

# Desarrollo del teatro moderno en Colombia: los grupos experimentales entre 1940 y 1960<sup>1</sup>

## Development of Modern Theatre in Colombia: Experimental Groups in 1940 and 1960

Janneth Aldana Cedeño  
Universidad Nacional de Colombia, Colombia  
janneth.aldana@javeriana.edu.co

### Resumen:

El artículo plantea como hipótesis central que la entrada y desenvolvimiento del teatro moderno en Colombia se debió en gran parte al trabajo de grupos experimentales que empezaron a proliferar desde finales de 1950 y mediados de 1960. Para el desarrollo de este artículo se tiene en cuenta la caracterización del teatro moderno en la historia, se revisan algunos procesos similares en la región, se describe la actividad teatral previa en Colombia y se establecen relaciones entre la creación de los grupos experimentales y el ánimo de establecer vínculos de más largo alcance.

**Palabras clave:** teatro moderno, teatro experimental, Colombia.

### Abstract:

This essay claims that the beginning and development of Modern Theater in Colombia was given mainly due to the work of experimental groups that started to emerge by the end of 1950 and the middle of 1960. The article focuses on the way in which Modern Theater has been characterized throughout history. Different kinds of developments will be examined, describing the former theatrical activity in Colombia, and establishing a relationship between the creative activity of these experimental groups and their need to create far reaching bonds.

**Keywords:** Modern Theatre, Experimental Theater, Colombia.

---

<sup>1</sup> Artículo derivado de la investigación *Los colectivos experimentales en la emergencia del teatro moderno en Colombia*, financiada por el Ministerio de Cultura - Colombia (Convocatoria de estímulos 2012 - Becas de investigación teatral. Resolución 1037-13 de junio de 2012).

En la historiografía del teatro colombiano contemporáneo, uno de los temas recurrentes que genera debates desde diversos sectores artísticos y académicos es el lugar que ocupa el movimiento conocido como Nuevo Teatro, así como su influjo posterior. Con un desarrollo delimitado entre mediados de 1960 y finales de 1980, caracterizado por las fuertes discusiones entre el teatro universitario y aquellos que querían conformar un espacio “independiente”, el Nuevo Teatro se situó en un periodo en que el teatro colombiano obtuvo cierto reconocimiento a nivel regional mientras, a nivel nacional, sus ideólogos generaron tal adhesión o rechazo que resultó determinante para la producción artística en este terreno varias décadas después.

Uno de los aspectos centrales en el debate ha sido entender qué tan “nuevo” fue este movimiento, motivo por el cual se ha reconocido una serie de antecedentes que muestran cómo varias personas o grupos, aunque de manera aislada, ya habían empezado una renovación en las primeras décadas del siglo xx, inicialmente en una vertiente propiamente “nacional” y luego con características de teatro moderno. Esta manera de indagación en la que se buscan los vestigios de un *antes* que exprese lo que va a suceder *después* puede resultar problemática, pues siempre se verá en alguna obra, independientemente de su ubicación histórica, algún rasgo que la clasifique dentro de una corriente posterior. Así se han leído algunas piezas de Antonio Álvarez Lleras o Luis Enrique Osorio tratando de resaltar aspectos innovadores en las obras, resultado de la dramaturgia individual y/o colectiva que aparecerá en escena en las distintas salas independientes del país durante el movimiento Nuevo Teatro.

Por esta razón, para el desarrollo de este documento, se toman los cambios señalados en la historia del arte dramático en Colombia a mediados del siglo xx. Se buscan los antecedentes y el estado de la cuestión en las décadas previas y se trata de establecer el proceso desde el pasado hacia el presente –y no al contrario, es decir, justificando lo posterior con lo anterior– al tiempo que se tiene en cuenta las transformaciones de la sociedad colombiana durante el mismo periodo. Por otro lado, si bien interesan los contenidos de las obras, así como las formas de escritura, el análisis sobre el ámbito teatral debe considerar además los mecanismos de montaje, la organización general de los grupos y las posibilidades de comunicación con el público.

Dos figuras han sido reconocidas como “padres”<sup>2</sup> del teatro moderno en Colombia: Antonio Álvarez Lleras y Luis Enrique Osorio. En este artículo, se revisa su labor y su influencia especialmente en la actividad teatral bogotana hasta 1950, momento en que surgen las primeras escuelas, se inaugura el Festival Internacional de Teatro y se crean varios grupos que se autodenominaron “experimentales”. La emergencia de estos factores hace de la década de 1960 un ambiente complejo que, junto con los cambios en varios niveles de la sociedad colombiana, abren otras rutas de explicación sobre el desarrollo del teatro moderno en el país.

---

2 En palabras de Daniel Samper Ortega y el mismo Luis Enrique Osorio, “[...] fue él –Lleras– quien instituyó el primer movimiento significativo en el drama del siglo xx en Colombia, y quien proporcionó el estímulo inicial para su crecimiento y desarrollo.” (Lyday 249). Por su parte, Osorio fue un seguidor de Álvarez Lleras (Barrera 266).

## Caracterización del Teatro Moderno

La historia del arte dramático es tan compleja como lo es intentar hacer un balance sobre las tendencias y escuelas que se han desarrollado a nivel mundial. No obstante, al igual que cualquier otra manifestación artística, se han construido clasificaciones que permiten ubicar las transformaciones en un momento y lugar determinado de acuerdo a los creadores, contenidos, modos de escritura y formas de montaje, así como el papel de actores, autores y directores, entre otros aspectos. Comúnmente, se acepta la denominación *teatro moderno*<sup>3</sup> como expresión de las características predominantes en un proceso de creación que configura sus primeros rasgos en Europa en el tránsito de la Edad Media a la Moderna, especialmente con el *Teatro isabelino* en Inglaterra y el *Teatro del siglo de oro* en España (Duvignaud 133) con autores como Christopher Marlowe, William Shakespeare, Félix Lope de Vega o Pedro Calderón de la Barca. Este momento fue clave en la revisión de los principios aristotélicos: discusión sobre el origen de la creación –mimesis–, las diferencias entre el trabajo del artista y del historiador –verosimilitud y verdad–, la intención fundamental de la obra –catarsis y su función social– y las reglas de composición –ley de tres unidades– (Bobes 17).

Sin embargo, hay un segundo momento que ejerció una influencia particular en el teatro moderno latinoamericano. El realismo, su acentuación en el naturalismo y la imbricación de estas tendencias con el simbolismo desde la segunda mitad del siglo XIX, configuraron la mayoría de escuelas en el siglo XX ya no solo en Europa sino en gran parte del mundo (Oliva et al. 287). Entre las personas que se destacan está Jorge II, Duque de Saxe-Meiningen, considerado el primer director de escena moderno. Con el *Meininger Theater* llegó a influenciar a otros directores como Edward Gordon Craig, Aurélien Lugné-Poë, Adolphe Appia y Konstantin Stanislavski. Junto con los cambios en la concepción del teatro, el cual ya no podía reducirse al texto literario, se presentaron innovaciones –como la electricidad entre otras– que permitieron la multiplicación de los espacios y por tanto de los ángulos de vista que de cierta manera se encontraban limitados por el tipo de los decorados anteriores. El director de escena y los avances tecnológicos son entonces dos elementos que caracterizan la dramaturgia moderna (Duvignaud 448).

Estas transformaciones se relacionan con la necesidad de resolver problemas de la puesta en escena de obras cuya trama no funcionaba muy bien en los moldes establecidos previamente a la dramaturgia moderna. Hay una transformación de suma importancia: el intento de teorización sobre cada uno de los aspectos pertinentes al montaje. Los directores modernos son a la vez teóricos que, en principio, aportan reflexiones sobre el trabajo del

---

3 No se discute aquí si la noción de moderno es adecuada en cuanto a la relación con otros fenómenos que tendrían que caracterizarse como “premodernos”, es decir, como una clasificación que corresponde a las formas dominantes de “occidente” para imponerse ideológicamente como el sector más avanzado y progresista. La discusión es bastante importante pero implicaría un abordaje amplio que supera los límites de este artículo. Se cuenta con esta clasificación previa pues permite ubicar autores, obras, formas de montaje y teorías teatrales. Sirve en últimas para el establecimiento de una línea cronológica en la búsqueda de condiciones de posibilidad de desarrollo de un fenómeno así como la comparación con otros similares.

actor, tal como lo hizo Stanislavski con el método de las acciones físicas y la escuela de vivencias el cual extendió la actuación naturalista por la Unión Soviética y Estados Unidos, dos centros difusores al resto del mundo. A él se suman los intentos científicos, más orientados a la creación de la ficción escénica, de Vsévolod Meyerhold, Étienne Decroux, Jacques Copeau o Bertolt Brecht (Barba 114).

Se conjuga así la labor de dramaturgos, teóricos y directores en el desenvolvimiento del teatro moderno: Anton Chéjov, Henrik Ibsen, Oscar Wilde, Eugene O'Neill, Tennessee Williams, Arthur Miller, Max Reinhardt, Luigi Pirandello, Stanislavski, Meyerhold, Erwin Piscator, Brecht, Antonin Artaud, Samuel Beckett, Eugene Ionesco, Jerzy Grotowski. Inevitablemente, el público tuvo que empezar a acoplarse a estos cambios, tarea que se facilitó con el desarrollo del cine y luego la televisión y con la ampliación y fortalecimiento del mercado escénico que llegó a las clases obrera y media.

En el caso de Latinoamérica, que no puede leerse de manera homogénea, se presentaron cambios similares en la misma dirección. La “modernidad” en el teatro se halla en los principales centros urbanos del siglo XIX como México, Montevideo, Buenos Aires o Santiago de Chile, ciudades en las que confluyeron artistas, público y crítica en el desarrollo de las innovaciones ya señaladas (Pellettieri 636). Las variaciones iniciaron en el campo de la dramaturgia para seguir después en la actuación y la dirección, y encontraron un buen terreno en la crítica generalizada contra el costumbrismo que predominó en el tránsito del siglo XIX al XX. Este es, por ejemplo, el caso de Argentina, país pionero en el surgimiento del teatro moderno en Suramérica (Oliva et al. 390) con las obras de Samuel Eichelbaum, Francisco Defilippis Novoa y Armando Discépolo y, en la “época de oro” del teatro, con Roberto J. Payró, Gregorio Laferrère y Florencio Sánchez (Ordaz, *Breve historia del teatro argentino* 75).

La vinculación de problemáticas locales a los cambios en actuación y dirección se dio después de 1930 gracias a los primeros conjuntos independientes que abiertamente empezaron a hablar de un teatro experimental. Fue más una labor propia de las actividades en grupo que de la iniciativa individual: el grupo Ulises, fundado en México en 1928 por Xavier Villaurrutia, Salvador Novo y Rodolfo Usigli (Cohen 65), El Teatro del Pueblo en Argentina organizado por Leónidas Barletta a finales de los años 30 (Ordaz, *Leónidas Barletta: “hombre de teatro”*) o, en Uruguay, El Teatro del Pueblo creado en 1937 y otros como El Tinglado, El Galpón y el Teatro Libre (Castillo 176). Estos grupos intentaron desarrollar un teatro de “calidad” confiando en las obras que ya habían probado tener un prestigio universal como las de Chéjov, O'Neill, Strindberg, Ibsen o Pirandello, autores que fueron traducidos y difundidos en estos países (Ordaz, *Del coliseo al Teatro del Pueblo* 133). Entre los dramaturgos locales se apoyó a jóvenes que movían el ambiente literario como Roberto Arlt y otros miembros del grupo Boedo en el Teatro del Pueblo u Osvaldo Dragún en el Teatro Popular Fray Mocho (Fernández 138). El movimiento de teatros independientes en Suramérica adoptaba este calificativo para presentarse como autónomo frente a los empresarios, a los divos-divas y al público masivo, influenciado por Jacques Copeau y su reacción contra el teatro comercial.

En México, además del ya mencionado Usigli, aparece el director japonés Seki Sano como el renovador de la puesta en escena al introducir el método de Stanislavski en montajes como *Un tranvía llamado deseo* de Williams (Yoshikawa 97). Esta referencia es bastante importante pues, en las transformaciones del teatro moderno, la difusión de obras de la vanguardia europea y norteamericana no es suficiente. Lo que empuja las modificaciones en las maneras de hacer de los artistas en este campo tiene que ver con la puesta en escena que implica la revisión del trabajo de directores, actores y otras personas involucradas en el montaje. Sano es a la vez una de las personas que tendrá gran influencia a mediados de 1950 en el proceso colombiano.

## El caso colombiano

En la historia del teatro colombiano se han hecho varios intentos de caracterización de la tendencia moderna con el Nuevo Teatro, el cual tuvo lugar en el país desde mediados de 1960 hasta 1980, sin desconocer algunos antecedentes: el radio-teatro y el tele-teatro, la difusión de obras de vanguardia a través de revistas culturales (Mito y Eco), el trabajo adelantado por ciertas personas (Osorio y Álvarez Lleras) y la corta visita al país del director Seki Sano<sup>4</sup>. Alrededor de estos argumentos hay posiciones encontradas: otros autores consideran que el Nuevo Teatro desplegó un teatro panfletario, políticamente tendencioso, que artísticamente rindió pocos frutos (Monsalve) y que no era tan novedoso, siendo más innovador el de los predecesores luego intencionalmente olvidados (Montilla). No se pretende decidir aquí quién tiene o no la razón, sino de revisar un proceso que puede explicar el desenvolvimiento del teatro colombiano entre 1940 y 1960, fecha tardía si se compara con los otros procesos latinoamericanos ya enunciados, en que puede encontrarse la introducción de elementos modernos sin desconocerlos atisbos de los mismos presentes.

En la reconstrucción del proceso interesan las opiniones y percepciones de las personas que se desenvolvían en el teatro en este periodo, no los registros posteriores de los historiadores y críticos (que han sido utilizados en este caso como medio de orientación para ubicar grupos, obras o eventos). Así, las primeras referencias sobre la necesidad de desarrollar un teatro moderno aparecen tempranamente en 1940 en ciertos ámbitos:

Esta tendencia –la moderna tendencia teatral– es la que podía provocar, ya no solamente la emoción elemental del espectador o la simple exaltación de sus propios instintos, sino la tarea mental de inducir, reconstruir y comprender. Ya el cinematógrafo ha logrado, y de manera completa, dar al público el máximun de concesiones [...] Al teatro corresponde una misión eminentemente cultural. Exige la colaboración del espectador; debe promover una inquietud mental, debe dejar una huella en el espíritu del público<sup>5</sup>.

4 Autores que siguen esta línea común son González Cajiao, Ovadia, González, Arcila, Rizk, Jaramillo, Piedrahita, entre otros.

5 “Dos tendencias del teatro nacional”, *Revista de las indias* 57 (1943): 333-35. Medio impreso.

Este texto, publicado en el medio de difusión del Ministerio de Educación Nacional, interesa de manera particular por lo que propone discutir: la separación entre el teatro de arte y el teatro popular. Desde el Estado, se había decidido apoyar a personas como Rafael Guizado quienes, con el ánimo de renovación cultural, motivarán al público a acercarse a obras menos fáciles de “digerir” –como lo eran las de Osorio o Carlos Emilio Campos “Campitos” tildadas de populares–. Se pensaba así en el impulso de un teatro de arte que necesariamente tenía que darse a través de la tendencia moderna que hasta el momento empezaba a difundirse en el país con O’Neill, Andersen, Kaumann, Williams o Wilder, dejando de lado el decadente teatro español de Benavente que solo se salvaba en parte por la obra de García Lorca y Casona.

Entre 1940 y 1950 se encuentran profundas variaciones en las maneras de hacer teatro en el país. Con Romero Lozano, Guizado, Gerardo Valencia y otros, especialmente a través de la Radiodifusora Nacional, se reconoce un serio propósito de difundir el teatro moderno que poco espacio había encontrado en las salas del país, por lo menos en las de Bogotá –el Teatro Colón y el Teatro Municipal–. La esporádica visita de compañías como la argentina de Francisco Petrone con el montaje de algunas obras de Miller, o la presencia fallida de Margarita Xirgú quien no fue contratada por falta de presupuesto, fueron elementos importantes pero insuficientes para sacar al Colón del estancamiento en cuanto a espectáculos teatrales (Romero, *Historia del Teatro de Colón*). Para Romero Lozano, director de este escenario en 1938 y luego en 1948, la programación no había contribuido al desarrollo de un teatro nacional moderno pues no se contaba con una compañía propia, se rechazaba las nacionales y se recibía a las mediocres provenientes del extranjero; a esto se sumaba la no existencia de escuelas para formación de actores (la Enad –Escuela nacional de arte dramático– se fundó en 1951) así como el escaso apoyo del Estado a un teatro que ya de por sí era bastante pobre (Romero, *Vida del Teatro de Colón*).

Por estas razones, el radioteatro ocupó el lugar de las salas como divulgador de las obras de vanguardia y como espacio de formación de actores y de público. Aunque presente en la mayoría de emisoras del país, es en la Radiodifusora Nacional entre 1940 y 1950 que se habla de “época de oro” del radioteatro (Téllez 72) con obras de autores colombianos (*Chopin* de Oswaldo Díaz Díaz, *Anarkos* de Guillermo Valencia o *A la diestra de dios padre* de Tomás Carrasquilla) junto a las obras clásicas y contemporáneas que tuvieron mayor éxito como *Edipo Rey* de Sófocles, *El primer destilador* de Tolstoi, *Electra* de Hugo Von Hofmannstal, *Nuestro pueblo* de Wilder, *El Rey Lear*, *Macbeth* y *Otelo* de Shakespeare, *Bodas de sangre* de García Lorca, *Muerte de un viajante* de Miller, *Antes del desayuno* de O’Neill, *Pelleas y Melisandra* de Maeterlink, *El proceso* de Kafka<sup>6</sup>, entre muchas otras.

El radioteatro llenó un vacío en la relación artista-público pues la asistencia al Colón, única sala que quedó en pie en los años cincuenta (el Municipal fue demolido durante el gobierno de Laureano Gómez), tenía un costo muy alto para los pocos asistentes intere-

---

6 Esta información se encuentra en los Boletines de Programas de la Radiodifusora Nacional de Colombia. Archivo Fonoteca-Radio Nacional de Colombia.

sados en ver los escasos espectáculos que allí se presentaban. Esta situación se sostuvo hasta finales de la década cuando aparecen un sinnúmero de grupos autodenominados experimentales, los cuales dieron un nuevo impulso al desenvolvimiento de las corrientes modernas en salas de teatro que generaron inquietudes para la transformación del quehacer teatral en el país.

## **Transformaciones sociales y emergencia del teatro experimental**

Entre 1930 y 1960 se presentaron transformaciones sociales y culturales que algunos autores han ubicado como el “tránsito a la modernidad”, momento en el que surgieron nuevas posibilidades para la creación artística. Si bien uno de los fenómenos que abrió las fronteras nacionales al mundo fue la conexión con el mercado externo a través de la popularización del consumo del café en Europa y Estados Unidos desde finales del siglo XIX (Palacios 115), las primeras décadas del siglo XX seguían presentando a un país alejado del comercio internacional con una estructura económica bastante atrasada en relación con otras zonas de la región. Es por esto que se prefiere hablar de la entrada a la modernidad durante la República Liberal (1930-1946) gracias al fortalecimiento estatal, el desarrollo de la industrialización y el empuje de la movilización política (Corredor 165), mientras que en materia cultural se dio una interesante conexión entre los “intelectuales públicos” con poder en las políticas estatales y el creciente “pueblo” que, aunque para los dirigentes liberales se leyera bajo la idea de “folclor” (Silva 25), aparece como un agente activo para construir una cultura nacional soportada en la educación.

Entre 1930 y 1945, la sociedad se hizo más “abierta y democrática” gracias a que la creciente riqueza contribuyó a la ampliación de la clase media (Henderson 368); no obstante, fue un fenómeno urbano –dos terceras partes de la población aún vivía en el campo– y selectivo: el acceso a ocupaciones de cuello blanco, propias para la clase media, requería alfabetización y alrededor del 60% de los colombianos carecía de ella. Durante 1940 hay una combinación entre el liberalismo económico y el conservadurismo político de las elites dirigentes, como una “República elitista y popular” que mantuvo la fragmentación social mientras se incrementaba la clase media y junto con ella la urbanización e industrialización (Pecaut 132).

Al final del periodo que interesa para el análisis, entre 1946 y 1958 ocurre un cambio extraordinario en términos educativos: en el sector público la primaria se incrementó 111% y en el privado 537% mientras la secundaria lo hizo en un 209%. Parte de las principales universidades privadas se fundaron por estos años: la Universidad de los Andes en 1948, la Universidad de Medellín en 1950, la Universidad de América en 1952 y la Universidad Santiago de Cali en 1958, solo por mencionar algunas, lo que ayudó al ingreso de cierta población a la educación universitario, por tanto su movilidad social (Henderson 501-4). Los hombres y mujeres que alcanzaron la mayoría de edad a finales de 1950 se autode-

nombraron como la “generación del estado de sitio, del nueve de abril o los rebeldes” y fueron quienes cambiaron parte de su visión de mundo después del periodo de la Violencia<sup>7</sup>.

Durante estos años se modificó el ámbito artístico con una serie de intelectuales que desde diferentes esferas se propusieron un proyecto de largo alcance para el cambio cultural del país. En el caso del teatro, uno de los grupos más conocidos fue El Buho<sup>8</sup>, pero no fue el único. Aparecen otros nombres como el Teatro Experimental del Distrito, el Teatro Experimental de la Enad; el Teatro Experimental de la Universidad de América, el Teatro Experimental Ohel, el Teatro Experimental de Manizales, el Teatro Experimental Independiente, entre muchos otros, fenómeno que se mantiene en constante crecimiento hasta 1960. La mayoría de ellos compartían el calificativo de experimentales y se encontraban ligados a universidades: el Teatro Estudio de la Universidad Nacional, el Teatro Experimental Javeriano, el ya mencionado Teatro de la Universidad de América o el Teatro Experimental de la Universidad Libre.

La relación con las universidades no resulta ser accidental teniendo en cuenta que estos centros, durante varias décadas, fueron el principal lugar de investigación para el desarrollo nacional en distintas materias, como en el caso de la Universidad Nacional. Allí incluso se pensó, años más tarde, en la creación de la Facultad de Teatro<sup>9</sup> pues se contaba con la experiencia de personas reconocidas, provenientes de varias facultades, que colaboraban de manera conjunta en los montajes. Además, si se recuerda lo mencionado sobre el incremento de la matrícula educativa, se hace evidente el impulso que tomó el teatro estudiantil y universitario que se denominara experimental.

En cuanto al teatro experimental<sup>10</sup>, Montilla establece que para 1958 había una clara conciencia entre los directores de teatro sobre la necesidad de abandonar el estilo precedente, es decir costumbrista, lo cual obligó a innovar en la puesta en escena. González Cajiao considera que se trata de un alejamiento del estilo “centenarista” –anticomercial y antisentimental– y del de la generación de “los Nuevos” –tendencia literaria y fantástica–, mientras Arcila enfatiza que esta actitud experimental se da por primera vez en el país a través del trabajo del teatro de Cámara de la Televisora Nacional, pues las personas involucradas tuvieron que enfrentarse a un nuevo lenguaje para mediados de la década del cincuenta<sup>11</sup>.

Así como en su momento se difundió a través de la radio el teatro clásico y de vanguardia, formando los radioactores, la televisión fue otro medio que permitió profundizar en

---

7 El periodo conocido como “La Violencia” será determinante en las transformaciones demográficas así como se convirtió uno de los momentos históricos expresados en diversas manifestaciones artísticas de manera sistemática desde la década del sesenta.

8 El Buho (1958-1962) colectivo de artistas con varios proyectos alrededor del teatro. Tuvo entre sus creadores a Fausto Cabrera, Mónica Silva, Arístides Meneghetti y Santiago García. Para algunos fue el “centro cultural de avanzada más importante en el país” (Cabrera 203).

9 Acuerdo No. 85 de 1965, por el cual se crea la Facultad de Artes, de la cual formaba parte la sección de Teatro Estudio. Archivo Universidad Nacional de Colombia. Oficina de Extensión Cultural. En esta universidad funcionó desde 1945 el Teatro Experimental, fundado por Romero Lozano (Reyes 77).

10 En relación a este término, Montilla señala: “A grandes rasgos, puede afirmarse que un espíritu experimental apunta a la renovación de los lenguajes artísticos y surge de una necesidad de reaccionar en contra del realismo y naturalismo” (87).

11 Arcila, Gonzalo. Entrevista personal. Noviembre de 2011.



estos aspectos, especialmente en la cualificación del personal idóneo para las etapas del montaje. Concebido como un proyecto educativo y cultural en sus inicios, junto con el de propaganda del Estado, el teleteatro ocupó un lugar central en la programación diaria, por lo cual no se escatimaron recursos para su mejor desenvolvimiento. Dos medidas tomó el gobierno: enviar a Romero Lozano a Argentina, país con larga tradición teatral y con alto conocimiento del nuevo medio, quien buscó a varios de los mejores actores que luego ganarían prestigio en Colombia (Argaez et al. 30-1); e invitar a un reconocido director de teatro para que formara a los artistas de televisión, cine y teatro. Así fue como Seki Sano llegó al país. El trabajo en este medio resultó fructífero para el teatro pues se estima que entre 1955 y 1959 se realizaron 129 emisiones por teleteatro, solo con algunas repeticiones (Rey 151). El enfrentarse a este medio obligó a las personas vinculadas a experimentar en escena y, como quienes trabajaban en teleteatro en su mayoría fueron quienes formaron los grupos emergentes a finales de 1950, esta labor experimental terminó trasladándose a las salas.

## Colectivos experimentales

Con lo que habían aportado las escuelas de teatro (Enad y la Escuela del Distrito, esta última fundada en 1954), el radioteatro y el teleteatro, se fue preparando el terreno para la renovación teatral que tendría lugar durante los últimos años de 1950 y 1960. Sin embargo, solo un evento particular sería la expresión de estos cambios: el Festival de Teatro de Bogotá. El festival se inició en 1957. En su primera versión, contó con pocos grupos en su mayoría pertenecientes a las embajadas de los países que hacían presencia en Colombia, por lo cual se le llamó internacional. En su segunda versión, va a generar discusiones sobre la manera de hacer teatro en el país, especialmente sobre la necesidad de apropiación de la vanguardia europea y norteamericana:

significa los pasos elementales al dominio de esas tendencias que han venido a despertarnos de un letargo de varios años, impuesto por nuestra falta de tradición teatral y por el molde establecido con las visitas esporádicas de agrupaciones extranjeras que, colmaron en mucho, el snobismo de nuestras élites sociales, pero que para el arte pasaron sin pena ni gloria y que a la postre resultaba lo mejor que a nuestros ojos se ofrecía: una escuela de cliché en las formas y desenvolvimiento de actores y actrices en la escena, que cerraron el conocimiento a nuevos caminos, obligando a público e intérpretes a un estancamiento en el progreso del teatro de habla hispana [...] La frase: Teatro Experimental, debemos entenderla, creo yo, no como un factor simple de experiencias escénicas sino como el medio más propicio para crear estilos y valores auténticos como complemento de los hasta ahora conocidos (Pontón 18).

Aunque este tipo de planteamientos se puedan cuestionar hoy en día, evidencian el momento en que se extendió no solo el uso de la palabra experimental: se formaron varios grupos y colectivos llamados experimentales, caracterizados por privilegiar las obras

de la vanguardia mundial que exigían no solo cambios en los contenidos sino especialmente en las formas de montaje. Así se llevaron a escena obras de Guilherme Figueiredo, Joaquín Dicenta, Knut Hamsun, Pirandello, García Lorca, Anouilh, Tardieu, Eugene Labiche, Odets, Norman McKinnel, Christopher Fry, Brecht, Chéjov, Hofmannsthal, Casona y entre los autores nacionales Romero Lozano, Alfonso Sastre y Oswaldo Díaz (Osorio).

Recibido con los brazos abiertos por los artistas y el poco público que asistía al Colón, fue un festival organizado por el húngaro Ferenc Vajta con el apoyo de la elite política y el cuerpo diplomático en Bogotá, no una iniciativa propia de un sector teatral que para ese momento no se encontraba organizado. Fue un evento que generó una importante crítica teatral en los principales diarios de la capital funcionando a la vez como mecanismo para la formación del público. Aun así, los problemas que surgieron desde la primera versión se atribuyeron a la inexistencia de una tradición teatral, el escaso financiamiento del Estado y de los grupos económicos, la precaria preparación de los artistas y la incompreensión del público en materia teatral (Norden 17).

El festival se configuró como un mecanismo de cualificación del quehacer teatral por lo que resultó central la premiación de los montajes. En la primera versión, el premio a mejor dirección se lo llevó Dina Moscovici con *Humulus el mudo* de Anouilh representado por el Teatro Experimental de la Universidad de América, mientras el segundo lugar fue para Enrique Pontón por *La condena de Lúculo* de Brecht con el Teatro Experimental de la Universidad Nacional. Es decir, fueron premiados los grupos universitarios y experimentales y no los de larga trayectoria como los de la Televisora Nacional. La excepción en este caso fue el premio al mejor grupo otorgado a la Enad con *Bodas de sangre* de García Lorca mientras su director, Víctor Mallarino, recibió una mención honorífica<sup>12</sup>.

Esta experiencia hizo que para el segundo festival la observación en torno a la calidad de los espectáculos fuera más crítica, por lo que en principio se empezó a jugar con la clasificación de grupos experimentales (aficionados) y profesionales, en especial para evitar las molestias del público que no comprendía muy bien el trabajo de los primeros. Vajta lo defendía como la oportunidad de dar a Colombia un teatro moderno y nacional, más en un momento en que el país estaba abierto a la democracia gracias a la terminación del gobierno de Rojas Pinilla que, en algunos sectores, se calificaba de dictadura. También era defendido por los artistas quienes lo veían como la única manera de desarrollar teatro en el país, no a través de la escritura de obras, sino por medio de montajes que permitieran una confrontación con el público. Desde el segundo festival (el último se llevó a cabo en 1965) el Tec (Teatro Escuela de Cali) ganó los premios más importantes, aunque directores como Cabrera, Moscovici o Pontón cobraban cada vez mayor relevancia.

Las discusiones alrededor de temas propiamente artísticos irán creciendo con los años más cuando las personas que conformaban los grupos experimentales iban ganando confianza en la preparación de obras que ya no se presentaban al público tradicional del Colón sino que tenían entre el grueso de sus espectadores a los universitarios ávidos de

---

12 Información que reposa en Cuadernillo del III Festival de Teatro de Bogotá. Archivo Teatro Colón.

nuevas propuestas. El festival pronto se percibió como un evento en decadencia pues las críticas ya no provenían solo de los periodistas “ilustrados” sino de los propios artistas que empezaron a percatarse de la “falsedad” de un movimiento que no contaba con buenas escuelas, grupos permanentes, centros de discusión<sup>13</sup> y que mucho menos sabía del teatro que se hacía en el resto del mundo. Aun así, este evento fue parte central del desarrollo del teatro colombiano en las décadas posteriores tanto por el impulso que dio a la formación de grupos como por el interés creciente entre artistas y espectadores en el resto del país.

Antes del primer festival, había tres grupos destacados en Colombia, dos de ellos llamados “experimentales”: el Teatro Experimental del Distrito, anexo a la Escuela de Teatro del Distrito; el Nuevo Palomar-Teatro Experimental de la Enad, con varios directores bajo la orientación de Víctor Mallarino; y el Teatro Escuela de Cali con Enrique Buenaventura a la cabeza. El Teatro Experimental del Distrito fue dirigido tempranamente por Fausto Cabrera, quien se trasladó temporalmente a la Escuela de Artes Escénicas creada para el director Seki Sano en la cual se empezó a difundir el método de Stanislavski y Meyerhold<sup>14</sup>. Sin embargo, esta se cerró rápidamente debido a la expulsión de Seki Sano del país, por lo que varios de sus alumnos trataron de profundizar en este método por ellos mismos. Cuando también fueron expulsados de la Escuela del Distrito, fundaron el Teatro el Bicho en 1958. A este proyecto se unieron, además de los fundadores ya mencionados, Joaquín Casadiego, Carlos Tudela, Paco Barrero, Eunice Suarez, Celmira Yepes, Enrique Grau, David Manzur, Eduardo Ramírez Villamizar, Omar Rayo y Fernando Botero. Meneguetti trajo la idea de un grupo similar con el que había trabajado en Ecuador, el de Bogotá se creó por artistas, intelectuales y un club de amigos que lo sostenían económicamente<sup>15</sup> convirtiéndose en un centro donde confluían diversas artes, se programaban conferencias y talleres y se difundían los montajes en varias ciudades del país. Entre sus directores más destacados estaban Marcos Tychbrojcher, Cabrera, Sergio Bishler y García quienes trabajaban bajo la orientación estrictamente experimental intentando desarrollar un teatro distinto al de la tradición española, “retórico, serio y ladrillado”, al costumbrista de Osorio y Campitos, poniéndose al día con la vanguardia mundial (Duque et al. 101). Por discusiones entre los patrocinadores y los miembros del grupo, este terminó vinculándose a la Universidad Nacional donde años después pasó a llamarse Teatro Estudio.

Por su parte, el TEC, hacia finales de la década del cincuenta, era el único grupo considerado con un alto nivel profesional. Fundado en 1955 como Teatro Escuela de Cali (en 1967 pasó a llamarse Teatro Experimental de Cali) fue la primera compañía oficial del país (Piedrahíta 41) hasta el momento en que le fueron retirados los auxilios oficiales y pasó a ser parte de los grupos independientes<sup>16</sup>. Aunque entre sus particularidades se encuentra el llevar

---

13 *El Espectador* (Bogotá), 23 agosto 1959. Medio impreso.

14 *El Espectador* (Bogotá), 19 sept. 1955. Medio impreso.

15 *El Espectador* (Bogotá), 09 sept. 1959. Medio impreso.

16 Un importante antecedente que marca el inicio experimental en esta zona del país (González 276) fue la fundación del grupo Aristas del Pueblo en 1953, bajo la dirección de Octavio Marulanda quien, con obreros y empleados buscó desarrollar una cultura propia, indagando por el folclor como raíz de la misma y no como manifestación únicamente de los sectores populares. Este grupo pasó en 1956 al Instituto Popular de Cultura de Cali fusionándose más tarde con el TEC.

a escena tempranamente varias obras escritas por su director, basadas en la indagación sobre la tradición y aspectos populares de distintas zonas de la región, desde sus inicios plantearon su contribución al desarrollo de un teatro nacional a través de su vertiente experimental (Rizk, *La dramaturgia 8*) razón por la cual realizaron varios montajes de obras clásicas y de vanguardia. Vale la pena destacar que, en relación con las discusiones que cubrieron la década del sesenta, Buenaventura abrió tempranamente el debate alrededor de Stanislavski y Brecht, teóricos que conoció a través de una experiencia distinta de la de los grupos bogotanos, pues lo hizo gracias a sus viajes por el Cono Sur y especialmente Brasil (Baycroft 18).

A finales de los años cincuenta, otra de las ciudades colombianas con un importante desarrollo industrial era Medellín, pero allí no se muestra un desarrollo similar en términos del desenvolvimiento del teatro experimental. En esta ciudad es hasta mediados de 1960 que grupos como El Triángulo llevarán a escena obras de Miller o el Taller, de la Universidad de Antioquia, que montó las obras de vanguardia del momento (Amariles 121-4). Pero experiencias como esta son más cercanas al teatro universitario de las décadas del sesenta y setenta que al experimental que va a predominar a finales de 1950 y mediados de 1960.

Con el desarrollo del II Festival de Teatro en 1958 aparecen otros colectivos que se autodenominaron como “experimentales”. Más que grupos propiamente dichos, fueron proyectos liderados por unas cuantas personas que contaban en sus equipos con estudiantes universitarios y se apoyaron para la creación de obras en artistas interesados en varias manifestaciones culturales. En su momento, el carácter de experimental fue interpretado como sinónimo de “aficionado” pues en su mayoría los actores y actrices no se habían formado en las escuelas existentes sino que cursaban carreras como derecho, medicina, arquitectura o alguna ingeniería. Su formación teatral realmente se dio a través de los grupos en los cuales lo experimental también pasó a significar tanteo, búsqueda e indagación para resolver los problemas que se presentaban en escena.

Si bien durante este mismo periodo siguieron algunos colectivos con trabajos similares a los desarrollados por Luis Enrique Osorio, como La compañía Juvenil Bogotana de Comedias –luego Grupo Santafereño de Dramas y Comedias– que abiertamente planteaban como propósito ayudar a instituciones benéficas con obras exitosas de “bajo calibre”<sup>17</sup>; la Enad, bajo la dirección de Víctor Mallarino o algunos montajes de Romero Lozano para radio y televisión que continuaban bajo la influencia que había predominado durante las primeras décadas del siglo xx, fueron apareciendo grupos que montaron obras distintas al tipo de las heredadas de los autores españoles, considerabas por ellos como conservadoras y atrasadas: el Teatro Experimental del Distrito que en 1958 pasó a las Galerías Centrales de Arte cuando Cabrera fue expulsado de la escuela<sup>18</sup> para terminar llamándose El Buho; la Sociedad de Aficionados del Teatro que para 1958 cambió su nombre por el de Academia y Club de teatro pues uno de sus objetivos era crear “escuela” en el país por lo que además de la programación cultural abrieron cursos para la

---

17 *El Siglo* (Bogotá), 19 sept. 1958. Medio impreso.

18 *El Siglo* (Bogotá), 15 sept. 1959. Medio impreso.

formación de actores “cultos” que difundieran el arte dramático en los centros educativos, especialmente el teatro moderno y aquel que surgiera del impulso dado en esta tendencia a los dramaturgos nacionales; el Pequeño Teatro de Bogotá dirigido por Sergio Bishler – miembro de El Buho– con el ánimo de participar en el festival llevando a escena obras de vanguardia como las de Ghelderode o Ionesco y cuyo nombre correspondía a la intención de sacar las obras de las salas y llevarlas a un público popular en formato pequeño, lo que constituía para ellos el carácter experimental de su trabajo<sup>19</sup>; o la Buhardilla, fundado en 1960 por Alfonso Graño quien consideraba que el teatro no podía seguir limitándose a una élite intelectual pues el abrir el público tenía que ver con el avance cultural del país, lo que obligaba a superar la “chabacanería o el chiste flojo”<sup>20</sup>.

De esta manera se crearon muchos más colectivos entre 1956 y 1960, con poca permanencia como grupos pero con rotación a través de ellos de sus mismos integrantes quienes compartían el propósito de profundizar en las tendencias del arte moderno, razón por la cual decidieron caracterizar su trabajo como experimental. Si bien la mayoría surgió para tener un espacio en los festivales, parte de sus miembros continuaron en el teatro durante varias décadas configurando este campo durante la segunda mitad del siglo xx. Por ejemplo, el Teatro Experimental Ohel, creado en 1956 y dirigido especialmente a la comunidad judía, tuvo como director a Abraham Zalzman quien había sido alumno de Cabrera y Moscovici y tenía una relación cercana con los directores de la televisión. Entre sus actores se encontraba Fernando Mendoza (Piyó), estudiante en ese momento de arquitectura en la Universidad Nacional<sup>21</sup> y quien ya había tenido contacto con Romero Lozano en los teleteatros. Piyó entró luego a la Casa de la Cultura, actual Teatro La Candelaria, grupo al que pertenece aún. Como estudiante universitario trabajó bajo la orientación de Muñoz Valencia, reconocido por su labor como traductor y adaptador de obras para El Buho en el radioteatro y por su dirección de obras para el Teatro de Cámara o Compañía Experimental de Teatro, del Teatro Estudio de la Universidad Nacional, del Teatro Independiente, el Teec (Teatro Experimental de la Universidad Externado de Colombia) y el Teul (Teatro Experimental de la Universidad Libre), grupo con el cual se proponía crear un teatro con compromiso social de cara a la realidad del país<sup>22</sup>.

Este rápido recorrido por los nombres de algunos grupos y de las personas vinculadas a ellos evidencia en principio la estrecha relación entre el desarrollo del teatro experimental y el espacio universitario pues, a pesar de que el teatro estudiantil contaba con una importante actividad bajo la orientación de personas como Oswaldo Díaz, este último no se planteaba el tipo de objetivos señalados para los grupos experimentales. Si bien no había facultades de teatro, los estudiantes de diversas carreras montaban obras que a sus

---

19 Cuadernillo del II Festival de Teatro de Bogotá. Archivo Teatro Colón

20 *El Espectador* (Bogotá) 18 sept. 1960. Medio impreso.

21 Entrevista Fernando Mendoza. Octubre de 2012.

22 Sobre Muñoz Valencia: “Forma parte con Santiago García, Carlos José Reyes y Dina Moscovici de un respetable, progresista e inteligente grupo de directores teatrales de actualidad. Plantea siempre la necesidad de un teatro incubado en lo social, de compromiso y urgentes realidades”. Programas de mano 1965. Archivo Teatro Colón.

ojos eran bastante innovadoras, distintas si se les comparaba con aquellas elegidas por los grupos “profesionales”. Entre sus ventajas, estos universitarios se encontraron haciendo teatro en un momento en que esta actividad artística pasó a ocupar un lugar central en la programación cultural de la capital atrayendo la atención de pintores, escultores, músicos, etc., con varios años de experiencia y que terminaron contribuyendo en la labor compleja que implica el montaje de una obra. Si bien en el Colón todavía no se veían espectáculos teatrales de alta calidad como esperaba Romero Lozano, a finales de 1950 y 1960 existían varios grupos que empujaron la apertura de espacios para presentar sus creaciones.

A la vez se incrementó la información sobre lo que sucedía en otras partes del mundo pues las personas interesadas adquirieron becas para formarse en distintos países. Los universitarios fueron fundamentales en la emergencia del desarrollo del teatro moderno gracias a su labor experimental pues, en parte, ellos contaban con los medios en un ambiente en que inquietudes de diversa índole, no solo artísticas, se discutían públicamente y donde las fracciones políticas se iban dibujando de manera más clara frente a la función social del teatro. Hay que recordar además que durante estos años es que se incrementa la matrícula universitaria, por lo tanto hay personas de diversos sectores que van complejizando las relaciones entre ellas y la manera en que se apropian de su realidad y la expresan en el arte.

Uno de los grupos con mayor reconocimiento en este sector fue el Teatro Experimental de la Universidad Nacional (diferente del fundado por Romero Lozano) creado en 1955 por iniciativa de Extensión Cultural de la Universidad con el apoyo del Ministerio de Educación Nacional. Entre sus directores, Pontón, Moscovici, Muñoz Valencia o García, conformaron otros tantos grupos y fueron en varias ocasiones premiados por su labor. También se destacó el Teatro Experimental de la Universidad Javeriana, creado en 1956 y conformado por estudiantes de distintas carreras, la mayoría sin formación previa en las tablas. Su director durante un largo periodo fue Enrique de la Hoz, crítico teatral de *El siglo*, luego de su salida del país delegó esta función a otros estudiantes como Frankie Linero y Juan Gabriel Cajiao<sup>23</sup>. Entre sus características comunes se encuentra que, como grupos universitarios, sus directores no eran universitarios sino que ya contaban con cierta trayectoria profesional en las artes escénicas. El Teatro Experimental de la Universidad de América, ya mencionado porque en el I festival de teatro ganó premio a la mejor dirección, se encontraba a cargo de Moscovici<sup>24</sup>. Fundado en 1957 como Teatro Club de la Universidad de América, su base era el grupo experimental que además de presentarse en estos eventos nació con la intención de crear una carrera en teatro por lo que contaban entre sus actividades con clases de cine, historia del teatro e improvisación con profesores como Jorge Gaitán Durán, Francisco Norden y la misma Moscovici quien mantenía contacto con personas como Víctor Mallarino, Casimiro Eiger y José Prat<sup>25</sup> y

---

23 *El Siglo* (Bogotá), 15 agosto. 1963. Medio impreso.

24 Moscovici hizo parte de un generación destacada de directores junto a Enrique Buenaventura, Santiago García o Enrique de la Hoz: “Ya existe, pues, en Colombia, el moderno director de teatro, individuo que suma tres factores principales: elevada cultura general, una mística y una técnica”. *Nueva prensa*, (Bogotá) 64 (1962): 67.

25 Entrevista Dina Moscovici. Octubre-Noviembre de 2012.

tuvo bajo su tutoría a Alberto Castilla, Carlos Perozzo, Carlos Duplat, Joel Otero, Carlos José Reyes, entre otros.

Así varias instituciones universitarias contaron con grupos experimentales que, aunque de corta duración, van a ser el espacio donde se formen la mayoría de personas que crearon un buen número de los grupos independientes desde la segunda mitad de 1960 o que a su vez formaron a las personas de algunos colectivos existentes hoy en día. La relación con las universidades se fue modificando años después, en parte por la efervescencia propia de los universitarios de la época: la guerra fría y los bandos claramente definidos, los procesos de descolonización y conflictos de “baja intensidad”, lo que significó para la región la Revolución Cubana y en Colombia los profundos cambios que se van a manifestar en la movilización política y armada de diversos sectores. A finales de 1960 y 1970 varios grupos se separaron de las universidades a la vez que empezaron a surgir los llamados independientes tales como el TEI (Teatro Experimental Independiente), La Casa de Cultura, la Mama, el TPB (Teatro Popular de Bogotá), Acto Latino, el Local o el Teatro Libre, momento en que ya no se hable de un teatro moderno siguiendo las tendencias de vanguardia sino de la necesidad de crear uno propio correspondiente a la estructura de la sociedad colombiana, con la intención de formar el público a través de un teatro popular<sup>26</sup>.

Los grupos independientes fueron dejando de lado la autodenominación de “experimental” mientras construían un teatro que inicialmente planteaba objetivos específicos alrededor de su función social. Durante parte de la década del sesenta se sostuvieron algunos colectivos universitarios, pero las personas que decidieron tener en el teatro su proyecto de vida formaron grupos con nombre propio. En Cali seguía la preponderancia del TEC mientras se alzaba la disidencia desde la Escuela de Bellas Artes (Romero Rey), y en Medellín aparecían los primeros grupos que llamaban la atención nacional como El Taller y, en la década de los setenta, La Barca de los Locos o La Fanfarria. Ya es otro momento en el que se desenvuelve el Movimiento Nuevo Teatro.

## Consideraciones finales

El desarrollo del teatro moderno en Colombia presenta ciertas particularidades si se le compara con otros procesos, como el argentino o el mexicano, pues el impulso vino de los primeros colectivos experimentales antes que de los grupos independientes que aparecerán posteriormente en el país. Si bien no se puede decir que este proceso arranque a finales de 1950 con el incremento de agrupaciones que participaron en los primeros festivales de teatro, sí se puede plantear que las tensiones surgidas de la complejización de las relaciones entre patrocinadores, artistas (profesionales y/o aficionados) y público van a su vez a engendrar discusiones que involucren aquellas propias

---

26 *El Tiempo* (Bogotá), 8 dic. 1968. Medio impreso.

de la dramaturgia moderna a nivel mundial, desde los contenidos mismos de las obras hasta sus posibilidades de montaje con la superación de las técnicas tradicionales que, en el contexto colombiano, se identificaban cada vez más con la herencia española o con la tendencia costumbrista de ciertos directores y dramaturgos reconocidos desde las primeras décadas del siglo xx.

Estos cambios no correspondieron a una búsqueda estratégica o coordinada de los individuos involucrados. Las personas rotaban por varios grupos que entre 1950 y 1960 aún no eran estables o permanentes, pero con las enormes ventajas que dan la indagación y la experimentación sobre un terreno desconocido, donde no hay últimas palabras, solo atisbos de transformaciones en las que otros ya se han adentrado. Esta es la razón por la que las obras de vanguardia cobraron un interés central, pues inicialmente obligaba a concentrarse en los problemas de montaje (actuación, dirección, manejo escenográfico) y con esto, un par de décadas más tarde, a preocuparse por una dramaturgia propia (nacional y/o popular).

El teatro experimental que aparece en Colombia hacia finales de la década del cincuenta estuvo arraigado en las universidades debido a que estas fueron el mejor espacio, al proporcionar los recursos humanos, técnicos y de conocimiento en general, para la innovación y renovación del trabajo en las tablas. En su mayoría, los universitarios que conformaron los grupos experimentales, excepto sus directores, no se habían formado en escuelas de teatro ni habían pertenecido a las compañías que lograban presentarse en el Colón, lo que en parte les permitió ser más receptivos que aquellos apegados a formas ya conocidas y probadas en el arte escénico.

La variación de la noción de experimental como aficionado a la de indagación y renovación se dio a través de la complejización misma del proceso. De criticar las escasas temporadas de compañías extranjeras en el Colón o de las pocas colombianas en el Municipal, a medida que fueron creciendo los colectivos experimentales se pasó a otros temas más significativos en materia propiamente artística como la cualificación de sus miembros o los asuntos sobre la creación autónoma. Más adelante se llegó a profundizar en torno a la función social y política del teatro, discusión mucho más clara en el movimiento Nuevo Teatro cuando los grupos universitarios y los independientes establezcan criterios sobre el deber ser del arte de acuerdo a la posición política correcta.

El teatro experimental no se trata en sí mismo de una ruptura, pues cuenta con antecedentes claros por lo menos desde 1940. No obstante, sí se encuentra un desarrollo que sigue una dirección específica orientada hacia la conformación de los primeros grupos independientes que han sido determinantes en la historia del teatro colombiano durante la segunda mitad del siglo xx. Santiago García, Enrique Buenaventura, Germán Moure, Kepa Amuchastegui, Ricardo Camacho, Jorge Alí Triana, Dina Moscovici, Miguel Torres, Carlos Perozzo, Joel Otero, Víctor Muñoz, entre muchos otros, son nombres imprescindibles para entender el campo teatral colombiano en la historia contemporánea. Ellos, como directores, actores, asistentes, adaptadores o traductores (sin contar otros artistas como Enrique Grau, Francisco Gil Tovar, Feliza Bursztyn o Luis Antonio Escobar que también participaron en los montajes) fueron los pioneros en el desarrollo del teatro experimental en Colombia.



## Referencias

- Amariles Mejía, Henry. *El espejo fragmentado. Reportaje en cinco actos al teatro de ayer y hoy en Medellín*. Medellín: OjoxOjo, 2011. Medio impreso.
- Arcila, Gonzalo. *Nuevo teatro en Colombia*. Bogotá: CEIS, 1983. Medio impreso.
- Argaez, Camila y María Franco. *Bernardo Romero Lozano, pionero y maestro de la televisión colombiana*. Bogotá: Universidad de la Sabana, 1986. Medio impreso.
- Barba, Eugenio. "Grandfathers, Orphans, and the Family Saga of European Theatre", *New theatre quarterly* 19.2 (2003): 108-17. Medio impreso.
- Barrera, Ernesto. "Algunos aspectos en el arte dramático de Luis Enrique Osorio". *Materiales para una historia del teatro en Colombia*. Ed. Maida Watson Espener y Carlos José Reyes. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978. Medio impreso.
- Baycroft, Bernard. *Brecht in Colombia. The rise of the new Theatre*. Standfor: Universidad de Standfor, 1986. Medio impreso.
- Bobes Naves, María. *Teoría del teatro*. Madrid: Aro Libro, 1997. Medio impreso.
- Buenaventura, Enrique. "De Stanislavski a Brecht", *Revista Mito* 4.21 (1958): 181-188. Medio impreso.
- Cabrera, Fausto. *Una vida dos exilios*. Bogotá: Fotograma, 1993. Medio impreso.
- Castillo, Andrés. "1793-1973. De la casa de comedias al teatro independiente". *Escenario de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*. Tomo 4. Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1988. Medio impreso.
- Cohen, Deb. "Usigli's *Medio tono* and the Transition to Modern Mexican Theatre". *Latin American Theatre Review* 35.1 (2001): 63-74. Medio impreso.
- Corredor, Consuelo. *Los límites de la modernización*. Bogotá: Cinep, 1992. Medio impreso.
- Duvignaud, Jean. *Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas*. México: FCE, 1981. Medio impreso.
- Fernández, Gerardo. "1949-1983: Del peronismo a la dictadura militar". *Escenario de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*. Tomo 1. Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1988. Medio impreso.
- González Cajiao, Fernando. *Historia del teatro en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1986. Medio impreso.
- González, Patricia. *El nuevo teatro en Colombia*. Austin: Universidad de Texas, 1981. Medio impreso.
- Jaramillo, María M. *El nuevo teatro colombiano y la colonización cultural*. Bogotá: Memoria, 1986. Medio impreso.
- Lyday, Leon. "Antonio Álvarez Lleras y su teatro". *Materiales para una historia del teatro en Colombia*. Ed. Maida Watson Espener y Carlos José Reyes. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978. Medio impreso.
- Monsalve, Juan. "El teatro colombiano. La muerte de un mito". *El teatro colombiano*. Ed. Misael Vargas Bustamante. Bogotá: Alba, 1985. Medio impreso.
- Montilla, Claudia. "Del teatro experimental al nuevo teatro". *Revista de Estudios Sociales* 17 (2004): 86-97. Medio impreso.

- Norden, Francisco. "La violencia de la cultura". *Revista Mito* 3.17 (1957-58): 17. Medio impreso.
- Oliva, César y Francisco Torres. *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra, 2005. Medio impreso.
- Osorio, Luis Enrique "Un éxito ha sido el festival de teatro". *El Tiempo* (Bogotá) 27 oct. 1957. Medio impreso.
- Ordaz, Luis. "Del coliseo al Teatro del Pueblo". *Escenario de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*. Tomo 1. Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1988. Medio impreso.
- . "Leónidas Barletta: "hombre de teatro"". *Teatro del pueblo – SOMI*. <<http://bit.ly/10MgbCC>>. Fecha de ingreso: 24 de Agosto de 2012. Sitio Web.
- . *Breve historia del teatro argentino*. Buenos Aires: Claridad, 1999. Medio impreso.
- Ovadia, Renee. *El nuevo teatro en Colombia*. Universidad de California, 1982. Medio impreso.
- Palacios, Marco. *Entre la legitimidad y la violencia. Colombia 1875-1994*. Bogotá: Norma, 1995. Medio impreso.
- Pecaut, Daniel. *Orden y violencia 1930-1953*. Bogotá: Siglo XXI, 1985. Medio impreso.
- Pellettieri, Osvaldo. "Teatro Latinoamericano de los veinte, una práctica teatral modernizadora". *Revista Iberoamericana* 57.155-6 (1991): 635-642. Medio impreso.
- Piedrahita, Guillermo. *La producción teatral en el movimiento Nuevo Teatro*. Cali: Taller Gráfico CCT, 1996. Medio impreso.
- Pontón, Enrique. "El teatro experimental y la universidad". *II Festival de Teatro en Bogotá- Teatro Colón- Cuadernillo*. Bogotá, 1958. Medio impreso.
- Rey, Germán. "Teleteatro". *Mapas nocturnos. Diálogos con la obra de Jesús Martín Barbero*. Bogotá: Siglo del Hombre, 1998. Medio impreso.
- Reyes, Carlos José. "La actividad escénica en la Universidad Nacional (Cuatro décadas 1945-1985)". *Miradas a la Universidad Nacional de Colombia*, Vol. I. Bogotá: Universidad Nacional, 2004. Medio impreso.
- Rizk, Beatriz "Nuevo Teatro en Latinoamérica". *Revista Conjunto* 61-62 (1984): 11-31. Medio impreso.
- . *La dramaturgia de Enrique Buenaventura*. The City University of New York, 1990. Medio impreso.
- Romero Lozano, Bernardo. "Historia del Teatro de Colón". *El Tiempo* (Bogotá) 18 julio 1948. Medio impreso.
- . "Vida del Teatro de Colón". *El Tiempo* (Bogotá) 01 agosto 1948. Medio impreso.
- Romero Rey, Sandro. "Carlos José Reyes" *Teatros* (Bogotá). Nov. 2009- Enero 2010. Medio impreso.
- Silva, Ricardo. *República Liberal, intelectuales y cultura popular*. Medellín: La Carreta Histórica, 2005. Medio impreso.
- Téllez, Hernando. *Cincuenta años de la radiodifusión en Colombia*. Bogotá: Bedout, 1974. Medio impreso.
- Yoshikawa, Emiko "El magisterio latinoamericano de Seki Sano". *Escenario de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*. Tomo 1. Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1988. Medio impreso.ç

Recibido: 18 febrero 2013

Aceptado: 16 mayo 2013