

# Del teatro político a las vertientes posmodernas

Desarrollo del Teatro colombiano  
(1960-1995)



Jorge Manuel Pardo\*

Durante el siglo XX el teatro colombiano atravesó distintos períodos y se desarrolló a través de sucesivas escuelas. Al despuntar el siglo aparece el Drama Centenarista, cultivado por Don Antonio Alvarez Lleras, entre otros, en el cual se alude al contexto social y familiar con un marcado estilo realista.

Posteriormente, en los años treinta, irrumpe el teatro lírico y fantástico de *Los Nuevos*, escrito por Jorge Rojas, Jorge Zalamea, Oswaldo Díaz Díaz, y otros, que pareció más adecuado para ser leído que para ser llevado a la escena. Como reacción a éste, Luis Enrique Osorio desarrollará, desde finales de los años cuarenta, una sátira social y política en donde escenificará,

desde la perspectiva jocosa de la comedia, los terribles acontecimientos de la violencia política que en su última época tiende hacia la comercialización. Aparece, en los años cincuenta, el teatro experimental, influenciado por la vanguardia europea y norteamericana.

Sin embargo, es en los años sesenta y setenta cuando el teatro colombiano parece adquirir un perfil más consolidado al incorporar, en la búsqueda genuina de una dramaturgia nacional, distintos elementos de la teoría teatral contemporánea. Además, en esas décadas se conforman varios de los principales grupos teatrales

existentes en la actualidad y, así mismo, se escriben algunos de los textos más representativos de la dramaturgia colombiana.

Se debe anotar que el teatro universitario, producto de esta convulsionada época contestataria y rebelde, funcionó como un catalizador que expandió el teatro, en improvisados tinglados, por campos y ciudades de nuestra geografía y empezó a posibilitar la conformación de un público, al tiempo que contribuyó a la formación de muchos actores y

\*Antropólogo. Maestro en Arte Dramático. Magister en Estudios Políticos y Crítico de Arte. Profesor del Taller de Dramática en el posgrado de Literatura de la Universidad Javeriana.

directores del Nuevo Teatro Colombiano<sup>1</sup>.

La casi totalidad de los integrantes de este movimiento proviene de un estrato social preciso: la clase media urbana. Pero el teatro producido, está animado por concepciones que al buscar acercarlo a las clases trabajadoras, hacen de la desmitificación del poder y de la impugnación del orden social existente, las canteras proporcionantes de las temáticas presentadas en las obras.

Aunque el país se había urbanizado aceleradamente, la mayoría de las piezas teatrales del período continuaban aludiendo o recreando temáticas rurales. El trasfondo rural presente en las luchas indígenas, la insurrección comunera, la violencia de los años cincuenta o las distintas luchas agrarias es recreado en los escenarios por obras como *Soldados* de Enrique Buenaventura, basada en la novela de Alvaro Cepeda Samudio (1966); *Guadalupe Años Sin Cuenta*, creación colectiva del Teatro la Candelaria (1975); *I Took Panamá*, creación colectiva del Teatro Popular de Bogotá con dramaturgia de Luis Alberto García; *La verdadera historia de Milciades García* del Teatro Libre de Bogotá, bajo la dirección de Ricardo Camacho (1971); *El sol subterráneo* de Jairo Aníbal Niño (1976) y *La agonía del difunto* de Estebán Navajas (1977), entre otras, las cuales cobran, durante los años setenta, una resonante actualidad ante el crecimiento inusitado de las luchas campesinas, expresado en las continuas invasiones o recuperaciones de tierras.

<sup>1</sup>Hacemos extensiva esta denominación a todo el movimiento del teatro colombiano, desarrollado desde finales del sesenta. La expresión "teatro político", se usa como su equivalente semántico. Aunque ninguno de estos términos define totalmente la complejidad del fenómeno, la popularización que ha tenido y la inexistencia de un vocablo más preciso, justifican su uso.

Sin embargo, estas referencias rurales del teatro de los setentas no lo convierten, en manera alguna, en costumbrista. Es, más bien, una escena desilusionada de un pasado abrupto al que disecciona y juzga, mientras imbuido de las tesis marxistas, sueña el porvenir y la utopía. Esta ensoñación se contamina a veces del mesianismo ingenuo, subyacente en nuestra tradición cultural, lo que conllevó a una idealización del proletariado, que purificado por el sufrimiento vive, en las obras teatrales para, a través de la lucha política, redimirse y redimir así a toda la humanidad.

El teatro político que caracterizó a este período, tuvo como uno de sus aspectos más relevantes, la enfatización positiva de la voluntad consciente. Este rasgo lo diferencia de las corrientes del teatro europeo y norteamericano de vanguardia, cuyos personajes dominados por el destino, el absurdo o el capricho no saben lo que quieren. El valor de la voluntad colectiva e individual se hiperboliza en el teatro político. Sus tramas revelan precisamente el proceso de adquisición, por parte de sus "héroes", de la consciencia y la fuerza necesarias para transformar el mundo.

El impulso inicial del nuevo teatro colombiano estuvo apoyado en la teoría teatral de Bertolt Brecht. Sin embargo la popularización de las tesis del dramaturgo alemán en la etapa de génesis del Nuevo Teatro Colombiano, produjo una asimilación superficial y segmentada de su concepción lo que derivó en una esquematización de su teoría. Esta esquematización, por otra parte, conformó un lenguaje común, un código cifrado, (del cual "el distanciamiento", "el teatro épico", "la función social del teatro", etc., constituían sus unidades significativas mínimas), propiciatorio de comunicación y comunión en un movimiento teatral incipiente,

disperso, diverso y desprovisto de una tradición sólida en la cual afianzarse.

Otros dramaturgos y teóricos que sustentaron teóricamente al teatro colombiano en esta etapa (finales de los sesentas y comienzos de los setentas) fueron: Peter Weiss (teatro documental), Martin Weibel (teatro universitario) y Augusto Boal más tangencialmente, Stanislavski y Grotowsky.

A la etapa inicial de expansión del teatro en numerosas universidades y grupos, le siguió un momento de concentración en determinados núcleos productivos, en donde consecuentemente con una depuración artística, se había conseguido crear una infraestructura económica, mínima y acumular un saber técnico (administrativo y operativo). Esto les permitió no sólo sobrevivir, sino proyectarse como el eje del desarrollo del nuevo teatro nacional. Hablamos aquí, de los grupos profesionales: La Candelaria, Teatro Experimental de Cali, Teatro Libre de Bogotá, Acto Latino, Teatro Taller de Colombia, Teatro El Local, Nuevo Teatro de Pantomima, Teatro Popular de Bogotá, Teatro El Alacrán y La Mama, entre los más sobresalientes.

Durante los años setenta, el teatro colombiano es producido por una estructura social precisa: EL GRUPO. Este microcosmos funcional, en relación con la sociedad y el Estado, se postulaba como una instancia anómica (es decir, contradictoria con el orden social existente). Esta posición de principios, presente tanto en los grupos universitarios como en los profesionales, se refleja explícitamente en el plano del lenguaje estético (contenido-forma de las obras) y de manera implícita en el lenguaje de su estructura social, marcadamente colectivista.

A diferencia de las compañías



teatrales, en donde las consideraciones económicas subordinan las búsquedas estéticas y donde sus integrantes, continuamente renovados, conforman una amalgama de posiciones ideológicas, asentada sobre una fuerte jerarquización profesional (empresario, director, primer actor, primera actriz, actores secundarios, extras, etc.), el grupo se caracteriza por enfatizar la homogeneidad y la permanencia de sus miembros, posibilitando así superar el marco de la simple elaboración de montajes, para encarar en un proceso global la búsqueda de un lenguaje teatral propio y correspondiente con nuestra realidad.

Parte afortunada de esta indagación la constituyen dos originales sistemas conceptuales y operativos de producción escénica: el método de creación colectiva del TEC y el proceso de creación colectiva de La Candelaria, por una parte. Por otra parte, el método de la creación individual difundido especialmente por el Teatro Libre de Bogotá.

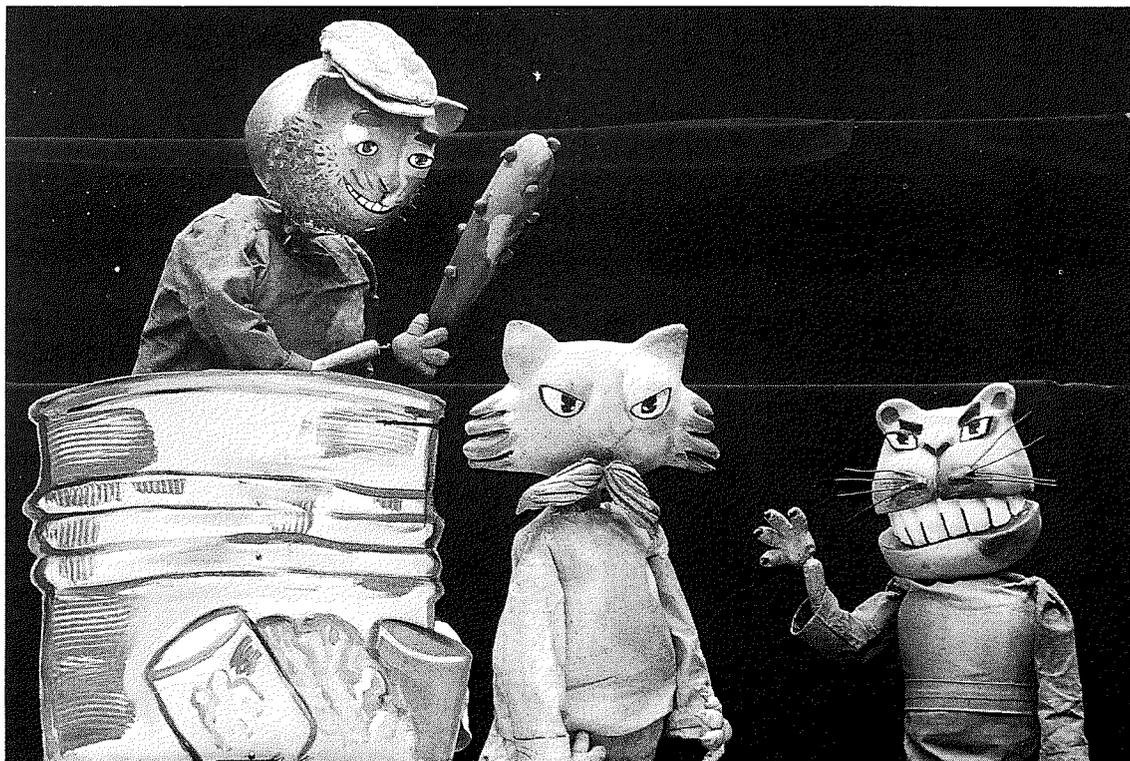
Propuestas que generaron una discusión ya superada.

### La dramaturgia de los sesentas y setentas

Entre las obras más significativas de este período se encuentra *A la diestra de Dios Padre* de Enrique Buenaventura, que está basada en el cuento que Tomás Carrasquilla escribió en 1897, como una reelaboración literaria de la versión oral existente entre los mineros de Antioquia. Fue estrenada, con gran éxito, en 1958. Desde entonces, el TEC (Teatro Experimental de Cali) ha realizado cuatro versiones, en las cuales se condensan diversos aspectos de la búsqueda de un lenguaje teatral que desarrolle la complejidad del tema planteado en el relato inicial. La versión última fue escrita en 1984 y constituye la síntesis expresiva de los textos y montajes anteriores. En ella, sin dejar de lado las alusiones a la realidad social e histórica latinoamericana, se destaca el carácter de cuento maravilloso presente en la

fábula original, en donde se recrean diversos motivos míticos (el hombre que jugó su alma con el diablo, el que mató a la muerte sembrando el primigenio caos en el mundo y en el extramundo, el que recibió dones terrenales de manos del Altísimo, etc.), en los cuales subyacen sueños escondidos de una tradición cristiana contaminada de paganismo.

Otra de las obras más importantes de esta época es *Soldados* (1966), creación colectiva, bajo la dirección de Enrique Buenaventura. De ella, se realizaron dos textos dramáticos: El primero, fue elaborado por Carlos José Reyes, para el montaje que el mismo autor dirigió al inaugurarse La Casa de la Cultura (hoy teatro La Candelaria). El segundo fue reelaborado en el mismo año por Enrique Buenaventura y escenificado por El Teatro Experimental de Cali, TEC. En ambas versiones se alude al tema de la masacre de las bananeras, sucedida en la Costa Atlántica Colombiana en 1928. La obra dramática se basó en la novela *La*



*Casa Grande* de Alvaro Cepeda Samudio. Una síntesis de su argumento muestra a dos soldados anónimos que son parte del contingente enviado a la zona bananera con la misión de acabar con la huelga agraria que culminará en un monstruoso genocidio, ordenado por el entonces presidente de Colombia, Miguel Abadía Méndez y ejecutado por el tristemente célebre, general Cortés Vargas. Completan la dinámica productiva de Enrique Buenaventura y el TEC, durante dicho período: *Los papeles del Infierno*, *El convertible rojo*, *El menú* e *Historia de una bala de plata*, entre las más representativas.

Otra de las producciones relevantes de ese momento es *I Took Panamá*, del TPB, con dramaturgia de Luis Alberto García. La obra retoma una de las páginas de infamia en la historia colombiana —la pérdida de Panamá por parte de Colombia— para construir una pieza teatral de importante significación en nuestro medio escénico. La obra está constituida por dos actos: el primero enfatiza el

carácter de sátira burlesca. El segundo, el sentido histórico—testimonial. Los *climax* de la obra los constituyen el debate en el Congreso colombiano sobre el Tratado Herrán—Hay y la matanza de los estudiantes panameños.

Entre las obras de autor de este período sobresale *La agonía del difunto*, de Esteban Navajas. Una de las piezas que tanto por la solidez y complejidad de sus personajes, en especial de Agustino Landazábal, el hacendado costeño que para escapar de la muerte inminente inventa su agonía, como por el manejo del lenguaje y la construcción delicada de la trama, se constituye en una de las obras más elaboradas no sólo de la dramaturgia nacional sino del moderno teatro hispanoamericano.

La destreza en el uso de la técnica dramática le permite al autor mostrar sucesos acontecidos en varias leguas a la redonda, sin mover a los personajes del concentrado reducto de la habitación de Agustino Landazábal. A esta ampliación del espacio

(conseguida por ejemplo con la utilización de un catalejo por donde el terrateniente hace mirar, en virtud de la magia del teatro, al público) se agrega la del tiempo, ensanchado mediante el recurso de la parodia, que distanciando el presente, muestra acontecimientos pretéritos.

La consistencia de la pieza proviene también del conocimiento que posee Navajas del medio social, histórico y mítico, en el cual se sitúa la ficción teatral. Si Agustino Landazábal juega tan ingeniosamente con la muerte es porque pertenece a un contexto cultural sincrético donde muerte y fiesta se asocian. La corraleja es el paradigma de este vínculo. En ella, la muerte adquiere un profundo sentido lúdico. Y para los terratenientes —oficiantes, propiciadores y espectadores de tal rito—, el máximo placer se deriva de conocer, por fin, el interior abierto de las víctimas, de ver sus entrañas desgarradas. Las azuzadoras frases de Agustino Landazábal al viejo Demetrio, el intérprete de bombardino: “toca y

bebe, bebe y toca hasta reventar”, constituyen una síntesis ejemplarizante de este transfondo cultural.

Las relaciones hombre–mujer y el conflicto hacendado–campesinos también son mediados por la lógica particular del contexto social. Pero finalmente, en la obra la imaginación caribe no se resuelve en su propia magia, sino en el universo inquisidor, del lenguaje poético.

Se destaca también *El Sol Subterráneo* de Jairo Anibal Niño, recurrente alegoría del olvido recordado. Un viejo y nunca habitado caserón se ha erigido en símbolo del silencio culpable. El arribo a la zona bananera y su instalación allí, de una maestra de escuela y de su hermana concita las fuerzas de la vida y las fuerzas de la muerte. La memoria aviva el ritmo de las pulsaciones y la imaginación se despliega en la épica de lo imaginario. Encarnación Caldera, una trabajadora de la plantación, recobra lo trágico del pasado bananero en un presente

sostenido de lucha por la libertad: la utopía es traducida de su proyecto de realización íntima al idioma de lo real y verdadero. El teniente, hombre violentamente débil, no reconoce en la acción misma su impotencia; más bien, oprimido de ánimo, resuelve el conflicto disparando contra una de las tres mujeres indefensas. Verdugo y víctima, la inválida y el uniformado, perecen. Y tras la caída y el flujo de la sangre, recomienza la lección del fuego originario: el olvido es la memoria de los hombres sin destino; es el sol que alumbra en la obscuridad del mundo visible y cotidiano.

*Guadalupe años sin cuenta* constituye, sin lugar a dudas, el momento más representativo del teatro de creación colectiva. Su tema es la entrega de las guerrillas liberales de los Llanos Orientales, dirigidas por Guadalupe Salcedo. *Guadalupe* es una obra de situaciones construida por escenas que de manera alternada suceden en el campo y en la ciudad y que están unidas por “interludios” de kirpas, seis por derechos y corridos.

Los personajes, nunca dibujados en toda su complejidad psicológica, muestran los rasgos más contundentes de su fisonomía social. Guadalupe Salcedo, el personaje central de la obra, no aparece nunca en escena, a no ser para morir, y aún allí, se le ve enmascarado, porque más que un rostro en donde se trasluzca un alma individual, importa su nombre, siempre aludido, que condensa su significación social. El principio brechtiano de “cada escena por sí misma”, tiene un eco apreciable en la construcción de la pieza. No porque sus partes no hilvanen una secuencialidad temporal, sino porque privilegian cualidades dramáticas diferentes, que van desde un realismo testimonial hasta la farsa simbólica, pasando por momentos claramente épicos. La reiteración de la primera escena, que es la misma última o su “reconstrucción”, representa una ruptura del eje diacrónico, en donde se revela, al prescindir de cualquier suspenso efectista, una nítida intención didáctica y ejemplarizante.



## Las décadas de los ochenta y noventa

En los años ochenta se observan cambios decisivos en el quehacer teatral colombiano. El primero de ellos lo representa una notable apertura hacia la pluralidad de corrientes y tendencias teatrales, y el consiguiente debilitamiento del Nuevo Teatro Colombiano como posición hegemónica. Entre las nuevas tendencias se encuentra, por una parte, el teatro de Repertorio Clásico y, por otra, el Teatro Antropológico o Tercer Teatro.

El teatro clásico, que había sufrido desde finales de los sesenta un ostracismo casi total —producto del afianzamiento del teatro político como corriente paradigmática del teatro colombiano— irrumpe al terminar los setenta con fuerza inusitada. Montajes como *El Rey Lear* (1979) y *Macbeth* de Shakespeare, *El Burgués Gentilhombre* de Molière y *La Balada del café triste* de McCullers—Albee, realizados por el Teatro Libre de Bogotá; *El Tío Vania* de Chejov, *Ricardo III* de Shakespeare, *Volpone*, *El zorro* de Ben Jonson, *La muerte de un agente viajero* de Arthur Miller, *Romance de lobos* de Valle—Inclán, llevados a cabo por el TPB; a los que se suman distintas producciones del Teatro Nacional, dan cuenta del renovado interés hacia el teatro clásico (antiguo y moderno) en nuestro país.

El Teatro de Repertorio Clásico privilegia un diálogo con el género o el modelo. Asumiendo que la obra clásica tiene —o tuvo una forma suprema ejemplarizante y perfecta en la mente del autor, el trabajo de los actores se encamina hacia la reproducción de ese molde inicial de la manera más fidedigna posible. La partitura dramática y escenográfica, y aún aspectos tales como el género, la época y la caracterización son religiosamente (más o menos) respetados.

En cambio, el Tercer Teatro o Teatro Antropológico, influenciado por Artaud y Grotowski y desarrollado por Eugenio Barba y el Odín Teatret de Dinamarca, tendrá en Colombia una influencia decisiva en obras como *La cabeza de Gukup* y *El inventor de sueños* del Teatro Taller de Colombia; *Historias del silencio*, *Ondina* y *Lunario*, De Juan Monsalve; trabajos como *Eart*, *El Siempreabrazo*, etc, de Beatriz Camargo y *Simbiosis*, *Ensamblaje* y *Memoria y Olvido* de Ursula Iguarán, de Juan Carlos Moyano y Misael Torres, respectivamente. El común denominador de esta corriente, es que realiza el diálogo con la materia misma de la creación, ya sea enfatizando la búsqueda de nuevas posibilidades expresivas en el cuerpo y en la voz del actor, ya sea deificando o —fetichizando— los instrumentos simbólicos que éste utiliza, o asumiendo el escenario teatral bien como un espacio sagrado o bien como un espacio profano que (en ambos casos) acerca el teatro a la fiesta o al carnaval. El Teatro Antropológico se caracteriza, además, por un cierto retorno y exaltación de lo premoderno, de lo ancestral y de lo indígena, tal como se puede percibir en las obras de Beatriz Camargo y de Carlos Araque.

Además, desde mediados de los ochenta irrumpe con gran fuerza el teatro espectáculo dirigido a la “mass media” (que algunos llaman teatro comercial). Esta tendencia, opuesta completamente tanto al teatro social como al tercer teatro, se caracteriza por el montaje de espectáculos para el divertimento fácil. Sus obras son, en general, comedias musicales protagonizadas por vedettes de la T.V., con lo cual se asegura una audiencia masiva. La mayoría de estas han sido montadas por el Teatro Nacional, encontrándose entre ellas *Los japoneses no esperan* de Ricardi Talenski, dirigida por David Stivel; *Extraña Pareja* de Neil Simon, dirigida por Mario Morgan; *El último de los*

*amantes ardientes* de Neil Simon, dirigida por Mario Morgan; *La mujer del domingo* de Ted Willis, dirigida por Manuel José Alvarez; *Yo amo a Shirley* de A.R. Gurney, dirigida por Fanny Mickey, *Sugar* de Peter Stone, dirigida por David Stivel; *Doña Flor y sus dos maridos* de Jorge Amado, dirigida por Manuel José Alvarez; *La mujer del año* de Peter Stone, dirigida por David Stivel y *La casita del placer* de Larry L. King y Peter Masterson, dirigida por Manuel José Alvarez, entre otras.

Otro fenómeno fundamental de finales de los ochenta es la eclosión de géneros escénicos tales como la Danza—teatro, la Narración Oral, el Performance y el Multi—Media. En la Danza—teatro sobresale Alvaro Restrepo con sus obras *Rebis* (1987), homenaje a Federico García Lorca; *La enfermedad del ángel* y *Ordalia*; *El fin del cuerpo*, homenaje al pintor Lorenzo Jaramillo. El performance que se sitúa como una “mise en scene” realizada usualmente en espacios no convencionales y caracterizada por la articulación de expresiones artísticas diversas (teatro—música, plástica, nuevas tecnologías, etc.) con actividades cotidianas o extra—artísticas y en la cual participa directamente el autor para resemantizar espacios, convenciones, costumbres o imaginarios. En esta expresión sobresale María Teresa Hincapié con obras como *Una cosa es una cosa* (1990) Primer premio en el XXXIII Salón Nacional de Artistas; *Y hacia lo sagrado, caminata—representación* de *Homus Ludens vs Homus Economicus* (1994).

Así mismo las vertientes teatrales internacionales ligadas al posmodernismo, que en el ámbito escénico han desarrollado, entre otros, Heiner Muller y Pina Bausch, han influenciado notablemente el quehacer teatral colombiano de los últimos años, tanto en el texto dramático como en la puesta en escena. De ese modo los “tics” posmodernos de la

simultaneidad, la yuxtaposición, la ironía, el intergénero, etc., se hacen recurrentes en una multitud de puestas escénicas. Entre los ejemplos más acabados de esta vertiente encontramos obras como *Alicia Maravilla Estar* de Santiago García, *El Hilo de Ariadna* de Enrique Vargas y *María es tres* de Fabio Rubiano.

Se debe subrayar también el aporte que representan para el teatro colombiano, dramaturgos como José Manuel Freidel, Víctor Viviescas, Gilberto Martínez y Henry Díaz, quienes desde la dolorosa realidad de Medellín, aportan un imaginario de notable consistencia poética. Entre las obras de Freidel sobresalen *Los infortunios de la Bella Otero* (1983), situada en el contexto histórico de la guerra de los Mil días; *Las tardes de Manuela*, en donde se alude a los últimos días de Manuelita Sáenz; *Los burgueses de la Calle Menor*, en la cual se consolida el lenguaje dramático del autor a través de un verbo lacerante cargado de vehemencia y significación. Víctor Viviescas es autor, entre otras obras, de *Prométeme que no gritaré* (1988); *Yellow Tax* (1993) y *Ruleta Rusa* (1993), en los cuales se configura una poética personal, donde se alude a un contexto implacable y monstruoso, mediante un manejo eficaz del lenguaje teatral. Henry Díaz, de quien se encuentra, entre otras, *La sangre más transparente* (1992), metáfora del bastardaje y de los valores y actitudes que ha generado este fenómeno en el contexto actual de Medellín.

Hay que resaltar, finalmente, el *Diálogo del Rebusque* de Santiago García, (basada en la vida del Buscón y otros textos de Francisco Quevedo) y *La Siempreviva* de Miguel Torres. En esta última se alude, con un acento hiperrealista, a los trágicos sucesos del Palacio de Justicia en 1985. Estas dos obras, representan posiblemente el pináculo de la producción dramática colombiana de los últimos tiempos, y

son la expresión más acabada de un teatro que dibuja, al desnudo, el cuerpo y el alma de los hombres en el espejo de sus circunstancias.

## Bibliografía

- ANTEI, Giorgio. *Teatro Político y Verosimilitud* en Teatro Colombiano. Ediciones del Alba. Bogotá 1985.
- ARAQUE, Carlos. *Teatro y Ciencia* en Materi-Ieri-Iero No 7. Bogotá, Junio 1986.
- ARCILA, Gonzalo. *Nuevo Teatro en Colombia*. Ediciones Ceis. Bogotá, 1983.
- ARIZA, Patricia. *Dramaturgia Nacional y Política Cultural* en Actuemos No 17, Bogotá, Julio-Agosto, 1985.
- AZCARATE, Pablo. *El Nuevo Teatro y la C.C.T.* en Materiales para una historia del teatro en Colombia. Instituto Colombiano de Cultura. Bogotá, 1978.
- BARRERA, Ernesto. *Algunos aspectos en el arte dramático de Luis Enrique Osorio* en Materiales para una historia del teatro en Colombia. Instituto Colombiano de Cultura. Bogotá, 1978.
- BUENAVENTURA, Enrique. *Teatro y Cultura* en Materiales para una historia del teatro en Colombia. Instituto Colombiano de Cultura. Bogotá. 1978.
- BUENAVENTURA, Enrique y otros. *Esquema general del método de trabajo colectivo del T.E.C.* en Materiales para una historia del teatro en Colombia. Instituto Colombiano de Cultura. 1978.
- DE TORO, Fernando. *Brecht en el Teatro Hispanoamericano Contemporáneo*. Girol Books, 1984.
- GARCIA, Santiago. *Teoría y Práctica del Teatro*. Ediciones Ceis, Bogotá, 1983.
- GARCIA, Santiago. *En busca de nuevas relaciones con un nuevo público* en Materiales para una historia del teatro en

Colombia. Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, 1978.

GOMEZ, Eduardo. *Notas sobre la iniciación del Teatro Moderno en Colombia* en Materiales para una historia del teatro en Colombia. Instituto Colombiano de Cultura. Bogotá, 1978.

GONZALEZ Cajiao, Fernando. *Historia del teatro en Colombia*. Instituto Colombiano de Cultura. Bogotá, 1986.

GROTOWSKI, Jerzy. *Hacia un teatro Pobre*. Editorial Siglo XXI. México, 1981.

MOYANO, Juan Carlos. *El Teatro en la Calle* en Actuemos No 10, Bogotá, Mayo-Junio de 1984.

ORJUELA, Hector. *Bibliografía del Teatro Colombiano*. Publicaciones de Instituto Caro y Cuervo, Bogotá, 1974.

PARDO, Jorge Manuel. *Teatro Colombiano Contemporáneo*. Tres Culturas Editores, Bogotá, 1985.

PARDO, Jorge Manuel. *El Teatro en Colombia, Grupo, Compañía y Escuela* en Suplemento Vanguardia Dominical, Bucaramanga, Julio 1 de 1984.

REYES, Carlos José y Watson Spener, Maida. *Materiales para una historia del teatro en Colombia*. Instituto Colombiano de Cultura, Bogotá, 1978.

REYES, Carlos José. *Apuntes sobre el teatro colombiano* en Materiales para una historia del teatro en Colombia. Instituto Colombiano de Cultura. Bogotá, 1978.

TRIANA, Jorge Alí. *La profesionalización del teatro en Colombia* en Lecturas Dominicales de El Tiempo, Bogotá Septiembre 11 de 1977.

