluso que predominara el desconcierto en la autoridades.³⁰⁰

Resultaría en una omisión no organizar los datos en un orden más elemental: pasados tres meses después de anunciado el desahucio de La Mama, y un año de dificultades económicas exacerbadas, y dos años de reconocimiento simbólico pero también de la misma estreches económica, y tres años de la ruptura con La Mama neoyorquina, y cinco años de un proyecto que había comenzado como una prometedora empresa artística que sería financiada desde Estados Unidos pero que en realidad nunca había dejado de ser lo que realmente se había contemplado durante ese tiempo, y ocho años desde que Eddy Armando había iniciado su formación teatral con el Galileo Galilei de Santiago García en la Universidad Nacional, y quizá siete u ocho años desde que se había involucrado con lo más radical que podía tener el comunismo en Bogotá, el director de la nueva Mama bogotana, el epígono de Peter Weiss, el dramaturgo de El Abejón Mono, no sólo había participado o auxiliado sino ayudado a planear y liderado, una serie de delitos políticos contra el orden legal y contra las bases físicas y simbólicas del Estado, pero pasaba que casi al mismo tiempo se había dirigido a esa misma institucionalidad exigiendo que se cumpliera la ley de modo que La Mama recibiera

²⁹⁹ León, Palacios, Paulo César, “El espectacular lanzamiento de la guerrilla urbana en Colombia, el M-19 en 1974”, revista Historias, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México D.F., No 83, septiembre-diciembre, 2012.

³⁰⁰ Idem.

absoluto abrigo. Ese era *el debate* entre La Mama y el Ministro de la Cultura, o al menos una parte.

La Mama había logrado causar interés alrededor del tema con un mensaje dirigido a los artistas:

El objetivo nuestro es la consecución de una casa propia donde poder seguir desarrollando nuestro trabajo, pero como el gobierno no nos la va donar voluntariamente, es necesario ganarla en una lucha (...) necesitamos de su solidaridad, nos permitimos sugerirles el envío de un mensaje al presidente de la República, con copias para los medios de comunicación³⁰¹

Hubo una cantidad importante de reacciones en diversos sectores sociales, pero finalmente La Mama fue desalojada y pasaron años antes de que volviera a recibir apoyo económico del Estado. No valieron sus marchas de protesta, ni sus cartas a la autoridad, ni las múltiples muestras de solidaridad que incluyeron cartas dirigidas al Presidente y hasta algunas embajadas por reconocidos artistas, comunicados de sindicatos, artículos en la prensa suramericana a favor de un solución estatal para La Mama, e invitaciones a realizar giras teatrales para denunciar la injusta política cultural colombiana;³⁰² hubo grupos que donaron sus taquillas;³⁰³ y decenas de titulares en la prensa reportaron el

³⁰¹ Eddy Armando a Varios destinatarios, Bogotá, abril 20, 1974, AHTLM, Bogotá, correspondencia, carpeta 14.

³⁰² Por ejemplo: Sindicato Nacional Trabajadores de Coltabaco a Misael Pastrana Borrero, Bogotá, mayo 17, 1974; Augusto Boal a Eddy Armando, Buenos Aires, junio 10, 1974; El Quetzal a La Mama, San José de California, mayo 20, 1974; Jorge Cano a Eddy Armando, Quito, abril 16, 1974; AHTLM, Bogotá, correspondencia, carpeta 13.

³⁰³ L. C. Medina (Teatro Libre de Medellín) a Eddy Armando, Medellín, abril 8, 1974, AHTLM, Bogotá, correspondencia, carpeta 14.

hecho como algo negativo para la cultura, y generalmente fueron acompañados con notas críticas sobre la política cultural del gobierno.



Fotografía del desalojo, detalle, *El Espectador*, Bogotá, abril 2, 1974, s. p., AHTLM, Bogotá, prensa, carpeta 13.

Había un parecido entre las casas y los cuerpos de los grupos de teatro. Las casas eran añejas y pequeñas, los cuerpos eran enjutos y cetrinos, como viejos documentos. La Casa de la Cultura había conseguido en 1968 una antigua casa en el barrio colonial de La Candelaria, gracias a un auxilio otorgado por el Concejo de Bogotá³⁰⁴; en ella Santiago García montaba sus obras, secundado por su pareja de entonces, la joven Patricia Ariza, que, también desde allí, movía los hilos de la Corporación Colombiana de Teatro. El Teatro Libre de Bogotá había conseguido en 1975 una antigua casa en el barrio colonial

³⁰⁴ Duque y Prada, *Santiago*, 218, 172 y Arcila, *La imagen teatral en La Candelaria*, p 30.

de La Candelaria, gracias a un auxilio otorgado por el Concejo de Bogotá;³⁰⁵ esto le dio piso a la fusión de los grupos liderados por Ricardo Camacho en la Universidad de los Andes y la Universidad Nacional. Las casas eran regaladas, pero los cuerpos, y sus ideas, eran propios, en eso no se parecían las casas y los cuerpos, más bien eran como opuestos que se necesitaban el uno al otro: *otorgada la casa ganada la libertad*.



Teatro La Candelaria, Fotografía, a la derecha, tocando las maracas, Patricia Ariza en el Teatro La Candelaria, Bogotá, s. f., (1975), AHTLC, Bogotá, colección fotográfica, carpeta 4

³⁰⁵ s. a., “De las tablas a la pala”, *El Tiempo*, Bogotá, agosto 6, 1975, p 8A, AHTLB, Bogotá, prensa, carpeta 15.



Teatro La Candelaria, Fotografía de Patricia Ariza, Bogotá, s. f., (1974-1976), AHTLC, Bogotá, colección fotográfica, carpeta 4



Teatro Libre, Fotografía, tercero de izquierda a derecha Ricardo Camacho, *durante* la remodelación de la primera sede del Teatro Libre, en una imagen alegórica al *artista que se hace a sí mismo*, Bogotá, 1975, AHTLB, Bogotá, Colección fotográfica, carpeta 1.



Teatro Libre, Fotografía, German Moure y Ricardo Camacho, Bogotá, 1974, AHTLB, Bogotá, Colección fotográfica, carpeta 1.

Anfibios en la tempestad

¿Qué sería de Eddy Armando sin una casa, su cuerpo, sus ideas?



Fotografía, detalle, Armando carga algo que parece un ataúd, durante el desalojo de La Mama, *El Periódico*, Bogotá, abril 2, 1974, AHTLM, Bogotá, prensa, carpeta 14

Su cuerpo fue encarcelado. Sus ideas se hicieron más sencillas y más radicales. El 16 de abril de 1975 Eddy Armando y Orlando Álvarez, otro integrante de La Mama, fueron detenidos y acusados de participar en el robo de ocho carros en el parqueadero de un teatro bogotano, de elaborar dos carros bomba y de crear una célula guerrillera.³⁰⁶ El 22 de abril el periódico capitalino El Bogotano publicó el siguiente titular: “El M-19 y La Mama”³⁰⁷ (así como en otros periódicos por los mismos días: “Cae director de La Mama”, “2 presos de La Mama por robo de carros”, “Director de La Mama a órdenes de un juez”, “En la calle y en la cárcel”). En el artículo, basado en fuentes oficiales (“los organismos secretos del Estado revelaron hoy”), se relataba que a través de un estudio grafológico de las pancartas utilizadas en las protestas de La Mama por su desalojo y propaganda del movimiento subversivo “M-19”, se había llegado a la conclusión de que se trataba de la misma letra. Las autoridades -continuaba el artículo- también habían reportado: “los movimientos de protesta por parte de los de La Mama siempre los inician los días 19 de cada mes, además su grupo lo compone un número parecido”;³⁰⁸ finalmente, llamaba la atención el carácter “teatral” de ciertas acciones del Movimiento 19 de Abril.

³⁰⁶ s. a., “Cae director de La Mama”, El Espacio, Bogotá, abril 17, 1975, p 2, AHTLM, Bogotá, prensa, carpeta 14.

³⁰⁷ s. a., “El M-19 y La Mama”; El Bogotano, Bogotá, abril 22, 1975, p 1, AHTLM, Bogotá, prensa, carpeta 14.

³⁰⁸ s. a., “El M-19 y La Mama”, El Bogotano, Bogotá, abril 22, 1975, p. 8, AHTLM, Bogotá, prensa, carpeta 14.



Caricatura, El Vespertino de El Espectador, Bogotá, abril 19, 1975, s. p., AHTLM, Bogotá, prensa, carpeta 14.



Titular en primera página, por primera vez se relacionaba públicamente a La Mama con el robo de la espada de Bolívar, El Bogotano, Bogotá, abril 22, 1975, p 1, AHTLM, Bogotá, prensa, carpeta 14.

Hubo una versión diferente. En ésta, Eddy Armando y Orlando Álvarez habían sido citados para recibir una supuesta donación, siendo detenidos e incomunicados cincuenta y dos horas, y luego habían aparecido como ladrones de carros y guerrilleros. Esta versión se basaba en una carta dirigida al Presidente de la República, Alfonso López Michelsen, en julio de 1975, y posteriormente al Ministro de Justicia y al Procurador de la Nación, por personalidades de la intelectualidad izquierdista como los periodistas Enrique Santos Calderón y Antonio Caballero y el escritor Gabriel García Márquez. La carta planteaba una dura crítica al uso de los medios de comunicación para desacreditar a los detenidos:

Las grandes cadenas periodísticas y radiales, sumadas a la televisión, iniciaron una copiosa campaña basada en patrañas, insinuaciones tendenciosas y demás métodos para casos como este, mediante las cuales se ‘condenaba’ a los artistas detenidos (...) Como el grupo resistió durante años el cerco económico, la táctica ahora era la de golpearlo físicamente³⁰⁹.

En un documento interno de la Corporación Colombiana de Teatro se aseguraba que la detención de Eddy Armando y Orlando Álvarez había sucedido precisamente cuando ya había ofertas concretas de entidades oficiales y partidos para proveer una sede a La Mama, y que durante las cincuenta y dos horas de detención ilegal habían sido torturados.³¹⁰ Empero, con el transcurso de los días y la aparición de más información sobre el caso en la prensa, hubo dudas en el seno del gremio teatral a la hora de mantener cerradas las filas alrededor de La Mama,³¹¹ dudas que probablemente moderaron las reacciones de solidaridad de la asociación y que explican, al menos en parte, la posterior ruptura entre La Mama y la Corporación.

La Mama se mantuvo en la defensa pública de los detenidos y produjo una versión pública aún más simple e ideológica de su concepto teatral, que se plasmó en una serie de documentos públicos, no sólo denuncias sino textos donde hablaba sobre su historia como proyecto teatral y sobre sus ideas sobre el arte.

³⁰⁹ García Márquez, Gabriel y otros a Alfonso López Michelsen, Bogotá, abril 1975. AHTLM, Bogotá, Correspondencia, carpeta 15; una carta similar en El Periódico, Bogotá, abril 20 de 1975, pp. 5A.

³¹⁰ Corporación Colombiana de Teatro, “Informe a la asamblea de la CCT”, Bogotá, abril, 1975, AHTLM, Bogotá, documentos CCT, carpeta 5.

³¹¹ La Mama, “Informe del Grupo La Mama a la asamblea de la CCT solicitado por la junta directiva”, Bogotá, junio de 1975, AHTLM, Bogotá, documentos CCT, correspondencia, carpeta 4.

Cuando La Mama hacía obras ligeras o intelectualoides y elitistas su situación económica era menos difícil y contaba con amigos en los medios de comunicación y en sectores directivos de la empresa privada³¹²

fue la primera tesis de fondo, que por emética y verdadera, no dejaba de representar un amargo reclamo por haber caído del sitio de los caídos, del lugar guardado para el vanguardismo artístico en una sociedad modesta como la bogotana, pero que al final de cuentas brindaba alguna protección, al menos en comparación con la nueva situación.

De manera que la condición de delincuentes resultó ser la palanca para que emergiera aquel lado agreste del pensamiento artístico de Eddy Armando y su grupo, que renegó del proyecto original, y caracterizó su nueva etapa como un sacrificio que se encontraba en el margen entre el arte y la revolución:

Cuando empezamos a plantearnos la necesidad de un trabajo comprometido con los intereses de las clases trabajadoras, cuando empezó a cambiar el contenido de nuestras obras, las cosas empezaron a ponerse difíciles (...) Habríamos resuelto favorablemente nuestra situación adoptando temas que ocultasen o deformasen nuestra realidad, unos pocos elementos decorativos, algunos toques psicologistas y sexuales para convertir esto en un éxito taquillero porque ser el payaso o la puta de la burguesía cuesta muy poco, pero

³¹² La Mama, “Comunicado”, Bogotá, octubre, 1975, AHTLM, Bogotá, comunicados, carpeta 2, p 2.

comprometer el arte con los intereses del pueblo y la revolución tiene costos diferentes como lo puede atestiguar nuestra experiencia y la de muchos otros trabajadores del arte en nuestro país, en América Latina, en el mundo³¹³.

Psicología o política, éxito económico o autenticidad, integración o sacrificio. El teatro que proponía el documento era un neoclasicismo: un teatro sociologizante para enseñar valores y objetivos políticos, un teatro con repulsión por la condición de artista como objeto de placer (“payaso”, “puta”), y que asociaba la presencia de lo íntimo (“toques psicologistas y sexuales”) con la derrota y la entrega. Desde luego la cárcel era un lugar donde ciertamente un artista podía sentirse como un individuo reducido a objeto por detestables fuerzas que no parecían tener que ver con una psicología individual, en especial si ella era entendida como caricatura.

En otros textos apareció la sátira marxista: “la función genérica del arte y la ciencia está dada por la crítica y la desmitificación de las condiciones existentes”³¹⁴, adobada por la imagen de Bertolt Brecht, así como una pérdida de recato en cuanto al tema de las simpatías de La Mama con la lucha guerrillera.

³¹³ La Mama, “Comunicado”, Bogotá, octubre, 1975, AHTLM, Bogotá, comunicados, carpeta 2, p 3.

³¹⁴ La Mama, “Comunicado de La Mama al pueblo trabajador”, Bogotá, 1975, 1975, AHTLM, Bogotá, comunicados, carpeta 2.



Dibujo en La Mama, “Comunicado de La Mama al pueblo trabajador”, Bogotá, 1975, AHTLM, Bogotá, comunicados, carpeta 2.

A comienzos de noviembre de 1975 los dos detenidos de La Mama fueron puestos en libertad y el proceso sobreesido. En la prensa se informaba que “el juez penal 10 Penal del Distrito en virtud de algunas fallas en el sumario”³¹⁵ había tomado la decisión. En febrero de 1976, La Mama comenzó a trabajar una nueva versión de *El Abejón Mono* que se basaba en la experiencia de Eddy Armando en la cárcel. El Instituto de Desarrollo Urbano le había asignado una “destartalada” casa en la cual trabajar, que debía reparar con recursos provistos por el Instituto Nacional de Cultura, según dijo Armando en una entrevista.³¹⁶ La nueva sede albergó la temporada completa de 1976 y con el tiempo se convirtió en definitiva.

³¹⁵ s. a., “Sobreesidos actores de La Mama por asalto al GAR”, *El Espectador*, Bogotá, noviembre 9, 1975, p. 23A, AHTLM, Bogotá, Prensa, carpeta 15.

³¹⁶ s. a., “Entrevista con Eddy Armando La Mama vuelve al escenario”, revista *Alternativa*, Bogotá, abril-mayo, 1976, p 18; Garzón Miguel, “Dos años fueron gitanos”, *El Espectador*, Bogotá, abril 25, 1976, p 15A, AHTLM, Bogotá, Prensa, carpeta 15.



Dibujo en La Mama, “Pedimos casa y nos dan cárcel”, Bogotá, junio, 1975, AHTLM, Bogotá, comunicados, carpeta 4.

Una renuncia

Luego de las detenciones La Mama continuó con sus actividades de izquierda, incluso con cierta holgura económica, como lo sugiere la donación de dinero a la huelga que un sindicato amigo adelantaba en abril de 1976³¹⁷. Pero en 1977 se separó, junto con otros prominentes grupos, de la Corporación Colombiana de Teatro. El motivo fundamental no era que La Mama se había moderado sino la rivalidad por la dirección política de dicha asociación.

Las cosas sucedieron de la siguiente manera. En octubre de 1975 se había cristalizado un acuerdo entre el Instituto Nacional de Cultura y la Corporación Colombiana de Teatro para desarrollar un nuevo festival de teatro, que sería nacional y

³¹⁷ Jesús A. Pacheco (tesorero Sintravanitex) a La Mama, Bogotá, abril 1, 1976, AHTLM, Bogotá, Correspondencia, carpeta 16.

tendría lugar en Bogotá³¹⁸, el cual fue bautizado como Festival del Nuevo Teatro. La Corporación dirigiría todos los aspectos del proceso: recursos -que no eran muchos-, selección, publicidad. Sin duda esto expresaba el tinte reformista del gobierno de Alfonso López Michelsen, y había sido interpretado como un triunfo por la Corporación. A partir de allí comenzaron a escucharse críticas en el seno de la Corporación: unos condenaban el favoritismo en los procesos de selección para con los grupos miembros de la Corporación, como fue el caso del Teatro Libre de Bogotá³¹⁹, otros miembros prominentes argumentaban que se había deformado la relación entre la producción *profesional* de un teatro crítico y el mero activismo político.³²⁰ Era cierto que en la dirección de la Corporación había comenzado a primar la lógica política sobre la lógica artística, y, en ese sentido, razonable que se alegara tal cosa como motivación para abandonar el gremio. Ahora bien, ello no significa que los disidentes fueran ajenos a la politización del teatro: por un lado estaban los grupos teatrales aliados a organizaciones de izquierda rivales del Partido Comunista, y por el otro intelectuales independientes que eran de izquierda pero pensaban principalmente como artistas.

Ya había antecedentes que involucraban a la Corporación Colombiana de Teatro, en rencillas de este tipo. Una vez más, un buen ejemplo surge del Festival Latinoamericano de Teatro: mientras el grupo de la Corporación Colombiana de Teatro, incluida La Mama, inicialmente había defendido que participar allí no era postrarse ante las instituciones sino obtener una conquista y un espacio de encuentro latinoamericano, muchos de los grupos representados en la Asociación Nacional de Teatros Universitarios,

³¹⁸ Arcila, *La imagen*, p. 73 y ss

³¹⁹ Teatro Libre de Bogotá, “Comunicado del Teatro Libre de Bogotá al movimiento teatral colombiano”, Bogotá, septiembre de 1977, AHTLM, Bogotá, Corporación Colombiana de Teatro, carpeta 6.

³²⁰ Reyes, Carlos José, “Razones por las cuales el teatro El Alacrán ha decidido retirarse de la Corporación Colombiana de Teatro”, Bogotá, 1977, AHTLM, Bogotá, Corporación Colombiana de Teatro, carpeta 6.

denunciaron esta concurrencia como una incoherencia política y se alejaron de cualquier trato con la Corporación. Ambos grupos tenían relaciones ambiguas con las instituciones oficiales: la Corporación recibía dineros del Instituto Nacional de Cultura, la Asociación era patrocinada por la Asociación Colombiana de Universidades y el Instituto Colombiano para el Fomento de la Educación Superior;³²¹ a su vez, cada una respondía a intereses de izquierda: la Corporación al Partido Comunista y la Asociación de Teatro Universitarios a varios grupos, entre ellos el grupo de lo que se daría a conocer como “M-19” en 1974; lo más curioso es que compartían, a lo mejor sin saberlo, más nexos de los queridos: Eddy Armando era directivo de la Corporación, mientras Carlos Duplat - miembro del “M-19”- era uno de los dirigentes de la Asociación Nacional de Teatros Universitarios.

Pero quizá lo que más incidió en el retiro de La Mama fue la vieja rivalidad entre el grupo que formó el Movimiento 19 de Abril en 1974 y el Partido Comunista. Gran parte de esa guerrilla urbana había sido una disidencia de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia, motivo por el que los comunistas los habían acusado de traidores al servicio de la Agencia Central de Inteligencia³²² estadounidense;³²³ asimismo el Partido Comunista había criticado públicamente sus métodos de guerrilla urbana, afirmando que era un movimiento “anarquista” que iba en contra del movimiento revolucionario.³²⁴ Lo que los comunistas realmente temían es que la existencia de esta organización pusiera en peligro su estrategia de tener un partido político legal en la

³²¹ Por sus siglas ICFES.

³²² Romero, Carlos, Editorial, revista *Ideología*, mayo 18, 72, p. 1-2, cf. León, Palacios, Paulo César, *M-19: Orígenes y surgimiento de una cultura subversiva*, Tesis de Maestría, (Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 2007), p. 81.

³²³ CIA por sus siglas en inglés.

³²⁴ León, *Orígenes*, p 79.

ciudad, mientras organizaban en el campo una guerrilla campesinista. En 1975, luego de la detención de miembros de La Mama por actividades con la guerrilla urbana, hubo una señal intertextual de aquella vieja rencilla: tras quejarse de la abúlica reacción de la Corporación Colombiana de Teatro ante las detenciones La Mama publicó un comunicado donde apareció una caricatura que fustigaba la costumbre de la izquierda de tachar como “agente de la CIA” a cualquiera que se saliera de su orden.



Caricatura en, La Mama, “Pedimos casa y nos dan cárcel”, Bogotá, junio, 1975, AHTLM, Bogotá, comunicados, carpeta 4.

Entre 1976 y 1977 había habido muchas críticas en el seno de la Corporación Colombiana de Teatro; la Mama no se había unido, al menos públicamente, a tales posturas. Pero en el contexto del Paro Cívico Nacional de 1977 su posición cambió: el Partido Comunista había convocado dicho paro a través de sus organizaciones, pero el M-19 lo había considerado como una acción guiada por intereses oportunistas de sus

antiguos jefes y rivales.³²⁵ En la antesala del Paro la Corporación Colombiana de Teatro firmaría - durante un “acto cultural”- un acuerdo público con la central sindical dirigida por el Partido Comunista *como muestra* de la cooperación entre organizaciones obreras y el gremio teatral, y de apoyo “artístico” al Paro.³²⁶ Es probable que este anuncio haya colmado la paciencia de La Mama, viendo en ello la ocasión para deslindarse de la dirección comunista de la Corporación. En ese momento, La Mama comenzó a ver defectos en las virtudes de la Corporación: los numerosos grupos creados en colegios y universidades, de un tinte agitacional más que artístico, eran grupos sin trayectoria de dudosa legitimidad e instrumentados por los fines políticos de la dirigencia comunista de la Corporación, las alianzas con los sindicatos comunistas ahora eran sospechosamente parciales, el Festival del Nuevo Teatro era una concesión incoherente a las instituciones contra las que al mismo tiempo se protestaba, y, por si fuera poco, era del todo deplorable que el gremio teatral se estuviera dedicando más a la política que a la profesionalización de los artistas que representaba.³²⁷

Paradójicamente, por esos años La Mama se incorporaba a una nueva red de artistas que, en un ámbito transnacional, habían comenzado a luchar por crear un teatro continental político, práctico, de agitación social. Se trataba de un movimiento que tenían como epicentro la ciudad de México.

En enero de 1973 había sido fundado en Ciudad de México el Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística.³²⁸ La acción que dio inicio público al movimiento

³²⁵ León, op cit, p 261.

³²⁶ Corporación Colombiana de Teatro, “Comunicado a todos los afiliados a la CCT”, Bogotá, septiembre de 1977, AHTLM, Bogotá, CCT, Comunicados, carpeta 6.

³²⁷ La Mama y otros, “Pronunciamento de los grupos de teatro El Alacrán, Taller de Colombia, La Mama acerca de las razones que motivaron su retiro de la Corporación Colombiana de Teatro”, Bogotá, septiembre, 1977, AHTLM, Bogotá, comunicados, carpeta 2.

³²⁸ Por sus siglas Clea.

fue la toma del “Foro Isabelino”, una de las sedes del Centro Universitario de Teatro de la Universidad Nacional Autónoma de México, en medio de un conflicto desatado por la censura sobre un montaje estudiantil. En 1974 este movimiento había cobrado una fuerza inusitada en la escena artística estudiantil de la ciudad y convocó a un Encuentro Latinoamericano de Teatro, que se celebraría en 1974. La Mama bogotana fue invitada pero no pudo asistir; simplemente no tenía cómo. Pero la relación quedó planteada como parte de una prometedora red que transformaría el teatro latinoamericano. El compromiso quedó refrendado en 1975, cuando se organizaron plantones de protesta frente a la Consulado de Colombia en México, luego de la detención de Eddy Armando en Bogotá. En 1976 La Mama recibió la invitación a un Segundo Encuentro Latinoamericano de Teatro, en los siguientes términos:

un encuentro que pugne en lo artístico por encontrar normas estéticas propias, comprometidas con la realidad de América Latina, que sirvan para dar una lucha abierta contra la penetración cultural y para difundir las ideas y las formas de lucha.³²⁹

Como requisitos para participar en el Encuentro se exigía una labor artística permanente con obreros, campesinos “y/o con los sectores marginados en general”; además, los participantes deberían “estar capacitados para sostener debates sobre la realidad política y artística de su país”, e incluso tenían que “aceptar debates con el público” al final de cada representación. Las obras debían “mostrar la realidad sociopolítica del continente”, “difundir las formas de organización de los sectores

³²⁹ Cleta, “Llamamiento al II Encuentro Latinoamericano de Teatro”, ciudad de México, febrero 2, 1976, AHTLM, Bogotá, correspondencia, carpeta 3.

populares”, y no deberían demandar demasiados requerimientos técnicos, para que pudieran exhibirse desde un local hasta un mercado, “la mayor cantidad de veces posible”.³³⁰ Los grupos no percibirían ingreso alguno por todas estas actividades y debían costear sus boletos aéreos para llegar a México. Los estándares fijados, por tanto, no podían resultar más apropiados para el grupo de La Mama, que aún no salía de aquel estado febril de protesta producido por el desalojo de su sede bogotana en 1974 y el encarcelamiento de Eddy Armando en 1975; protesta, por cierto, de una textura similar a la del nuevo movimiento mexicano.

Así que en 1976 La Mama pudo por fin incorporarse de lleno a la organización gestada desde México, que incluía, a su vez, redes con el movimiento teatral latinoamericano que existía en los Estados Unidos. Un proyecto, sin duda, esperanzador, luego del inminente declive de la organización gremial gestada en la Corporación Colombiana de Teatro. Después del Segundo Encuentro Latinoamericano de Teatro, y de la formación de una Confederación de Teatros de Nuestra América la red se desvaneció casi de manera imperceptible.

En primer lugar hay que indagar la génesis. En el discurso del Cleta hubo tres elementos centrales: la oposición al control institucional sobre el teatro, la demanda por una mejora substancial en el estatus social del artista de teatro, y el rechazo al régimen político. La cuestión no era de años sino de décadas atrás. Los acontecimientos que llevaron a la irrupción del Cleta habían comenzado cuando se sentaron las bases culturales de la sociedad, luego de la Revolución Mexicana: ¿Cómo fue el modelo de control institucional sobre el teatro en México? ¿Cuáles fueron sus orígenes? ¿Cómo

³³⁰ Cleta, “Llamamiento al II Encuentro Latinoamericano de Teatro”, ciudad de México, febrero 2, 1976, AHTLM, Bogotá, correspondencia, carpeta 3.

comprender el surgimiento del Cleta, y su inclinación a cierto internacionalismo cultural, en ese contexto histórico?.

En segundo lugar está la inconsistencia. Por iniciativa de un sector joven y rebelde del movimiento teatral mexicano había surgido una red transnacional de existencia tan atractiva (para algunos) como efímera. El factor decisivo de comprensión aquí es la relación entre el teatro y la política: ¿por qué el compromiso con un concepto político de arte privó a la red de la consistencia necesaria para materializar sus ideas?

EL TEATRO COMO POLÍTICA

Un nuevo tipo de inspiración

La Revolución Mexicana creó una nueva actitud política y social hacia el teatro. Los rastros de este cambio se hallan en documentos como la siguiente publicidad radiofónica:

Boletín para la estación radiodifusora X.F.X.

EL viernes 12 de octubre el “Teatro de Ahora” hará su presentación en el Teatro de la Secretaría de Educación Pública. La prensa ha estado informando de los fines de este nuevo espectáculo así como de su alto valor artístico, porque será una grata sorpresa para todos saber que ya se prepara cuidadosamente la inauguración de su temporada. Han comenzado los ensayos de la tragedia de Mauricio Magdaleno “Emiliano Zapata”. Dentro de breves días la estación X.F.X.x transmitirá la explicación tanto de lo que es este movimiento dramático como de los temas de sus obras³³¹

y en la parte inferior del boletín una corta nota manuscrita:

³³¹ Oficina Cultural Radiotelefónica de la SEP, “Boletín para la estación radiodifusora X.F.X.”, Ciudad de México, febrero, 1932, AHSEP, Oficina Cultural Radiotelefónica, Boletines y Conferencias, caja 9472/10, f. 16.

Léase todos los días una vez.

Era el año de mil novecientos treinta y dos. El régimen había logrado controlar el caos político de la Revolución, e iba tomando forma el proyecto de crear una sociedad de mayorías integradas, que gravitaría entorno a un sistema político fuerte. El mejoramiento de “la raza” a través de mestizaje, educación, medicalización, higiene, control demográfico, propaganda y sindicalización, y la construcción de una mexicanidad nacionalista, serían una parte considerable de las estrategias a seguir.³³² ¿En ese contexto, por qué el Estado apoyaría un proyecto teatral? El Estado era, antes que nada, una convexa idea que tomaba cuerpo de varias maneras, entre ellas la ingestión voraz de otras ideas: ideas históricas, ideas estéticas, ideas antropológicas. Tal vez el servicio que cabía esperar del teatro tenía que ver con ello, con *la puesta en escena* de ciertas ideas, ideas más concretas que comunicaran qué era ese nuevo Estado mexicano, cómo había nacido, por qué, cuáles era sus principios, a qué tipo humano obedecía. Lo novedoso artísticamente tenía que ser, en primer lugar, lo legítimo políticamente. Así resultaba bastante obvia la importancia dada en este anuncio de la radio pública al trabajo de un teatro (su nombre mismo decía que era el teatro “de Ahora”), y el juicio de elevarlo a la categoría de “movimiento dramático”, si al fin y al cabo se trataba de “un teatro dramático legítimamente mexicano”.³³³ Que había llegado con nuevas técnicas era

³³² Urías Horcacas, Beatriz, *Historias secretas del racismo en México*, (ciudad de México, Tusquets, 2007), p 16-23; Stern, Alexandra, “From Mestizophilia to Biotypology. Racialization and Science in Mexico, 1920-1960”, en Nancy P. Appelbaum, Anne S. Macpherson, Karin Alejandra Roseblatt (eds.), *Race and Nation in Modern Latin America*, Chapel Hill and London, The University of North Carolina Press, 2003, pp.190-192, 203-204; Garrido, Luis Javier, *El partido de la revolución institucionalizada* (medio siglo de poder político en México), México, S. XXI, 1982, p. 62-76.

³³³ Oficina Cultural Radiotelefónica de la SEP, “Boletín”, Ciudad de México, marzo 5, 1932, AHSEP, Oficina Cultural Radiotelefónica, Boletines y Conferencias, caja 9472/10, f. 31.

verdad,³³⁴ pero *lo novedoso* era que ponía en la escena teatral a un Emiliano Zapata que inspiraba simpatía por la Revolución,³³⁵ y eso era lo que defendía el nuevo régimen: la Revolución.

Siete años antes el Teatro Virginia Fábregas había organizado la *Compañía de los Dramaturgos y Comediógrafos Mexicanos*, con el lema "Pro Arte Nacional"; su objetivo: incrementar la oferta teatral "sin tener que recurrir a la extranjera";³³⁶ sus invitaciones ya habían causado especial interés en altas esferas políticas, que al parecer financiaron la presentación de una "obra mexicana" mensual;³³⁷ ese mismo año "el grupo de los siete" (o los "pirandellos") había deleitado a los capitalinos con algunos melodramas nacionalistas.³³⁸ Tres años antes floreció brevemente el experimento vasconcelista del Teatro al Aire Libre; probablemente allí había comenzado todo ello.

A finales de los veinte ya proliferaban voces por una ablución general del teatro: proponían (sin muchos fundamentos) una "mexicanización del público de género chico", criticaban a los empresarios que saturaban la cartelera con obras españolas, y alababan el teatro popular y educativo, que comenzaba a introducir los temas revolucionarios, por contraposición tanto al "aluvión revisteril" como al teatro "cerebral" de los

³³⁴ Rangel, Javier, *Modernidad y vanguardia en el teatro latinoamericano El Teatro de Ahora de Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo de Oro*, (Los Angeles, Universidad de California, Tesis Doctoral, 1997), p. 38, 56-57.

³³⁵ Rio, Reyes, Marcela del, *Perfil y muestra del teatro de la Revolución*, (ciudad de México, FCE, 1993), p. 146.

³³⁶ Teatro Fábregas a Joaquín Amaro, ciudad de México, julio de 1925, AJA, AHPEC, ciudad de México, serie 0311, exp. 3, leg. 56-66, 8 de.

³³⁷ Cfr. Fell, Claude, José Vasconcelos Los años del águila (1920-1925), México, UNAM, 1989, p 466-479; 547.

³³⁸ Monsiváis, Carlos, "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en en *Historia general de México*, (México D. F., El Colegio de México, 2004), p. 1070.

Contemporáneos.³³⁹ La animosidad por corregir el teatro era tal que Antonio Efrosio, un obrero cualquiera, le escribió una carta al mismísimo Joaquín Amaro, la máxima autoridad militar, informando que en el Teatro Ideal se estaba exhibiendo una obra antirrevolucionaria, *Allá lejos, detrás de la montaña*, atribuida al periodista "porfiriano" Carlos Díaz Dufoó. El hombre solicitaba ayuda para que la obra no se volviera a presentar.³⁴⁰

El ambiente resultaba coherente con el nacionalismo moderado del vasconcelismo, cuyo ministerio, consagrado por el Congreso de escritores de 1923 -de sus filas habían salido los promotores del Teatro de Ahora-, ya había planteado que el arte debía servir a las necesidades del nuevo Estado. No se debe pasar por alto que en el Congreso Vasconcelos denostó el teatro "psicológico", como lo había hecho con la pintura de caballete.³⁴¹ En ese contexto, la tesis de Juan Bustillo Oro -socio de Magdaleno en el Teatro de Ahora- fue la siguiente: "la misma inquietud irrefrenable que nos llevó a la guerra, *ahora quiere* hacer nuestro teatro y nuestro cinematógrafo así como ha hecho obra tan nuestra en la pintura y en la novela".³⁴² Se refería, de esa manera, a que debían surgir Riveras y Azuelas para acendrar el teatro (hermano menor de las otras artes), que "no satisfacía *el anhelo* de cosas genuinas de nuestro momento desordenado". No sorprende que una de las referencias de esta tesis fuera el arte ruso, en el que los intelectuales y artistas jugaban un decidido rol de fabricantes de un nuevo gusto cultural.

³³⁹ Emilio Carrere, "La zarzuela y la revista", *La gaceta del Espectador*, ciudad de México, Octubre 21 de 1928, p. 5; s. a., "El teatro en México está así", *El Universal Ilustrado*, noviembre 22 de 1928, p. 28, HNM, ciudad de México.

³⁴⁰ Antonio Efrosio García a Joaquín Amaro, ciudad de México, noviembre 9 de 1929, AJA, AHPEC, ciudad de México, serie 0211, exp. 5, leg. 56.

³⁴¹ Sheridan, Guillermo, *México en 1932: La polémica nacionalista*, (México D. F., FCE, 1999), p. 32-34; Fell, Claude, José Vasconcelos Los años del águila (1920-1925), México, UNAM, 1989. p. 531-536

³⁴² Juan Bustillo Oro, "Teatro", *El Universal Ilustrado*, marzo 1 de 1928, p. 51, HNM, ciudad de México.

Sin embargo, esa presión sobre el teatro era igualmente coherente con un nacionalismo más radical, que poco a poco se había ido construyendo en los gobiernos postrevolucionarios, y que de una manera u otra encontraría un lugar dentro del orden para *casi todo*, incluso para aquellos esfuerzos que no era completamente afines a los principios vasconcelistas: los Contemporáneos, el Estridentismo, e incluso, si se piensa en Salvador Novo y Xavier Villaurrutia, el mismísimo Teatro de Ulises. La diferencia entre el vasconcelismo y este otro nacionalismo cultural -si bien hubo muchos matices, muchos nacionalismos-³⁴³ era la misma que entre un interés más o menos sublimado en un gusto, y un interés cultural puro, directo, para el cual el artista no era un creador sino un difusor cuyo objeto era superar la afonía cultural de una masa erial.

La primera formulación de una política de Estado sobre el teatro acorde a tal dictorio, la hizo Narciso Bassols, como Ministro de Educación Pública. En verdad que allí se preveía la pronta materialización de la premisa “O México está perdido, o convierte rápidamente su gobierno en una poderosa y eficaz máquina en todos los órdenes de nuestra existencia”,³⁴⁴ pues el arte debía ser una “función pública”, una tarea política, una actividad que debía programar y ejecutar el gobierno para llenar una necesidad del Estado. No se trataba, como en el vasconcelismo, de financiar o inventar algo (un público, unos artistas, arte), la misión era crear el teatro mismo. Dos fragmentos resumen la forma y el sentido del extremado pensamiento:

hay gérmenes que deberían interesar a muchos de nuestros literatos que se pasan la vida quejándose de que no pueden hacer temporadas de teatro cuando ahí tienen un campo virgen, robusto, que puede permitirles todo el desarrollo

³⁴³ Sheridan, Guillermo, *México en 1932*, p. 73-84.

³⁴⁴ Bassols, Narciso, “Sobre teatro”, 1934, en *Obras*, (México, FCE, 1965), p 298.

de su arte, con la única condición de que no pretendan adulterar los móviles esenciales del juego en las acciones humanas y con tal de que se decidan a aceptar que se requiere tanto talento y hay tanto arte en un teatro para ejidatarios -por lo menos tanto, si no más- que en un teatro destinado a expresar problemas humanos de inhumanas y extravagantes minorías. Sin que con ello se afirme el valor artístico de cualquier grito de propaganda, aunque teniendo para este último la apreciación ventajosa de que, si no es obra de arte, por lo menos es eso, propaganda, lección de higiene y de buenas costumbres, en vez de incitación a desviados caminos de insania.

El arte se hará más y más cada día una función pública, un servicio público como los tranvías (...) El artista, particularmente el de teatro, se convierte -se convertirá si no desaparece- en un funcionario que tiene deberes que cumplir: la sociedad le reclama teatro, como a los jardineros les exige que Chapultepec esté bien cuidado. El que no sienta ese nuevo tipo de inspiración, el que necesite enfermar el corazón para “estar en trance” artístico, que cambie de oficio o se elimine, es igual. A nadie le interesa su teatro como no le interesa su muerte. Y quienes no sean capaces de ver en esto algo más que un simple anuncio de burocratización -en el sentido despectivo- del artista, no podrán captar el espíritu del futuro, y morirán doliéndose de haber nacido en este siglo³⁴⁵

¿En qué otros siglos podrían haber nacido? Sin duda Bassols no pensaba en los del arte religioso o en los del arte cortesano, aunque tampoco se refería a los de la

³⁴⁵ Idem.

comercialización del arte (da la impresión que los aborrecía), asociados en su discurso a la industria cinematográfica norteamericana.³⁴⁶ Más bien universalizaba una idea, como si no hubiera lugar en la historia para los críticos de aquel concepto de arte. El futuro era *toda una época*, su nombre era Estado mexicano, y el teatro llevaría ese apellido, teatro mexicano. ¿Por qué? Porque sólo *lo universal* era útil, pero sólo lo propio podía ser *universal*³⁴⁷. Surgió entonces un molde ambivalente: *para estar afuera* (en lo universal) *hay que permanecer adentro* (en lo mexicano)

“extravagantes minorías”: la distinción política entre “teatro de mayorías” y “teatro de minorías” venía al menos desde 1928, cuando el Teatro de Ulises fue criticado por proponer un arte de escasa cobertura y demasiado vanguardismo. Algo similar parece haber sucedido en la literatura de los años treinta con las polémicas entre viriles y afeminados o entre viejos y jóvenes.³⁴⁸ Pero las “extravagantes minorías” sí que pudieron, supieron o tuvieron que encontrar un lugar dentro de, porque no había surgido un mexicanismo, sino mexicanismos; porque lo importante en el fondo era estar dentro - no tanto cómo- pero no en el margen ni afuera, eso -como decía Bassols- sería la muerte. La idea de las “extravagantes minorías” era, no obstante, una predicción de intolerancia, de incapacidad para integrar expresiones de diferenciación que rebasaran dichos moldes, y señalaba el límite posterior del teatro mexicano: la inexistencia de un lugar autónomo, que en teoría deberían ocupar las verdaderas minorías que serían los artistas *desviados*

“si no desaparece”: no era una amenaza, era la consecuencia lógica de una creencia: se sentía seguro, se veía venir, el advenimiento de esta nueva época, cuyo

³⁴⁶ Idem, p 297.

³⁴⁷ Tenorio, Trillo, Mauricio, *Artifugio de nación. México en las exposiciones universales, 1880-1930*, (FCE, ciudad de México, 1998), p. 17-18; Sheridan, Guillermo, *México en 1932*, p. 60-72.

³⁴⁸ Díaz Arciniegas, Victor, *Querrela por la cultura “revolucionaria” (1925)*, (México, FCE, 1989), p 56 y ss; Sheridan, Guillermo, *México en 1932*, p. 57, 50-56.

mejoramiento eliminaría lo que no encajase. La democracia y “su ambigua noción de libertad”³⁴⁹ fueron componentes esenciales de este discurso. ¿Desapareció el teatro *desviado*? o lo que es lo mismo ¿apareció el teatro, todo el teatro, dentro del concepto bassoliano?

“que cambie de oficio o se elimine, es igual”: del lado de la política no interesaba (¿existían tales distinciones?) los problemas estrictamente artísticos, no así del lado del artista, que debía observar cada determinación de la preceptiva política. ¿Qué clase de percepción, qué observador suponía esto?. La diferencia histórica indica una relación asimétrica: un sistema político robusto observaba al arte poco diferenciado. La existencia del universo artístico sólo se creía posible en su subsistencia dentro del sistema político, ¿pero dónde? Hay que regresar hasta el vasconcelismo para encontrar una respuesta.

Bajo la administración Vasconcelista se había comenzado a formar un binomio entre funcionarios culturales y artistas, artistas de todos los pelambres y discursos, muy dispuestos a participar en esa oportunidad sin igual que fue el ascenso social a costa de la rápida organización de un Estado *fuerte*.³⁵⁰ Una de las consecuencias fue la jerarquía artística establecida³⁵¹ por la mediación de aquel centro fuerte de la sociedad: los pintores pintaban, los cineastas hacían películas... los literatos corregían y editaban: administraban, y sólo a ratos escribían. En la distinción latente allí entre cultura visual y letras el teatro tal vez adquirió un matiz intermedio: era visual, pero sus obras no

³⁴⁹ Tenorio, *Artilugio de nación*, p. 17-18.

³⁵⁰ Cfr. Charlot, Jean, *El renacimiento del muralismo mexicano, 1920-1925*, (México, Domés, 1985), p. 171, 161, 167 ; Sicilia, Javier, *José Vasconcelos y el espíritu de la universidad*, (México, UNAM, 2001); Aboites, Luis y Loyo, Engracia, “La construcción del nuevo estado 1920-1945”, en *Nueva historia general de México*, (México, El Colegio de México, 2010), p 599 y ss; Aboites Aguilar, Luis, *Excepciones y privilegios Modernización tributaria y centralización en México 1922-1972*, (México, El Colegio de México, 2003), p 104-109; Palacios, Guillermo, *La pluma y el arado*, (México, El Colegio de México, 1999), p 113.

³⁵¹ Cfr. Fell, Claude, *José Vasconcelos Los años del águila (1920-1925)*, México, UNAM, 1989, p 360-367; Sheridan, Guillermo, México en 1932: *La polémica nacionalista*, (México D. F., FCE, 1999), p. 39

alcanzarían la monumentalidad de los frescos o la movilidad del cinematógrafo (por el momento); tenía la posibilidad de comunicar ideas, y las ideas tomaban *forma* en las letras, pero sin duda se vería en él la ventaja que la contemplación colectiva de una puesta en escena tiene sobre el ejercicio individual de la lectura (bastante hipotético entonces).

En el tema de la jerarquía entre formas de producción cultural, al menos con respecto a la política estatal, se puede trabajar con una hipótesis más esquemática: desde el ministerio de Vasconcelos hasta la segunda mitad de los años cincuenta la pintura estuvo en el centro de atención.³⁵² El cine (y luego la televisión) irá desplazando este foco, sobretodo en términos de inversión económica e influencia cultural. El teatro se movió en un plano secundario (aunque con más importancia que áreas puras de las letras como la poesía) hasta finales de los cincuenta, cuando en el mundo del arte se percibió un agotamiento de la plástica oficialista basada en el muralismo y se presentaron signos claros de un auge en el interés estatal por las artes escénicas. Se volverá sobre este punto.

El teatro, como se ha entendido con respecto al muralismo,³⁵³ estaba lejos de ser un mero reflejo ideológico, no era homogéneo, era ambivalente. Desde Vasconcelos se habían expresado claras manifestaciones de este rasgo: la ambigüedad entre el interés puramente artístico y el interés de procurar medios materiales para la persona del artista (correspondida por la ambigua mezcla oficial de desprecio al arte y urgencia política de un arte nacionalista) o bien la integración relativamente incongruente del interés artístico con su instrumentación por una ideología política. El Teatro de Ahora prueba que así era:

³⁵² Acevedo, Esther y García, Pilar (coord.), *México y la invención del arte latinoamericano, 1919-1950*, (México, Secretaría de Relaciones Exteriores, 2011), p. 43, 58; Reyes, Palma, Francisco, “Otras modernidades, otros modernismos”, en Acevedo, Esther (coord.), *Hacia otra historia del arte en México (1920-1950)*, (México, Conaculta, 2002), p. 24

³⁵³ Gonzáles, Mello, Renato, “Diego Rivera entre la transparencia y el secreto”, en Acevedo, *Hacia otra historia del arte*, p. 43, 54, 60; Acevedo, *México y la invención*, p. 38 y ss

sus creadores innovaron con algunas técnicas modernas aprendidas de Europa, pero se asoció decididamente a la fiebre nacionalista.

El molde pedagógico

Durante los años treinta la iniciativa estatal en materia de teatro fue modesta. Sólo la sala Teatro de Orientación funcionó entre 1932 y 1938 con presupuesto de la Secretaría de Educación Pública. Aunque la intermitencia fue la mayor constante allí, durante sus temporadas se comenzó a realizar montajes de autores modernos como Antón Chejov o Bernard Shaw y mexicanos contemporáneos como Xavier Villaurrutia y Rodolfo Usigli. Según Schmidhuber aquí se habría iniciado “una tradición de dependencia del teatro de los canales gubernamentales”³⁵⁴. La vía es la correcta, el problema es más complejo: hubo dependencia de los artistas, pero en *un contexto de intercambio*: un servicio artístico (que no siempre implicaba coacción) por oportunidades de ascenso social y prestigio artístico. Es verdad que sin un subsidio era difícil establecer una organización teatral moderna,³⁵⁵ pero esa era la perspectiva de los artistas, pues desde el punto de vista político lo que existía era una necesidad de hacer teatro mexicano, no simplemente teatro, teatro moderno o de vanguardia; no había tal dependencia, se intercambiaba protección social por una *politización* de la producción teatral, por incluir la perspectiva del centro fuerte de la sociedad en el arte.

No obstante, el desarrollo estatista del teatro mexicano tomó fuerza hasta los años cincuenta, ¿por qué?. Baste pensar en la relativa ignorancia que había sobre la

³⁵⁴ Schmidhuber, Guillermo, *El teatro mexicano en ciernes, 1922-1938*, (Peter Lang Publishing, New York, 1992), p 104.

³⁵⁵ Schneider, Luis Mario, *Fragua y gesta del teatro experimental en México*, (México, UNAM, 1995), p 219.

cultura teatral moderna, y, más que nada, que durante mucho tiempo la prioridad del Estado fue consentir la actividad de las artes visuales. El teatro estaba en ciernes, pero era más caro y difícil de organizar que el muralismo; además tenía menos impacto internacional y requería infraestructura. Por otro lado, la organización de la producción teatral tuvo que esperar hasta la institucionalización de la enseñanza de las artes en su conjunto, es decir, desde el punto de vista de las instituciones nunca tuvo vida propia.

La creación del Instituto Nacional de Bellas Artes en 1946 permitió formalizar la Escuela de Arte Teatral en ese mismo año, y la promoción del teatro de autor y experimental. Pero sólo hasta 1953 se creó una dependencia diseñada para cierto tipo de profesionalización, aunque la prioridad del Departamento de Teatro del INBA no fue el fomento de conjuntos profesionales sino la *centralización* de la actividad teatral en dos sentidos: la difusión y aprendizaje del teatro se dirigiría a las escuelas primarias, secundarias, normales y obreras, y la organización se haría “partiendo de la capital (...) a la provincia”.³⁵⁶

Desde un comienzo se consideró dar espacio a diversas manifestaciones teatrales: teatro experimental, teatro de autor, teatro infantil, obras clásicas, pero todo bajo el principio de “llevar al pueblo un teatro que le fuera dedicado”.³⁵⁷ El Departamento de Teatro dividió su trabajo en “Secciones”: Escolar Infantil, Teatro Popular, Teatro Foráneo, y Temporadas Profesionales. Esta división, que salvo cambios formales se mantendría durante las siguientes dos décadas, a su vez estaba subdividida en una compleja burocracia que producía cientos de actividades a lo largo de la república.³⁵⁸ En

³⁵⁶ Gorostiza, Celestino en INBA, *Memoria de Labores 1954-1958*, México, SEP, 1958, p C-5., AHSEP, ciudad de México, hemeroteca.

³⁵⁷ Idem, C-6.

³⁵⁸ Idem, C-10.

suma, la mayor parte de la estructura estaba dedicada a llevar el teatro a la población menos escolarizada, desde el centro fuerte que ya era la ciudad de México.

La gestión, en la disciplina de “simplificar el conocimiento de las técnicas teatrales”, se medía en funciones, asistentes -o “promedios de asistencia”-, y la cruzada por divulgar el teatro avanzaba en cursos, “cursos intensivos” o “cursos breves”, impartidos a maestros y estudiantes de las Escuelas Secundarias; de lo últimos se escogía a jóvenes que organizarían grupos de teatro en las facultades universitarias.³⁵⁹

Si bien con menos intensidad, el esfuerzo también se comprendía en términos de conocer la cultura teatral de los países desarrollados. El teatro de autor, que había llegado con alguna consistencia desde los primeros montajes Sekisanianos de Tennessee Williams y Arthur Miller en ciudad de México a comienzos de los 1940, había comenzado a tomar forma en la segunda mitad de esa década: Shakespeare, Strindberg, Chejov, Carballido, Novo, Magaña, Sor Juana Inés de la Cruz.

El ciclo escolar en la Escuela de Arte Dramático duraba un trienio e incluía actuación, escenografía, dirección e historia del arte, impartidas por personalidades como Salvador Novo, Celestino Gorostiza y Emilio Carballido, y extranjeros como Alejandro Jodorowsky y Seki Sano.

La que expresó de una manera más diáfana la presencia del centro fuerte en el teatro fue la Sección de Teatro Foráneo. Desde 1954 dividió la república en diez zonas que aglutinaban los grupos de teatro de los Estados. Cada zona comenzó inmediatamente a organizar su respectivo Festival de Teatro Regional, cuyos ganadores concurrirían al Festival Nacional de Teatro, ciclo que se celebraría cada dos años. De acuerdo a un censo elaborado por la Sección el número de grupos de teatro participantes en estos festivales se había elevado de 17 a 323 entre 1954 y 1958, la mayoría de los cuales giraba en torno a

³⁵⁹ Idem, C-27.

escuelas y universidades locales; el teatro servía para responder a la relativa dispersión del crecimiento poblacional mexicano.³⁶⁰ Artísticamente, tanto en el nivel regional como en el nacional se otorgaban premios y facilidades logísticas, más no había política alguna dirigida a proporcionar estabilidad a los grupos. La pauta más clara fue la de premiar únicamente montajes de autores mexicanos sobre temas mexicanos.³⁶¹

En contraste, desde 1954 la Sección de Teatro Popular, cuyo papel sería llevar entretenimiento a las cárceles, hospitales públicos, asilos, fábricas y colonias pobres, había pretendido agrupar a los conjuntos aficionados, pero también a los grupos de teatro experimental formados por estudiantes universitarios de teatro (“grupos que montan todo tipo de obras; nacionales, extranjeras, modernas y clásicas”).³⁶² En otras palabras, la cultura del teatro experimental comenzó a ser distinguida como algo que no era esencial en el proceso del Teatro Mexicano, y que sin embargo era necesario integrar, como parte del teatro destinado a los enfermos, pobres, obreros, presos y locos, es decir, a los *marginados* sociales, los que tenían un pie adentro y otro afuera del orden.

Con los largos índices de las obras ofrecidas desde la creación de esta compleja estructura teatral se hubiera podido armar un catálogo hispanofilíco. Con excepción de algunos montajes de dramaturgos francófonos o anglófonos, durante la década de los cincuenta los títulos respondieron fundamentalmente a tres criterios: autores españoles del siglo de oro, autores novohispanos y autores mexicanos; y aunque la presencia mayoritaria correspondía a los últimos, sin duda muchas de las obras -promovidas en concursos y festivales de la Sección de Teatro Foráneo- eran *hijas* de los géneros áureos,

³⁶⁰ Kuri, Rodríguez, Ariel y González, Mello, Renato, “El fracaso del éxito, 1970-1985”, en *Nueva historia general de México* (ciudad de México, El Colegio de México, 2010), p. 712, 714.

³⁶¹ Gorostiza, Celestino en INBA, *Memoria de Labores 1954-1958*, México, SEP, 1958, p C-5., AHSEP, ciudad de México, hemeroteca, C-41-C-47.

³⁶² Idem, C-71.

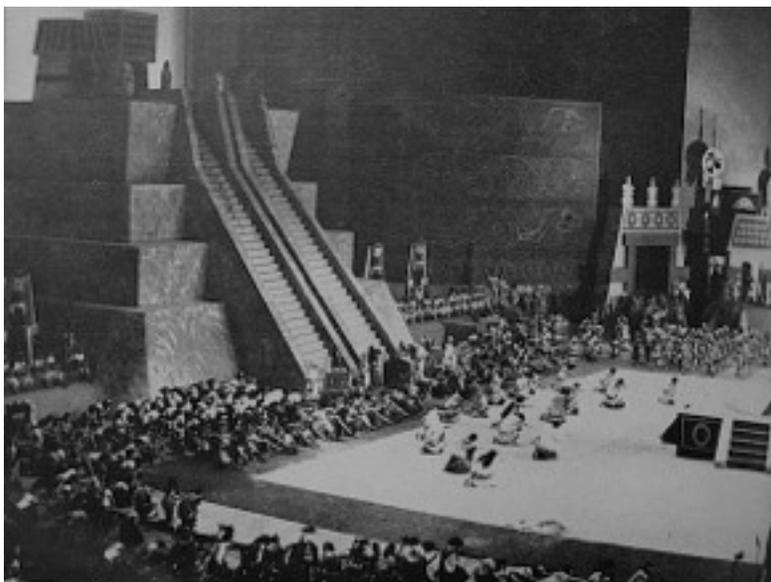
de su naturalismo y su costumbrismo, pero octavados por el nacionalismo; lo que no deja de ser una imprecisión en el caso de algunos escritores, como Salvador Novo, Hector Mendoza o Rodolfo Usigli, que representaban una amalgama mucho más compleja, aunque minoritaria en el volumen de aquella producción. Este gusto no sólo se comprende en la larga data de la hispanidad mexicana. Era producto de la xenofobia heredada del siglo XIX, que, en lo que tocaba al teatro, ya se había expresado en la tesis del ministro Bassols: “el desarrollo del teatro en México tiene, por tanto, doble interés: el que como teatro le corresponde y el que nace de su papel de instrumento de lucha contra el repugnante cinematógrafo de California”.³⁶³ ¿No es la búsqueda angustiosa de la universalidad una transformación del miedo al otro? La organización del teatro no era sólo eso, era todo, era la organización de la vida misma, era casi un asunto de vida o muerte. Pero también hay que reconocer la noción de que ser universal era tener un lugar original en la cultura. Una creencia contribuía a resolver este problema: resultaba que ya había un legado de teatro clásico -claramente diferente al del vecino anglosajón y protestante-, que sólo hacía falta conocer difundir y replicar.

Hay que recordar con exactitud lo que razonaba Bassols sobre las enormes responsabilidades del teatro mexicano:

El público debe *aprender* a ir a teatro, pero sin que el teatro *exista* y se *imponga*, es inútil tratar de *crearle un público*. Es de trascendencia vital esta cuestión, porque no parece que en mucho tiempo podamos *crear* una industria cinematográfica que nos libre de las películas norteamericanas -casi en su totalidad detestables y siempre *habladas en inglés*-, y mientras esas pésimas

³⁶³ Bassols, Narciso, “Sobre teatro”, 1934, en *Obras*, (México, FCE, 1965), p 297.

películas sean *la única diversión* en la ciudad de México, *ni pobres ni ricos* podrán encontrar espectáculos capaces de levantarles el espíritu³⁶⁴



INBA, Teatro de Masas, *El mensajero del Sol*, ciudad de México, Auditorio Nacional, 1956, INBA, *Memoria de Labores 1954-1958*, México, SEP, 1958, C-24, C-25. AHSEP, ciudad de México, hemeroteca.

El agotamiento del muralismo

A finales de los años cincuenta ya despuntaban profundas contradicciones. La creencia en que la sociedad mexicana podría desarrollarse guiada únicamente por los postulados del sistema político poco a poco salió al encuentro de otras realidades: los salarios tenían menos poder adquisitivo, el déficit de la balanza comercial aumentaba, la industrialización no llenaba el molde de las sociedades desarrolladas, las revueltas populares aumentaban, y el propio régimen resolvía demandas mientras reprimía con

³⁶⁴ Idem, cursivas propias.

severidad, es especial a los jóvenes.³⁶⁵ También se respiraban nuevos aires en el sorprendente mundo del arte. Hasta ese momento había primado *una ambivalencia de naturaleza política*: se había propiciado un arte modernista sin autonomía artística, un artista moderno cuya satisfacción venía más de la protección y la influencia política que de lo artístico, y una cultura diferenciada sin suficiente *tolerancia* a la diferenciación cultural. Pero en 1958 eso estaba cambiando. Y el cambio impactó profundamente al teatro.

La Primera Bienal Interamericana de Pintura y Grabado de 1958 parecía fuera de aquel tiempo contradictorio que comenzaba a vivir México. Se construyeron dieciocho salas de exhibición para el “Museo provisional” que recibiría setecientas pinturas y trescientos grabados cuyos costos de envío pagó el gobierno mexicano a los veintidós países invitados, y fueron preparadas retrospectivas de los muralistas mexicanos Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros y José Clemente Orozco y del brasileño Cándido Portinari. En toda la exposición se notaba el juicio y la enhiesta ejecución de Miguel Álvarez Acosta, Director del Instituto Nacional de Bellas Artes. Quizá por eso la feroz Marta Traba dijo que en aquella exposición el muralismo mexicano había recibido un “entierro de primera”.³⁶⁶ Poco a poco se verá que lo sucedido en torno a la Bienal es pieza clave para comprender el lugar ocupado por el teatro en la trama cultural mexicana de los años sesenta.

Hay que comenzar por Álvarez Acosta. Era el típico intelectual liberal premoderno: pronunció sendos discursos sobre la historia pero no era historiador, en sus planteamientos había sociología pero no era sociólogo, escribió novelas y poesía pero no

³⁶⁵ Meyer, Lorenzo, “De la estabilidad al cambio”, en *Historia general de México*, (México D. F., El Colegio de México, 2004). p. 809 y ss, 905; Cf. Millán, Rene, *Complejidad social y nuevo orden en la sociedad mexicana*, (México D.F., UNAM, 2008), p. 69 y ss.

³⁶⁶ Traba, Marta, *Dos décadas vulnerables de en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, (Buenos Aires, Siglo XXI, 2005), p. 106.

era novelista ni poeta, pintaba esculpía y grababa, pero no era pintor escultor o grabador; incluso escribió teatro. Sí era abogado -baza que podía servir casi para cualquier cosa- y funcionario, pero no exactamente un burócrata especializado, sino más bien una mezcla de político y funcionario. Se curtió en casi todo el servicio público: maestro rural, líder sindical e Inspector Municipal en los veintes, Subprocurador de Justicia y gobernador interino de su estado natal en los treintas, funcionario consular y Magistrado del Supremo Tribunal de Justicia en los cuarenta, Director del INBA en los cincuenta, embajador plenipotenciario para asuntos culturales en los sesentas, y Subsecretario de Radiodifusión en los setentas.³⁶⁷ Conforme avanzó en el Estado Álvarez adoptó el perfil de un promotor cultural. Se puede atribuir, en parte, a esa relación vicaria con el arte, y en parte a que era devoto del nacionalismo, y de ganar nuevos dominios para el Estado: tenía sentido de realidad pero también de posibilidad.

De manera que Miguel Álvarez Acosta había llegado al Instituto para defender la agenda oficial. Fue nombrado para el periodo 1954-1958, luego de que al anterior director lo destituyeran por haber permitido poner una bandera soviética sobre el ataúd de Frida Khalo, en momentos en que el gobierno procuraba mantener ante los Estados Unidos la imagen de un nacionalismo no incómodo. Casi nada que decir de sus ideas sobre la Bienal: una sincera renuncia al criterio artístico en favor de la política. La exposición, dijo, era fundamentalmente para afianzar los vínculos internacionales de amistad y promover el conocimiento de cada cultura nacional; comenzando por la mexicana.³⁶⁸ Al mismo tiempo Álvarez Acosta le había concedido al Frente Nacional de

³⁶⁷ Conaculta, *Miguel Álvarez Acosta Tránsito de una voz apasionada*, (ciudad de México, INBA, 1993), p 81 y ss.

³⁶⁸ Álvarez, Acosta, Miguel, “Discurso pronunciado por el Señor Licenciado Don Miguel Alvarez Acosta con motivo de la inauguración de la Primera Bienal Interamericana de pintura y grabado”, ciudad de México, Instituto Nacional de Bellas Artes, Secretaría de Educación Pública, junio-agosto, 1958, p 2, DAICAA, Houston, registro digital, 823576.

Artes Plásticas el derecho a participar en la selección de los expositores. El Frente había nacido en 1952 auspiciado por el corporativismo oficial y algunos pintores, entre los que destacó David Alfaro Siqueiros.

En resumen, la Bienal se había organizado para cumplir funciones diplomáticas y para contribuir a la cohesión interna del régimen. Todo esto fue rechazado por la vanguardia artística. Rufino Tamayo se negó a tomar parte en la retrospectiva,³⁶⁹ y en vez de eso se hizo parte de una exposición paralela,³⁷⁰ juzgada por voceros oficiales como una reunión de pintores extranjeros, que no por vivir y haberse “perfeccionado” en México habían adquirido “ni nuestra nacionalidad ni una fisonomía pictórica auténticamente mexicana”.³⁷¹ Cáustica resultó la reacción de José Luis Cuevas ante tal panorama. No se contentó con haber rechazado la invitación, sino que se despachó contra “Siqueiros y sus peroratas”, a quien llamó coronelazo, momia de nuestra pintura cartelista, Trujillo de Tenochtitlán, gnomo y papagayo. La teoría de Cuevas, menos cómica que sus palabras, era que Siqueiros ejercía presión a través del Frente Nacional de Artes Plásticas porque había una nueva generación de artistas que ya no lo seguía. También fustigó la gestión de Álvarez Acosta a la que calificó como expresión de un modelo cultural asfixiante, hijo del único nacionalismo posible: el totalitario.³⁷² Cuevas se mantenía fiel a las tesis de “La cortina de nopal”, manifiesto publicado en 1956 que, a

³⁶⁹ Salmón Jr., Agustín, “Tamayo hizo el feo a Bellas Artes: El famoso pintor no expondrá en la Primera Bienal pictórica”, ciudad de México, *Últimas noticias de Excelsior*, mayor 22, 1958, DAICAA, Houston, registro digital, 768044.

³⁷⁰ s. a., “La Bienal Bis se abre el lunes”, ciudad de México, *Últimas noticias de Excelsior*, junio 4, 1958, DAICAA, Houston, registro digital 758372.

³⁷¹ Salmón Jr., Agustín, “Solamente extranjeros en la Bienal Bis: Bellas Artes habla sobre el grupo de los descontentitos”, ciudad de México, *Últimas noticias de Excelsior: Segunda edición*, junio 5, 1958, DAICAA, Houston, registro digital 758383.

³⁷² Cuevas, José Luis, “Desde Caracas: José Luis Cuevas satiriza la Bienal y traza con ácido corrosivo la caricatura de Siqueiros”, ciudad de México, *México en la cultura: Suplemento cultural de Novedades*, julio 6, 1958, DAICAA, Houston, registro digital 772221.

través de un cuento corto, puso en cuestión la legitimidad social y artística del arte nacionalista.³⁷³ La cosa iba más atrás. A finales de los cuarenta, luego de una larga estancia en Nueva York, Rufino Tamayo había planteado críticas similares,³⁷⁴ tendencia que - pese a su tono moderado- fue vista pocos años después por Octavio Paz como una ruptura.³⁷⁵



Siqueiros según Cuevas, Cuevas, José, Luis, “La cortina de nopal”, (1956), *Ruptura*, (ciudad de México, Museo Carrillo Gil, 1988), DAICAA, Houston, registro digital 788032. La figura, una de las ilustraciones del manifiesto, condensa varios elementos críticos: la caricatura de los volúmenes monumentalistas y la asociación del autoritarismo con lo grotesco, pero, al mismo tiempo, la dimensión pragmática e individualista de tal ideología vista horizontalmente desde el margen de la vanguardia.

En varias columnas periodísticas aparecieron otras tantas críticas. Se hablaba de un Siqueiros oportunista convertido en juez y parte de un “lamentable espectáculo”, de un

³⁷³ Cuevas, José, Luis, “La cortina de nopal”, (1956), *Ruptura*, (ciudad de México, Museo Carrillo Gil, 1988), DAICAA, Houston, registro digital 788032.

³⁷⁴ Rodríguez, Antonio, “La pintura mexicana está en decadencia dice Rufino Tamayo”, *El Nacional*, ciudad de México, septiembre 22, 1947, DAICAA, Houston, registro digital 755507.

³⁷⁵ Paz, Octavio, *Tamayo en la Pintura Mexicana*, (ciudad de México, UNAM, 1959 [1950]).

Juan O'Gorman -representante del Frente Nacional de Artes Plásticas en el certamen- a la vez seleccionador y seleccionado,³⁷⁶ y de muchos detalles disonantes.

Otras voces autorizadas consideraron la Bienal un fracaso. Álvaro Carrillo Gil, que por entonces ya tenía una de las mejores colecciones de arte mexicano, tachó la exposición de un derroche de dinero atribuible al oportunismo de funcionarios que estaban de salida. Se refería a Miguel Álvarez Acosta, que en ese año terminaba su gestión. Sin ambages, Carrillo Gil acometió una crítica demoledora, y con la fuerza que sólo podía tener una verdad dicha desde una posición como la suya imprecó la Bienal:

Están al frente del I.N.B.A. (...) gentes que no saben de museos, de artistas, de movimientos (...) La mejor prueba del desatino que se ha cometido al encomendar a los gobiernos la selección (...) es que esta Bienal será un pifia, no sólo por la falta de muchos artistas eminentes que no están dentro de las preferencias de los gobiernos sino por la pobre categoría de obras que van a presentar, obras de artistas burócratas o de ahijados de tal o cual (...) la primera Bienal mexicana será un fracaso³⁷⁷

La polémica se prolongó hasta mediados de los sesenta, cuando la crítica de arte Marta Traba fue acusada de encabezar un complot internacional contra el muralismo

³⁷⁶ García, Socorro. "Los pintores realistas deben buscar otras formas de expresión aunque se expongan a ser llamados 'traidores a la patria' ", ciudad de México, *México en la cultura: Suplemento cultural de Novedades*, julio 13, 1958, , p. 6, DAICAA, Houston, registro digital 786721; Tibol, Raquel, "Primeros truenos en la Bienal", ciudad de México, *México en la cultura, suplemento de Novedades*, mayo 25, 1958, DAICAA, Houston, registro digital 772177.

³⁷⁷ Carrillo Gil, Alvar, "Nuestra pueril, onerosa bienal de arte plásticas", ciudad de México, *México en la cultura: Suplemento cultural de Novedades*, mayo 18, 1958, DAICAA, Houston, registro digital 770451; cf. Carrillo Gil, Alvar, "El director del INBA falta a la verdad dice Carrillo Gil", ciudad de México, *México en la cultura: Suplemento cultural de Novedades*, junio 8, 1958, DAICAA, Houston, registro digital 772162.

mexicano.³⁷⁸ Traba nunca cejó en su crítica a lo que consideraba irremisible arte de compromiso, ni en su defensa a ultranza del niño terrible de la plástica mexicana, José Luis Cuevas.

¿Si con el muralismo se había alcanzado alguna certeza de universalidad, qué se haría ante su agotamiento como retórica política? Sin voluntad -y tal vez sin imaginación- para cambiar el molde, tendría que redoblar sus esfuerzos en otros sistemas simbólicos emergentes. Sin duda, esto ayuda a comprender la convergencia entre aquella coyuntura de la Bienal y el interés misional que había comenzado a mostrar Álvarez Acosta por “el drama y la comedia”. No era coincidencia que hubiera inaugurado el Congreso Panamericano de Teatro con la siguiente pauta:

Y así como en la obra pictórica monumental de México el observador siente que la convivencia real del hombre no es la que inspira los murales, sino que más los imita, así el teatro contemporáneo suele consignar vivencias, de tal modo que la vida parece una imitación de lo sucedido escénico. Sin que tal apreciación implique ausencia o apreciación (sic) de la creación fantástica, cierto es que el drama y la comedia no se han concretado a representar la verdad del hombre, sino a plantear realidades que este habrá de organizar. Diremos así que los complejos de la vida social de los pueblos, pueden ya utilizar los elementos de una ficción racional, para ahorrar a los grupos

³⁷⁸ Rodríguez, Antonio, "El Muralismo de México; Gran y aparatoso adhesion de la Historia, dice José Luis Cuevas", *El Día: Vocero del pueblo mexicano*, ciudad de México, abril 16, 1964, p. 9, DAICAA, Houston, registro digital 747199; "El Muralismo de México; Uno de los momentos culminantes del Arte en este siglo", *El Día: Vocero del pueblo mexicano*, ciudad de México, abril 17, 1964, p. 9, DAICAA, Houston, registro digital 747077; "El Muralismo Mexicano, un enorme absceso que contagió a todos nuestros países; carta abierta de Marta Traba sobre el problema del Muralismo Mexicano", *El Día: Vocero del pueblo mexicano*, ciudad de México, mayo 14, 1964, p- 9, DAICAA, Houston, registro digital 747211.

humanos el dolor de experimentar en la vida, tragedias que sólo serán vividas en la escena³⁷⁹

Pronunciaba estas palabras, de por sí ajenas al lenguaje del teatro y la pintura contemporáneas, justo en el resecamiento del muralismo como representación artística del mexicano. De manera parecida a la Bienal, lo hacía delante de un auditorio de diplomáticos, convencido y convenciendo sobre la universalidad del arte mexicano, como si fuera consciente de que convencer afuera y convencer adentro eran dos caras de la misma moneda.

Diplomacia teatral: lo público y lo privado

Desde finales de 1957 el Estado mexicano había comenzado a desarrollar una activa diplomacia con el teatro. Se argüía la cooperación entre las naciones del continente para “participar en el concierto universal del teatro”,³⁸⁰ dominado por europeos y norteamericanos. Pero no es descabellado pensar que, al mismo tiempo, se intentaba compensar el desgaste del muralismo como divisa.

El evento más notable de esta nueva agenda fue el Primer (y único) Congreso Panamericano de Teatro, celebrado en 1957 *en ciudad de México*. En los documentos oficiales se puede visualizar la forma panglossiana y propagandista que había adquirido el ideario oficial sobre el teatro. El temario, pletórico de divisiones y subdivisiones (al

³⁷⁹ Álvarez, Acosta, Miguel, “Discurso de bienvenida”, en *Memoria del Primer Congreso Panamericano de Teatro*, (INBA, ciudad de México, 1957), p 50, AHINBA, ciudad de México, Biblioteca de las Artes.

³⁸⁰ Gorostiza, Celestino, “Prólogo”, en *Memoria del Primer Congreso Panamericano de Teatro*, (INBA, ciudad de México, 1957), p 11, AHINBA, ciudad de México, Biblioteca de las Artes; Gorostiza, Celestino en INBA, *Memoria de Labores 1954-1958*, México, SEP, 1958, p. C-110, AHSEP, ciudad de México, hemeroteca,.

igual que el pormenorizado Reglamento), era de inspiración política más que artística; proponía discutir sobre “la conveniencia de un acercamiento teatral de las naciones americanas desde el punto de vista cultural, desde el punto de vista de las relaciones internacionales y desde el punto de vista económico”;³⁸¹ hablaba de “la creación de un organismo”, de “homenajes”, de “congresos de estudiantes de teatro”, de crear “un Fondo Económico Común”, del “eventual establecimiento de una Facultad Latinoamericana de Teatro”, e incluso de “las bases para la creación de un teatro rural en América Latina”; pero por ninguna parte aparecían los asuntos propiamente teatrales que se estaban discutiendo en los núcleos artísticos internacionales: la diferenciación entre teatro y literatura o entre teatro y entretenimiento, la crítica al teatro naturalista, la oposición al totalitarismo de las sociedades modernas: ordenar el teatro sin hablar de teatro. De hecho, la principal ponencia mexicana dejó entrever que la política teatral mexicana ya habían encontrado un objeto transable equivalente al muralismo: el “teatro de masas”. El pueblo mexicano -explicaba el texto- tenía en este estilo su más “autóctona” expresión. Tal tipo -continuaba- tenía su raíces en la cultura precortesiana, y había alcanzado diversas etapas de desarrollo conforme a cada estadio de la historia mexicana. En la colonia había servido como teatro evangelizador, en la Independencia como teatro “épico” y carnaval, y en la modernidad, es decir, desde la Revolución de 1910 -decía-, había huido de la influencia “europeizante” para dar vida a las auténticas manifestaciones de la “raza” mexicana a través del método que mezclaba la monumentalidad con un “teatro de acción” y poco parlamento.³⁸² “Si los trabajos de este Congreso tienden a crear un teatro propio así como *normas* que puedan dar al Teatro de América un fisonomía, la Delegación mexicana pone

³⁸¹ *Memoria del Primer Congreso Panamericano de Teatro*, (INBA, ciudad de México, 1957), p 19-21, AHINBA, ciudad de México, Biblioteca de las Artes.

³⁸² “Delegación de México”, (Resolución XXI, ponencias centrales), en *Memoria del Primer Congreso Panamericano de Teatro*, (INBA, ciudad de México, 1957), p 170-174, AHINBA, ciudad de México, Biblioteca de las Artes.

a su consideración la posibilidad de utilizar esta experiencia de México para *estructurar* un arte dramático que responda a los intereses colectivos de los países de América”,³⁸³ dijo en su parte central la ponencia.

Sin duda, el Congreso expresó la necesidad mexicana de figurar en la escena internacional en el papel de interlocutor: se intentaba actuar como si la política cultural fuera a poner al país en un rol de liderazgo.

El Congreso también sirvió para presentar internacionalmente a uno de los cuadros que heredaría, adaptaría y desarrollaría el ideario estatista del teatro espetado por el ministro Bassols en los años treinta, que no era otro que el licenciado Miguel Álvarez Acosta; el teatro, ese “ejército de la paz por el intelecto en América”,³⁸⁴ decía Acosta.

El resultado, no obstante, debió ser displaciente: los asistentes estuvieron de acuerdo con todas las propuestas mexicanas, excepto aquellas que insinuaban la posibilidad de crear un estilo o forma “americana” de teatro.³⁸⁵ Y, salvo las becas de la Universidad Nacional Autónoma de México para estudiantes latinoamericanos de teatro, y las festivales latinoamericanos de teatro universitario que se celebrarían en el camino hacia la Olimpiada Cultural de 1968, todos los proyectos, organismos, comisiones, homenajes, museos, bibliotecas y presupuestos que el Congreso “recomendó” vehemente, adjetivados casi siempre como “panamericanos” o “americanos”, resultaron de una existencia gaseosa. La explicación, al menos en el caso de Colombia y Estados Unidos, es clara. Los colombianos Luis Enrique Osorio y Victor Mallarino fungieron como activos representantes en el Congreso, e incluso ocuparon puestos directivos, pero a la vuelta de tres o cuatro años ya habían sido *desplazados* por la nueva generación teatral colombiana,

³⁸³ Idem, p 172, cursivas propias.

³⁸⁴ Idem, p. 49-50.

³⁸⁵ “Labor de la Comisión A”, (resumen y conclusiones), *Memoria del Primer Congreso Panamericano de Teatro*, (INBA, ciudad de México, 1957), p 77, AHINBA, ciudad de México, Biblioteca de las Artes.

que los relegó durante décadas a un puesto secundario (quizás a menos) en la historia teatral colombiana y latinoamericana. En cuanto a la delegación de Estados Unidos, sólo cabe observar que ni siquiera era de algún modo representativa de Broadway, y si que menos de las vanguardias teatrales norteamericanas.

El cartel del Congreso Panamericano en cierta forma fue más explícito acerca de la esencia de la convocatoria: *el teatro es diplomacia*.



INBA, *Primer Festival Panamericano de Teatro*, cartel, ciudad de México, 1958, INBA, *Memoria de Labores 1954-1958*, México, SEP, 1958, C-11. AHSEP, ciudad de México, hemeroteca.

La gestión de Álvarez Acosta en Bellas Artes terminó con el sexenio, en 1958. Al año siguiente el nuevo presidente lo nombró Embajador Extraordinario y Plenipotenciario de México y le asignó la dirección de un nuevo programa: el Organismo de Promoción

Internacional de Cultura de la Secretaría de Relaciones Exteriores.³⁸⁶ Su misión sería la misma para la que ya había demostrado talento: difundir la cultura mexicana entre los países amigos.

El nuevo despacho pertenecía a la Dirección de Relaciones Culturales (que luego adoptaría el nombre de Dirección de Asuntos Culturales) de la SRE. ¿Qué tan comprometida estaría la nueva dependencia con la diplomacia teatral? Hubo un episodio que resulta feraz, sobre todo en su contraste con la cara presentada en el Congreso teatral de 1957.

En mediados de 1961 algunas autoridades mexicanas recibieron una propuesta norteamericana para llevar a cabo en Nueva York una gran temporada de teatro mexicano. *Film Guild*, una asociación neoyorquina que había sido pionera en la exhibición de cine arte desde los años veinte, se había dirigido por correspondencia al Centro Mexicano de Escritores. En la propuesta *Film Guild*, representada por el activista cultural Symon Gould, decía que podría conseguir financiamiento de instituciones norteamericanas - incluso de un senador- interesadas en estrechar los vínculos culturales entre los dos países.³⁸⁷ El proyecto fue remitido a la Secretaría de Relaciones Exteriores, que lo puso en manos del filósofo Leopoldo Zea, director de Relaciones Culturales. Entre octubre y diciembre Zea y Gould intercambiaron varias misivas. En una Zea propuso que estaba de acuerdo y que proponía una temporada de teatro que incluyera obras “mexicanas” de los siglos XIX y XX y de la colonia,³⁸⁸ en otra Gould contestó que le parecía bien y que le enviará los textos teatrales para que fueran examinados por productores y directores

³⁸⁶ Por su sigla OPIC.

³⁸⁷ Symon Gould (Film Guild) a Margaret Shed (Centro Mexicano de Escritores), Nueva York, julio 20, 1961; Symon Gould a Margaret Shed, Nueva York, septiembre 7, 1961, AHSRE, DAC, ciudad de México, Dirección de Relaciones Culturales, carpeta XV-68-12.

³⁸⁸ Leopoldo Zea a Symon Gould, ciudad de México, octubre 25, 1961, AHSRE, DAC, ciudad de México, Dirección de Relaciones Culturales, carpeta XV-68-12.

locales, y hubiera la posibilidad de convencer con ellos a las “fundaciones culturales” interesadas en financiar el proyecto. Gould elogió el tono “constructivo” de las comunicaciones de Zea, y respetuosamente agregó que estaba confiado en el apoyo que se daría al proyecto “no sólo estéticamente, sino prácticamente”, por lo que solicitaba una presentación más detallada, “no sólo de los nombres de las personalidades”.³⁸⁹ Paralelamente, la directora y fundadora del Centro Mexicano de Escritores, la norteamericana Margaret Shed, a sabiendas de que había facilitado que Gould accediera a Secretaría, se disculpaba con Zea por lo molestas que resultaban sus solicitudes y dejaba entrever que quizás el proyecto quedaría en nada.³⁹⁰ Luego llegaron dos cartas más de Gould para Zea. En una hablaba sobre la financiación que seguramente obtendrían como para que no hubiera duda de que todo iba en curso, y en otra se refería a un concepto que emitiría el Dr. Frank Dauster, profesor norteamericano especializado en literatura y teatro mexicano.³⁹¹ De lo dicho por Dauster sólo se puede saber través de la respuesta emitida por el despacho de Zea y las aclaraciones que se vio obligado a enviar él mismo a Relaciones Exteriores, cuidadoso de su relación con las autoridades y los círculos literarios mexicanos. Con ello se llega al núcleo del caso. En la primera un funcionario indicó:

Me alegra que el señor Dauster haya coincidido en señalar algunos de los autores contemporáneos que propusimos en nuestro proyecto, sin embargo me

³⁸⁹ Simon Gould a Leopoldo Zea, Nueva York, noviembre 2, 1961, AHSRE, DAC, ciudad de México, Dirección de Relaciones Culturales, carpeta XV-68-12.

³⁹⁰ Margaret Shed a Leopoldo Zea, ciudad de México, noviembre 15, 1961, AHSRE, DAC, ciudad de México, Dirección de Relaciones Culturales, carpeta XV-68-12.

³⁹¹ Simon Gould a Leopoldo Zea, Nueva York, noviembre 22, 1961, AHSRE, DAC, ciudad de México, Dirección de Relaciones Culturales, carpeta XV-68-12.

permite observar que no es del todo cierto que el teatro mexicano haya sido escrito en los últimos veinte años. En la época colonial y en el siglo XIX mexicano se escribieron muchísimas obras teatrales, así por ejemplo junto a las de Alarcón están las de Sor Juana Inés de la Cruz, junto a las de Fernando Calderón las de José Eduardo de Gorostiza, etc. Esta evolución del teatro mexicano es la que nos hemos permitido mostrar.³⁹²

En cuanto a las obras propuestas por Dauster las dio por buenas, “pero las que nosotros proponemos se adaptan a un elenco reducido y a un costo bajo”, apostilló el funcionario. Siendo su concepto ingrato a la pupila de la tecnocracia nacionalista, Dauster se disculpó diciendo que los había emitido “sin tener idea exacta de qué se trataba”:³⁹³

No quise decir que no hubiera teatro mexicano hasta hace veinte años. Dios me libre de propalar tal disparate. Lo que quise subrayar es el extraordinario florecimiento teatral de los últimos veinte años³⁹⁴

No decía nada sobre el concepto original, el cual se puede imaginar, por oposición a su misiva, adusto y ajeno a cualquier consideración externa a lo literario y lo teatral. La inapelable respuesta de Relaciones Exteriores, en cambio, mantuvo la coherencia. Desde su primera misiva Leopoldo Zea había sido cuidadoso en advertir: “el auge del teatro

³⁹² Rafael Félix Arellano (Subdirector Relaciones Culturales SRE) a Simon Gould, diciembre 18, 1961, AHSRE, DAC, ciudad de México, Dirección de Relaciones Culturales, carpeta XV-68-12.

³⁹³ Frank Dauster a Rafael Félix Arellano, ciudad de México, enero 23, 1962, AHSRE, DAC, ciudad de México, Dirección de Relaciones Culturales, carpeta XV-68-12.

³⁹⁴ Frank Dauster a Rafael Félix Arellano, ciudad de México, enero 23, 1962, AHSRE, DAC, ciudad de México, Dirección de Relaciones Culturales, carpeta XV-68-12.

mexicano no constituye una espontánea aparición sino la continuidad de una tradición que se remonta hasta la época colonial”.³⁹⁵ La idea, que al principio tenía toda la apariencia de ser mera retórica sin denuedo, terminó por arramblar con “el proyecto”. En su última carta Zea, sin mayores detalles, le informaba a Gould que todo tendría un costo de cuarenta mil dólares, y le solicitaba saber la fecha exacta en que tendría lugar la temporada.³⁹⁶ Acerca de los cuarenta mil dólares Gould respondió: “as the saying in American goes «to break it down on individual items»”, y consignó impertérrito la idea que puso punto final a la correspondencia:

Ha sido sugerido por algunas autoridades aquí que quizás Héctor Mendoza [director de la supuesta temporada] haría bien en limitarse estrictamente a obras mexicanas y no servirse de trabajos teatrales españoles no importa cuán clásicos puedan ser, de manera que se ofrezca al público americano una representación consistente de la verdadera cultura mexicana en esta categoría³⁹⁷

Al valorar la discusión se comprende que hubo allí un choque entre dos conceptos de qué era lo mexicano en el teatro, y que ello no era ajeno al contexto de la política cultural mexicana, sino que más bien expresó sorprendentemente bien ciertos aspectos: la

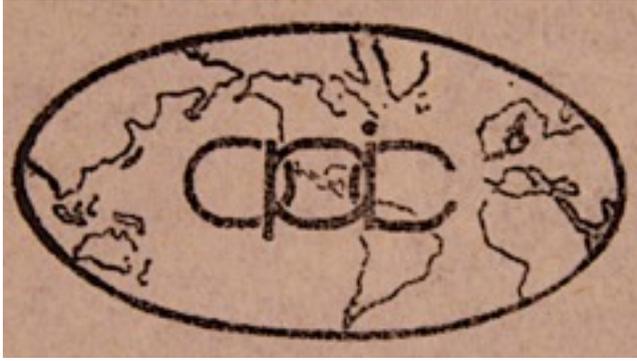
³⁹⁵ Leopoldo Zea a Symon Gould, ciudad de México, octubre 25, 1961, AHSRE, DAC, ciudad de México, Dirección de Relaciones Culturales, carpeta XV-68-12.

³⁹⁶ Leopoldo Zea a Symon Gould, ciudad de México, enero 29, 1962, AHSRE, DAC, ciudad de México, Dirección de Relaciones Culturales, carpeta XV-68-12.

³⁹⁷ Simon Gould a Leopoldo Zea, Nueva York, febrero 6, 1962, AHSRE, DAC, ciudad de México, Dirección de Relaciones Culturales, carpeta XV-68-12. “It has been suggested by some authorities here that perhaps Mr. Mendoza would do well to confine himself strictly to mexican plays and not draw upon Spanish Theatrical works no matter how classical they may be in order to offer to American public a consistent representation of Mexican culture in this category”.

representación bassoliana del teatro como defensa frente a la cultura norteamericana, el credo de una cultura nacional cuya universalidad (o tradición) se remontaban al menos a la colonia y la voluntaria ignorancia sobre la cultura artística contemporánea que le era coalescente, y la enorme capacidad de coacción sobre la burocracia cultural, inmejorablemente representada en este caso por intelectuales norteamericanos dependientes de los círculos culturales mexicanos.

Era esencialmente la misma concepción del Congreso Panamericano cuatro años atrás, sólo que allí era México el que públicamente buscaba a “América”, mientras aquí era México el que en privado se le negaba. Se puede observar, entonces, que el contraste entre lo público y lo privado no sólo revela la constancia de la burocracia cultural en la fórmula ideológica. Saca a relucir la ética de dos caras, tan común en las relaciones diplomáticas: en público *el alto funcionario* es elocuente y respetuoso con sus pares, aunque no estén de acuerdo con él, en privado sólo es elocuente. *Los norteamericanos*, por el contrario, fueron elocuentes e irreverentes en ambos casos: no enviaron ninguna delegación representativa al Congreso de 1958, ni se tragaron en 1961 la mitología de la tradición secular del teatro mexicano. Más adelante se verá que, no obstante, en Estados Unidos sí hubo una demanda y un lugar específico para ciertas manifestaciones teatrales de la cultura mexicana, como en su momento sucedió con el muralismo.



Logotipo del Organismo de Promoción Internacional de Cultura de la SRE, 1963, AHSRE, DAC, ciudad de México, Dirección de Relaciones Culturales.

La ciudad y el teatro

Hasta mediados de los años cincuenta el Estado se había limitado a organizar el teatro dentro del sistema de educación pública, pero a finales de la década había comenzado a utilizar el modelo pergeñado en dos nuevos campos. Uno era la diplomacia. El otro, mucho más importante, era la política de organización urbana. Se intervino el teatro y se intervino la ciudad con el teatro. La tarea fue asumida por tres instituciones federales: el Instituto Mexicano del Seguro Social, la Secretaría de Relaciones Exteriores y el Instituto Nacional de Bellas Artes. El hecho de que las dos primeras -en teoría- no fueran instituciones culturales ya es algo a considerar: ¿Por qué una institución diplomática y una de seguridad social se interesarían -y de qué manera- en la política teatral?

En parte, ello tenía que ver con el concepto de ciudad. El Patronato para la Operación de los Teatros del Instituto Mexicano del Seguro Social así lo reflejaba. Desde 1958 el IMSS -dirigido por un exdirectivo del INBA, Benito Coquet- había comenzado un colosal proyecto para construir un sistema de seguridad social en torno a varias zonas fabriles y populares del sur y centro de la capital mexicana. Ofrecería salud, educación,

vías de comunicación, recreación, entretenimiento y, en ciertos casos, vivienda. En cada parte del sistema debería haber un teatro.³⁹⁸ El Patronato teatral se fundó en 1960. En la ciudad de México se construyeron siete salas centrales: Xola, Tepeyac, Legaria, Independencia, Morelos, Hidalgo, y Cuauhtémoc, y en el resto de la república rápidamente se acondicionaron decenas de lugares.

En el mismo periodo, la Secretaria de Relaciones Exteriores creó un circuito de teatros que fueron administrados durante la década de los sesenta por Miguel Álvarez Acosta, a través del Organismo de Promoción Internacional de Cultura. El primer proyecto de la OPIC se concretó en 1964. Álvarez Acosta había solicitado le fuera cedido por el Departamento de Turismo el Teatro Ariel, una vieja sala que quedaba a unas pocas cuadras del Bosque de Chapultepec, en la colonia Roma.³⁹⁹ Allí planeaba instalar la Casa de la Paz, que funcionó desde finales del sesenta y cuatro hasta la fecha. El segundo proyecto fue la administración de tres salas que hacían parte del Conjunto Urbano Nonoalco y Tlatelolco (que incluía un edificio en la Plaza de las Tres Culturas que estrenaría la SRE en 1966): Azuela, 5 de mayo y Antonio Caso, e inició en 1965. Al parecer por orden de la Secretaria de Hacienda, el propio Mario Pani tuvo que concertar con Álvarez Acosta la organización de lo que no había funcionado muy bien bajo la administración del Conjunto.⁴⁰⁰

No se destinó una inversión tan relevante para el INBA, lo cual ratifica que su relación con el Estado se mantenía en un plano ideológico y administrativo. El Granero (1956) -única sala específicamente diseñada para hacer teatro moderno en el México

³⁹⁸ Castellanos, López, Edana, *Los teatros del IMSS en la ciudad de México*, Doctorado en Arquitectura, UNAM, 2009. p. 19-21.

³⁹⁹ Miguel Álvarez Acosta a Oscar Valdez Flores, ciudad de México, septiembre 7, 1964, AHSRE, DAC, ciudad de México, carpeta 339-1.

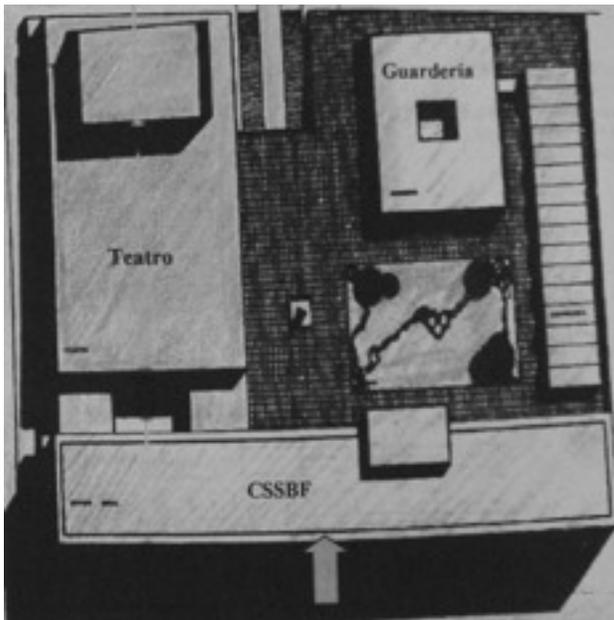
⁴⁰⁰ Miguel, Álvarez, Acosta a Antonio Ortiz Mena (Secretario de Hacienda), ciudad de México, octubre 15, 1965, AHSRE, DAC, ciudad de México, carpeta 49-1 (2a).

contemporáneo-, la construcción notable de aquel periodo. El modelo pedagógico fue, sin embargo, pieza fundamental para definir el papel del teatro en la nueva ofensiva urbanística.

Hubo dos asociaciones básicas: el teatro era un lugar y el teatro era una parte de algo más grande (de algo político). En el caso del Patronato Teatral se debe partir de la noción de “unidad”, una concentración territorial de servicios básicos. Según el IMSS, una “unidad de servicios sociales y habitación” -en la versión más completa- ofrecía clínica, club juvenil, guardería infantil, gimnasio, cine, auditorio, talleres de capacitación, escuela primaria, supermercado, teatro cubierto y teatro al aire libre.⁴⁰¹ Los *teatros* era una parte orgánica, tenían la misma función urbanística de una avenida, un polideportivo o un edificio multifamiliar. ¿Por qué? Tenía que ver con el atractivo que poco a poco adquiría el entretenimiento de masas en el contexto de una ciudad moderna, lo cual era congruente con la creencia en el teatro como algo estratégico, cultivada desde los años treinta. Ambos conducían a una misma función: el control, porque si la población interiorizaba un concepto de cultura estaba integrada al orden social; el teatro tenía impacto en la sociedad de masas que gravitaba no en un ámbito nacional sino más bien local, como lo sugiere el significado de la “unidad” del IMSS como un lugar para las masas, relativamente cerrado al caos potencial de la ciudad de masas; entrañablemente, maquinalmente una utopía de control, seducción del dominado por ideas, creencias, sentimientos y experiencias asociadas a los nuevos espacios, y no tan sólo por corrupción, miedo o acorralamiento físico. El plano del Centro Hidalgo (1964), construido en el centro histórico de la ciudad de México, es una versión simplificada de lo que era una

⁴⁰¹ IMSS, “La seguridad social en México”, ciudad de México, 1964, archivo histórico del Hospital Siglo XXI, citado por Castellanos, López, Edana, *Los teatros del IMSS en la ciudad de México*, Doctorado en Arquitectura, UNAM, 2009. p. 42.

“unidad”: el teatro y otros servicios básicos articulados modularmente, geoméricamente a un referente de sentido, en este caso una plaza interior, en un ambiente abierto pero controlado. El concepto de ciudad allí reflejado: regular la ciudad creando una ciudad dentro de la ciudad; una ciudad orgánica -el teatro una de sus partes- que en la mentalidad modernista *representaba* a la irrepresentable ciudad de México.



IMSS, Plano Centro Hidalgo, Ciudad de México, 1964, citado por Castellanos, López, Edana, *Los teatros del IMSS en la ciudad de México*, Doctorado en Arquitectura, UNAM, 2009. p. 45.

La construcción de los teatros centrales del IMSS (que fue rapidísima), siguió la lógica arquitectónica del IMSS. Mezclaba funcionalismo con un nacionalismo expresado en volúmenes convexos, materiales como la piedra de cantera o de tezontle, edificios con mosaicos multicolor, y grandes plazas de cemento encabezadas por emblemas y figuras prehispánicas. El teatro como práctica era abarcado por el sentido del teatro como sala de teatro, como lugar político y multifuncional. “Teatro” era, antes que nada, un volumen que encajaba en un juego de bloques rectangulares. En los interiores, los teatro del IMSS

adoptaron el estilo wagneriano clásico pero simplificado: el público al frente y separado del escenario, y un abanico de butacas. Esto no tenía mucho que ver con lo que sucedía en la vanguardia de la arquitectura teatral, en la que se tendía a romper con la distinción entre público y escenario y con la contemplación de la obra desde un sólo punto de vista, sino que más bien imitaba las construcciones europeas convencionales que se habían en hecho (y seguían haciendo) durante el siglo XX, por ejemplo El Teatro de Mannheim en Alemania (1953) o el de Nottingham en Gran Bretaña (1961).⁴⁰²

Al comienzo de la década los teatros Felix Azuela e Isabela Corona fueron transferidos al Patronato teatral del IMSS ya que la administración local de Nonoalco no podía financiarlos, y no habían sido rentables. Arquitectónicamente, la diferencia con los construidos por el IMSS era evidente, pues el diseño funcionalista y racionalista de Mario Pani Darqui demostraba más que nada un interés por hacer síntesis de las vanguardias arquitectónicas internacionales. La geometría simple, horizontal y proporcionada con respecto al entorno urbano de estos dos teatros definitivamente contrastaba con el funcionalismo nacionalista de los otros del IMSS, en un sólo punto: en aquellos el espacio urbano es el centro, mientras en los otros la institución es el centro del espacio urbano. Lo novedoso, de un lado, era la luz que penetraba el vestíbulo a través de láminas anarajadas (Teatro Felix Azuela), y del otro, era el bajorelieve escultórico de convexos volúmenes prehispánicos (Teatro Independencia).⁴⁰³ Ambos conceptos contemplaban al teatro como lugar, más que como actividad, orgánico a la utopía de construir pequeñas ciudades dentro de la ciudad, la única uniformidad que se podía encontrar en todas aquellas construcciones.

⁴⁰² Castellanos, López, Edana, *Los teatros del IMSS en la ciudad de México*, Doctorado en Arquitectura, UNAM, 2009, p. 40 y ss; 206-231.

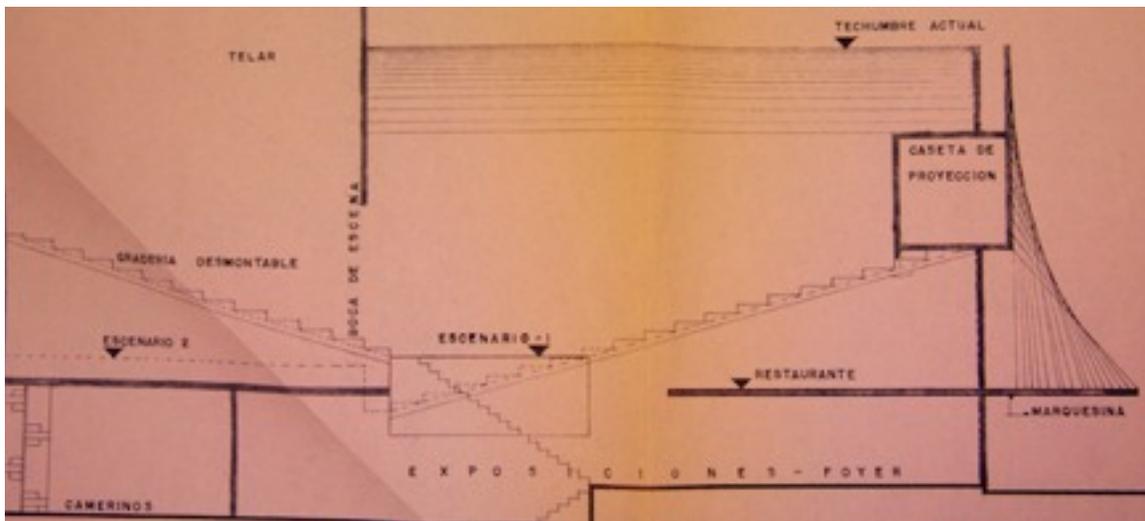
⁴⁰³ Castellanos, López, Edana, *Los teatros del IMSS en la ciudad de México*, Doctorado en Arquitectura, UNAM, 2009, p. 244.

Con modestia, los teatros dirigidos por Miguel Álvarez Acosta siguieron la misma singladura. Arquitectónicamente, funcionalismo, organicismo y nacionalismo sublimado en urbanismo fueron las pautas seguidas, o las únicas que se podía seguir. Los teatros eran lugares para montar todo tipo de espectáculos -entre ellos teatro- las salas, por tanto, debían ser polivalentes; el público estaría al frente y separado del artista en el escenario. Los teatros, su actividad artística, eran parte de un todo, era parte de un proyecto, parte de una nueva ciudad dentro de la indeterminada mole urbana. Lo nacional no necesariamente tenía que estar reflejado en abombados volúmenes prehispánicos o revolucionarios, porque en muchos sentidos el nacionalismo se había transformado en su contrario: una suerte de universalismo ciudadano, porque ya se le había dado al individuo una mentalidad (patria, nación, raza, país) y ahora había que darle una *ciudadanía*, una pequeña urbe de concreto en donde ejercer, ponderadamente, ciertos derechos económicos, sociales y culturales, trabajo, familia, comunidad, descanso, ocio, tiempo libre, recreación, *entretenimiento*.

Álvarez Acosta dirigió la construcción del teatro ideal. Había sido barato (una remodelación), su nombre era una respuesta noble y universal a la Segunda Guerra (Casa de la Paz), trabajaba a todo vapor siete días a la semana, tenía una sala de exposiciones (donde exponían sus trabajos no tanto los pintores como los niños que iban cada domingo a los talleres de pintura luego de teatro guiñol)⁴⁰⁴, y, la gente que lo visitaba podía contar con un restaurante dentro del teatro. No un restaurante cualquiera, era uno moderno, moteado por la luz de una marquesina encajada bajo un mural vitral, medio rombo de vidrio soplado, ensamblado a dos vigas que le daban al conjunto escultórico un aire constructivo vertical, futurista, y paradójico. Era, quizás, la modernidad más reciente, la

⁴⁰⁴ Álvarez, Acosta, Miguel, “Excitativa de colaboración”, ciudad de México, diciembre 2, 1964, p. 3, AHSRE, DAC, ciudad de México, carpeta 339-1.

que enseñaba que un objeto artístico también puede ser utilitario, o que un objeto utilitario puede *ser parte de* un objeto artístico. O viceversa. Aquí todo era metáfora de otra metáfora. El autor, Manuel Felguérez: uno de los primeros pintores y escultores abstractos que hubo en México. Felguérez era parte de la generación a la que le resultaba antipática la “Escuela Mexicana de Pintura”, pero se había mostrado condescendiente ante la renovación modernista que había creado el Salón Nacional de Pintura (1959), abierto a las nuevas tendencias.⁴⁰⁵

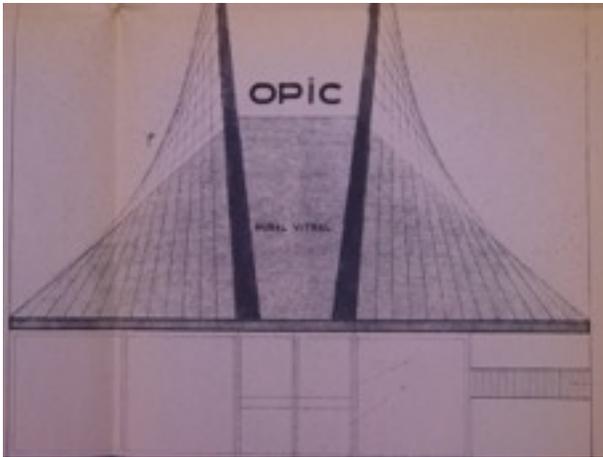


Manuel Larrosa, Proyecto Arquitectónico Casa de la Paz, vista lateral, ciudad de México, 1964, AHSRE, DAC, ciudad de México, Dirección de Relaciones Culturales, carpeta 339-1 (1a parte)

No había nada tan concreto y a la vez tan ambivalente en la ofensiva urbana, como la fachada escultórica de Felguérez. No sólo terminaba ofreciendo una metáfora de la metáfora organicista (lo artístico como parte de un todo funcional) que disciplinadamente reproducía el nuevo modelo urbanístico. Tal vez era, simultáneamente, una inteligente figuración plástica del gran ícono de Tlatelolco y Nonoalco. ¿Optimismo

⁴⁰⁵ Cf. Felguérez, Manuel, “El Primer Salón Nacional de Pintura”, *México en la cultura Novedades*, septiembre 20, 1959, DAICAA, Houston, registro digital, 793207.

o ironía? La torre Insignia (1965) diseñada por Mario Pani se componía de dos planos verticales y cruzados que formaban una pirámide moderna. La escultura de Felguérez se componía de dos planos verticales pero separados ¿una pirámide que se abría y dejaba entrar la luz, una pirámide serrada para que pudiera entrar la luz, o simplemente una pirámide que se tragaba la luz? La paradoja materializada allí será evidente poco a poco: el nacionalismo se negó a sí mismo para ser más él mismo: incluso aquello que podía ser interpretado como su contrario fue aceptado porque podía ser incorporado; se incluía casi todo: desde el teatro experimental hasta el arte abstracto, pero sólo porque se integraban, de alguna manera, como insumos del concepto de ciudad.



Manuel Larrosa, Proyecto Arquitectónico Casa de la Paz, vista frontal, detalle del Acceso, ciudad de México, 1964, AHSRE, DAC, ciudad de México, Dirección de Relaciones Culturales, carpeta 339-1 (1a parte)



Torre Insignia, Fotografía, ciudad de México, 1966, AHSRE, DAC, ciudad de México, Dirección de Relaciones Culturales, carpeta 49-1 (2a parte)

De los teatros Antonio Caso y Azuela quedaron pocos indicios visuales salvo su imagen publicitaria: otra alegoría -esta más bondadosa- de la misma construcción: un teatro en la base de una pirámide moderna.



OPIC, Temporada 1966 Teatro Antonio Caso, tapa del folleto, ciudad de México, 1966, AHSRE, DAC, ciudad de México, Dirección de Relaciones Culturales, carpeta 49-1 (2a parte)

¿Qué significaba ser artista de teatro en este contexto? Hay que explorar qué se le ofrecía al artista de teatro para imaginar qué concepto había sobre él. Todos los indicios hallados parecen haber asumido como presupuesto el siguiente postulado que expresó Celestino Gorostiza -un hombre de teatro-, en la madurez de su gestión al frente del Instituto Nacional de Bellas Artes:

Por alguna razón psicológica, fácil de explicar, el artista a sueldo no da de sí todo lo que es capaz. Por ese motivo el Instituto Nacional de Bellas Artes ha tratado de desburocratizar los conjuntos existentes, y de crear otros a los que, sin retirarles la ayuda económica, pues esto los lanzaría por los caminos del arte comercial, sí les ha dejado abierta la posibilidad de tener que luchar para mejorar sus ingresos⁴⁰⁶

Sin referirse a una disciplina en especial, resulta claro que esta política cultural no veía con buenos ojos la formación de conjuntos estables de teatro, pero sí el control de aquellos individuos que quisieran incorporarse a su sistema. Esto fue exactamente lo que sucedió.

En los proyectos teatrales del INBA no se financiaba conjuntos estables, se daban becas. Las convocatorias a Festivales (que comenzaron a abundar) sólo ofrecían transporte, alojamiento y algunos premios pequeños. Los contratos que ofrecía para rentar salas públicas de teatro obligaban a informar cualquier aspecto político relacionado con la obra a presentar, como requisito para evaluar al solicitante, y exigían, so pena de cancelar

⁴⁰⁶ Gorostiza, Celestino, "Informe", en *Memoria del Instituto Nacional de Bellas Artes 1958-1964*, (ciudad de México, INBA, 1964), p. 9, AHINBA, ciudad de México, Biblioteca de las Artes.

la función, no variar el contenido del programa o del montaje.⁴⁰⁷ Se aseguraba así que el artista renovarían, por la necesidad de cada ocasión, un lazo de fidelidad con quien representara al Estado.

Esta política favorecía a los artistas que alimentaban la ideología del Estado. Mauricio Magdaleno es fiel ejemplo de ello: en los treinta apareció como un pionero del teatro revolucionario, y aún a finales de los años sesenta se le encontraría como Subsecretario de la Dirección de Asuntos Culturales de la Secretaría de Educación Pública, tomando, entre otras, decisiones sobre el teatro.⁴⁰⁸

El mejor ejemplo: la trayectoria de Rodolfo Usigli. Prometedor en los treinta como escritor, Secretario de Prensa del presidente Lázaro Cárdenas al inicio de su sexenio (quizás de allí, y con ayuda de la experiencia teatral en Estados Unidos -por una beca Rockefeller- escribió *El Gesticulador* en 1937; que solo pudo estrenarse hasta 1947). En los cuarenta y cincuenta trabajó con el Teatro de Orientación de la SEP. En los sesenta estrenó *Corona de Fuego* (1960), pieza que se sumaba a la búsqueda de héroes mexicanos; al mismo tiempo desarrollaba una firme carrera diplomática que se prolongó hasta las setenta.⁴⁰⁹

También existía el encargo de obras. Se hacía, más o menos, de la siguiente forma:

⁴⁰⁷ Por ejemplo, Unidad Artística y Cultural del Bosque, “Contrato a Susana Reyes Retana por concesión de la sala Teatro de Orientación”, ciudad de México, agosto 22, 1968, AHSEP, ciudad de México, fondo SEP, sección INBA, serie Unidad Artística del Bosque, Solicitudes y Contratos, caja 1, exp. 3.

⁴⁰⁸ Magdaleno, Mauricio, “Memoradum sobre la proposición para el montaje de El Aguilucho”, ciudad de México, junio 29, 1967, AHSEP, ciudad de México, fondo SEP, sección INBA, serie Unidad Artística del Bosque, subserie Solicitudes y Contratos, caja 1, exp. 3.; cf. Rio, Reyes, Marcela del, *Perfil y muestra del teatro de la Revolución*, (ciudad de México, FCE, 1993), p. 146 y 254.

⁴⁰⁹ Gonzáles, Mello, Flavio, “Un teatro para caníbales: Rodolfo Usigli y el festín de los demagogos”, Olguín, David (Coord.), *Un siglo de teatro en México*, (México, FCE, 2011), p. 72-86

Estimado y fino amigo:

(...) fue encargada a la escritora y dramaturga Luisa Josefina Hernández la confección de una obra teatral cuya anécdota versará sobre algún tema precortesiano, en el que se mostrara la autenticidad de nuestros valores indígenas. La señora Luisa Josefina Hernández nos informa que ya se encuentra muy avanzada la obra mencionada, la cual transmitiremos a ustedes para su aprobación⁴¹⁰

La escritora referida había estudiado Letras Inglesas y Arte Dramático, había sido becaria del Centro Mexicano de Escritores entre 1952 y 1955, y para la fecha de la carta era una escritora con una obra literaria considerable;⁴¹¹ su trayectoria expresa, por lo tanto, precisamente la política que también estaba detrás de aquel encargo.

El caso no era aislado. En los festivales teatrales casi siempre se premiaban obras sobre “tema mexicano”, y se llegaba a la gravedad de exigir como requisito que fueran escritas por un autor mexicano de nacimiento, y que en ellas “no se observarán más limitaciones, en cuanto a la libertad de expresión, que las que señale la Constitución Política de la República”.⁴¹² Tampoco era casual esa manera política de querer causar resultados artísticos en la umbría de la diplomacia privada. “Se solicitará a la parte Polaca

⁴¹⁰ Ramiro Gonzáles del Sordo, (Gerente Unidad Artística y Cultural del Bosque) a Edmundo Zamudio (Director General de Enseñanza SEP), ciudad de México, junio 19, 1962, AHSEP, ciudad de México, fondo SEP, sección INBA, serie Unidad Artística del Bosque, subserie Solicitudes y Contratos, caja 1, exp. 3.

⁴¹¹ Domínguez, Cuevas, Martha, *Los becarios del Centro Mexicano de Escritores, 1952-1997*, (ciudad de México, Editorial Aldus, 1999), p. 185.

⁴¹² INBA, Teatro Foráneo, “Convocatoria para los Festivales Regional y Festival Nacional de Teatro, 1963”, ciudad de México, abril, 1963, AHSEP, ciudad de México, fondo SEP, sección INBA, Dirección de Teatro, caja 1, exp. 21.

que el director de escena Grotowsky venga a dirigir una obra en México, o algún otro director de su categoría (...) se solicitará a la parte Polaca que el maestro Héctor Azar sea invitado a Polonia a dirigir en iguales condiciones”,⁴¹³ le decía un funcionario diplomático al director del INBA, quizás inspirado por la venida de Grotowsky a México en 1968, y a lo mejor en los logros atribuidos a la Compañía Nacional de Teatro, fundada y dirigida desde 1972 por Héctor Azar.

La Compañía es un caso notable de la política cultural aplicada al teatro. Azar, el promotor del proyecto, tenía el típico perfil de un cuadro cultural: era abogado, había sido becario del Centro Mexicano de Escritores, había ganado para México un premio en el Festival de Teatro de Nancy en 1964,⁴¹⁴ y había ascendido poco a poco en el servicio público, primero en algunos proyectos regionales y luego como director de los Departamentos de Teatro del INBA y la UNAM, posiciones que llegó a ocupar simultáneamente. El proyecto escrito por Azar hizo más tangible el concepto de teatro profesional que demandaba el Estado. Determinaba que la Compañía debía depender de la estructura educativa oficial, y ello en todos los aspectos: financiero, administrativo y artístico. Y en el ámbito artístico planteaba dos posturas. La primera, que seguramente se produjo a raíz de los foros convocados en 1971 para discutir la iniciativa con la comunidad teatral,⁴¹⁵ se resumía en que la Compañía haría teatro “profesional”, propósito que se materializaría cubriendo la “deficiencia de protección laboral” histórica al teatro

⁴¹³ Jesús Cabrea Muñoz (Jefe Asuntos Culturales SRE) a Luis Ortiz Macedo (Director INBA), ciudad de México, mayo 3, 1974, AHSEP, ciudad de México, fondo SEP, sección INBA, serie Dirección de Relaciones Internacionales, subserie Intercambio Cultural, caja 1, exp. 18.

⁴¹⁴ Domínguez, Cuevas, Martha, *Los becarios del Centro Mexicano de Escritores, 1952-1997*, (ciudad de México, Editorial Aldus, 1999), p. 47-50.

⁴¹⁵ Millán, Jovita, *Compañía Nacional de Teatro Memoria Gráfica 1972-2002*, (ciudad de México, INBA, 2003), p. 6.

con “estabilidad y continuidad”.⁴¹⁶ ¿Cómo se haría? Según Azar, habría un grupo “permanente” de ocho “artistas de gran renombre”, un grupo “huésped” de cinco artistas jóvenes, y un grupo “eventual” de diez estudiantes de teatro; los primeros tendrían contratos de seis meses, los segundos contratos por obra y los terceros becas. Los pasantes provendrían de la escuelas públicas de teatro, “en cuyos programas se establecería la condición obligatoria a manera de servicio social remunerado”.⁴¹⁷ En resumen, la Compañía haría teatro profesional basada en un sistema de becas y contratos temporales, resguardándose en la estructura educativa estatal, y valiéndose de la ley para la concurrencia de los estudiantes. El documento no ahondaba en el tipo de teatro que se practicaría, simplemente prescribía que la Compañía sería un grupo de repertorio, y que el repertorio sería determinado por el director del Instituto Nacional de Bellas Artes y “cinco personalidades del teatro mexicano” (cuyos nombres -se adivina- ya estaban en la nómina cultural del Estado); ningún espacio para la creación; ninguna libertad individual para el artista; ninguna consideración sobre los estudiantes que prestarían su “servicio social” en la Compañía.

El proyecto en agraz tenía que ser tamizado por un funcionario, que en este caso fue el Contralor General del INBA. Al funcionario le pareció “bien estructurado”,⁴¹⁸ la idea -decía- podría tener una gran proyección para el Instituto. Sólo ofreció dos correcciones. En relación al Cuerpo Director, mayor altura en sus integrantes

⁴¹⁶ Azar, Héctor, “Proyecto para la creación de un conjunto estable de teatro del INBA”, ciudad de México, 1971, AHSEP, ciudad de México, fondo SEP, sección INBA, serie Dirección de Teatro, subserie Compañía Nacional de Teatro, caja 1, exp. 21., p. 1-4.

⁴¹⁷ Azar, Héctor, “Proyecto para la creación de un conjunto estable de teatro del INBA”, ciudad de México, 1971, AHSEP, ciudad de México, fondo SEP, sección INBA, serie Dirección de Teatro, subserie Compañía Nacional de Teatro, caja 1, exp. 21., p. 3.

⁴¹⁸ Carlos Robles Uribe (Contralor) a Luis Ortiz Macedo (Director INBA), ciudad de México, abril 4, 1972, AHSEP, ciudad de México, fondo SEP, sección INBA, serie Dirección de Teatro, subserie Compañía Nacional de Teatro, caja 1, exp. 21.

(probablemente pensando en algún cuadro directivo de la SEP) y un compromiso más explícito con “las políticas e intereses del I.N.B.A.”; en cuanto a *la forma*: “algunos actores «de renombre» no aceptarán que se les pague por concepto de beca de estímulo teatral, por lo que deberá buscarse otro concepto para este pago, que cuantitativamente parece estar bien calculado”.⁴¹⁹ El tecnócrata era quien le hacía ver al hombre de teatro que lo que ofrecía podía resultar desagradable. El sentido proteico del cambio aconsejado transluce una conciencia de la contradicción entre la inferioridad social y las expectativas del artista, y la percepción de ello como una circunstancia incidental, manejable con cualquier argucia.

La segunda versión del proyecto fue idéntica a la primera, salvo que en vez de becas se hablaba de “contratos semestrales” y “contratos por obra”, aunque el presupuesto seguía igual.⁴²⁰ Al final de este texto Azar agregó:

Se apunta la conveniencia de que la creación de la Compañía Nacional de Teatro se deba hacer a través de un ACUERDO PRESIDENCIAL (sic); y su presentación con tres puestas en escena durante una semana de debut en el Palacio de Bellas Artes⁴²¹

⁴¹⁹ Carlos Robles Uribe (Contralor) a Luis Ortiz Macedo (Director INBA), ciudad de México, abril 4, 1972, AHSEP, ciudad de México, fondo SEP, sección INBA, serie Dirección de Teatro, subserie Compañía Nacional de Teatro, caja 1, exp. 21.

⁴²⁰ Azar, Héctor, “Proposiciones para la creación de la Compañía Nacional de Teatro dependiente del Instituto Nacional de Bellas Artes”, ciudad de México, 1971, mayúsculas en el original, AHSEP, ciudad de México, fondo SEP, sección INBA, serie Dirección de Teatro, subserie Compañía Nacional de Teatro, caja 1, exp. 21., p. 1-4

⁴²¹ Azar, Héctor, “Proposiciones para la creación de la Compañía Nacional de Teatro dependiente del Instituto Nacional de Bellas Artes”, ciudad de México, 1971, mayúsculas en el original, AHSEP, ciudad de México, fondo SEP, sección INBA, serie Dirección de Teatro, subserie Compañía Nacional de Teatro, caja 1, exp. 21., p. 4.

previando con ello una devota (y práctica) consagración que requería tanto el espacio sagrado del máximo recinto cultural como la bendición de la máxima *institución* política.

El Acuerdo que oficializó la Compañía ratificó la estructura propuesta por Azar y rebajó su presupuesto en un veinte por ciento. También agregó algunas características que moldearon más su obediencia a la política cultural, en especial con respecto a la doble función de diplomacia cultural y difusión popular del arte: la Compañía representaría oficialmente a México en los festivales internacionales, cada temporada sería invitado a un director extranjero para dirigir una obra del repertorio, se haría un convenio con el Instituto de Seguridad y Servicios Sociales⁴²² para ofrecer a sus derechohabientes grandes descuentos en obras populares, y el repertorio sería de “teatro mexicano clásico”, “teatro español clásico” y “teatro contemporáneo”.⁴²³

¿Hubo alguna opinión diferente en el proceso de creación de la Compañía? Al menos quedó la huella de una. Un largo documento sin firma, que en su contenido revela haber sido escrito por un líder sindical de los empleados del INBA -probablemente un maestro de la Sección de Teatro Infantil-, da a entender que sí había habido en 1971 un “ciclo” de discusión sobre la iniciativa de crear la Compañía, y que pudieron exponerse allí otros puntos de vista:

En estas charlas se ha repetido constantemente que es el momento oportuno para crear la Compañía. Se argumenta que si en países desarrollados existen compañías nacionales ¿por qué en México no?; pero no se toma en cuenta las

⁴²² Por su sigla ISSSTE.

⁴²³ Millán, Jovita, *Compañía Nacional de Teatro Memoria Gráfica 1972-2002*, (ciudad de México, INBA, 2003), p. 7-10.

causas que motivan su creación, ni la época, y condiciones culturales, políticas y sociales que las propiciaron. Crear una Compañía Nacional por exclusivo afán imitativo es un grave error. La mayoría de los distinguidos maestros que ha participado en estos ciclos nos hablan de compañías mexicanas que fracasaron, pero no se ha aclarado el por qué del fracaso (...) ¿Qué hace falta una Compañía Nacional de Teatro? Claro que hace falta. Pero no una, muchas compañías y para lograrlo hay que crear las condiciones adecuadas (...) Si la tendencia del gobierno es prevenir la enfermedad con la socialización de la medicina, la tendencia para prevenir la oquedad del espíritu debe ser socializar el teatro ⁴²⁴

Ciertamente era un voz con argumentos muy interesantes. Señalaba como posibles motivos la superficialidad, la preocupación por entrar al concierto de las naciones desarrolladas, el elitismo, y la falta de perspectiva crítica en los líderes de la propuesta. Se verá en el siguiente capítulo que Azar es un personaje fundamental para entender la estridente crítica del Cleta a la lógica seguida en aquel proyecto.

En el Patronato del IMSS Celestino Gorostiza aplicó su propio modelo. Durante su gestión (en una especie de dirección artística) el IMSS creó una taxonomía de géneros teatrales que incluía “teatro Clásico, Teatro Mexicano, Teatro de América, Teatro de Búsqueda, y Teatro Lírico”. ⁴²⁵ Cada género pertenecía a una sala, así al Teatro Mexicano tenía la mejor (el Teatro Xola), el Teatro Reforma se dejó para los grupos

⁴²⁴ S. a., Sin título, ciudad de México, s.f., marzo-mayo de 1971, AHSEP, ciudad de México, fondo SEP, sección INBA, serie Dirección de Teatro, subserie, Compañía Nacional de Teatro, caja 1, exp. 21.

⁴²⁵ IMSS, *Teatro de la Nación*, memoria (1976-1982), ciudad de México, 1982, p. 6-7, AHIMSS, ciudad de México, memorias Patronato Teatral, p. 8.

extranjeros y el Teatro de Búsqueda, es decir el experimental, se ubicó en el Teatro Independencia, sin duda por la cercanía con la Ciudad Universitaria y el público juvenil. Durante esos años la filosofía del Patronato de teatros fue no tener una compañía propia sino trabajar con diversos elementos del medio teatral, “sin depender de un grupo determinado que pudiera limitar los alcances artísticos de cada montaje”⁴²⁶.

Así, se presentaba un hecho aparentemente contradictorio. El repertorio del Patronato reflejaba la intención de incorporar el teatro moderno a la escena mexicana, no sólo con piezas de teatro clásico -que eran la mayoría-, sino con autores típicos del teatro experimental: Beckett, Brecht, Ionesco. Tal vez esto contribuyó a formar una cultura teatral más favorable a la innovación teatral, pero la condición de no tener grupos propios, con sala permanente, sugiere la imposición de un lugar marginal para el teatro como actividad profesional, y con personalidad propia. Es decir, se fomentaba el teatro moderno pero se le marginalizaba.

¿Había una verdadera conciencia sobre qué era el teatro moderno? Gorostiza parecía tenerla. En la primeras memorias publicadas por el Patronato, se expresó con elocuencia sobre “la moderna producción teatral”:

El teatro de arte -parece casi ocioso decirlo- no es todavía remunerativo sino en pocas de las grandes ciudades del mundo, en donde existen tradiciones teatrales multacentenarias, y un público (...) Fuera de estos medios el teatro de arte es *subsidiado* generalmente por el Estado, por organizaciones públicas o privadas

⁴²⁶ Idem., p. 8.

el programa teatral del IMSS -proseguía:

implica la formación y el agrupamiento de elementos profesionales altamente capacitados (...) el establecimiento de compañías *permanentes* de repertorio; y finalmente, como coronación del esfuerzo deberá producir un público que habrá sido *modelado* en el gusto de los grandes valores artísticos

y, el patronato era:

un proyecto consagrado a ejercer una influencia decisiva sobre el futuro desarrollo del teatro en México (...) No desdeñamos a nuestro pequeño público cultivado (...) aspiramos a contar con su apoyo, pero tenemos presente que el programa teatral del IMSS se dirige a la gran masa de trabajadores organizados que, bajo la influencia de factores bien conocidos, se encuentran en estos momentos en pleno proceso de formación cultural⁴²⁷

Quizás Gorostiza pensaba en experiencias tan dispares como Broadway y la Unión Soviética. Pero es extraño que se refiriera al segundo tipo simplemente como “subsidiado”. De hecho el concepto encajaba más en el “teatro de arte” neoyorquino, frecuentemente subsidiado -como el mismo Gorostiza narraba- por instituciones privadas. Lo que perseguía el Patronato era -como siempre se había venido diciendo- crear el teatro, crear el público y encajar a los artistas en ello; algo más parecido -no igual- a la

⁴²⁷ Gorostiza, Celestino, “Nota preliminar”, *Teatro 1960/1963*, (ciudad de México, Patronato para la Operación de los Teatro del IMSS, 1963), p. 2, cursiva mía, AHIMSS, ciudad de México, memorias Patronato Teatral, IMSS.

política soviética sobre el arte, y muy distante de subsidiar algo con vida propia. Sin embargo, Gorostiza insistió allí en la formación y subsidio de compañías estables y profesionales (distinción tautológica pero necesaria). ¿Por qué no lo hizo entonces? En el texto mismo está la respuesta: el hecho de que fomentar una cultura teatral moderna implicara la formación de compañías estables no quería decir que se cumpliera al pie de la letra, primero porque el mundo artístico (“nuestro pequeño público cultivado”) no era ni más ni menos que un mal necesario, y segundo porque el verdadero objetivo de todo ello era “moldear” a las masas trabajadoras “afiliadas” u “organizadas”⁴²⁸ en el sistema político urbano. Ese objetivo se remontaba menos al viejo anhelo de tener una cultura teatral moderna y mexicana, y más al proyecto eugenésico de un pueblo integralmente evolucionado, y, en ese orden de ideas, mexicano y moderno. Trece años después otra memoria del Patronato afirmó: “El Teatro de la Nación del IMSS no ha establecido una compañía permanente. Este hecho nos ha permitido trabajar con las figuras más destacadas del teatro en México”.⁴²⁹ En la misma memoria se dedicaban una o dos páginas a la ficha técnica de cada obra sobresaliente, ficha que incluía el número de presentaciones: se consignaba -como si ello fuera una nimiedad- que una parte considerable de las obras del teatro clásico y contemporáneo sólo acuñaban una o dos presentaciones, mientras las comedias ligeras cien, doscientas o más. Los números, pero sobre todo la extremada lógica con que se les exponía, parecían artículo de fe:

⁴²⁸ Gorostiza, Celestino, “Nota preliminar”, *Teatro 1960/1963*, (ciudad de México, Patronato para la Operación de los Teatro del IMSS, 1963), p. 2, cursiva mía, AHIMSS, ciudad de México, memorias Patronato Teatral, IMSS.

⁴²⁹ IMSS, *Teatro de la Nación*, memoria (1976-1982), ciudad de México, 1982, p. 8, AHIMSS, ciudad de México, memorias Patronato Teatral.

hemos presentado 42 espectáculos en un total de 6000 presentaciones. Seis mil noches en las que han participado más de cuarenta mil elementos entre artistas y técnicos, que han atraído a más de cuatro y medio millones de espectadores. Los actores de México tuvieron, pues, sesenta mil oportunidades de trabajo, en ese lapso, si se toma como promedio un número de 10 actores dentro de cada reparto⁴³⁰

Este espíritu de poner el dicitario administrativo (y político) sobre el arte, se expresaba abiertamente en las normas que regulaban el Patronato teatral. Se trataba de un reglamento corto pero grave en varios aspectos. El contenido de todos los espectáculos debía ser censurado: “antes de ensayar una obra deberá ser sometida a la consideración de esta jefatura, acompañada de dos libretos”,⁴³¹ no había sutileza alguna a la hora de distinguir entre un texto teatral y el proceso de ponerlo en escena; la posibilidad de uso “gratuito” también se condicionaba a “la naturaleza del evento”, “los fines” y “el beneficio colectivo que pudiera lograrse”; y en cuanto a la socialización de las salas teatrales la norma era clara: “tendrán preferencia para usar los teatros las personas o grupos artísticos que hayan sido organizados o patrocinados por el mismo Instituto”. No deja de ser curiosa la inclusión de “mecanismos para suprimir las alteraciones del orden público” (aunque no se especificaba a cuáles se referían) y las “prohibición de actos de carácter político”, como si los controles estipulados no hubieran sido suficientes.

La función estratégica del Patronato había quedado demostrada desde su incorporación a mediados de los sesenta al recién creado Consejo Nacional de

⁴³⁰ Idem, p. 9.

⁴³¹ Jefatura de servicios de prestaciones sociales del IMSS, “Normas generales para el funcionamiento de los teatros”, ciudad de México, 1972, AHIMSS, ciudad de México, caja 3-4-24, exp. 40 11.

Promociones Culturales,⁴³² un programa temporal cuya misión era centralizar las políticas culturales del Estado. De este Concejo también hicieron parte los teatros de la OPIC y la SEP, la Federación Teatral y la Asociación Nacional de Actores.⁴³³ La centralidad que tenía el teatro para este organismo quedó expresada en sus estatutos, donde se puso como su primer objetivo promover “representaciones teatrales que comprenderán: ópera, opereta, comedia, zarzuela, revista y teatro popular”.⁴³⁴

Debe observarse que en el propio IMSS, como sucedió en el INBA con respecto a la Compañía Nacional de Teatro, existieron voces críticas sobre la política cultural oficial. Así se revela en un memorando sin firma:

El concejo nacional de promociones culturales que pretende crearse, me parece ser un organismo sumamente complejo, lento y creo que altamente ineficaz para impulsar los programas de representaciones teatrales.⁴³⁵

En la Secretaría de Relaciones Exteriores se aplicó el mismo modelo gorosticiano. El mecanismo ideado por Miguel Álvarez Acosta fue el siguiente:

⁴³² Conaproc, por sus siglas.

⁴³³ Sin firma, “memorandum, subsecretaría de asuntos culturales”, ciudad de México, s. f (1966), AHIMSS, ciudad de México, caja 1-3-44, exp. 1194.

⁴³⁴ Conaproc, “Estatutos”, ciudad de México, s. f. (1966), AHIMSS, ciudad de México, caja 1-3-44, exp. 1194.

⁴³⁵ Sin firma, “memorandum, subsecretaría de asuntos culturales”, ciudad de México, s. f (1966), AHIMSS, ciudad de México, caja 1-3-44, exp. 1194.

El Estado facilita sus escenarios sin cargar costos a las distintas compañías. No es este un teatro destinado a fines lucrativos (...) no existe patrón, ni empresa sino que la operación registra cambio diario de equipos artísticos para estimular su actividad y darles autonomía económica ⁴³⁶

Acosta tuvo tantas maneras de expresarlo, de argumentarlo, de venderlo como interlocutores. En un borrador de proyecto enviado a Mario Pani, primer responsable de los conjuntos Nonoalco y Tlatelolco, ya hablaba del “sistema Casa de la Paz”. La operación normal de las tres unidades escénicas de Nonoalco -arguyó- requeriría una numerosa contratación, “en cambio la aplicación del sistema asegura la rotación de espectáculos, con cambio de especialidades, pero sin contratación comercial”. ⁴³⁷ En una carta dirigida al Secretario de Hacienda anotó: “Se adoptaría el sistema de la Casa de la Paz, para presentar diariamente, *sin interrupción* 360 espectáculos al año (...) No hay empresa, los artistas *sólo* reciben el total de la taquilla”. ⁴³⁸ Con la administración de Tlatelolco se presentaba generoso (“como Director General de Opic, acepté asumir, sin remuneración alguna la coordinación general en esa unidad escénica”).⁴³⁹ Ante los periodistas usaba palabras altilocuentes (“inauguramos este escenario en lugares que algún día fueron del señorío de Cuauhtémoc”),⁴⁴⁰ y recibía de ellos descripciones casi

⁴³⁶ Álvarez, Acosta, Miguel, “Excitativa de colaboración”, ciudad de México, diciembre 2, 1964, p. 1-2, AHSRE, DAC, ciudad de México, carpeta 339-1.

⁴³⁷ Álvarez, Acosta, Miguel, “Teatro Nonoalco”, ciudad de México, octubre 8, 1965, AHSRE, DAC, ciudad de México, carpeta 49-1 (2a).

⁴³⁸ Miguel Álvarez Acosta a Antonio Ortiz Mena, ciudad de México, octubre 6, 1965, cursiva mía, AHSRE, DAC, ciudad de México, carpeta 49-1 (2a).

⁴³⁹ Miguel Álvarez Acosta a Álvaro Moedano (gerente Centro Urbano Santiago Tlatelolco), marzo 14, 1966, AHSRE, DAC, ciudad de México, carpeta 49-1 (2a).

⁴⁴⁰ s. a, “Nueva Casa de la Paz es el Teatro Antonio Caso”, *El Nacional*, octubre 14, 1966, p. 4, AHSRE, DAC, ciudad de México, carpeta 49-1 (2a).

perfectas: “el nuevo teatro es una positiva ganga para ser explotado por las manos ávidas de trabajo (...) Para estas alturas la febril imaginación de Miguel Álvarez Acosta debe estar ideando algunos espectáculos, y aún más, creemos que acabará invadiendo hasta la alberca anexa, pues el Embajador mexicano y su inquieto grupo de jóvenes secuaces, sencillamente no tiene límite”.⁴⁴¹ Todo servía. “Ese pequeño recinto que el Estado jamás alquila a la cultura, sino que lo entrega con equipos y servicios para que los artistas entren en comunidad espiritual con su compañero de jornada, el espectador”, era lo que le decía a los potenciales derechohabientes en un programa de mano que contenía bastante publicidad para la venta de departamentos en Tlatelolco; y al final escanciaba “los artistas pasan a la taquilla y recogen lo que el pueblo les ha dejado por haberles deparado un solaz de elevación”.⁴⁴² Todo tenía un modo de encajar en su “sistema”. Incluso ofrecía intermediación con las sindicatos teatrales para evitar las trabas que los ciudadanos del común tenían.⁴⁴³

La manera en que sus pares lo observaban reforzaba aquella aura de benefactor cultural:

Un nuevo teatro, en una ciudad de casi siete millones de habitantes, ayunos casi en su totalidad de buen teatro es siempre un aventura: séalo en el mejor sentido de la palabra esta empresa que bajo los auspicios del CONAPROC

⁴⁴¹ Sachs, Hans, “Nueva Casa de la Paz”, *El Universal*, octubre 14, 1966, p. 2 y 26, AHSRE, DAC, ciudad de México, Dirección de Relaciones Culturales, carpeta 49-1 (2a parte).

⁴⁴² Álvarez, Acosta, Miguel, Presentación, Temporada 1966 Teatro Antonio Caso, programa de mano, ciudad de México, 1966, p. 2, 13, AHSRE, DAC, ciudad de México, Dirección de Relaciones Culturales, carpeta 49-1 (2a parte).

⁴⁴³ Miguel Álvarez Acosta a Mariano López Mateos (Gerente general ANDSA), ciudad de México, noviembre 11, 1968, ; y enero 17, 1969, AHSRE, DAC, ciudad de México, carpeta 49-1 (3a).

hace florecer esta noche la gallarda bizzarria del OPIC bajo la direcci3n del entusiasta y fervoroso amigo Miguel lvarez Acosta⁴⁴⁴

Lo que no se sola explicar era la l3gica del “sistema”: en lugar de corresponder al administrador de los teatros la única funci3n de arrendarlos a quienes pudieran usufructuarlos *con libertad*, el administrador se convertía en un intermediario poderoso, pues usara el subsidio del Estado para ofrecerle a los artistas el teatro “gratis”, y usara a los artistas para ofrecerle al gobierno el dudoso beneficio de no financiar su vinculaci3n estable a la economía de la sociedad.

De manera latente se representaba a los artistas como personas poco confiables para ser contratadas. Hay que retomar aquí a Celestino Gorostiza, que por esos mismos días había afirmado que existía algo en la psicología del artista, “fácil de explicar”, que lo hacía poco fiable para recibir un “sueldo”: cual sera aquella “raz3n psicol3gica”, ⁴⁴⁵ tan obvia, por la que resultaba inconveniente que la sociedad financiara generosamente al artista? En el contexto del “sistema” acostiniano, del programa teatral del INBA y del Patronato teatral del IMSS (cuyo reglamento ya mencionado se ha de tener en cuenta) surgen al menos tres líneas comprensivas. La primera trata sobre la construcci3n del artista como un potencial perturbador del orden público: la seguridad econ3mica brinda tranquilidad, de la tranquilidad surge el ocio, del ocio surge la creaci3n, la creaci3n quizá era sin3nimo de caos; consecuencia: hay que mantener al artista *a raya*, darle alguna vinculaci3n social para que mantenga un pie en el orden, pero no tanto como para que

⁴⁴⁴ Magdaleno, Mauricio, “Palabras pronunciadas al inaugurarse la sala de teatro Antonio Caso de la Unidad Tlatelolco”, ciudad de México, octubre 12, 1966, AHSRE, DAC, ciudad de México, Direcci3n de Relaciones Culturales, carpeta 49-1 (2a parte).

⁴⁴⁵ Gorostiza, Celestino, “Informe”, en *Memoria del Instituto Nacional de Bellas Artes 1958-1964*, (ciudad de México, INBA, 1964), p. 9, AHINBA, ciudad de México, Biblioteca de las Artes.

ponga los dos, quizás se ponga de pie y se vaya (o peor, cuestione). Casos sobran. Los artistas que volvían de Nueva York -como Rufino Tamayo- o que se iban a Nueva York - como José Luis Cuevas-, por ejemplo, ya le habían propinado un par de fuertes portazos a la ideología cultural del régimen, y ello había sucedido después de haber conseguido éxito, comodidad material, y legitimidad. Se necesitaba arte, pero un arte acotado, juicioso, responsable, pobre.

La segunda gira entorno a la funcionalidad orgánica de varias prácticas políticas. Álvarez Acosta vendía una idea: era más barato si el Estado proporcionaba un presupuesto al funcionario intermedio que si lo empleaba para contratar artistas. Para el Estado lucía más atractivo invertir en la idea de un funcionario leal que en los artistas. Pero además, allí se hablaba abiertamente de intensidad (“sin interrupción”), cantidad y variedad de espectáculos, tema que obsesionaba cuanto balance oficial se encuentra sobre la gestión cultural de esos años: el Estado estaba muy interesado en el entretenimiento de la población trabajadora, y lo que prometía Álvarez Acosta era una locomotora que no operaba con carbón sino con aire. Así se integraban el interés de controlar el contenido de lo que se hacía, el interés de entretener a las masas (en el fondo de controlarlas) a un bajo costo, y el interés de un funcionario en el poder del intermediario.

La tercera señala una pista más profunda. Quizás se pensaba en el artista como una clase de ser inferior, alguien que por su naturaleza social no era merecedor de la confianza encerrada en un contrato, o en el prestigio del vínculo con el Estado. Una forma de pensamiento en absoluto extraña a políticos y tecnócratas, que durante décadas

habían acuñado una lenguaje obsesionado con la distinción racial y cultural de la población.⁴⁴⁶

Ni que decir tiene que ello encerraba una ambivalencia: varios de estos funcionarios culturales se promovían a sí mismos como artistas. La cuestión termina siendo poco sorprendente si se piensa en ellos como una vieja generación de artistas en la que se habían solapado el funcionario y el artista, relativamente obliterada y temerosa por una nueva generación de artistas especializados: dicha ambivalencia surgía por el temor a la nueva generación.

Miguel Álvarez Acosta era ese tipo de artista. No provenía del mundo del arte, era un funcionario al que *le gustaba el arte*. Por eso lo más relevante en sus pinturas y textos es la percepción estética del pueblo que expresan. Esto se puede ver en *Muro blanco en piedra negra*. Ingenua a la vida literaria de su contexto, la más pergeñada de sus novelas publicadas (ganadora del “Premio El Nacional” según su portada), lucía desde el comienzo como un ejercicio. “La tesis de este novela -decía la nota «liminar»- está planteada contra todas las reglas de la evolución cronológica del suceso (...) la obra arranca de un México futuro”.⁴⁴⁷ Mientras el arte del siglo XX se inclinaban a la idea de que el significado de una obra de arte no se dice sino que se muestra, Acosta proponía lo contrario: el significado se enuncia y sólo hay una perspectiva de observación. Más interesante es la trama de la novela: también la anuncia el autor desde la primera página. Se trata de las reflexiones de un “paralítico”, un hombre que viene de la “barbarie”, pero “ha ganado la alta luz” en un futuro imaginario. Sin embargo, “cuanto pudiese haber aquí

⁴⁴⁶ Stern, Alexandra, “From Mestizophilia to Biotypology. Racialization and Science in Mexico, 1920-1960”, en Nancy P. Appelbaum, Anne S. Macpherson, Karin Alejandra Roseblatt (eds.), *Race and Nation in Modern Latin America*, Chapel Hill and London, The University of North Caroline Press, 2003, pp. 193-197, 204.

⁴⁴⁷ Álvarez, Acosta, Miguel, *Muro blanco en piedra negra*, (ciudad de México, Ediciones Cuadernos Americanos, 1952), p. 9.

de utópico -explica el autor- se salva de serlo con sólo imaginar que esto ocurre en el año de 1962”.⁴⁴⁸ Un paralítico había ganado la luz en el México de los sesenta. La introducción cerraba con un trasfondo urbano: “Si mañana la especie subsiste baja y oscura habrá sido inútil levantar una ciudad”. ¿Qué paso con esta alegoría del pueblo yermo? Según el catálogo de la obra de Acosta, de 1970 data un cuadro nombrado “neofetichismo”. El cuadro, dominado por un escolar punto de fuga, ciertamente presentaba una perspectiva escéptica de las masas urbanas. Era como el reverso de aquella novela, era como decir “hay aún mucho trabajo por hacer” con esta masa erial. Pero también era la textura de un concepto autocomplaciente: hay un redentor cuya compasión se encuentra entre el pueblo y el poder distante, el intermediario.



Alvarez, Acosta, Miguel, “Neofetichismo”, Oleo, 1970, Conaculta, *Miguel Álvarez Acosta Tránsito de una voz apasionada*, (ciudad de México, INBA, 1993), p. 38

⁴⁴⁸ Idem.

Ese tipo de artista que era Álvarez Acosta, el artista cuyo gusto artístico provenía de una hábito político pero también de esa posición privilegiada que era el intermediario cultural, no obstante, salió al encuentro del nuevo artista, y por ello el teatro experimental encontró demanda en sus teatros. Y sin duda, en esta materia, el encuentro más importante fue con Alejandro Jodorowsky. Este encuentro ocurrió justo en el punto medio entre aquella novela de 1952 y el cuadro de 1970. El primer programa del Teatro Antonio Caso incluía por primera a aquel artista chileno completamente excéntrico y experimental en la nómina de Álvarez Acosta. Aparecía dirigiendo dos obras. El monólogo kafkiano *El Gorila*, reclamo de un animal -un mono- hacia los hombres modernos que lo habían civilizado y convertido en un ser angustiado por el dinero y el poder; y *El diario de un Loco*, de Nikolái Gogol, otro monólogo sobre la locura de un burócrata de bajo rango, extraviado en el fondo de una modernidad desigual y agobiante. La primera parecía invitar a pensar que cualquier animal que pudiera hablar se quejaría del hombre, del tipo de hombre que hacía cosas como las que hacían Acosta y sus colegas: civilizar, redimir; medrar. La segunda hubiera sido la parodia más áspera de cualquier funcionario anónimo del Estado mexicano: un loco de escritorio, suerte de supernumerario, que termina creyéndose el Rey de España.

No son exageradas tales interpretaciones. Jodorowsky era de hecho un crítico, no del nacionalismo mexicano, sino de cualquier cosa que hubiera podido estar en su base, al menos desde el punto de vista cultural. Llegó a México a comienzos de los sesenta ungido por su formación europea y avant garde. Había sido discípulo de Marcel Marceau y del teatro de la crueldad de Antonin Artaud, y había inventado (con Fernando Arrabal) su propia teoría: el teatro pánico. Entre 1968 y 1973 se convertiría en un referente del teatro *underground* norteamericano gracias a tres películas: *Fando y Lis* (1968), *El Topo* (1970) y *The Holy mountain* (1973); las dos primeras, filmadas en México, resultaron

sumamente desagradables para los moralistas católicos por la violencia de su surrealismo. Pero el momento que interesa contemplar es anterior, se ubica en la mitad de los sesentas. Jodorowsky se había convertido en un activo divulgador de Beckett y Ionesco, y en blanco de la polémica por sus montajes teatrales simbolistas. Particularmente en 1962 se había metido en problemas con *La opera del orden*, censurada por las autoridades por considerarla extremadamente ofensiva contra la moral católica.⁴⁴⁹ En las famosas “mesas pánicas”⁴⁵⁰ el chileno hilaba con irreverencia y constancia un discurso artístico de horizontalidad social, de sabor anárquico, humanista, contrario a casi todo. Quizás lo que más atraía a algunos de Jodorowsky era que su teatro no tenía sabor a rebelión (como el brechtiano de Seki Sano) sino a religión (como el de Grotowsky). Baste una comparación para ilustrar el punto. En 1967 el Instituto Cultural Mexicano Israelí organizó una serie de pláticas sobre teatro. Por cuenta de ello se sentaron en la misma mesa Seki Sano, Salvador Novo y Jodorowsky, entre otros. Novo -como era de esperarse- hizo una especie de apología de la escuela mexicana de teatro. Seki Sano se refirió a ella como un “virus estético”, y señaló con amargura -e ingenuidad- que en México se había copiado el sistema empresarial de Broadway. Sano reconocía que programas como el Patronato del IMSS habían puesto decenas de obras en un sexenio, pero criticaba que estas obras terminaran su ciclo con el cambio del gobierno. Su denuncia era verdadera, e insoluble: “en el teatro serio de México no hay continuidad. No hay más que una contratación libre

⁴⁴⁹ Irbagüengoitia, Jorge, “La opera del desorden blanco del macartismo”, *Siempre suplemento La Cultura en México*, julio 35, 1962, p. XVIII-XIX, recopilado en García Gómez Angélica, *El teatro pánico de Alejandro Jodorowsky en México*, México, INBA, 2010

⁴⁵⁰ Argudin Yolanda, “Mesas redondas pánicas”, *El Nacional*, enero 12 de 1968, p. 5; en García Gómez Angélica, *El teatro pánico de Alejandro Jodorowsky en México*, México, INBA, 2010; cf. Malkah Rafael, “la personalidad de Jodorowsky”, *Excelsior*, Agosto 7 de 1966; en García Gómez Angélica, *El teatro pánico de Alejandro Jodorowsky en México*, México, INBA, 2010; cf. Del Rio, Reyes, Marcela, “Presencia de Alejandro Jodorowsky en el teatro mexicano de los sesentas, sus conceptos dramáticos y la evolución de su teatro”, en *Latin American Theater Review*, (Fall, 1999), pp. 55-72.

y transitoria (...) no hay esfuerzo alguno por integrar una entidad teatral permanente”.⁴⁵¹ Jodorowsky comenzó hablando como iconoclasta: “hay teatro de adormecer, hecho por abarroteros, proxenetas, impotentes y fabricantes de salchichas y teatro de despertar, allí se asiste con el mismo espíritu con que se va a una ceremonia religiosa”,⁴⁵² y luego narró una historia. A sus comienzos de los sesenta -dijo- el era un director de teatro sin trayectoria que montaba obras escandalosas en teatro casi vacíos. Luego apareció Miguel Álvarez Acosta y le ofreció dos días a la semana en su Casa de la Paz, con algo de financiación y la taquilla para los artistas; “Álvarez Acosta nos tuvo confianza”, dijo.⁴⁵³ Jodorowsky se adaptaba, era iconoclasta pero no revolucionario. Tal vez la diferencia entre la vieja y la nueva generación de artistas no estaba asentada sobre la distinción (igualmente vieja) entre nacionalistas y no nacionalistas, sino en la distinción entre artistas y políticos, entre quienes pensaban el arte como fin en sí mismo y quienes los pensaban como un medio de valor político.

Por místicas e inapelables que fueran sus ideas y maneras Jodorowsky (también) sucumbió ante el encanto del “sistema” acostiniano. No sólo fue la gran carta de Álvarez Acosta en el campo del teatro contemporáneo, sino que se hizo parte de “su inquieto grupo de jóvenes secuaces”: en aquel programa de 1966 apareció en los créditos, además de director, como uno de los “Jefes de Especialidad”.⁴⁵⁴ Su caso prueba que la nueva generación artística era más transnacional, y más heterogénea. Estaban los que se iban a París o a Nueva York y volvían con ideas vanguardistas contra el nacionalismo, y los que venían desde afuera y encontraban algún beneficio en interactuar con él. Jodorowsky no

⁴⁵¹ AV, *¿Qué pasa con el teatro en México?*, conferencias transcritas, México, Novaro, 1967, p. 48-49.

⁴⁵² Idem., p. 88.

⁴⁵³ Idem., p. 88-90.

⁴⁵⁴ Temporada 1966 Teatro Antonio Caso, programa de mano, ciudad de México, 1966, p. 13, AHSRE, DAC, ciudad de México, Dirección de Relaciones Culturales, carpeta 49-1 (2a parte).

había sido el único. Para la Olimpiada Cultural de 1968 el grupo de Jerzy Grotowsky había sido invitado a ofrecer un buen número de presentaciones: parte del atractivo de su visita fue que estuvo absolutamente desligada de cualquier polémica relacionada con el discurso político típico del teatro experimental.⁴⁵⁵ También estaban los que desde afuera fustigaban al régimen cultural en formas casi insolubles. Un buen ejemplo Marta Traba, que decía que Álvarez Acosta era promotor de un arte de consigna y formalmente esclerótico;⁴⁵⁶ o el crítico cubano José Gómez Sicre, importante curador de pintura latinoamericana en Estados Unidos, que denostó los gestos típicos del muralismo, por lo que fue visto como un enemigo creado por la conspiración abstraccionista norteamericana.⁴⁵⁷

La relativa apertura del “sistema” no era contradictoria con el control. En el lenguaje acostiniano se le llamaba “autonomía” a la ausencia del vínculo laboral y “coordinación” a la censura. La permisividad con Alejandro Jodorowsky sugiere que sólo había interés en controlar contenidos que se relacionaran directamente con las prioridades políticas del Estado mexicano. No importaba si se criticaba los valores occidentales en abstracto, pero sí si se les ponían nombres concretos. Desbrozar una obra de teatro era un proceso completamente natural para Álvarez Acosta:

En cuanto a la obra en sí, el director ha aceptado las sugerencias de ANSA y OPIC para eliminar la grabación del Presidente Kennedy y los pasajes que se

⁴⁵⁵ Dunkelberg, Kermit, *Grotowsky in north american theater: Translation, Transmission, Dissemination*, (New York University, Ph. D dissertation, 2008), p 229, 235.

⁴⁵⁶ Traba, Marta, *Dos décadas vulnerables de en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, (Buenos Aires, Siglo XXI, 2005), p. 102.

⁴⁵⁷ Cf. Gómez Sicre, José, “Introduction”, *South American Art Today*, (Dallas, Museum Fine of Arts, 1959); Rodríguez, Antonio, "El Muralismo de México; Gran y aparatoso adefesio de la Historia, dice José Luis Cuevas", *El Día: Vocero del pueblo mexicano*, ciudad de México, abril 16, 1964, p. 9, DAICAA, Houston, registro digital 747199.

han considerado repulsivos en la obra (parte) “Vicente y la amiga de las personalidades”; por lo que hace a la alusión del señor Novo, el propio señor Gurrola [el director] ha hablado y no se ha pronunciado por la eliminación sino más bien aprueba la inclusión. Como hay un vivo deseo de todas las partes de dar el digno sitio que merece a la obra están resueltos a eliminar escollos y a mantener fluida su coordinación para estrenar el 19 de noviembre actual⁴⁵⁸

Se refería a *Tema y Variación*, montaje de Juan José Gurreola que se presentaba en el Teatro de Cámara de Andsa (o del Zócalo),⁴⁵⁹ anexionado como otra “casa de la paz” en 1969. La obra era un montaje vanguardista que exponía una serie de cuadros sin conexión evidente. Lo sucedido se podría ver de la siguiente manera. Según el programa de mano la obra se estrenó en el Teatro de Cámara del Zócalo el diez y ocho de noviembre de 1969. Un día antes Álvarez Acosta, con todas sus facultades de revisión, como las tenía, realizó una serie de “sugestiones”⁴⁶⁰ dirigidas eliminar y agregar cosas: al parecer se eliminaría algo incómodo para la agenda diplomática de las “casas de la paz”, y se agregaría (quizás en su lugar) algo grato a la pupila. Días antes el director de la obra había preparado un texto que sería maquetado en el programa de mano. Con ansias y paradójicas palabras definía su obra como un “poema para teatro”,

⁴⁵⁸ Álvarez, Acosta, Miguel, “Memorando respecto a la presentación de la obra Tema y Variación”, ciudad de México, noviembre 17, 1969, AHSRE, DAC, ciudad de México, carpeta 49-1 (3a).

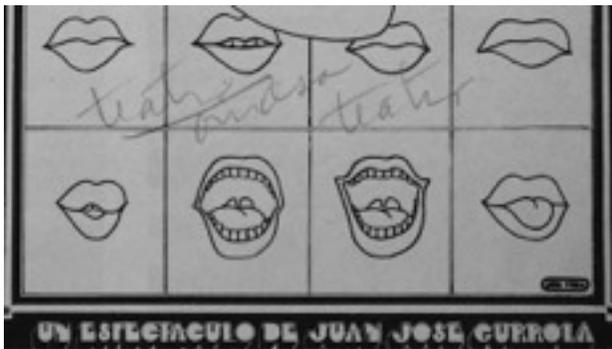
⁴⁵⁹ Almacenes Nacionales De Depósito.

⁴⁶⁰ Álvarez, Acosta, Miguel, “Memorando respecto a la presentación de la obra Tema y Variación”, ciudad de México, noviembre 17, 1969, AHSRE, DAC, ciudad de México, carpeta 49-1 (3a).

un *boomerang* con la inicial incógnita de querer estar desprovista de la caduca intención de querer “poner una obra de teatro”⁴⁶¹

y decía: “me interesan Strindberg, Musil, Arguelles... Nietzsche”, no Novo, ni Álvarez, y, sin embargo, sucumbía en aquel encuentro inesperado con el pragmatismo. “Tema y Variación es una adivinanza y el que la adivine buen adivinador será”: cada frase agregada parecía ser otro paso ciego en el “sistema” acostiniano.

Lo mismo sucedía con las imágenes:



Vera, Joe, “Tema y Variación”, programa de mano, ilustración de la portada, detalle, ciudad de México, noviembre 18, 1969, AHSRE, DAC, ciudad de México, carpeta 49-1 (3a).

Cada cosa estaba allí para aludir a la libertad de expresión y a la creación individual románticas; tal pudo ser la experiencia vivida, aunque la realidad no fuera exactamente esa.

Álvarez Acosta ya había expuesto su concepción de qué era el teatro experimental:

⁴⁶¹ Gurrola, Juan José, “Tema y Variación”, programa de mano, ciudad de México, noviembre 18, 1969, AHSRE, DAC, ciudad de México, carpeta 49-1 (3a).

Suele pensarse que la experimentación teatral por intentar formas no exploradas de la creación artística y desbridar el misterio sin mengua del asombro, es materia reservada a la ionosfera intelectual [“estratósfera”, escribió en un borrador] y que mientras más se relacione con el absurdo o se desprenda del hombre, más y mejor habrá cumplido su misión (...) Las formas experimentales deben tener un objetivo humano. Y más meritorio será su fruto mientras menos enrarecido (...) Todas estas reflexiones tienen un punto de confluencia; y es el simbólico sitio en que se cruzan el pueblo y la cultura⁴⁶²

pero había un propósito aún más concreto:

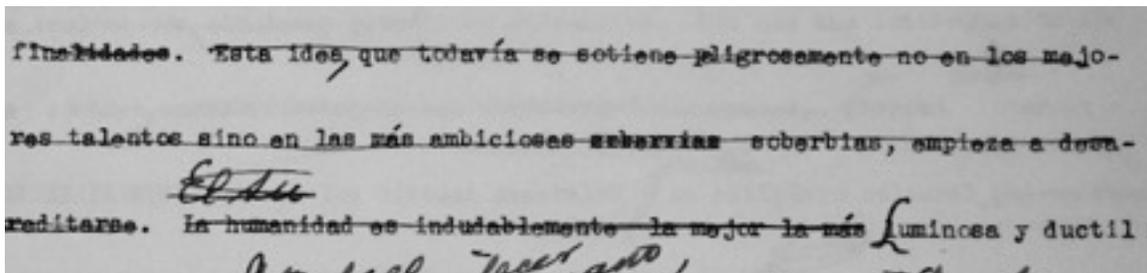
sólo hay dos formas de democratizar el arte: el uso de los grandes auditorios para reunir al pueblo sin mengua de sus haberes, o las constelaciones de bolsillo que pueden entrar por el pequeño cauce a cientos y miles de pequeños foros

Una vez más surgían antiguas distinciones. El fantasma de una élite cultural que hacía del “absurdo” un método ajeno al pueblo; un pueblo que se suponía arrobado de la cultura por causas económicas; un estentóreo dicerio sobre el destino del arte en México. Y sobre esa base un concepto claro y simple de teatro experimental: un arte práctico, barato, pequeño, móvil, “de bolsillo”. A las claras ello justificaba la naturalidad en la

⁴⁶² Álvarez, Acosta Miguel, “Discurso pronunciado por el señor licenciado Don Miguel Álvarez Acosta, director general del organismo de promoción internacional de la cultura, en la tercera noche de inauguración del teatro de Ansa”, ciudad de México, julio 3, 1969, p. 3-4, AHSRE, DAC, ciudad de México, carpeta 49-1 (3a); Cf. *Memoria del Primer Congreso Panamericano de Teatro*, (INBA, ciudad de México, 1957), p 78, AHINBA, ciudad de México, Biblioteca de las Artes.

corrección a una obra de teatro vanguardista (que fehacientemente se acercaba al detestable arte “absurdo”); como si se hubiera tratado de un trámite. En privado se censuraba, y en público, no obstante, se defendía “la absoluta libertad para regir la puesta en escena”.⁴⁶³ En privado se escribían furibundos borradores:

La idea de experimentación tendrá que cambiar también. Hasta se considera que, por abrir cauces nuevos, por intentar formas no exploradas de la creación artística, sólo se trata de un manjar destinado a la estratosfera intelectual (...) Esta idea, que todavía se sostiene peligrosamente no en los mejores talentos sino en las más ambiciosas soberbias, empieza a desacreditarse



Álvarez, Acosta Miguel, *Primer borrador de* “Discurso pronunciado por el señor licenciado Don Miguel Álvarez Acosta, director general del organismo de promoción internacional de la cultura, en la tercera noche de inauguración del teatro de Ansa”, ciudad de México, junio 30, 1969, p. 3-4, AHSRE, DAC, ciudad de México, carpeta 49-1 (3a).

En público se decantaba el orador:

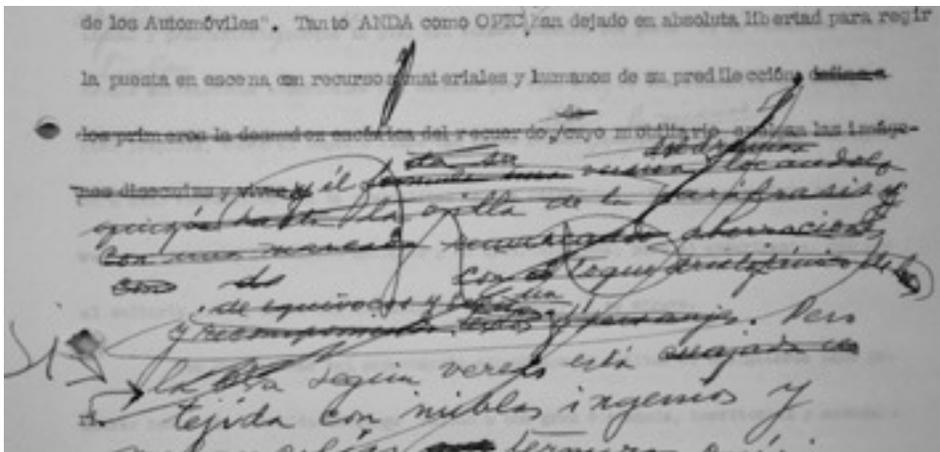
⁴⁶³ Idem, p. 5.

La obra de estreno en nuestra sala es una pieza dramática del patético e inolvidable poeta de Granada, Federico García Lorca, cuya luminosa influencia abarca varias décadas de las letras mexicanas. El deseo de llevarla a escena fue planteado por el joven director Julio Castillo, premiado en 1968 por su trabajo direccional en el “Cementerio de los automóviles” (sic)... Tanto ANDSA como OPIC le han dejado en absoluta libertad para regir la puesta en escena ⁴⁶⁴

El régimen era más afecto al teatro español. García Lorca era un símbolo agradable a la (ambivalente) diplomacia mexicana; la obra en cuestión (*Así que pasen cinco años*) era compleja poética y filosóficamente, pero, al fin y al cabo, aparentemente era una historia de amor. Fernando Arrabal era otro español y su teatro experimental percibido como no peligroso; tal vez por su nihilismo, tal y como había ocurrido con su correligionario en el teatro pánico, Alejandro Jodorowsky (maestro del joven Julio Castillo entonces)⁴⁶⁵. Sin embargo, las apariencias mostraban que había libertad de expresión para el teatro experimental; aunque aquellas ideas provinieran de frenéticos borradores

⁴⁶⁴ Álvarez, Acosta Miguel, “Discurso pronunciado por el señor licenciado Don Miguel Álvarez Acosta, director general del organismo de promoción internacional de la cultura, en la tercera noche de inauguración del teatro de Ansa”, ciudad de México, julio 3, 1969, p. 3-4, AHSRE, DAC, ciudad de México, carpeta 49-1 (3a).

⁴⁶⁵ Brun, Josefina y et al, *Julio Castillo 1943-1988 Catálogo de obra*, (ciudad de México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1989), p. 3



Álvarez, Acosta Miguel, *Segundo borrador de* “Discurso pronunciado por el señor licenciado Don Miguel Álvarez Acosta, director general del organismo de promoción internacional de la cultura, en la tercera noche de inauguración del teatro de Ansa”, ciudad de México, julio 2, 1969, p. 3-4, AHSRE, DAC, ciudad de México, carpeta 49-1 (3a).

La autoacción era fundamental para no sonar demasiado autoritario o verse tan inseguro o parecer muy hostil hacia la “estratosfera” artística. La rara oportunidad de conocer este proceso de escritura permite observar que, bajo el principio y desenlace oficiales de tales actos de comunicación, había en el funcionario un sentimiento ambivalente, que oscilaba entre una agresividad relativamente desmedida (inconveniente políticamente) y una agresividad más mesurada (que permitía canalizar la censura privada en una selectiva permisividad pública).

El resto de la vida cotidiana de las casas de la paz se mantenía en el equilibrio relativo de lo predecible. El teatro se mezclaba con otras artes colectivas, probablemente más fáciles de administrar que las artes plásticas -de naturaleza individual y abiertamente problemática-, y seguramente en una óptica de maximizar el uso de espacios en vez de especializar la producción en ellos. Llegaban por montones solicitudes de delegaciones diplomáticas para presentar los conjuntos teatrales (o folklóricos) de sus países en

aquellas salas,⁴⁶⁶ y también de vecinos que deseaban ver a sus hijos recibir el título de la secundaria en tales recintos; (o a sus hijas en desfiles de moda comunitarios.)⁴⁶⁷

La decadencia también llegó, precozmente. Documentos de 1967 ya hablaban de “graves irregularidades”, de “flaquezas de nuestro sistema” , o incluso ponían advertencias alarmantes en el caso de algunos teatros (“para OPIC la situación se ha vuelto insostenible”, se decía sobre el Teatro Antonio Caso, destinado a teatro experimental).⁴⁶⁸ En 1968 Acosta se comunicaba en términos que resultaban ambiguos:

no debemos exagerar el optimismo -decía-, hemos logrado una promoción de éxito variado que lo mismo registro llenos impresionantes que presentaciones con poco público⁴⁶⁹

y con otros interlocutores en maneras preocupantes de tan sinceras

Básicamente, OPIC carece de partidas para promover teatros⁴⁷⁰

⁴⁶⁶ Por ejemplo, Embajada de los Estados Unidos a Dirección de Asuntos Culturales, ciudad de México, marzo 31, 1971, AHSRE, DAC, ciudad de México, carpeta 339-1.

⁴⁶⁷ Academia de Alta Costura “Vogue” a Miguel Álvarez Acosta, ciudad de México, noviembre 22, 1966, AHSRE, DAC, ciudad de México, carpeta 49-1 (2a).

⁴⁶⁸ Miguel Álvarez Acosta a Jesús Robles Martínez (Unidad Antonio Caso, Tlatelolco), ciudad de México, junio 25, 1967, AHSRE, DAC, ciudad de México, carpeta 49-1 (2a).

⁴⁶⁹ Miguel Álvarez Acosta a Jesús Robles Martínez (Director Banco Nacional de Obras y Servicios), ciudad de México, febrero 6, 1968, AHSRE, DAC, ciudad de México, carpeta 49-1 (3a).

⁴⁷⁰ Miguel Álvarez Acosta a Mariano López Mateos (Gerente general ANDSA), ciudad de México, noviembre 11, 1968, AHSRE, DAC, ciudad de México, carpeta 49-1 (3a).

Esencialmente la discusión se refería a una insuficiencia de recursos, y también a problemas causados entre administración y artistas por la exageración en ciertos asuntos. El uso de pases de cortesía fue, sin duda, el más molesto pues el éxito del “sistema” suponía la satisfacción de las artistas con la taquilla. Una y otra vez Álvarez Acosta tuvo que concitar a sus subalternos para que no pusieran en riesgo la estabilidad del “sistema” con prácticas equívocas,⁴⁷¹ e incluso arredrar a uno por haber expedido por cuenta propia cortesías de cumplimiento obligatorio para los grupos de teatro:

Tome Ud. nota de lo siguiente: suspenda absolutamente toda actividad e intervención en lo relativo a nuestros teatros. Esta disposición es estricta y no desearía aplicar medidas extremas (...) Como he dado órdenes de que en ningún caso se expidan pases que nunca he autorizado a Ud. expedir absténgase de hacerlo pues su insistencia podría ocasionarle situaciones penosas⁴⁷²

Pero había otra cuestión: los actores del proceso (el público y los artistas) mostraban una respuesta inconsistente con los presupuestos del proyecto, no era claro el resultado que estaba surgiendo del “sistema”. Se precipitó un silencioso proceso de contracción. Con palabras breves y concisas Acosta redactaba cartas para terminar con convenios que antes habían sido rubricados con discursos anegados en adjetivos y metáforas: “Se finiquita colaboración de OPIC (...) OPIC deberá concentrarse en la Casa

⁴⁷¹ Álvarez, Acosta, Miguel, “Instructivo a las taquillas de los teatros Casas de la Paz y Tlatelolco”, agosto 3, 1967, AHSRE, DAC, ciudad de México, carpeta 49-1 (2a).

⁴⁷² Miguel Álvarez Acosta a Lic. Rafael del Castillo, ciudad de México, julio 30, 1968, AHSRE, DAC, ciudad de México, carpeta 48-2 (1a).

de la Paz, esto nos hace declinar la participación que hasta ahora habíamos venido realizando”⁴⁷³ sonaba muy diferente a “por eso creemos que estos teatros y especialmente este, que ahora se inaugura constituyen la zona auricular, el centro de una cruz matemática que equilibra las fuerzas de la elevación humana y la propagación extensiva; vertical y horizontal, del experimento”.⁴⁷⁴

Entre 1968 y 1970 el Teatro Antonio Caso tuvo varios cierres y reaperturas. En los siguientes años el gobierno comenzó a cobrar impuestos y dejó de subsidiar el pago de servicios públicos⁴⁷⁵ lo que aumentó la crisis económica de los teatro de Acosta. Por ello resulta lógico que siguieran circulando documentos que manifestaban el creciente desequilibrio del “sistema”. En un documento, por ejemplo, se proponía como objetivos “evitar que la Casa permanezca permanezca cerrada” y “evitar defraudar al público”.⁴⁷⁶

Si bien el programa Opic siguió existiendo, en la segunda mitad de los setenta la Secretaría de Relaciones Exteriores se centró en proyectos más pragmáticos, en lo que al teatro concierne. Un buen ejemplo es la Compañía de Teatro de las Américas Unidas, organizada en 1976 con una nómina que reunió lo más prestigioso del teatro mexicano: Carmen Montejo, Dolores del Rio, Rodolfo Usigli, Ignacio Retes, Emilio Carballido, Luis Basurto, Luisa Josefina Hernández, Hector Azar; sólo faltó Salvador Novo. Se había convocado con un objetivo ambicioso y predecible:

⁴⁷³ Miguel Álvarez Acosta a Mariano López Mateos (Gerente general ANDSA), ciudad de México, enero 27, 1970, AHSRE, DAC, ciudad de México, carpeta 49-1 (3a).

⁴⁷⁴ Álvarez, Acosta Miguel, “Discurso pronunciado por el señor licenciado Don Miguel Álvarez Acosta, director general del organismo de promoción internacional de la cultura, en la tercera noche de inauguración del teatro de ANSA”, ciudad de México, julio 3, 1969, AHSRE, DAC, ciudad de México, carpeta 49-1 (3a).

⁴⁷⁵ Tesorería del Distrito Federal a Gloria Caballero García (directora de Asuntos Culturales, SRE), ciudad de México, noviembre 19, 1974, AHSRE, DAC, ciudad de México, carpeta 339-1.

⁴⁷⁶ Graciela Doring (postulante a directora de la Casa de la Paz) a Gloria Caballero García (directora de Asuntos Culturales, SRE), ciudad de México, junio 10, 1974, AHSRE, DAC, ciudad de México, carpeta 339-1.

La compañía presentará en México obras de teatro escritas por autores mexicanos y sobre temas mexicanos y, después llevarlas a escenarios de las diversas capitales en Centro y Sur América y el Caribe⁴⁷⁷

Pero a la final sólo se logró una exitosa gira por varios países de Sur y Centro América con un montaje de *Bodas de Sangre*, de Federico García Lorca.

Sin mácula, el “sistema” fue desapareciendo. En 1971 un nuevo Presidente había asignado a su inventor como Subsecretario de Radiodifusión, en la Secretaría de Comunicaciones y Transporte. Pocos años después se le vería inaugurando los Estudios Churubusco y ocupando puestos de confianza en la televisión.

El Patronato teatral del IMSS tuvo una existencia más larga, aunque poco a poco se fue diluyendo en una estructura paquidérmica y fragmentada. El INBA terminó siendo la única institución con algo de consistencia, tal vez debido a su naturaleza académica.

⁴⁷⁷ SRE, “Memorandum Gira por América Latina en 1976 de la Compañía Teatro de las Américas Unidas”, ciudad de México, enero, 1976, AHSRE, DAC, ciudad de México, carpeta 234-1 (1a parte).

La red entre Ciudad de México y Bogotá

Internacionalismo Vs Nacionalismo

Hablar de un modelo pedagógico teatral significa que el Estado mexicano, obsesionado con crear un teatro nacionalista y de masas, dispuso de un sistema de inculcación con políticas específicas. Primero. La enseñanza de la cultura teatral universal sólo tenía sentido si había una incorporación -así fuera sólo ante los ojos mexicanos- de un supuesto teatro clásico mexicano como corriente teatral universal; esto, que debía reflejarse en planes de estudio, repertorios y publicidad, no se detenía en algunos autores novohispanos: se extendía hasta el descubrimiento de un teatro prehispánico. Segundo. En un ambivalente contraste con lo anterior había que hacer tabla rasa con el teatro anterior al nacionalismo, el que se asociaba con el antiguo régimen. Así se descubrió al niño -y a los jóvenes- como el espectador “más dúctil y moldeable”,⁴⁷⁸ y a la comunidad teatral privada (que incluía al teatro comercial y al experimental) como una suerte de periferia a civilizar, desde el centro fuerte. Tercero. Los artistas fueron pensados en dos niveles: había una capa de burócratas culturales y funcionarios artistas (existían muchos matices), y una base de artistas con una autonomía precaria, sin estabilidad económica y bajo la sospecha de ser peligrosos; los unía una relación de servicio en la

⁴⁷⁸ Departamento de Teatro, “Estructura del Departamento de Teatro”, ciudad de México, 1963, AHSEP, ciudad de México, fondo SEP, sección INBA, Dirección de Teatro, caja 1, exp. 21.; SEP, “Plan Nacional de Educación”, 1977, AHSEP, ciudad de México, fondo SEP, sección INBA, serie Dirección de Relaciones Internacionales, caja 1, exp. 18., p 15.

que los unos mantenían fidelidad -servían a la misión de difusión y consagración del régimen cultural- y los otros distribuían bienes económicos y simbólicos.

Evidentemente, había un miedo hacia los artistas, que no era más que el miedo al romanticismo, a las consecuencias del vanguardismo, a la ruptura; y una atracción, pues sus cualidades resultaban útiles para la construcción del *nuevo* orden social. En esa ambivalente cuadrícula hubo dos representaciones del teatro entre los burócratas culturales. Una vulgar, en la que teatro era sinónimo de barato, de activismo artístico; y una más profunda, que reconocía la complejidad del teatro en tanto arte experimental, siempre y cuanto fuera parte de un estilo de vida no peligroso: si el artista aparentaba o lucía o era un artista de bolsillo, importa poco el contenido o la forma de su arte. Sin duda, Miguel Álvarez Acosta es un perfecto ejemplo de esto: su versatilidad, que rayaba en lo acomodaticio, se mantuvo zigzagueante en estas posturas. Las unidades habitacionales de Independencia y Tlatelolco ilustran la misma situación: expresaban el concepto de integrar en la misma área urbana todos los servicios -entre lo cuales estaba el teatro- para que el grupo de población afiliado permaneciera estable allí: como lugar, el teatro no era sino un componente, hacía que el concreto luciera más resplandeciente. Como práctica, el teatro tenía una significación sumamente acotada, debido a una situación ambivalente. Por un lado, se seguía replicando la consigna patibularia de que lo importante no eran los artistas sino el producto artístico y el público (de ahí el enorme aprecio por las estadísticas que hablaban de las funciones y los asistentes en términos de miles), y por otro, se permitía cierta participación del teatro moderno profesional y experimental, aunque siempre a través de un vínculo material sumamente precario, y en el entendido de que había un control muy definido acerca de su sentido social.

No todos los artistas del teatro mexicano aceptaban las condiciones ofrecidas por el Estado. Por ejemplo, en el IX Concurso Nacional de Teatro, organizado por la Sección

de Teatro Foráneo del INBA en 1962, el jurado recomendó al INBA ofrecer mejores condiciones pues los “mejores grupos” en absoluto habían concurrido. La razón: “el ofrecimiento de becas, siendo sumamente bondadoso, es una condición difícilmente aceptable por las personas triunfadoras”.⁴⁷⁹ Se reaccionaba frente a las condiciones impuestas al teatro por la política cultural. Pero hubo varias formas de reaccionar. Una posibilidad fue la de la no concurrencia. Otra, más acorde con una respuesta radical al totalitarismo, fue la de retar al Estado en sus espacios. Sólo de esa manera es posible imaginar la emergencia del Cleta.⁴⁸⁰ Sólo así se comprende la contradicción entre la socialización del teatro que había venido proponiendo el Estado en las últimas décadas y ese nuevo sector de teatro político izquierdista representado en el Cleta: como un no rotundo a las condiciones impuestas por las instituciones para llevar a cabo dicha socialización; y también como una respuesta rebelde a la actitud ambivalente del Estado frente a la práctica teatral.

La historia del Cleta comienza con unos estudiantes de la UNAM que hacían teatro amateur y querían montar una obra de Peter Weiss. El director argentino-venezolano Carlos Giménez (miembro de un grupo muy amigo de La Mama bogotana: Rajatabla) había llegado a México en 1972, invitado por Emilio Carballido, recién nombrado director de la Escuela de Teatro del INBA. Carballido era más o menos ajeno a los estándares típicos de los cuadros de la burocracia cultural; era principalmente un hombre de teatro, conocido por su talante serio y crítico. En principio Giménez había tenido mucho éxito, tanto que recibió muchas invitaciones para permanecer en México más tiempo, entre ellas la de montar una obra de Peter Weiss que levantó ampolla donde

⁴⁷⁹ “Acta, IX Concurso Nacional de Teatro”, noviembre 30, 1962, AHSEP, ciudad de México, fondo SEP, sección INBA, Dirección de Teatro, caja 1, exp. 21.

⁴⁸⁰ Centro Libre de Experimentación Teatral y Artística.

quiera que se montó: *El Canto del Fantoche Lusitano*. Como se recordará, la obra representaba un fuerte cuestionamiento a la política colonial portuguesa, y había sido causal de censura sobre el grupo bogotano del Teatro Estudio de la Universidad de los Andes, pocos años atrás.

Con un elenco de estudiantes, como correspondía a un típico grupo de teatro universitario de la época, la versión mexicana fue estrenada el 16 de enero de 1973, en el Foro Isabelino de la UNAM. Héctor Azar, director del Departamento de Teatro, pretendió censurar el trabajo de los estudiantes.⁴⁸¹ No se conoce documentación al respecto, pero seguramente la tentativa estuvo motivada porque la obra no encajaba en el perfil teatral mexicano: era incómoda diplomáticamente, y tenía una acidez totalmente ajena a la receta del teatro nacionalista. La actitud de Azar con Alejandro Jodorozky había sido completamente diferente. Le había dado un día a la semana en el teatro oficial de Bellas Artes (el Julio Jiménez Rueda), y apoyado varias de sus iniciativas⁴⁸²; pero también hay que recordar que Jodorowsky había dicho que el teatro brechtiano “olía a muerto”.⁴⁸³ Ante la censura estalló el conflicto, en el segundo día de estreno de la obra. La acción fundamental, la toma del Foro Isabelino, fue la forma de exigir una serie de cosas que esencialmente tenían que ver con la profesionalización de la enseñanza del teatro, y con la apertura a la participación estudiantil en la administración. Se criticaba, por tanto, la falta de democracia en los procesos de formación artística, y el estatuto informal que el Estado mexicano le había propuesto a la comunidad teatral durante varias décadas.

Cosa rara, muy pronto en el seno de los estudiantes surgió una división entre radicales y moderados. Los primeros, enconados enemigos de Azar, querían integrar al

⁴⁸¹ López Cabrera, Julio César, *Crónica de un movimiento cultural artístico independiente: CLETA*, informe de investigación, (Ciudad de México, INBA CITRUS, 2011), p. 22 y ss.

⁴⁸² AV, *¿Qué pasa con el teatro en México?*, conferencias transcritas, México, Novaro, 1967, p. 88-90.

⁴⁸³ Idem., p. 91.

proceso grupos de teatro independientes externos a la Universidad y ampliar las reivindicaciones concretas al problema de la cultura en México. Los segundos se inclinaban por dejar a un lado el tema ideológico y negociar el asunto como estrictamente universitario. Al final prevaleció la primera tendencia, que mantuvo la toma del Foro Isabelino y fundó el Cleta.⁴⁸⁴ Por su parte, las autoridades deportaron a Carlos Giménez.⁴⁸⁵

La idea básica de la toma fue transformar el Foro Isabelino en la sede de un frente de trabajadores de la cultura, desde el cual se replicaría cientos de “cletas” en las comunidades marginadas de la cultura. El Cleta sería, luego, la célula de una práctica cultural que abriría el teatro comprometido y “experimental” al pueblo. Decenas de miembros de la comunidad de teatro, desde activistas hasta profesionales, se solidarizaron con el nuevo movimiento, quizá no sólo por los sucesos que lo habían provocado sino por la inconformidad con las debilidades estructurales del teatro mexicano y con la política cultural del Estado. El Cleta mostró una capacidad notable para aglutinar a grupos que habían salido de las preparatorias oficiales y populares, y participado de los recientes sucesos luctuosos del movimiento estudiantil. Rápidamente se distanciaron los grupos profesionales que inicialmente simpatizaron con el movimiento. Muchos se retiraron por exigencias exóticas, como la de que debía realizarse un debate después de cada presentación, que no era otra cosa que poner en la picota pública del activismo furibundo la obra de teatro. La mayoría de los grupos que no aceptaron ese nivel de politización encontraron una alternativa en el Teatro Independiente que se estaba gestando en la Unidad Artística y Cultural del Bosque, donde se había comenzado a promover una

⁴⁸⁴ López Cabrera, Julio César, *Crónica de un movimiento cultural artístico independiente: CLETA*, informe de investigación, (Ciudad de México, INBA CITRUS, 2011), p 38-42.

⁴⁸⁵ Idem, p. 31.

actitud más amplia de las instituciones culturales.⁴⁸⁶ También se retiraron grupos que habían dado a conocer al Cleta como un movimiento teatral de calidad en el ámbito internacional. Uno de estos grupos había recibido (y rechazado) el premio de la Asociación de Críticos y Cronistas de Teatro mexicana por el montaje de *Torquemada*, obra de Augusto Boal sobre la dictadura brasileña; el montaje había estado de gira en Sudamérica, en los Festivales de Manizales y Caracas, pero al terminar sus integrantes se separaron del movimiento.⁴⁸⁷

Si hubiera que escoger entre Miguel Álvarez Acosta y Héctor Azar para comprender al Cleta, sería mejor inclinarse por el primero, al fin y al cabo el segundo era un poco más artista que funcionario, y pertenecía, por tanto, a otro tipo. La clave: una relación vicaria con el arte, no diletante, sino obsesionada con la relación racional entre medios artísticos y fines políticos. Se definían con respecto a lo mismo, el sistema político totalitario, y de la misma forma, el vínculo mutualista entre arte y política, pero observaban desde lugares opuestos. Se puede advertir, no obstante, una enorme similitud entre Álvarez Acosta y el Cleta, si se los comprende no desde sus ideologías o su posición en el sistema, sino desde sus patrones de acción y en sus formas de percibir el arte. ¿Qué dicen sus ideologías? Los unos culpaban al régimen mexicano, el otro lo defendía, los unos despreciaban la política cultural, el otro era su artífice. ¿Cómo percibían el arte? Como un utensilio social. De la misma manera, había una relación de causalidad: el uno era constructor del orden, los otros una reacción a sus defectos: ambos giraban en la misma órbita.

Los siguientes tres años del Cleta replicaron la misma lógica. La organización se hacía más radical políticamente y seguía el mismo camino oblongo artísticamente. Sus

⁴⁸⁶ Idem, p. 52-55.

⁴⁸⁷ Idem., p 69.

dirigentes hablaban de un “teatro de la urgencia”, un teatro sin tiempo para investigar extensamente, listo para responder a la “realidad”, un teatro de obras “con la misma brevedad, impacto y fuerza de un golpe de Estado”.⁴⁸⁸ En ese contexto surgió su iniciativa internacionalista. Entre 1974 y 1977 convocó tres veces un Encuentro Latinoamericano de Teatro, un Congreso Latinoamericano de Teatro Popular, un Frente de Trabajadores de la Cultura Latinoamericano y una Confederación de Teatros de Nuestra América. El Frente y la Confederación (imposible definir cuál era la diferencia) proponían en su Manifiesto inaugural “luchar contra el imperialismo y las clases dominantes de cada país”, y propiciar la formación de organizaciones teatrales en todos los países, coordinadas en torno a un calendario de actividades centralizado en México, que incluía reuniones, publicaciones, conferencias, festivales de teatro y la constante denuncia de cualquier persecución a los artistas revolucionarios.⁴⁸⁹ Unas instrucciones tan escuetas como interesantes, emanaban del documento para reglamentar las relaciones con las instituciones culturales:

En eventos organizados por las burguesías nacionales, se hace necesaria la participación mediante filtros de la Confederación de organizaciones nacionales pertenecientes a ésta, para hacer la participación organizada, combativa y efectiva, que utilice al máximo al organizador, dando prioridad al apoyo al movimiento nacional del país donde se realiza.

⁴⁸⁸ Idem., 185.

⁴⁸⁹ s. a., “Manifiesto de la Confederación de Teatros de Nuestra América”, ciudad de México, octubre 3 de 1976, AHTLM, Bogotá, correspondencia, carpeta 4.

¿Cómo determinar la relación entre cada burguesía nacional y los organizadores de un evento teatral? ¿Cuáles serían los “filtros” para controlar la concurrencia a tales eventos? eran temas que el documento trataba como obviedades, lo que habla -como todo lo precedente- de la gran ideologización del movimiento. Hay que observar, por ejemplo, el siguiente intercambio epistolar entre un brasileño y un colombiano, para darse cuenta de que las creencias radicales promulgadas en aquel escrito tenían eco, estaban relativamente extendidas. En una misiva el dramaturgo brasileño Augusto Boal le contaba al director colombiano Eddy Armando que preparaba su elenco del “Grupo Machete” para participar en el Festival Latinoamericano de Manizales. Su opinión sobre aquel evento era que “por ser mundial”, corría “el riesgo de alienarse”, por eso, decía, “hay que hacerlo una victoria latinoamericana y no una puerta más para la penetración imperialista. No te parece?”.⁴⁹⁰ Es decir, sí existía una representación de cierto alcance que veía el trabajo de las instituciones culturales en materia de teatro como actividades burguesas de dominación, y que anhelaba una órbita internacionalista para responder a ello.

No era la primera vez que desde México surgían iniciativas con este espíritu. Diego Rivera había llamado a un panamericanismo en torno al arte y la revolución para salvar al continente de su inminente desaparición bajo un “mundo grecolatino”. La teoría había sido expuesta como parte de un curso impartido en 1943 en el recién fundado Colegio Nacional, el nombre del curso: “Necesidad del arte e importancia del mismo para la unión americana”.⁴⁹¹ Y en su momento, José Vasconcelos fue, de la misma manera, un

⁴⁹⁰ Augusto Boal a Eddy Armando, Buenos Aires, 3 de diciembre de 1972; Buenos Aires, 14 de abril de 1973; AHTLM, Bogotá, correspondencia, carpeta 4.

⁴⁹¹ Rivera, Diego, “El arte y el panamericanismo”, en *Así*, México D.F., No 154, octubre 23, 1943, p 16, Banco de México, Fideicomiso Museos Diego Rivera y Frida Kahlo, DAICAA, Houston, registro digital 747269.

promotor de la idea de una América unificada por la raza y la justicia social, de manera independiente con respecto a los Estados Unidos y Europa.⁴⁹²

Como Estado, México también había consentido cierto imaginario internacionalista de protección a los intelectuales y artistas perseguidos. Sin duda, el caso pertinente aquí es el de El Galpón de Uruguay. Este teatro había sido fundado el dos de septiembre de 1949 y desarrollado una actividad teatral durante veintisiete años. A finales de los sesenta, el grupo tenía una sólida identidad breachtiana, y era reconocido en la escena teatral latinoamericana como uno de los más importantes de los teatros experimentales. Tras el golpe militar del 27 de junio de 1973, la situación cambió. Comenzó una persecución que terminó en 1976 con la ilegalización y expropiación de El Galpón. Varios integrantes se asilaron en la embajada de México, país en el que se exiliaron y ejercieron su actividad teatral entre 1976-1984, bajo cierta protección oficial.⁴⁹³ La semblanza oficial que se hizo del grupo Uruguayo fue coherente con la representación de México como un país con una solidaridad cultural internacionalista:

Formado por un conjunto de actores que salieron de su patria después del fracaso de su lucha democrática “El Galpón” ha tenido siempre gran éxito en México⁴⁹⁴

⁴⁹² Vasconcelos, José, “Carta a la juventud de Colombia”, en *Discursos 1920-1950*, (México D. F., Editorial Botas, 1950), p. 57-64, DAICAA, Houston, registro digital 1053099.

⁴⁹³ El Galpón, “El Galpón en su XXXI aniversario y al cumplirse su cuarto año de trabajo en México”, ciudad de México, 2 de septiembre de 1980, AHITLM, Bogotá, correspondencia, carpeta 4.

⁴⁹⁴ IMSS, *Teatro de la Nación*, memoria (1976-1982), ciudad de México, 1982, p. 18, AHIMSS, ciudad de México, memorias Patronato Teatral.

palabras escritas por la cabeza del Teatro Universitario de la UNAM desde finales de los cincuenta, Carlos Solorzano.

La iniciativa internacionalista del Cleta había surgido como una organización transnacional ajena al poder del Estado mexicano, pero deudora del imaginario panamericanista.

Con ese espíritu el Cleta participó en la organización del Primer festival de Teatro Popular de Nueva York, en 1976. El objetivo fundamental de este festival era “romper el aislamiento” entre los grupos latinoamericanos residentes (se incluían teatros de negros, puertorriqueños y mexicanos) con los del resto de América Latina, y, “desarrollar el movimiento latinoamericano de teatro popular”.⁴⁹⁵

La conclusión del Encuentro Latinoamericano de México y del Festival de teatro Popular en Nueva York coincidían en líneas generales. Se trataba de hacer un teatro que jugara a favor de la transformación social. No obstante, los planes emanados del Encuentro Latinoamericano mostraron una propensión más clara a desarrollar un modelo político y, en cierto sentido, conspirativo, al proponer una organización latinoamericana de artistas que aplicara el concepto leninista de frente. “El frente –se decía- impulsará la formación de nuevas organizaciones artísticas y revolucionarias (...) confrontando una cultura popular a la masificada dominante”.⁴⁹⁶ El análisis de la realidad latinoamericana que fundamentaba esto era que: el teatro “se enmarca” -sostenían- dentro de los movimientos de liberación nacional en el mundo. Se trataba de un nuevo tipo de arte cuya misión era:

⁴⁹⁵ New York Shakespeare Festival, “Primer Festival de Teatro Popular Latinoamericano de Nueva York, Declaración”, Nueva York, agosto 13, 1976, PAANY, New York Shakespeare Festival, Nueva York, box 8.21, folder 6; Cleta, “Llamamiento al II Encuentro Latinoamericano de Teatro”, ciudad de México, febrero 2, 1976, AHTLM, Bogotá, correspondencia, carpeta 3.

⁴⁹⁶ Confederación de Teatros de Nuestra América, “Declaración conjunto del II encuentro latinoamericano de teatro popular ciudad de México”, octubre 3, 1976, AHTLM, Bogotá, correspondencia, carpeta 3

salir de los locales y presentarse en las calles, fábricas, colonias, sindicatos, etc., para que llegue a la gran mayoría de explotados, presentándoles a la vez como alternativa, la lucha organizada al vincularse fundamentalmente con organizaciones revolucionarias ⁴⁹⁷.

Uno de los voceros del Cleta declaró ante la prensa neoyorquina: “nuestros objetivos son hacer que la gente advierta que ellos también pueden ir al teatro y luego usar el teatro como instrumento de cambio social”.⁴⁹⁸ En el mismo artículo se señalaba que, a diferencia del teatro experimental europeo y norteamericano, el Cleta estaba menos interesado en encontrar nuevas técnicas teatrales que en inventar formas simples para alcanzar el mayor público posible.

No era gratuito el interés del Cleta por el teatro hispano de los Estados Unidos. En aquel país ya había, desde comienzos de los sesenta, una demanda y un lugar específico para ciertas manifestaciones teatrales de la cultura mexicana. La más notable de ellas: el “Teatro Campesino” (The farm workers Theater) formado por trabajadores de los cultivos de uvas de California en 1965. De acuerdo a una declaración de su director Luis Valdez citada en el *New York Times*, las obras, que se hacían en inglés y en español, estaban diseñadas ‘para inspirar a la acción social’; los actores eran exclusivamente hispanos. Y así describía el crítico neoyorquino uno de sus montajes:

⁴⁹⁷ Cleta, “Llamamiento al II Encuentro Latinoamericano de Teatro”, ciudad de México, febrero 2, 1976, AHTLM, Bogotá, correspondencia, carpeta 3.

⁴⁹⁸ Alan Riding, “Mexican Actors adapting drama to political scene”, *The New York Times*, Nueva York, diciembre 28, 1977, sección arts and leisure, p. 2.

La nueva obra es una mezcla de actos, corridos (baladas mexicanas con sus letras cambiadas por letras socialmente relevantes) y mitos (la obra comienza con Cristo y termina con Quetzatlocatl) (...) La compañía narra y canta (en inglés y en español) acerca de la caída de la familia Rascuachi. Los Rascuachi (y por inferencia los Chicanos) son mostrados como largamente oprimidos y desfavorecidos, engañados desde el segundo día que cruzaron la frontera. Los villanos (usando máscaras de demonio) son patronos, terratenientes y políticos (...) La compañía demuestra la inevitabilidad de la experiencia chicana contemporánea⁴⁹⁹

En otro artículo del *New York Times*, el teatro de Valdez era descrito como “una mezcla de Cantiflas, el comic popular mexicano y Brecht”.⁵⁰⁰ En aquella ocasión la crítica se inspiraba en *Zoot Suit*, obra de Valdez basada en los motines de 1943 en los que se enfrentaban jóvenes blancos y mexicanos (identificados por su atuendo *Zoot Suit*). La obra, la primera producción chicana en Broadway, proponía ver la figura del “Pachuco” como una necesidad de afirmación que sólo pudo encontrar expresión en la ropa. De modo que el Teatro Campesino había iniciado una nueva representación teatral sumamente atractiva para una perspectiva internacionalista mexicanista: la idea de que lo mexicano (y por extensión lo hispano) constituía una subcultura en los Estados Unidos. Por eso no es asombroso que en la introducción del libro *Aztlán: An Anthology of*

⁴⁹⁹ Gussow, Mel, “Stage: Teatro Campesino in Brooklin”, *The New York Times*, Nueva York, abril 28, 1973, sección home, art, p. 21. “The new play is a combination of actos, corridos (Mexican ballads with altered, socially relevant lyrics) and myths (the play begins with Christ, end with Quetzatlocatl) (...) the company tells and sings (in English and Spanish) about the downfall of the Rascuachi family. The Rascuachis (and by inference all Chicanos) are pictured as long-oppressed and deprived, cheated from the second day they cross the border. The villains (wearing devil masks) are labor contractors, landowners and political operators (...) the company demonstrates the inevitability of the contemporary chicano experience”.

⁵⁰⁰ Eder, Richard, “Stage: Taper forum Presents ‘Zoot Suit’”, *The New York Times*, Nueva York, Mayo 4, 1978, sección home, art, p. C18.

Mexican American Literature, Valdez hubiera sostenido que los escritores chicanos carecían de una identidad coherente debido a su mentalidad colonizada, y que sólo podrían encontrarla volteando al pensamiento indígena ancestral, plenamente distinguido de la cultura de los colonizadores;⁵⁰¹ idea seductora, y paradójica: tenía el mismo significado del nacionalismo mexicano, pero, al contribuir con la ilusión de un teatro popular latinoamericano, beneficiaba a posturas radicales como la del Cleto, interesadas en construirse sobre la realidad del internacionalismo, aparentemente opuesta a la del Estado nacional.

También había surgido en Nueva York un movimiento teatral puertorriqueño. El Puerto Rican Travelling Theater (“a professional bilingual theater”)⁵⁰² fue fundado en 1967. Al pequeño local de este teatro “para el pueblo” asistía una centena de estudiantes de hogares de bajos recursos. Entre jueves y viernes la compañía presentaba sus montajes en inglés y los fines de semana en español (traducidos por una colombiana: Nelly Vivas, que había trabajado con La Mama neoyorquina,⁵⁰³ y como crítica teatral en Bogotá)⁵⁰⁴. El Teatro 4 y el Teatro Jurutungo igualmente destacaban en la escena puertorriqueña de teatro en Nueva York.

En 1976 el teatro puertorriqueño había quedado muy bien posicionado gracias a que se asoció con una el Shakespeare Festival’s Public Theater, una institución neoyorquina muy respetada que gozaba del apoyo de las instituciones locales, para

⁵⁰¹ Valdez, Luis, “Introducción: “La Plebe” ”, en Valdez, Luis y Stan Steiner, *Aztlan: An Anthology of Mexican American Literature*, (Nueva York, Vintage Books, 1972), p. xiii-xxxiv, DAICAA, Houston, registro digital 1061252.

⁵⁰² Barnes, Clive, “Stage: Puerto Rican traveling theater at home”, *The New York Times*, Nueva York, Febrero 23, 1975, sección home, art, p. 43.

⁵⁰³ Vivas, Nelly, “Island in infinity”, programa de mano, Nueva York, agosto 17, 1966, LMETA, Nueva York, Fondo Nelly Vivas, folder 1.

⁵⁰⁴ Barnes, Clive, “Stage: Puerto Rican traveling theater at home”, *The New York Times*, Nueva York, Febrero 23, 1975, sección home, art, p. 43.

convocar el *1st Latin American Popular Theater Festival*. El Festival se celebró en Nueva York, en agosto de 1976. Entre los participantes estuvieron dos grupos del Cleta, el Teatro La Candelaria de Bogotá, y una pléyade de grupos de casi todos los países de América Latina. Hubo talleres impartidos por Santiago García (“Método Colectivo”), Enrique Buenaventura (“Técnica de Improvisación”) y Augusto Boal (“Teatro periódico”).⁵⁰⁵ La organización completa y los patrocinadores eran hispanos, muy en especial el Center of Puerto Rican Studies y el Teatro 4, no obstante, la idea y la dirección vino de una cabeza neoyorquina, Joseph Papp. ¿Quién era esta individuo que, siendo norteamericano, creía en la posibilidad de un teatro popular y latinoamericano?.

Proveniente de una familia judía pobre de Brooklyn, Papp se convirtió en los cincuenta en uno de los grandes abanderados de la democratización del arte en Nueva York. Se formó como actor en el método de Stanislavsky en el Actor’s Lab de Hollywood y comenzó el proyecto que desde 1956 se llamaría New York Shakespeare Festival. El concepto era presentar gratis montajes de Shakespeare y usar el teatro como un vehículo de educación y cambio social que debía ser financiado por el gobierno federal. En 1958 fue despedido de su trabajo en la cadena de medios CBS y requerido ante la ley por sus relaciones con comunistas. A través de una constante lucha Papp se sobrepuso y obtuvo la financiación estatal para instalar en el Central Park el Delacorte Theater, y para desarrollar su proyecto hasta lograr convertirlo en una institución cultural de la Ciudad. Tal vez la parte más interesante de esta historia es su lucha contra la discriminación racial en el teatro. Primero inventó el “colorblind casting” -gracias al cual se pudo ver por primera vez la aparición de un Hamlet negro-, y luego, en una especie de respuesta a la ola represiva desatada durante el gobierno de Richard Nixon, el “uni-racial casting”: un

⁵⁰⁵ New York Shakespeare Festival, “1st Latin American Popular Theater Festival”, programa de mano, Nueva York, agosto 5, 1976. PAANY, Billy Rose Collection, New York Shakespeare Festival Collection, caja 8.21, folder 6.

teatro donde no podían actuar blancos.⁵⁰⁶ Sin duda, la organización del *1st Latin American Popular Theater Festival* obedeció en parte a esta idea.

La afinidad –no identidad- entre los ideales del Cleta y el Shakespeare Festival era evidente. La convocatoria de Papp afirmaba:

La comunidad latina de Nueva York es una ciudad dentro de la ciudad. Un mundo ajeno (...) separado de la metrópoli pero al mismo tiempo junto a ella y en su centro.⁵⁰⁷

El teatro popular y latinoamericano –continuaba- era diferente del teatro “burgués” neoyorquino, escenificaba las duras condiciones del inmigrante, señalaba alternativas y usaba técnicas innovadoras como la “creación colectiva”. Había dos tesis fundamentales: “nuestra situación geográfica es un hecho que ni nos aleja ni nos acerca (...) sino que, justo es nuestro punto, somos parte de una todo”, y, “a través de las obras que nos traen los grupos visitantes corre un hilo de unidad”. La consustancialidad imaginaria aparecía como la compensación a la marginalidad física y social en la ciudad. La sintonía política de esta *red* quedó consagrada en la “Declaración de Nueva York”, suscrita en español por todos los invitados y organizadores del Festival:

⁵⁰⁶ Widener, Charlene, *The Changing Face Of American Theatre: Colorblind And Uni-Racial Casting At The New York Shakespeare Festival Under The Direction Of Joseph Papp*, University of Missouri-Columbia, Ph. D dissertation, 2006, p. 64-69; 55, 102; 150 y ss.

⁵⁰⁷ New York Shakespeare Festival, “1st Latin American Popular Theater Festival”, programa de mano, agosto 5 de 1976, Nueva York, p. 1-3, PAANY, Billy Rose Collection, New York Shakespeare Festival Collection, caja 8.21, folder 6.

1. El objeto fundamental de este Festival ha sido romper el aislamiento en que se encuentran los grupos latinoamericanos que funcionan en Nueva York con relación al movimiento de Teatro Popular de Latinoamérica.
2. Desarrollar el Movimiento Latinoamericano de Teatro Popular como un movimiento unido a la problemática de los países latinoamericanos, a la lucha por la liberación nacional así como la plena autonomía de estos países y a cambios radicales en los mismos hacia una sociedad más justa.
3. Desarrollar y fortalecer las organizaciones de grupos de Teatro Popular donde existan y propender a la creación de los mismos donde no existan.
4. Desarrollar una relación dinámica entre la práctica artística y la práctica socio-política (...)
5. Desarrollar el contacto entre el Nuevo Teatro Popular Norteamericano (los teatros negros y los teatros de minorías nacionales incluidos) y el Movimiento de Teatro Popular latinoamericano. (...)
7. El primer Festival de Teatro Popular Latinoamericano de Nueva York acepta la organización denominada "Confederación de Teatro de Nuestra América," creada en México en 1974 (...)
8. El primer Festival de Teatro Popular Latinoamericano de Nueva York ha organizado el Comité Coordinador de Festivales Internacionales de la Confederación de Teatro de Nuestra América (...)
9. Tanto la Confederación de Teatro de Nuestra América como el Comité Coordinador de Festivales Internacionales estarán encargados de desarrollar inmediatamente la publicación y distribución de materiales teatrales (...)

10. El primer Festival de Teatro Popular Latinoamericano de Nueva York eleva su más enérgica protesta por la represión que ejercen las oligarquías nacionales, sometidas al imperialismo, contra los pueblos y contra el derecho de libre expresión, especialmente en los países del Cono Sur del continente. El Festival invita, también, a los grupos a intensificar la lucha contra el fascismo cuya amenaza crece día a día en América Latina.⁵⁰⁸

Con cada línea adquiría sustancia una utopía internacionalista; al menos así parecía. En un par de años el Cleta había conseguido mucho. Entre sus logros estaba el compromiso de La Mama bogotana con su proyecto transnacional. A diferencia del Teatro La Candelaria, que había participado en el Encuentro Latinoamericano organizado por el Cleta en 1974⁵⁰⁹ y en el Festival neoyorquino que respaldó el proyecto internacionalista mexicano, La Mama se había comprometido no sólo a participar sino a coordinar la Confederación de Teatros en varios países suramericanos desde Colombia. Esto sucedió en 1976, cuando La Mama viajó a ciudad de México para participar en el Segundo Encuentro Latinoamericano de Teatro. El resultado:

10 provincias visitadas, 2 funciones por provincia con un promedio de 400 espectadores por función, lo que arroja el siguiente resultado:

20 funciones 8000 espectadores.

Finalizado el Encuentro el grupo permanece 15 días más en México realizando un temporada en el Foro Isabelino de dicha ciudad, fueron:

⁵⁰⁸ Transcrita en Waldman, Gloria, "Festival del teatro popular latinoamericano", *Latin American Theater Review*, Vol. 10, No 1, Fall 1976, p. 96-97.

⁵⁰⁹ Duque y Prada, *Santiago*, p. 36.

11 funciones	5.700 espectadores
Total México	13.700 espectadores ⁵¹⁰

La cifras y lo vivido en aquellas funciones mexicanas debieron ser sumamente satisfactorios para el grupo. Pero entre el Cleta y La Mama bogotana había otros elementos identitarios: estreches económica propia de los jóvenes artistas de clase media baja, conflicto abierto con las autoridades y fiebre por el teatro político. Todo tiene sus matices. El conflicto no era lo mismo en ciudad de México que en Bogotá: en la primera el énfasis estuvo en la confrontación pública y activista, con una contraparte autoritaria y corporativista; en la segunda se trató de una mezcla más evidente entre movilización pública y conspiración clandestina contra un Estado *pequeño*, poco interesado en invertir en la cultura, y más en controlar físicamente las manifestaciones políticas de la juventud rebelde. La relación con el teatro político era distinta: La Mama siempre se mantuvo en una propuesta definida de teatro histórico, sólidamente apoyado en una mezcla de las principales tradiciones teatrales del siglo XX: Brecht, Grotowsky y el absurdo; siempre mantuvo en el subsuelo su actividad conspirativa, con una personalidad tan definida como su arte. El Cleta era un federación de grupos sin un orden definido, que se decantó en varios activismos culturales, entre ellos un teatro político sin hábitos o aspiraciones artísticas; y sin partido, organización o norte político identificables. Finalmente, todo va conduciendo a la relación con la izquierda. La atracción de La Mama bogotana por el internacionalismo cultural del Cleta se fundamentó en tres cosas. El Cleta había cobrado un carisma en lugares que se habían vuelto muy significativos para La Mama: Nueva York, lo hispano, ciudad de México, el teatro latinoamericanista; realmente parecía que

⁵¹⁰ La Mama, “Balance de actividades de 1976”, Bogotá, marzo 7, 1977, AHTLM, Bogotá, contabilidad, carpeta 2.

estaba logrando con agilidad lo que muchos habían perseguido por años, una especie de movimiento revolucionario latinoamericano impulsado por el teatro. Al mismo tiempo, el Cleta había manifestado un espíritu confederativo de no afiliación a organización o partido alguno, y su voluntad de respetar la militancia de sus socios; pero también había probado ser una organización de acción, al tomar durante varios años algunas instalaciones de una de las universidades más grandes del continente, que además era parte del sistema educativo de un Estado acusado de masacrar estudiantes. Carisma, federacionismo y accionar no fueron suficientes. Muy pronto el Cleta se dividió desde su dirigencia, se fragmentó y perdió su lugar de consagración, una vez el Ejército Mexicano desbrozó de sus molestos ocupantes al “Palacio de la Burguesía Intelectual”.⁵¹¹ Esto significaba el fin del proyecto que unía al grupo de Eddy Armando con una red que una vez más llegaba hasta la encantadora ciudad de Nueva York. Así lo prueba el corte abrupto de cualquier actividad física o epistolar.

Lo efímero y lo ambivalente

Habla claramente de la ambivalencia de La Mama en esta relación que Carlos José Reyes, con quien habían suscrito un documento público de separación de la Corporación Colombiana de Teatro en 1977, tuviera una percepción muy diferente a la suya sobre el valor del Cleta:

⁵¹¹ Cleta a La Mama, ciudad de México, enero 10, 1976, AHTLM, Bogotá, correspondencia, carpeta 3.

el “Cleta” sucumbe más en el grito desgarrado y en la esquematización panfletaria que en el ejercicio de una actividad creadora en toda su complejidad.⁵¹²

Independientemente de su alcance geográfico o las particularidades de su origen histórico, para Reyes no había diferencia esencial entre el Cleta y la Corporación, al menos desde la lógica del arte. Tenía toda la razón. Entonces, ¿por qué romper con los unos para repetir la misma experiencia con los otros?. En ambos casos la causa de atracción y separación había sido la política. La aparente contradicción, y la textura efímera de tales relaciones vino, en buena medida, de la ambivalencia entre el teatro teatro y el teatro *político*; entre la atracción y repulsión por la política y sus excesos en el arte; entre el arte de bolsillo y el verdadero arte.

La Mama bogotana no volvió a México, pero Eddy Armando peregrinaba una vez al año para observar la nueva temporada teatral en Nueva York. Quizá se sentaba como incógnito en la sala de la East 4th Street, esperando que Ellen Stewart no lo increpara, por enésima vez,⁵¹³ para que no siguiera usando en su teatro bogotano el nombre de “La Mama Club de Teatro Experimental”.

⁵¹² Reyes, Carlos José, “Situación del teatro colombiano en el panorama teatral latinoamericano”, Bogotá, septiembre, 1977, AHTLM, Bogotá, Corporación Colombiana de Teatro, carpeta 5.

⁵¹³ Ellen Stewart a Mario Matallana y Jorge Vargas, Nueva York, marzo 1, 1973; Ellen Stewart a Jorge Arriola, Nueva York, marzo 1, 1973, LMETA, Nueva York, fondo Colombia, carpeta 4.

CONCLUSIÓN

Arte, Redes, Ambivalencia

Por lo que se ha visto a lo largo de esta tesis, el problema es de tiempo y movimiento. Entrar al tiempo del teatro de vanguardia era una manifestación del anhelo de entrar a la historia. La red sobresale aquí como uno de los mecanismos sociales de ese traer(me) a la historia.

Pero actuar de esa manera a veces no es suficiente para permanecer. Se necesita guardar el tiempo. Esa memoria incoada en el archivador de una oficina, o en las gavetas de un escritorio, se almacena, no en los depósitos oficiales, al menos no el grueso, no en las fuentes de la memoria oficial, dimanada del Estado, sino en las fuentes privadas, como cabe esperar por la naturaleza de estas redes.

La naturaleza de estas redes: ¿qué sentido podría tener tal expresión? Es un asunto de cuidado. Según algunos no hay nada natural en el comportamiento humano. Y, sin embargo, si uno desbroza la conducta de los individuos aquí implicados de toda su discursividad, de todas sus prácticas prevalece un impulso elemental por el otro. A pesar de no ser sino una ilusión de transparencia, la comunicación directa parece ser el núcleo de esa naturaleza. La ilusión de una comunicación directa con otro, y con otros, y a través de otros, es una poderosa forma de dar realidad: por ejemplo, la realidad de un movimiento artístico más o menos global. Me inclino, por supuesto, por la idea de que esta es una naturaleza aprendida. La red -al igual que la ambivalencia- es un patrón que se adquiere, repite y reproduce, cobrando una complejidad casi infinita.

La intimidad del proceso tiende a contenerse a sí misma. Se actúa como si la única prueba de la realidad histórica de una red así fuera el archivo privado. Y no sin

motivo. Con pocas excepciones, *el archivo público* almacena lo que ha sido abarcado por las instituciones. Lo más difícil quizás no es el qué sino el cómo: necesariamente se impone un criterio de organización que acentúa unas cosas y degrada otras. Se determina así un *margin*. De un lado, los insumos de la producción institucional de la historia, del otro, ciertas realidades flotantes, de estatus impreciso. Un buen día me tope con este problema. Había visitado un archivo privado (sorprendentemente organizado y fácil de consultar), pero rápidamente detecté que aunque estos individuos tuvieron relaciones de gran densidad con ciertas instituciones, éstas no habían mostrado ningún interés en consagrar su archivo privado haciéndolo parte de uno público.

La cuestión varió en cada uno de los contextos archivísticos: en Nueva York los archivos oficiales resultaron fabulosamente abundantes en documentación privada (si bien no la hubiera percibido sin la información obtenida originalmente), en Bogotá sólo usé archivos privados, pero fui testigo de una iniciativa estatal (no muy eficiente) para restaurar y archivar la memoria del Teatro La Candelaria, en ciudad de México fue imposible ubicar acervos privados que valieran la pena.

La cultura archivística manifiesta la personalidad. Para las instituciones neoyorquinas la historia de cada teatro es muy importante, no sólo por ser una cultura donde el negocio del entretenimiento es un valor central, sino porque es una ciudad teatral: el teatro, el arte, son pilares de su ciudadanía; este hábito no es exclusivo de lo estatal: en una de mis visitas a Nueva York fui testigo de la reorganización exhaustiva del inmenso y bien conservado archivo de La Mama neoyorquina, y pude comprender, también desde allí, por qué el archivo de La Mama bogotana, a diferencia de sus otros pares bogotanos, no sólo había conservado las fotos y los recortes de periódico, y algún artilugio del proceso creativo (textos, dibujos, programas de mano), sino del mismo modo las cuentas y la correspondencia, incluso las de los otros teatros; (ello habla del contraste

entre una memoria dispuesta para una historia de bronce privada y una memoria un poco más compleja). Para las instituciones bogotanas, el teatro ha sido poco importante; la cultura artística no es un pilar de la ciudadanía allí, a lo más un referente difuso, ocasional; tampoco ha existido industria del entretenimiento; pero, la consolidación (en algunos casos económicamente precaria) de organizaciones teatrales privadas, que han conformado por décadas un subsuelo artístico, ha permitido la existencia de archivos privados de considerable valor. En México la interacción del individuo con el teatro ha cobrado valor simbólico cuando tuvo como eje la política cultural del Estado (tanto en el nacionalismo evidente como en la reciente imitación de la industria del entretenimiento); la obsesión con la política gorgotea hasta en el más recóndito expediente.

El personaje esencialmente transnacional construido en tales condiciones, se comprende en los dos aspectos del concepto de red: vista como la formación de organizaciones artísticas estas redes fueron como una onda que se expande y llega a su máxima extensión, justo antes de su imperceptible degradación; vistas como la coincidencia temporal de nuevas formas artísticas estas redes eran como un árbol cuyas ramas no necesariamente se tocaban. El primer sentido condujo a una narración que sugiere un fenómeno tan intenso y complejo como efímero (e inacabado), el segundo permite observar patrones más consistentes que surgieron en un contexto comunicacional más complejo.

Ellen Stewart era una mujer negra de clase media baja que incursionó en un negocio exclusivo, y que se resistía a cumplir con las normas de la institucionalidad teatral. La forma underground de su proyecto le dio cabida a formas teatrales excluidas de Broadway e interpretó acertadamente las posibilidades del teatro avant-garde, pero suscitó presiones. No obstante, la estrategia de resistencia siempre se mantuvo dentro de

los canales institucionales; el sentido era obtener el reconocimiento social sin perder la independencia artística.

Las consecuencias más relevantes de este proceso fueron la diáspora que implicó la propuesta artística de La Mama, y el modelo de relaciones institucionales al que condujo su estrategia. La primera explica la aparición de una Mama en Bogotá; la segunda permite comprender, al menos parcialmente, la ruptura.

La red establecida se centró en la circulación de ideas, personas, modelos artísticos y relaciones afectivas, pero adoleció de una circulación de medios económicos que dieran soporte material al proceso; aunque se intentó, La Mama bogotana no pudo emular el modelo de financiación de La Mama neoyorquina. Además, en el entorno político, conformado por la Guerra Fría y el conflicto social interno, adquirió gran valor la seductora idea de un teatro que expresara directamente ciertas ideas de la izquierda, que tuviera como misión construir una conciencia social, sin los miramientos del arte por el arte, o las sofisticaciones del *avant garde*. La Mama bogotana giró así de la difusión de la vanguardia a una rápida adaptación del teatro experimental a la producción de teatro político. Las instituciones, que habían abrazado (con modestia) la primera tendencia, rechazaron con ambigüedad la segunda: lo que consentían era un teatro sin intereses políticos o ideológicos de izquierda; sin embargo, La Mama sobrevivió por décadas, y en parte fue porque la decidida persecución se mezcló con algo de soporte económico. Ese precario soporte no hubiera sido suficiente para la propuesta original, la que había venido desde Nueva York.

Hubo otra ambivalencia, de Nueva York hacia Bogotá: se apoyaba la creación de una franquicia que hiciera *arte puro* pero no teatro político. Resulta lógico que se vacilara en enviar recursos de las Fundaciones Ford y Rockefeller a un proyecto teatral previsiblemente antinorteamericano, o al menos favorable a la izquierda radical, enemigo

oficial de los Estados Unidos. De un lado, se promovía la autonomía artística, del otro no: cuando ésta se *desviaba* del curso correcto del arte por el arte, pero no sólo por motivos artísticos, sino por otro tipo de condicionamientos políticos, los que venían de las instituciones culturales norteamericanas. En el fondo, todo estaba impregnado de la Guerra Fría. Desde luego, los procedimientos neoyorquinos demostraban una complejidad ligeramente diferente a la de los bogotanos: los unos producto de una cultura burocrática en la que se sublimaba más la confrontación entre capitalismo e izquierda, los otros con una cultura política más visceral, más directa.

En las características del teatro bogotano hay varios elementos que contribuyen a comprender la ruptura entre Nueva York y Bogotá. El artista de teatro estaba familiarizado con tener un pie en el arte y otro en aquella política áspera: había una gran ambigüedad acerca de cuál era la fuente de *inspiración*: la vanguardia teatral o la revolución. La forma de control del Estado se centró en la persecución física, policial, aunque al tiempo proporcionó tímidos incentivos: esa ambigüedad no sólo acusaba el ambiente de la Guerra Fría sino la inexperiencia en política cultural. Era previsible la dificultad de un diálogo efectivo y coherente entre Ellen Stewart y Eddy Armando a la luz de todo esto.

La mezcla de política y teatro contribuyó a dar forma tanto al distanciamiento entre Nueva York y Bogotá como a la atracción entre Bogotá y Ciudad de México. La escena neoyorquina tenía su pilar en la iniciativa privada, contenida en la distinción entre una mezcla de arte y mercado (Broadway) y un teatro vanguardista (Off off Broadway). La escena bogotana se movía en medio de la inexistencia de instituciones teatrales modernas y un híbrido de teatro experimental y teatro político izquierdista. La escena teatral *mexicana* tenía como fundamento el estatismo cultural que surgió de la Revolución Mexicana: la fuerza motriz era política, la política cultural hacia el teatro se

calcaba de los objetivos del nacionalismo. El artista bogotano y el mexicano tenían por muy familiar lo que para el neoyorquino casi ni existía: una especie de rol político del teatro. El artista moderno siempre tiene la necesidad de una relación con el poder, pero esto debe distinguirse de atribuir una función política al arte: esa tendencia no era importante en el contexto neoyorquino, pero sí en los contextos bogotano y mexicano. La disidencia de la escuela mexicana de teatro era tan política como el establecimiento cultural que criticaba, simplemente tenía una bandera diferente. Ese izquierdismo internacionalista sirvió para atraer a grupos como La Mama bogotana; pero esta Mama era un híbrido: el izquierdismo desaforado no era suficiente.

Esta breve síntesis permite plantear algunos patrones para comprender el sentido de simultaneidad de estas redes. Hay que comenzar por el movimiento de las migraciones.

Las migraciones

El viaje es una constante elemental. La proliferación de postales y cartas delata la inextinguible búsqueda. Sin ello no hubieran sido posibles los primeros contactos de la escena neoyorquina de teatro con el teatro europeo de vanguardia -The Living Theater con la escuela de Piscator o Jean Cocteau en los cuarenta, Edward Albee con el teatro del absurdo en los cincuenta, las nuevas generaciones de migrantes hispanos con el teatro experimental en los años sesenta. Así comenzó la relación entre La Mama y algunos jóvenes bogotanos: a través de un viaje.

Las noticias del ruido causado por los nuevos métodos son otras huellas nítidas de los viajeros. Al maestro japonés Seki Sano le bastó su inapelable crítica al teatro costumbrista; en los cuarenta le sucedió en ciudad de México, en los cincuenta en

Bogotá. A Santiago García - su discípulo- le pasó lo mismo y con una sola obra de teatro. Se decía que había sido el montaje más grande, caro y espectacular jamás producido en Bogotá, pero resultaba que el recién llegado había traído consigo el miasma del teatro brechtiano, intolerable, ruidoso.

Fue obligatorio para los viajeros lidiar con el nacionalismo. Unos sufrieron su desprecio (Seki Sano), otros buscaron su abrazo interesado (Jodorowsky, Usigli), otros lo quisieron recrear a través del teatro (Santiago García, Eddy Armando), y otros simplemente lo vieron con prevención e indiferencia (Ellen Stewart).

La relación entre nacionalismo y migración debe pensarse en términos de tema y estilo: con pocas tradiciones artísticas propias la práctica teatral osciló entre las obsesiones temáticas con técnicas europeas y la replica de los estilos sin que la adaptación a la cultura local cobrara demasiada importancia, es decir, sin que se fuera mucho más allá del arte o del negocio de entretener con el arte. El predominio de la primera tendencia es claro en el caso mexicano. La “escuela mexicana de teatro” nunca propuso un método teatral nuevo, adaptó lo que le convino de cada escuela a las fijaciones nacionalistas. Los viajeros como Seki Sano y Alejandro Jodorowsky o los pocos dramaturgos mexicanos formados en el exterior se amoldaron a ello. La escena teatral bogotana encaja en la misma tendencia. Un rápido proceso de difusión de la nueva cultura teatral moderna vio surgir la obsesión con un teatro que tomara lo que resultara más atractivo del teatro experimental para hacer arte revolucionario, e incluso para crear un “auténtico teatro nacional”. Al no haber como fundamento una estructura institucional estatal, sino la iniciativa privada de una joven -y auténtica- generación de artistas, la intensidad fue menor y a la larga poco a poco fue abriéndose paso, y prevaleciendo, el ethos artístico (al mismo ritmo que fueron decayendo la cultura de la izquierda revolucionaria tradicional y la Guerra Fría). La Mama neoyorquina y el movimiento a su

rededor evidentemente pertenecen a la segunda tendencia. No eran pertinentes -ni imaginables- iniciativas preocupadas por una verdadera revolución política o una definición nueva de la nación norteamericana a través del teatro, no sólo porque Estados Unidos ya era una sociedad estructuralmente estable, sino porque era clara la definición de cuáles eran las competencias sociales del teatro en la ciudad de Nueva York. Esas competencias contemplaban, por supuesto, la crítica a las tradiciones norteamericanas, pero sólo porque ella misma ya era parte de la estabilidad política y social. Sin compulsiones temáticas particularmente destructivas, la obsesión fue la forma: la lucha por recrear el teatro dentro de la distinción entre teatro artístico y teatro comercial, la competencia por fusionar y reformar las tradiciones literarias y teatrales del siglo XX norteamericano con la vanguardia europea (la misma que veían mexicanos y bogotanos, pero con otros ojos, y otras circunstancias).

Las principales ramas de evolución del teatro habían venido de Europa: Stanislavsky, el teatro épico alemán, Grotowsky y el teatro del absurdo. Sin los viajeros estas novedades no hubieran llegado como llegaron a cada ciudad. No obstante, la forma de organización más exitosa socialmente surgió en Nueva York, donde hubo algo definible como un movimiento artístico que mezcló vanguardia con empresa e hizo más compleja la cultura teatral que ya había. En tal sentido, la menos exitosa fue la mexicana: aunque encajó de manera eficaz en un régimen cultural nacionalista (y de entretenimiento), artísticamente no produjo una cultura teatral que identificara a la ciudad, y a la ciudad en la cultura teatral moderna. En la época contemporánea ciudad de México ha producido cientos de obras de teatro pero no es claro qué define a este teatro teatralmente; *Mary Poppins* nunca significará lo mismo en México que en Nueva York. En cambio el legado del Off y el Off off, y finalmente de Broadway (se definen con respecto a él, al fin y al cabo) es más diáfano, es incontestable que adquirió un lugar

central en la cultura teatral moderna. Por raro que parezca los teatro bogotanos creados por solitarios viajeros como Santiago García o Kepa Amuchastegi, que también pasaron por un proceso de imitación y adaptación muy limitado, a la larga tuvieron más consistencia porque crearon una cultura teatral subterránea que terminó siendo reconocida y apoyada por las instituciones, aunque éstas jamás pudieron controlarla artísticamente; la depuración se hizo posible con la paulatina independencia con respecto a la izquierda política y la maduración de escuelas con cierta originalidad.

La política cultural

¿Cómo se percibía y trataba al nuevo artista del teatro en cada uno de los tres contextos? El arte lo percibía como un individuo interesante por innovador, pero la política lo percibía con tanta curiosidad como precaución. Aquí surgen las diferencias contextuales: en Nueva York las instituciones culturales apoyaron a Ellen Stewart en dirección de un control desde la esfera privada, un autocontrol; en Bogotá tendieron a la persecución, coacción más que autocoacción; en Ciudad de México brindaban una estructura material, pero no enfocada a determinar lo privado, lo individual, sino a que el Estado absorbiera, y en ese sentido controlara, las nuevas formas teatrales.

Se puede comparar estos tres ámbitos en términos de complejidad. Los resultados sugieren que el corporativismo produjo un teatro grande cuantitativamente, pero poco complejo. El mejor indicador de ello es que respondía más a expectativas e ideas políticas de las instituciones y menos a procesos artísticos, o en el mejor de los casos a una mezcla favorable al Estado. La relación entre el teatro de vanguardia neoyorquino y la política era más indirecta: predominaba el ethos artístico como factor de creación. La escena de teatro bogotana era un híbrido: determinada por el encuentro entre el mundo político de la

izquierda (débil a comparación de una Estado) y el movimiento moderno del teatro experimental; levemente soportada por el Estado, y más bien autogestionada en una débil (pero constante) iniciativa privada.

Los públicos

En Nueva York no había un público; habían públicos. Mientras allí la demanda por un nuevo teatro surgió del contrapunto entre sistema de entretenimiento y un nuevo ethos artístico -es decir, un público específico se diferenció de otro público-, en Bogotá, más que nada, había una demanda, una posibilidad, que venía de una nueva variedad de jóvenes: artistas en potencia carentes de un contexto artístico, obligados a *partir* en búsqueda de tal experiencia o a *traerla*; en México, en vez de una cultura artística marginal (que la había, desde el Teatro de Ulises) las nuevas formas teatrales surgieron de un resultado político. En vez de *una crítica* a la tradición teatral comercial el teatro mexicano casi rechazó la validez de su existencia, y se dio a la creación artificial de un nuevo universo teatral, que a la larga resultó muy similar al teatro comercial en la forma, aunque con un contenido nacionalista, modernista y de masas. En oposición a la adaptación de las vanguardias europeas para refinar la producción de un bien cultural, la de México fue una digestión selectiva por la “máquina” de política cultural (para usar la expresión de Narciso Bassols). La de Bogotá -si bien careció del proceso literario y social que produjo los primeros dramaturgos de vanguardia en los cincuenta neoyorquinos- fue una adaptación más pobre materialmente pero también más libre; curiosamente, los grupos teatrales allí tuvieron más autonomía económica y lograron establecer compañías permanentes (e independientes) de teatro, algo que en México no ocurrió. Sin duda, esto se debe al papel de la iniciativa individual: en Nueva York tal valor era central por la

competencia feroz de Broadway y por la política de financiación de las fundaciones, que demandaba a cambio una racionalización en la administración de los procesos artísticos; en Bogotá los proyectos teatrales independientes tuvieron que incorporar a fuerza cierta racionalidad empresarial: tomar decisiones sobre costos, publicidad, construcción de salas, gestión de donaciones. Pero el mayor desafío fue la invariable tensión con las instituciones públicas, que las llevó a acuñar un férreo -y secretamente ecléctico- espíritu de autogestión: recibían recursos de donde fuera y en la forma en que fuese, más siempre se vieron obligados a tener el control del proceso. En México se anuló este valor: la tendencia de las instituciones no fue estimular la iniciativa individual del artista de teatro sino su fidelidad (así fuera aparente) al régimen cultural nacionalista; la difusión y el entretenimiento resultaban mucho más valiosos que la creatividad y la autonomía baldadas. Sólo en México se habló de “modelar” un público: las masas vagamente cultivadas por el nacionalismo y una élite cultural relativamente absorbida por el poder político; en Nueva York fue el mercado el que modeló al público, tanto el de los precios para ingresar al circuito teatral (como consumidor y como productor), como el de bienes culturales, que creó una expectativa de adaptar y recrear las nuevas formas teatrales. En Bogotá el público salió principalmente de los círculos juveniles que gravitaban en la izquierda universitaria; el elemento estructurante fue el mercado político creado por los revolucionarios alrededor de la Guerra Fría.

El Nacionalismo

En 1958 Marta Traba afirmó que el nacionalismo en el arte latinoamericano había nacido “estéticamente a destiempo”, justo cuando el arte moderno demostraba atender exclusivamente a sus propios lenguajes. En el mejor de los casos, continuaba Traba, aquel

nacionalismo “utilizó ampliamente el idioma de imágenes establecido por el arte moderno europeo para ponerlo al servicio de supuestos deberes sociales”.⁵¹⁴ El nacionalismo del teatro experimental bogotano partía de una utopía de revolución política: hacer teatro nacional era abonar a la liberación nacional de un pueblo, y social: hacer teatro era abreviar en las liberaciones íntimas, religiosas o humanísticas inventadas por la vanguardia teatral europea: el absurdo, Grotowsky, Brecht -aunque también de la norteamericana: Albee, Gelber, Williams-. El nacionalismo del teatro mexicano se basó principalmente en el nacionalismo oficial, y sus principales referentes eran *europesos*: el teatro español de los Siglos de Oro, la tradición secular del teatro aristotélico y una noción folklórica de teatro. En ambos contextos se advierte que hubo una copia de lo *europeso*, o por mejor decir una adaptación: en Bogotá como un cosmopolitismo izquierdista, en México como un pluralismo timorato, acomodaticio. En ambas situaciones se percibe que en una sola representación se fusionaron dos cosas: la idea de hacer teatro moderno, es decir, un teatro profesional actualizado técnica y conceptualmente, y la idea (también heredada de Europa) de que una nación sin teatro acusa inmadurez.

Una de las pruebas más convincentes de la insuficiencia de esta lectura es el nacionalismo mexicano. El surgimiento de un “teatro chicano” sugiere que las verdaderas dimensiones del fenómeno eran transnacionales. La difusión de una innovación artística tampoco es necesariamente un proceso nacional: muchas veces funciona como una red que pasa por ciertos lugares, espacialmente, imaginariamente, situados en varios países, pero socialmente conectados a las etapas de circulación de *algo* en un mismo universo de comunicación. El teatro es especialmente retador en este ámbito. De un lado, sabemos

⁵¹⁴ Traba, Marta, “Problemas del arte en Latinoamérica”, revista *Mito*, No 18, Bogotá, febrero 18 (febrero-abril), 1958, p. 428-436, DAICAA, registro digital 1061697.

que los trabajos de Brecht, Grotowsky, Ionesco, Beckett venían de Europa, ¿pero de cuál Europa? Alemania Oriental (hogar de destino de Brecht), Polonia, Rumania, Irlanda, no eran exactamente el centro de Europa en este periodo. Si fuera por esto bastaría decir que venían de una Europa relativamente marginal. De otro lado, sabemos que sus trabajos se escribieron bajo el influjo de ciudades como París (en la que algunos de ellos iban y venían al calor de las guerras y las crisis), o de la tradición teatral inglesa o de corrientes como el romanticismo o el impresionismo. Entonces tendríamos que decir que su trabajo era un legítimo vástago del arte “europeo”. Todos estos datos y juicios no dejan de ser tan verdaderos como insuficientes. Lo fundamental es la forma específica de socialización artística. Lo central es que sus obras *partieron* de redes transnacionales. La velocidad y la forma de difusión tenían que ver con la cultura *de ciudades* como París o Nueva York, y con la interacción de ciertas comunidades artísticas allí ancladas, más que con conceptos tan nebulosos como “Europa” o “Latinoamérica” (aparte el uso político o discursivo de tales innovaciones); la estructura de difusión estaba determinada por la forma de red, una forma que integraba sincronía con varias diacronías (asociables a un sinnúmero de datos sociales y biográficos); y esa red *pasaba* por otros nodos: Bogotá o ciudad de México. El *lugar* era la ciudad, la red la estructura matriz. Había jerarquías en las redes, y contenidos nacionales en muchos de los elementos circulantes, pero en este punto eso ha de verse como algo relativamente independiente de la Forma, y de la socialización de sus mecanismos.

La idea de Traba, no obstante, tiene su importancia. Era una expresión híbrida - con algo de calco político- de un típico proceso de *depuración social*: el arte se sincroniza globalmente, sus atribuciones sociales se delimitan, se corrigen, se diferencian acentuadamente, crean, entre otras formas de corrección, dispositivos ideológicos de diferenciación hacia actividades de la economía, la religión, la política (por ejemplo “el

nacionalismo”), crean su propio tiempo, su propia historia dentro de la historia; una falta de sincronización se lee por el crítico como un “destiempo”.

Así como pudo ser un libreto medio calcado del mundo político, la distinción entre teatro latinoamericano y teatro europeo puede haber sido simplemente otra de las manifestaciones del contacto entre el teatro y la política; desde la perspectiva puramente artística sólo había teatro y no teatro (a menudo referido como buen teatro y mal teatro). También puede verse “el teatro nacional”, o cualquier significativo equivalente, como algo simétrico a un artefacto artístico moderno: tiene tantos significados como observadores.

El artista y la ciudad

¿Cuál fue el valor de las nuevas formas teatrales ante la ciudadanía? En los setenta, instituciones norteamericanas de primer nivel consideraban que la autoridad sobre los jóvenes no debían centrarse en una sumisión inconsciente, porque ello derivaba en una desconfianza por las reglas y la autoridad misma.⁵¹⁵ La actividad de las fundaciones norteamericanas en las artes obedeció a esto: financiar el ocio consciente de los grupos sociales potencialmente marginales y extender los límites de la ciudadanía a través de una oferta cultural innovadora y predecible contribuía a la integración social. Esto era un estímulo perfecto de ciertas tendencias en proyectos como La Mama: disolución de dicotomías relativas al androcentrismo y al racismo, relativo pluralismo ideológico, énfasis en el ethos artístico, capacidad de adaptación a la cultura burocrática norteamericana y tendencia a la formación de redes transnacionales.

⁵¹⁵ Graham, Gael “Flouting de freak flan; *Karr* Vs. *Schmidt* and the great hair debate in American High Schools, 1965-1975”, *Journal of American history*, No 91, sept 2004, 522-43, p. 524.

En Bogotá el “nuevo teatro” expresó la fragilidad de lo político. El montaje, más tarde la invención, de obras teatrales que examinaron de maneras más o menos directas las realidades locales más conflictivas fue como otro signo del advenimiento de la Guerra Fría: para unos era la prueba del peligro social del teatro experimental, para otros era un paso en el proceso revolucionario. El teatro contribuyó a madurar, pues, las zonas de abrasión entre las instituciones y su fuente de legitimidad, entre la ciudadanía y su fuente de bienestar; en cierto modo fue una de las formas en que *la gente de la ciudad* se involucró ambivalentemente en un conflicto armado que se había originado décadas atrás entre el Estado y las guerrillas campesinistas. Pero el nuevo movimiento teatral bogotano era un verdadero movimiento artístico, su presencia, adolescente, desnudó la inmadurez de las instituciones en un terreno casi desconocido: la política cultural. El optimismo inicial hacia el teatro experimental no se debía a la comprensión de su valor como movimiento artístico o como nervadura de una ciudadanía moderna: se entendía poco de teatro o de arte, pero era obvio que antes había que viajar a París para ver esas cosas “fascinantes”. La ciudad abstracta también tenía miedo a lo nuevo, en especial cuando se asociaba con las aborrecidas fuerzas conspirativas del cambio político o incluso de la secularización (como sucedió con el *Galileo Galilei* de Santiago García). Así se pasó de un optimismo esclerótico al escepticismo, y de ahí a la persecución: el artista del teatro experimental se convirtió en un ciudadano peligroso o en un héroe por la ciudadanía emancipada, según la perspectiva de dónde se observara. Enervado en aquel contexto *político nacional*, el ambivalente ciudadano tenía algo de “postmoderno”. Proscrito de una presencia simbólicamente eficaz en *lo nacional* retornó al movimiento en red. Comenzó a figurar con subterránea prominencia en la escena cultural de ciertas ciudades, y en ciertas comunidades artísticas; mantuvo lo nacional como *objeto*, pero su plexo de interacción era cada vez más lo transnacional y lo local.

La presencia urbana del teatro mexicano fue simbólica. El Estado *lo creó* a él, a su público, a los lugares para verlo y aprender a verlo, y dónde hacerlo y aprender a hacerlo, y con esa autoridad determinó su idioma, su sonido, sus reglas. Otra forma de observar la cuestión: quiénes podían hacer tal cosa (imponer un modelo teatral) se valieron de la imagen Estado para hacer realidad absoluta de tal posibilidad. Todo ello, aquella lengua teatral, respondía a la distinción entre el teatro mexicano y el resto del teatro, que manifestaba, ante todo, la personalidad nacionalista del México moderno. A una ciudadanía inútil sólo podía llegarle el teatro por decreto, al menos esa era la perspectiva de aquella ciudadanía determinada en el poder, principal (y casi única) promotora del teatro moderno mexicano. Otro asunto fue cuándo debía llegar a las masas: cuándo el Estado lo necesitara, en este caso, cuándo se le identificó como componente del concepto modular de ciudad. Mientras los teatros *underground* neoyorquinos se abrieron paso en una estructura urbana que ya existía, y, guardando las proporciones, lo mismo sucedía en Bogotá, los teatro mexicanos fueron predeterminados como componentes de un proyecto urbano de modernización acelerada. De una parte el teatro era principalmente teatro, de otra el teatro era, en primer lugar, parte de una recreación de la ciudad.

Aunque algunos imaginaron el teatro como otra de las formas en que el ciudadano mexicano fuera reconocido en el mundo como ciudadano moderno, la “escuela mexicana de teatro” no parece haber ganado un lugar propio en la cultura teatral moderna (al menos de puertas para afuera). Se limitó a difundirla y adaptarla de manera selectiva, sumamente constreñida por la cultura política, por sus afanes socializados de comprobar si la fórmula nacionalista contrarrestaba la falsa enfermedad del desarrollo cultural tardío. Baldada la posibilidad creativa, individual, privada, íntima de aportar alguna innovación fundamental al universo teatral transnacional, todo quedó en manos de la “máquina” (expresión bassoliana que no me canso de repetir). Tampoco se hizo de la

cultura teatral un estándar de ciudadanía, tan sólo fue otro parámetro del vértigo político. En la obsesión por definir su mexicanidad, esta ciudadanía, medio determinada y medio abstracta, se privó de gozar y socializar suficientemente la complejidad del mundo teatral. El impacto fue más fuerte que en las artes plásticas, en las que la voluntad era menos doblegable por su naturaleza individual y flexible.

Se debe reconocer que hubo libertad para el teatro experimental más sublimado, no porque los altos funcionarios conocieran tal cultura, sino porque su actividad no se percibía peligrosa. No sucedió lo mismo con el teatro político disidente, aquel que surgió del movimiento estudiantil con la paradoja de apartarse del manido nacionalismo sólo para repetir sus mismas estrategias, sus mismas creencias. Igual, fue perseguido y fácilmente controlado: se trataba de ciudadanos peligrosos.

La ambivalencia

Sin la categoría de ambivalencia se podría concluir que La Mama neoyorquina se desarrolló como proyecto artístico institucionalista y La Mama bogotana como movimiento de teatro político izquierdista; que en Bogotá hubo una persecución política al teatro experimental en los sesenta; que la escuela mexicana de teatro era nacionalista y corporativa, no modernista y artística; y que el “Cleta” era internacionalista y se opuso al régimen cultural del totalitarismo mexicano.

Con la categoría de ambivalencia todas estas afirmaciones se vuelven insuficientes. La Mama neoyorquina y la Bogotana se separaron por que había dos maneras diferentes de entender el teatro, la una orientada al arte por el arte y la otra orientada al arte como medio político, pero La Mama bogotana no sólo era un proyecto político, tenía un pie bien puesto en las corrientes teatrales más serias del siglo XX. La

Mama neoyorquina tenía algo muy político: quería flexibilizar la rigidez de las instituciones culturales de la ciudad, cuyas reglas eran filtros sociales para evitar la entrada de grupos sociales excluidos del fascinante mundo de Broadway; una de las cosas que La Mama neoyorquina hizo para alimentar tal postura fue la de *internacionalizarse*. A su vez, La Mama bogotana, incluso en sus momentos más radicales, tuvo algo de institucionalista, pues siempre demandó una sede propia, dinero para pagar sus cuentas, pasajes de avión, y generalmente, obtuvo a cuenta gotas lo que quería; ello no detuvo las prácticas conspirativas contra el Estado: primaba la ambivalencia con respecto al orden social. Quizás La Mama neoyorquina no era de izquierda, en especial con respecto al contexto de la vanguardia neoyorquina (que lo consideraba vulgar y externo al arte) y a las fundaciones que la financiaron, pero no es superficial decir que hacía muchas cosas afines a dicha mirada.

Con timidez las instituciones bogotanas estimularon el “nuevo teatro”, y lo persiguieron, no implacablemente, pero sí constantemente; no hubo persecución política, hubo ambivalencia política. El “nuevo teatro” bogotano no era sólo un movimiento artístico relativamente *transnacional*, era un movimiento politizado, cuyos integrantes (por ejemplo, Eddy Armando) conspiraban en proyectos para derrocar el régimen por medio de las armas o simplemente se mostraban a favor de un proyecto socialista (el caso del Teatro La Candelaria).

Es cierto que el corporativismo mexicano terminó siendo contrario a algunas formas básicas de profesionalización del teatro, es especial la de insumir en compañías perfectamente autónomas artísticamente, tanto como que la estética nacionalista constriñó terriblemente la creación dramática. Paradojalmente, esto no era sino uno de los modernismos del modernismo mexicano, fue la forma en que la política cultural mexicana pretendió ganar un lugar en la cultura teatral moderna (que a la vez hacía parte

de las estrategias para conquistar un lugar respetable en el concierto moderno de las naciones). Es verdad que el Estado mexicano denostó un concepto artístico del teatro, pero con la misma energía se lanzó a la búsqueda (inexperta) de una “nueva” estética teatral.

La distinción terminante entre la disidencia teatral en el México de los setentas y la escuela teatral oficial es un error. El internacionalismo había sido tomado de fuentes comunes: las estrategias diplomáticas del nacionalismo, la noción de un mundo mexicano a través de fronteras, el socialismo. El internacionalismo del teatro oficial mexicano era el de la lucrativa (y fóbica) diplomacia de la simbología nacionalista, el internacionalismo del movimiento disidente era el de la lucha contra el imperialismo, pesadilla común de sus pares suramericanos, mexicanos, chicanos e hispanomigrantes. La “escuela mexicana de teatro” estaba soportada por un régimen autoritario, realidad a la que había reaccionado la disidencia nacida en la Universidad Nacional, ¿pero acaso tal intento no se fragmentó rápidamente por su violenta retórica (que incluso espantó a La Mama bogotana), por la intolerancia a la diferencia entre sus elementos confederados, por la incapacidad de comunicación estable con sus pares mexicanos y latinoamericanos? ¿En dónde fue aprendida tal ambivalencia si no en la diaria repetición que tuvo lugar en la madre patria durante décadas? (Algunos autores han percibido la ambivalencia como una característica central del régimen cultural mexicano)⁵¹⁶.

En conclusión, los procesos de diferenciación, poder y conflicto de estas redes artísticas, aún en el nivel que los interpreta con arreglo al contexto histórico de cada ciudad y de cada comunidad artística conectadas, se comprenden en un sentido más

⁵¹⁶ Tenorio, Trillo, Mauricio, *Artilugio de nación. México en las exposiciones universales, 1880-1930*, (FCE, ciudad de México, 1998), p. 311-316; Loaeza, Soledad, “Modernización autoritaria a la sombra de la superpotencia, 1944-1968”, en *Historia general de México*, (México D. F., El Colegio de México, 2004), p. 666.

complejo en su recíproca modulación con la experiencia de constante intermitencia que se vivió en ellas.

BIBLIOGRAFÍA

Archivos

- LMETA La Mama Experimental Theatre Archive (Nueva York)
- PAANY Performing Arts Archive, New York Public Library (Nueva York)
- DAICAA Digital Archive International Center for the Arts of the Americas (Museum of the fine arts, Houston, <http://icaadocs.mfah.org>)
- AHTLM Archivo Histórico del Teatro la Mama (Bogotá)
- AHCCT Archivo Histórico de la Corporación Colombiana de Teatro (Bogotá)
- AHTLC Archivo Histórico del Teatro la Candelaria (Bogotá)
- AHTLB Archivo Histórico del Teatro Libre (Bogotá)
- APCR Archivo Personal de Carlos Reyes (Bogotá)
- APGM Archivo Personal de Gilberto Martínez (Medellín)
- HNM Hemeroteca Nacional de México, UNAM (México)
- AHSRE Archivo Histórico de la Secretaría de Relaciones Exteriores (México)
- AHIMSS Archivo Histórico del IMSS (México)
- AHINBA Archivo Histórico del Instituto Nacional de Bellas Artes INBA (México)
- AHCM Archivo Histórico de la Ciudad de México
- AHSEP Archivo Histórico de la Secretaría de Educación Pública (México)
- AJA Archivo Joaquín Amaro, en AHPEC
- AHPEC Archivo Histórico Plutarco Elías Calles y Fernando Torreblanca (México)

Libros y Artículos

Aboites Aguilar, Luis, “El último tramo, 1929-2000”, en *Nueva historia mínima de México*, (México, SEP/El Colegio de México, 2004).

Aboites, Luis y Loyo, Engracia, “La construcción del nuevo estado 1920-1945”, en *Nueva historia general de México*, (México, El Colegio de México, 2010).

AV, *¿Qué pasa con el teatro en México?*, (México, Novaro, 1967).

Aboites Aguilar, Luis, *Excepciones y privilegios Modernización tributaria y centralización en México 1922-1972*, (México, El Colegio de México, 2003).

Álvarez, Acosta, Miguel, *Xilitla*, (ciudad de México, editora mexicana, 1950).

_____ *Muro blanco en roca negra*, (ciudad de México, Cuadernos Americanos, 1952).

Arcila Ramírez, Gonzalo, *La imagen teatral en La Candelaria. Lógica y génesis de su proceso de trabajo*, (Bogotá, Ediciones Teatro La Candelaria, 1992).

De Velasco, Maria Mercedes, *Representación de la realidad y búsqueda de la identidad en el nuevo teatro colombiano*, Nueva York, Syracuse University, 1986.

Andrade, Renee, *The New Theatre in Colombia*, (Irvine, University of California, 1982).

Antei, Giorgio, *Las rutas del teatro*, (Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1989)

Artaud, Antonin, *El teatro y su doble*, (Cuba, Instituto del Libro, 1969).

Barnitz, Jaqueline, *Twentieth-century art of Latin America*, (Austin, University of Texas Press, 2001).

Barrios, Lara, José Luis, “El cine mexicano y el melodrama: velar el dolor, inventar la nación”, en Acevedo, Esther (coor.), *Hacia otra historia del arte en México (1920-1950)*, (México, Conaculta, 2002).

Bassols, Narciso, *Obras*, (México, FCE, 1965).

Barrera, Ernesto, “Algunos aspectos en el arte dramático de Luis Enrique Osorio”, en Watson Espener, Maida y Reyes, Carlos, *Materiales para una historia del teatro en Colombia*, (Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978).

Benjamin, Walter, *Understanding Brecht*, (Londres, The Gresham Press, traducción de Anna Bostock, 1977)

Beristáin Evelia et al, “Reseña histórica de la Escuela de Arte Teatral”, en *Teatro revista del CMT Unesco*, año VI, No 8, enero-junio, 1997

Bottoms, Stephen, *Playing Under ground A critical history of the 1960s Off-off Broadway*, (Michigan, The University of Michigan Press, Ann Arbor, 1994).

Bourdieu, Pierre, *La Distinción. Criterio y bases sociales del buen gusto*, (Madrid, Taurus, 1998 [1979]).

_____, *Las reglas del arte Génesis y estructura del campo literario*, (Barcelona, Anagrama, 2002 [1992]).

_____, *Qué significa hablar*, (Madrid, Akal, 1995).

Braun, Edward, *The theatre of Meyerhold*, (New York, Drama Book Specialist, 1979).

Brun, Josefina y et al, *Julio Castillo 1943-1988 Catálogo de obra*, (ciudad de México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1989).

Canaday, Steven Brian, *Underground celebrity: Sam Shepard and the paradox of Off off Broadway success*, (University of Maryland, Ph. D dissertation, 2002).

Castellanos, López, Edna, *Los teatros del IMSS en la Ciudad de México*, (México, Doctorado en Arquitectura, UNAM, 2009).

Crespy, David, *Off off Broadway explosion*, (Nueva York, Back Stage books, 2003).

Charlot, Jean, *El renacimiento del muralismo mexicano, 1920-1925*, (México, Domés, 1985).

Sicilia, Javier, *José Vasconcelos y el espíritu de la universidad*, (México, UNAM, 2001).

Crow, Thomas, *La inteligencia del arte*, (México, FCE, 2008).

Conaculta, Miguel Álvarez Acosta *Tránsito de una voz apasionada*, (ciudad de México, INBA, 1993).

Del Rio Reyes, Marcela, “Presencia de Alexandro Jodorowsky en el teatro mexicano de los sesentas, sus conceptos dramáticos y la evolución de su teatro”, en *Latin American Theater Review*, (Fall, 1999), pp. 55-72.

Díaz Arciniegas, Victor, *Querrela por la cultura “revolucionaria” (1925)*, (México, FCE, 1989).

Diez Borque, José Ma., *El teatro en el siglo XVII*, (Madrid, Taurus, 1988).

Duque, Fernando y Prada, Jorge, *Santiago García: el teatro como coraje*, (Bogotá, Investigación Teatral Editores, 2004).

Duque, Fernando, Peñuela, Fernando y PRADA, Jorge, *Investigación y praxis teatral en Colombia*, (Bogotá, Colcultura, 1994).

Dunkelberg, Kermit, *Grotowsky in north american theater: Translation, Transmission, Dissemination*, (New York University, Ph. D dissertation, 2008).

Espinosa, Luna, Carolina, “Protestas institucionales: conflictos estudiantiles en el Instituto Politécnico Nacional (1936-1956)”, en Estrada, Saavedra, Marco (Coord.), *Protesta social. Tres estudios sobre movimientos sociales en clave de la teoría de los sistemas sociales de Niklas Luhmann*, (México D. F., El Colegio de México, 2012).

Fell, Claude, *José Vasconcelos Los años del águila (1920-1925)*, (México, UNAM, 1989).

Freud, Sigmund, “Los instintos y sus destinos”, en *Obras Completas*, (Madrid, Biblioteca Nueva, 1973).

García Gómez Angélica, *El teatro pánico de Alejandro Jodorowsky en México*, (México, INBA, 2010).

García, Santiago, *Teoría y práctica del teatro*, (Bogotá, CEIS, 1983).

Garrido, Luis Javier, *El partido de la revolución institucionalizada (medio siglo de poder político en México)*, (México, S. XXI, 1982).

Geirola, Gustavo, *Teatralidad y experiencia política en América Latina*, (Irvine, California, ed. Gestos, 2000).

Gitlin, Todd, *The sisties Days of hope Days of Rage* (Nueva York, Bantam Books, 1993), p. 39

Glantz, Margo, “¿Sacrilégio o revaloración?”, en *Revista de la Universidad de México*, T. 20, No 9, mayo de 1966, p. 30.

Gómez, Eduardo, *El surgimiento del teatro moderno en Colombia y la influencia de Brecht*, (Bogotá, Universidad de los Andes, 2011).

Gonzalez, Cajiao, Fernando, *Historia del teatro colombiano*, (Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1985).

González, Mello, Flavio, “Un teatro para caníbales: Rodolfo Usigli y el festín de los demagogos”, Olguín, David (Coord.), *Un siglo de teatro en México*, (México, FCE, 2011).

González, Mello, Renato, “Diego Rivera entre la transparencia y el secreto”, en Acevedo, Esther (coor.), *Hacia otra historia del arte en México (1920-1950)*, (México, Conaculta, 2002).

González, Patricia, *The new theatre in Colombia: 1955-1980*, (University Microfilms International, Austin, 1983).

Grotowski, Jerzy, *Hacia un teatro pobre*, (México, Siglo XXI, 1970).

Harris, Smith, Susan, *American Drama The Bastard Art* (Nueva York, Cambridge Press, 2006)

Houchin, John, *Censorship of the American theatre in the twentieth century*, (UK, Cambridge University Press, 2002).

Horkheimer, Max y Adorno, Theodor, *Dialéctica de la ilustración*, (Madrid, Trotta, 2001 [1944])

IMSS, *El Teatro de la nación*, (México, IMSS, 1982).

Jackson, Kenneth T. *Crabgrass Frontier*, (Nueva York, Oxford University Press, 1985).

Jaramillo, Velez, Patricia, et. al., *Teatro libre de Bogotá 1973-2005*, (Bogotá, Planeta, 2005).

Johnson, Rodrigo, *Brecht en México a cien años de su nacimiento*, (México, UNAM, 1998).

Krauss, Rosalind, *The originality of the avant garde and other modernist myths*, (Cambridge, MIT, 1994).

Lamus, Maria, *Estudios sobre la historia del teatro en Colombia*, (Bogotá, Alcaldía Mayor de Bogotá, 2000).

_____, “El Teatro En Colombia En El Siglo XX”, en *Revista Credencial*, 198 (junio de 2006).

Lee, Horn, Barbara, *Ellen Stewart and La Mama*, (Greenwood, Press, London, 1993).

León, Palacios, Paulo César, *M-19: Orígenes y surgimiento de una cultura subversiva*, (Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, Tesis de Maestría, 2007).

_____, “Luhmann: examen de sus ideas sobre el oficio del historiador”, en *Historia y Gráfica*, no 39, Universidad Iberoamericana, ciudad de México, enero-marzo de 2013.

Loeza, Soledad, “Modernización autoritaria a la sombra de la superpotencia, 1944-1968”, en *Historia general de México*, (México D. F., El Colegio de México, 2004).

Lodder, Christina, *El constructivismo ruso*, Madrid, Alianza, 1988 (1993)

Lope, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*, (Madrid, Espasa-Calpe, 1973 [1609]).

Luhmann, Niklas, *La sociedad de la sociedad*, (México, Herder, tr. Javier Torres Navarrete, 2007 [1997]).

_____, *El arte de la sociedad*, (México, Herder, 2005).

_____, *Introducción a la teoría de sistemas*, (México, Universidad Iberoamericana, 2007 [1996]).

Magaña, Esquivel, Antonio, *Imagen del teatro*, (México, letras de México, 1940).

Magarshak, David, *Stanislavsky. A life*, (Londres, Maggibbon and Kee, 1950).

Meyer, Lorenzo, “De la estabilidad al cambio”, en *Historia general de México*, (México D. F., El Colegio de México, 2004).

Mignon, Paul Louis, *Historia del teatro contemporáneo*, (Madrid, Guadarrama, 1973).

Millán, Jovita, *Compañía Nacional de Teatro Memoria Gráfica 1972-2002*, (ciudad de México, INBA, 2003).

Millán, Jovita, “La traducción al servicio de la escena”, De *The crucible* de Arthur Miller a *Prueba de Fuego*, puesta en escena por Seki Sano, (México, s. f.).

Monsiváis, Carlos, “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX”, en en *Historia general de México*, (México D. F., El Colegio de México, 2004).

Mordden, Ethan, *Beautiful Mornin': The Broadway musical in the 1940s*, (New York, Oxford University Press, 1999).

Mordden, Ethan, *One more kiss: The Broadway musical in the 1970s*, (New York, Macmillan, 2003).

Munera, Leopoldo, *Rupturas y continuidades. Poder y movimiento popular en Colombia 1968-1988*, (Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1998).

Novo, Salvador, “Prólogo”, en Olavarría y Ferrari, Enrique, *Reseña histórica del teatro en México, 1538-1911*, (México, Porrúa, 1961).

Olguín, David (Coord.), *Un siglo de teatro en México*, (México, FCE, 2011).

Palacios, Guillermo, *La pluma y el arado*, (México, El Colegio de México, 1999).

Paz, Octavio, *Tamayo en la Pintura Mexicana*, (ciudad de México, UNAM, 1959 [1950]).

Paz, Octavio, *Los hijos del limo*, (Barcelona, Seix Barral, 1974).

Pianca, Marina, *Testimonios de teatro latinoamericano*, (Grupo Editor Latinoamericano, Argentina, 1991).

Piñero, Eulalia, “Escena feminista y paisaje dramático en el teatro de Gertrude Stein”, en García Rayego Rosa et. al., *Voces e imágenes del mujeres en el teatro del siglo XX: dramaturgas anglonorteamericanas*, (Madrid, Universidad Complutense, 2002).

Rangel, Javier, *Modernidad y vanguardia en el teatro latinoamericano El Teatro de Ahora de Mauricio Magdaleno y Juan Bustillo de Oro*, (Los Angeles, Universidad de California, Tesis Doctoral, 1997).

Reyes, Carlos, Jaramillo, Maria Mercedes, *El nuevo teatro colombiano: arte y política*, (Medellín, Universidad de Antioquia, 1992).

Reyes, Palma, Francisco, “Otras modernidades, otros modernismos”, en Acevedo, Esther (coor.), *Hacia otra historia del arte en México (1920-1950)*, (México, Conaculta, 2002).

Rio, Reyes, Marcela del, *Perfil y muestra del teatro de la Revolución*, (ciudad de México, FCE, 1993).

Risk, Beatriz, *La dramaturgia de Enrique Buenaventura*, (New York, Ann Harbor, 1990).

Rojas Xavier, *Medio siglo en escena*, (ciudad de México, INBA, 1995).

Rockefeller, Nelson, “Informe Rockefeller”, 30 de agosto de 1969, p. 330, F1 X-3, enero-marzo de 1970, NYPL, Nueva York.

Roose-Evans, James, *Experimental theatre. From Stanislavsky to today*, (Londres, Studio Vista London, 1970).

Rubial García, Antonio (coord.), *Historia de la vida cotidiana en México, La ciudad barroca*, t. II, (México, Colmex FCE, 2005).

Gómez Sicre, José, “Introduction”, *South American Art Today*, (Dallas, Museum Fine of Arts, 1959).

Sheridan, Guillermo, *Los contemporáneos ayer*, (México, FCE, 1985).

Sheridan, Guillermo, *México en 1932: La polémica nacionalista*, (México D. F., FCE, 1999).

Schneider, Luis Mario, *Fragua y gesta del teatro experimental en Mexico*, (México, UNAM, 1995).

Solorzano, Carlos, *Testimonios teatrales de México*, (México, UNAM, 1973).

Stern, Alexandra, “From Mestizophilia to Biotypology. Racialization and Science in Mexico, 1920-1960”, en Nancy P. Appelbaum, Anne S. Macpherson, Karin Alejandra

Roseblatt (eds.), *Race and Nation in Modern Latin America*, (Chapel Hill and London, The University of North Carolina Press, 2003).

Tanaka, Michiko, “Seki Sano and Popular Political and Social Theatre, in Latin America”, en *Latin American Theater Review*, (Spring, 1994), pp. 53-69.

Tenorio, Trillo, Mauricio, *Artifugio de nación. México en las exposiciones universales, 1880-1930*, (FCE, ciudad de México, 1998).

Traba, Marta, *Dos décadas vulnerables de en las artes plásticas latinoamericanas, 1950-1970*, (Buenos Aires, Siglo XXI, 2005).

Unger, Roni, *Poesía en voz alta in the theater of México*, (Missouri, University of Missouri Press, 1981).

Urías Horcacitas, Beatriz, *Historias secretas del racismo en México*, (ciudad de México, Tusquets, 2007).

Villegas, Morales, Juan, *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*, (Buenos Aires, Galerna, 2005).

Viviescas, Victor, “Modalidades de la representación en la escritura dramática colombiana”, en *Revista Literatura: teoría, historia, crítica*, (Bogotá, Universidad Nacional de Colombia), p. 17-51, vol. 8, 2006.

Van Dijk, Teun A., *Racismo y análisis crítico de los medios*, (Barcelona, Paidós, 1997).

Victor, Hugo, *Cromwell*, Prefacio, (Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1947 [1827]).

Waldman, Gloria, “Festival del teatro popular latinoamericano”, *Latin American Theater Review*, Vol. 10, No 1, Fall 1976.

Weiss, Peter, *Peter Weiss Escritos políticos*, (Lumen, Barcelona, 1976).

Watson, Espener, Maida y Reyes, Carlos José, *Materiales para una historia del teatro en Colombia*, (Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura, 1978).

Wellwarth, George E., *Teatro de protesta y paradoja*, (Madrid, Lumen, 1966).

Widener, Charlene, *The Changing Face Of American Theatre: Colorblind And Uni-Racial Casting At The New York Shakespeare Festival Under The Direction Of Joseph Papp*, (University of Missouri-Columbia, Ph. D dissetation, 2006).

Williams, Raymond, *Drama from Ibsen to Brecht*, (Londres, Pelican books, 1973).

Beristáin Evelia et al, “Reseña histórica de la Escuela de Arte Teatral”, en *Teatro revista del CMT Unesco*, año VI, No 8, enero-junio, 1997.

Schmidhuber, Guillermo, *El teatro mexicano en ciernes, 1922-1938*, (New York, Peter Lang Publishing, 1992).

Schmidhuber, Guillermo, “Usigli, Villaurrutia y la generación fundadora”, en *Teatro CMT Unesco*, año VIII, no 10, enero-junio 1999.

Vasconcelos, José, “Carta a la juventud de Colombia”, en *Discursos 1920-1950*, (México D. F., Editorial Botas, 1950).

Wilmeth, Don, *The Cambridge History of American Theatre*, (Nueva York, Cambridge Press, 2006)

ANEXO 1

Producción bibliográfica sobre teatro en Nueva York, Bogotá y Ciudad de México

La mayoría de trabajos que tocan la historia del teatro moderno en las tres ciudades, se han elaborado desde una perspectiva literaria. En el caso del teatro neoyorquino he tenido en cuenta principalmente a Dunkelberg, *Grotowsky In North American Theater: Translation, Transmission, Dissemination*, que es con mucho el estudio más elaborado sobre el impacto de Jerzy Grotowsky en los Estados Unidos; y los textos de Bottoms, *Playing Under Ground A Critical History of the 1960s Off-off Broadway*; Canaday, *Underground Celebrity: Sam Shepard and The Paradox of Off off Broadway Success*; Widener, *The Changing Face Of American Theatre: Colorblind And Uni-Racial Casting At The New York Shakespeare Festival Under The Direction Of Joseph Papp*; y Bederson, *New York Avant-garde theatre, Values, Goal and resonantes*, que son trabajos de contexto e interpretación histórica desde la perspectiva de investigadores teatrales. Estos estudios se basan en los textos de las obras teatrales, y en hemerografía, y su perspectiva de interpretación tiende a representar para mi investigación un aporte más descriptivo que analítico. A medio camino entre el ensayo bibliográfico y la memoria conmemorativa se encuentra el trabajo de Lee Horn, titulado *Ellen Stewart and La Mama*.

Acerca de Broadway, supera el marco de mi investigación el hacer una pesquisa bibliográfica a profundidad, y más que nada he utilizado dos de los siete volúmenes que Mordden ha dedicado a la crónica histórica sobre Broadway, *Beautiful Mornin': The Broadway musical in the 1940s* y *One more kiss: The Broadway musical in the 1970s*. De

todos modos, vale anotar que prácticamente no existen trabajos publicados de investigación historiográfica sobre Broadway.

Del teatro moderno bogotano, fue más fácil delimitar la búsqueda bibliográfica, pues, con excepción de los antecedentes planteados, su tradición se remonta a la década de los años 1950⁵¹⁷. Sin duda, los textos más útiles son los publicados en *Materiales para una historia del teatro en Colombia*, donde además de muchos datos aparece por primera vez una perspectiva medianamente crítica sobre el teatro político y el teatro experimental bogotano de los 1960 y 1970; se deben mencionar, en ese sentido, los artículos de Collazos, “Brecht, Weiss y otros malentendidos. Notas para una historia” y de Gómez, “Notas sobre la iniciación del teatro moderno en Colombia”, ampliados en *El surgimiento del teatro moderno en Colombia y la influencia de Brecht*. La reseña histórica más completa sobre la historia del teatro en Colombia en el siglo XX se encuentra en “El Teatro En Colombia En El Siglo XX”, de Carlos José Reyes. Entre la crónica histórica y la crítica literaria se encuentra el trabajo de Arcila, *La imagen teatral en La Candelaria. Lógica y génesis de su proceso de trabajo*, que considero el trabajo más elaborado sobre la historia de la Casa de la Cultura; y Duque, *Investigación y praxis teatral en Colombia*. Hay otro grupo de textos que se encuentran en la esfera del ensayo y las memorias, dentro de los cuales se debe resaltar el de Antei, *Las rutas del teatro*, y de Duque, *Santiago García: el teatro como coraje*.

Finalmente, existe un conjunto de investigaciones que se han hecho desde una perspectiva que incorpora a la investigación literaria un grado de investigación histórica: Risk, *La dramaturgia de Enrique Buenaventura*; Jaramillo, *El nuevo teatro colombiano: arte y política*; González, *The New Theatre in Colombia: 1955-1980*; y Andrade, *The*

⁵¹⁷ Cf. Lamus, Maria, *Estudios sobre la historia del teatro en Colombia*, Bogotá. Alcaldía Mayor de Bogotá, 2000.

New Theatre in Colombia. Estos dos últimos trabajos son, sin duda, los mejor logrados, pues tienen una perspectiva que supera la idea –que ya he criticado– de que el teatro moderno comienza en Colombia con el boom del teatro experimental. En cuanto al trabajo de González, debo resaltar, además, que es el único trabajo que ha tenido la perspectiva de ubicar el teatro experimental bogotano en un plano de historia mundial, que se remonta a comienzos del siglo XX.

Acerca del teatro mexicano, los principales trabajos son los de Unger, *Poesía en voz alta in the theater of México*, y Schneider, *Fragua y gesta del teatro experimental en Mexico*, ambos, trabajos de investigación literaria sobre el proceso del teatro experimental mexicano durante el siglo XX, con un componente importante de datos históricos, que, en el caso de Schneider, incluye una valiosa recopilación de documentos. Los artículos de Tanaka, “Seki Sano and Popular Political and Social Theatre in Latin America”, y Yoshikawa, “el magisterio latinoamericano de Seki Sano”, han aclarado muy bien el rol central de Seki Sano en el teatro experimental mexicano y bogotano. López, *Crónica de un movimiento cultural artístico independiente*, es el único trabajo de investigación que existe sobre el movimiento Cleta, y aporta información hemerográfica y testimonial.

Hay una serie de estudios literarios sobre diversos autores teatrales mexicanos, entre los cuales debo resaltar a Millán, “Teatro político de Ignacio Retes”; Rojas, Xavier, *medio siglo en escena*; Magaña, *Imagen del teatro*; García, *El teatro pánico de Alejandro Jodorowsky en México*; y Brun, *Julio Castillo 1943-1988*. Se han escrito algunos textos de crónica histórica del teatro mexicano, como Solorzano, *Testimonios teatrales de México*; Schmidhuber, *El teatro mexicano en ciernes, 1922-1938*; y Johnson, Rodrigo, *Brecht en México a cien años de su nacimiento*.

Recientemente apareció la antología del Fondo de Cultura Económica *Un siglo de Teatro en México* que, salvo alguna excepción, ha reunido ensayos con poco valor documental o analítico. Otra antología es la de Marcela del Rio Reyes, *Perfil y muestra del teatro de la Revolución*, orientada al análisis discursivo y hemerográfico de una amplia reunión de textos teatrales revolucionarios, desde una crítica al “colonialismo cultural” como referente para analizar el teatro latinoamericano.