

COMUNÍQUESE Y CÚMPLASE. LA REVISTA *TEATRO* Y LA CENSURA EN EL
TEATRO COLOMBIANO.

MAURICIO TRUJILLO SÁNCHEZ

UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA
ESCUELA DE TEOLOGÍA, FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
FACULTAD DE TEOLOGÍA Y HUMANIDADES
ESTUDIOS LITERARIOS
MEDELLÍN
2018

COMUNÍQUESE Y CÚMPLASE. LA REVISTA *TEATRO* Y LA CENSURA EN EL
TEATRO COLOMBIANO.

MAURICIO TRUJILLO SÁNCHEZ

Trabajo de grado para optar al título de Profesional en Estudios Literarios

Asesor

ÓSCAR JAVIER GONZÁLEZ MOLINA

Doctor en Literatura Hispánica

UNIVERSIDAD PONTIFICIA BOLIVARIANA
ESCUELA DE TEOLOGÍA, FILOSOFÍA Y HUMANIDADES
FACULTAD DE TEOLOGÍA Y HUMANIDADES
ESTUDIOS LITERARIOS

MEDELLÍN

2018

(Fecha)

(Nombre)

“Declaro que esta tesis (o trabajo de grado) no ha sido presentada para optar a un título, ya sea en igual forma o con variaciones, en esta o cualquier otra universidad” Art 82 Régimen Discente de Formación Avanzada.

Firma

A la memoria de los maestros Gilberto Martínez Arango y Rodrigo Saldarriaga.

AGRADECIMIENTOS

A todos los integrantes actuales y pasados de la Casa del Teatro y su Biblioteca Gilberto Martínez, ya que sin su asidua labor de años esta monografía no habría sido posible. A mi asesor de Trabajo de Grado, Óscar Javier González, por su presteza para las asesorías y comentarios. También a mi familia por su infinita paciencia y a Diana, por su apoyo incondicional.

TABLA DE CONTENIDO

RESUMEN	7
INTRODUCCIÓN.....	8
CONTEXTO HISTÓRICO DEL “NUEVO TEATRO” EN COLOMBIA Y LA CENSURA (1950-1980).	15
1.1. ETAPAS DEL “NUEVO TEATRO” COLOMBIANO Y SU RELACIÓN CON LA CENSURA.	16
1.2. TRAMITOLOGÍA Y CENSURA.....	27
LA REVISTA <i>TEATRO</i> ANTE LA CENSURA.....	31
2.1. LAS REVISTAS CULTURALES Y LITERARIAS COMO OBJETO DE ESTUDIO.	32
2.2. ETAPAS DE LA REVISTA <i>TEATRO</i>	38
CENSURA, DISCURSO Y PODER EN LA REVISTA <i>TEATRO</i>	50
3.1. LA CENSURA Y LAS RUPTURAS DE LA GEOGRAFÍA HUMANA EN <i>TEATRO</i>	51
3.2. PODER Y FORMAS DISCURSIVAS DE LA CENSURA.	57
CONCLUSIONES.....	68
REFERENCIAS	73

RESUMEN

La presente monografía trata el tema de la censura en la historia y desarrollo del teatro colombiano a partir de la lectura atenta de la revista *Teatro* (1969-2003), medio de comunicación y difusión de veinte números especializados en la divulgación de obras y temáticas relacionadas con el teatro, así como medio de promoción y difusión de numerosos grupos teatrales de Medellín dirigidos por Gilberto Martínez Arango a lo largo de treintaicuatro años.

Para observar y analizar las modalidades y estrategias discursivas denunciadas por la revista *Teatro* entre los años de 1967 a 1980, relativas a la censura de actores, prohibición de presentaciones, destitución de grupos y directores del Nuevo Teatro colombiano, esta monografía está dividida en tres capítulos que buscan a) contextualizar los principales sucesos de censura relacionados con el teatro colombiano entre las décadas de los sesenta y setenta; b) relacionar y conceptualizar los casos de censura denunciados entre los años 1969 y 1980 en *Teatro* y c) identificar y clasificar diferentes aspectos del fenómeno y del discurso censorio por parte de las instituciones estatales y los grupos de poder social y simbólico que tienen un acceso privilegiado al discurso.

PALABRAS CLAVE: Censura, Nuevo Teatro colombiano, Revista Teatro, Revista Literaria, Historia Teatral.

INTRODUCCIÓN

La historia del teatro de los últimos cincuenta años en Colombia, así como sus efectos sociales y culturales, pueden reconstruirse a partir de la censura, como sostiene Marina Lamus Obregón para el teatro decimonónico latinoamericano en su conferencia “Viaje por el teatro”. La historia de la censura sería la historia de las prohibiciones, las postergaciones y cancelaciones de presentaciones, así como de los despidos por razones morales o ideológicas que fueron parte de la vida cotidiana de actores, directores y en general de las agrupaciones teatrales nacionales.

Justamente a mediados del siglo pasado comienza un “Nuevo Teatro” a tomar forma con la llegada de actores y profesores extranjeros, así como por la actividad innovadora y arriesgada de un puñado de artistas y aficionados colombianos en algunas ciudades como Bogotá, Cali y Medellín. Hombres de teatro como Santiago García, Enrique Buenaventura o Gilberto Martínez, tras sus viajes de aprendizaje fuera del país, conformaron grupos de actores estables y vinculados a los departamentos e instituciones oficiales de cultura. En estos grupos se experimentaban temáticas de acuerdo a visiones estéticas e ideologías no siempre bien recibidas por la “buena sociedad” (Martínez *Apostillas* 31).

Sin embargo, a finales de los años sesenta, momento histórico intensamente marcado por el cambio y las luchas sociales en América Latina, hay una eclosión de grupos teatrales que empiezan a trabajar por la renovación cultural y del arte escénico en particular, los cuales vieron en el teatro un medio de propaganda y difusión ideológica, que levantó algo más que la mala percepción de las clases dominantes hacia los trabajadores del

teatro. Grupos de poder social comenzaron a señalar y criticar fuertemente el quehacer dramático y las obras escenificadas en los festivales y certámenes, consideradas formas de subversión y de ataque a las costumbres y valores tradicionales.

En este contexto, sale a la luz la revista *Teatro*, publicación íntimamente ligada a los intereses del gremio teatral que salió en veinte números –aunque con numerosas interrupciones– durante treintaicuatro años. La revista *Teatro* fue un órgano de difusión y comunicación de numerosos grupos teatrales de la ciudad de Medellín, como fueron la Escuela Municipal de Teatro de Medellín, la Corporación Teatro Libre, más tarde del Grupo El Tinglado y finalmente la Corporación Casa del Teatro, todos ellos capitaneados por Gilberto Martínez Arango. *Teatro* sirvió como altavoz y plataforma cultural de numerosos dramaturgos relacionados con el desarrollo del arte teatral en Colombia, así como espacio de debate de varias polémicas relacionadas con la censura, especialmente entre los años de 1965 y 1984.

Los fenómenos censorios son múltiples y aunque no poseen una definición cerrada, son prácticas que se relacionan con el poder, pues son los discursos que una autoridad social pronuncia sobre lo que puede decirse y lo que no, para "proteger ciertos valores y suprimir otros" (Lima Grecco 129) de la esfera pública de enunciación. Serán consideradas prácticas censorias en el teatro aquellas que buscaron la regulación de presentaciones y festivales, los despidos de actores y directores de centros culturales o académicos, el veto de obras dramáticas por su contenido y los discursos emitidos por grupos de poder mediante mecanismos jurídicos (leyes, ordenanzas y decretos) o la prensa (artículos y cartas públicas). Otras prácticas, como la grabación de impuestos, el retiro de subsidios

oficiales, la presentación de trámites para la presentación de obras y los concursos y becas oficiales también son formas –aunque veladas e implícitas– de regulación y cesura.

La presente monografía busca reflexionar y analizar las estrategias y mecanismos discursivos presentes en los fenómenos censorios que operaron sobre el teatro y que fueron objeto de denuncias y críticas en la revista *Teatro*. Para cumplir este objetivo, el texto está dividido en tres partes. Un primer capítulo que plantea la presencia de prácticas censorias en el contexto cultural, estético y político del “Nuevo Teatro” colombiano entre los años de 1950 y 1975. Se aprovechan las dos periodizaciones descritas por Pablo Azcárate y Mayra Parra Salazar para plantear que las prácticas censorias aparecen en cada una de ellas y en ocasiones las determinan como “hitos fundantes” (Lamus Obregón 321). Posteriormente, se propone cómo la expedición y formulación de trámites para la presentación de obras teatrales –la “tramitología”, como la llamó Gilberto Martínez– fue una práctica censora que comenzó a operar a partir de la década de los ochenta, cuya función fue la de restringir y ordenar la representación pública del teatro, prohibiéndole su fin, que es la representación, la “puesta en escena” (García Barrientos 28).

El segundo capítulo toma la revista *Teatro* como objeto de estudio para identificar y clasificar los casos de censura denunciados entre los años 1969 y 1980, así como la estructura de la publicación y su política cultural. Se recurre inicialmente a un panorama de estudios sobre publicaciones periódicas latinoamericanas para delimitar teóricamente el concepto de revista literaria, entendida como una publicación con objetivos cronológicos, cuyo contenido es literario y es producto de la colaboración intencional por un grupo o institución organizados, que construye vínculos, redes y relaciones de complicidad o

polémica con otros grupos, instituciones o personalidades del mismo campo cultural, respondiendo siempre a problemas presentes.

La revista literaria no es una forma literaria canónica porque no hace parte de la cultura del libro, y por lo tanto se habla de su “ancilaridad” (Elizalde 14; Patiño, 145) con respecto a los demás géneros literarios, llegando a reconocérsele incluso una “naturaleza híbrida” (Pita y Grillo 15) dada su filiación con campos tan variados como el periodismo, la academia y el arte. Por otro lado, los géneros discursivos que componen una revista revelan una policromía textual propia de estas publicaciones periódicas: además del contenido propiamente literario hay resúmenes de mítines, dibujos, publicidad, artículos periodísticos y diatribas y polémicas (Osuna 80).

En el segundo capítulo de la monografía se plantea una periodización de las cuatro etapas de *Teatro*, reconstruidas a partir de los cambios y continuidades de la “geografía humana” (Pita y Grillo 7) de la revista, es decir, del grupo editorial y humano, así como las redes profesionales y de apoyo que hay detrás de ella, y que generalmente usan la publicación periódica como altavoz y plataforma para promover sus intereses (Osuna 28). De esta manera, a cada etapa de *Teatro* corresponde un número de revistas así como un lapso, unas características visuales y un contenido particular. El criterio de la periodización y de la unidad de la revista *Teatro* no se encuentra en la regularidad de sus números ni en aspectos visuales, sino en los cambios y continuidades de la publicación, a través de las organizaciones, grupos y corporaciones que la usaron como medio de difusión.

El tercer capítulo postula primero la idea de que la censura y la regulación del teatro a finales de los sesenta e inicios de los años setenta afectaron y transformaron la composición, funciones y estabilidad del conjunto humano y profesional detrás de *Teatro*. Para este análisis se amplía el concepto de “geografía humana” (Pita y Grillo 1) de una revista al incluir también aquellos grupos o instituciones a los que se opone el grupo de la publicación, a partir de las polémicas sostenidas en la revista. Finalmente, se analizan algunos discursos enunciados por grupos con poder social y simbólico en que censuran las expresiones estéticas, políticas e ideológicas del teatro. Se analizan la posición social de los sujetos de enunciación –en cuanto que su autoría los coloca como “expertos” y “comentaristas” del teatro (Lima Grecco 136)–, el contexto de su enunciación, así como las estrategias y recursos discursivos que caracterizan los textos jurídicos, mediáticos y públicos que son tomados como ejemplos de discursos censores.

Metodológicamente, el primer capítulo sigue un análisis diacrónico (que pretende componer el relato o historia general de la censura en el teatro colombiano desde finales de los sesenta hasta la década del ochenta a partir de sus “hitos fundantes”), y uno sincrónico, en que priman por el contrario las “interacciones entre agentes, obras e instituciones en cada momento histórico” (Aldana 115).

El segundo capítulo hace una revisión del panorama de las revistas literarias y culturales como objeto de estudio de variadas disciplinas como la sociología literaria, la historia intelectual y la ecdótica. Aunque desde los años noventa han llegado a ser un objeto autónomo de conocimiento (Artundo 1 y ss.) de acuerdo con Pita y Grillo, dichos estudios adolecen de “escasas referencias a cómo el investigador realizó su abordaje, lo cual

empobrece la posibilidad de discutir categorías o las estrategias metodológicas” (2). Tanto para la periodización de *Teatro*, como para el análisis de las rupturas de la geografía humana de la misma, se adopta en esta monografía algunas unidades de análisis, variables y categorías propuestas por estas dos autoras para el estudio de las revistas culturales y literarias.

Por otro lado, tanto en el segundo y tercer capítulos se recurre a una gama variopinta y heterogénea de textos, entre los que hay artículos de prensa, notas periodísticas, cartas públicas y textos jurídicos y legales. Se pretende así abordar los múltiples discursos que expresan de una u otra manera la censura y prohibición del acontecimiento teatral, pues

Deben contemplarse los libros, pero también otras producciones de la cultura impresa como folletos, almanaques, conferencias; como también textos normativos y administrativos de las organizaciones, como actas, reglamentos, registros, catálogos, además de los llamados “egodocumentos”, es decir, los textos autobiográficos que dan cuenta de las trayectorias de los autores, sus experiencias y sus entornos: cartas, diarios, apuntes (Pita y Grillo 26).

Por último, en el tercer capítulo se hace uso de conceptos y enfoques de los Estudios Críticos del Discurso (ECD), ya que a partir de ellos se puede plantear el análisis de diferentes textos y discursos –como los políticos, jurídicos, morales, mediáticos, etc.– en cuanto “testimonios” de abiertas relaciones de lucha y conflicto por el control social del

lenguaje y el discurso (Wodak 18). En este sentido, se examinan los discursos y las propiedades de enunciación (género discursivo, acceso y posición social de los locutores) que expresan y legitiman las estructuras de poder de las instituciones y de los grupos poderosos.

Finalmente, se considera que la importancia de esta monografía reside en la novedad de su objeto. La revista *Teatro* no ha sido estudiada aún como tema central de monografías o artículos, y eso quizás se deba, como en todas las publicaciones periódicas hechas “a pulmón” (Pita y Grillo 19), a que no gozó de una difusión amplia, por lo que la presencia de copias en repositorios y bibliotecas es escasa. Sin embargo, el reciente “rescate hemerográfico” (Osuna 31) mediante la digitalización de *Teatro*, realizado en 2016 por la Corporación Casa de Teatro de Medellín con una beca del programa Salas Abiertas, de la Secretaría de Cultura Ciudadana de Medellín, da a la revista una segunda vida, ahora disponible para su estudio y consulta en la Biblioteca Gilberto Martínez.

CAPITULO 1

CONTEXTO HISTÓRICO DEL “NUEVO TEATRO” EN COLOMBIA Y LA CENSURA (1950-1980).

Este capítulo pretende contextualizar el desarrollo del Nuevo Teatro colombiano entre los años 1950 y 1980, atendiendo a las cuatro etapas propuestas por Pablo Azcárate y Mayra Parra Salazar, y su relación con la censura. Los criterios que sirven a la periodización de estas etapas se basan en “hitos fundantes”, es decir, hechos desde los que se encadenan los “discursos de origen” (Parra Salazar 56) de la historia del teatro en Colombia, y que pueden ser artísticos –como una obra o un montaje teatral–, la llegada de un maestro o un grupo internacional, la formación de un grupo, una fecha importante, etc. (Lamus Obregón 321-322). Se analizan los fenómenos y hechos de censura asociados a estos hitos fundantes, tales como la expulsión de directores, actores y grupos de teatro, la prohibición de obras por su contenido y la cancelación de festivales, que marcaron el desarrollo estético, político y social del Nuevo Teatro en Colombia. En segundo lugar, se propone el fenómeno de la tramitología como una forma de censura que comenzó a operar a partir de la década de los ochenta, mediante la regulación y ordenamiento de las obras que podían presentarse en público.

1.1. ETAPAS DEL “NUEVO TEATRO” COLOMBIANO Y SU RELACIÓN CON LA CENSURA.

La periodización del teatro en Colombia de mediados del siglo XX comienza con el paso de un teatro "de aficionados" (Parra Salazar 52), con temáticas y caracteres costumbrista y "aldeanos" (Arcila 24), a un quehacer moderno, profesionalizado y reconocido más allá de los límites nacionales, al que la crítica especializada ha llamado el "Nuevo Teatro" colombiano¹. La delimitación de etapas de su desarrollo, miembros representativos, el establecimiento de cánones y la preferencia por estéticas de uno u otro bando, no son temas que estén ausentes de controversia. No fue la única expresión teatral –también hubo teatro infantil, de marionetas o el didáctico religioso–, pero es la que la crítica literaria y la historia han preconizado como la vertiente más relevante y duradera. (Parra Salazar 16)

Una de las divisiones por etapas del Nuevo Teatro es la presentada por Pablo Azcárate, en su texto "El Nuevo Teatro y la CCT". De acuerdo con Azcárate, "la C.C.T. resume lo que es el nuevo teatro en Colombia" (446). La Corporación Colombiana de Teatro es una organización que se fundó en 1969, a raíz de la expulsión de Enrique Buenaventura como director y de los profesores Helios Fernández, Fernando González Cajiao, Luis F. Pérez y Germán Cobo de la Escuela Departamental de Teatro de Cali

¹ Vease: Mayra Parra Salazar. *¡A teatro camaradas!* Dramaturgia militante y política de masas en Colombia (1965-1975). Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 2015; Claudia Montilla V. "Del teatro experimental al nuevo teatro, 1959-1975." *Revista de estudios sociales* 17, 2004: pp. 86-97.; Aldana, Janeth. "Consolidación del campo teatral bogotano. Del Movimiento Nuevo Teatro al teatro contemporáneo." *Revista Colombiana de Sociología*, No. 30, 2008: pp. 111-134; Mercedes Jaramillo, *El Nuevo Teatro colombiano: arte y política*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia, 1992; Arcila, Gonzalo. *Nuevo Teatro en Colombia. Actividad creadora y política cultural*. Bogotá: Editorial Ceis, 1986.

(Gómez, 391; Parra Salazar, 69). A ese hecho se sumó la represión a Ricardo Camacho por su montaje de la obra de Peter Weiss, *El canto del fantoche lusitano*, el mismo año (Azcárate, 447). Ambos motivos suscitaron la reunión de miembros del TEC (Teatro Escuela de Cali, luego cambiaría por “Teatro Experimental de Cali”) y de la Casa de la Cultura permitiendo la agremiación de grupos teatrales diseminados por el país (en 1975 contaba con 5 regionales en Bucaramanga, Cali, Medellín, Bogotá y Barranquilla), que tenía por objeto defender los intereses de los trabajadores del teatro. Realizaron su propio festival en 1975.

Desde este punto de vista, la agremiación permite ver las relaciones a nivel organizacional, temática y del público que tenían los grupos profesionales para finales de los años sesenta y comienzos de los setenta (Azcárate 454-457). Agrupaciones como el TEC, La Casa de la Cultura, el TPB (Teatro Popular de Bogotá) y el Café La Mama, resaltaron a la vanguardia. Una característica compartida por todos estos grupos fue la adquisición y posesión de una sala independiente (Azcárate 458), hecho que reafirma su autonomía a nivel ideológico y estético. En Medellín destacó durante esa época el teatro realizado en torno a la Escuela Municipal de Teatro dirigido por Gilberto Martínez (1934-2017).

Sin embargo, esta lectura privilegia la vertiente profesional del Nuevo Teatro, esto es, de directores y grupos vinculados a una escuela (Salazar Parra 16). Solo así es como se explica el rechazo y combate que durante su corta existencia (1961 a 1971) protagonizó el teatro universitario (agremiado como ASONATU, Asociación Nacional de Teatro Universitario) contra las expresiones profesionales del teatro nacional, que en algún momento llegó a acusar de “divisionistas” y “opuestos a los intereses del teatro

universitario” (Arcila 172). Aunque políticamente su valor ha sido muy cuestionado, haciéndose un tópico el hablar peyorativamente de su militancia política (Parra Salazar 17), es a su vez incuestionable el valor social e histórico de esta vertiente del Nuevo Teatro colombiano.

En su texto “El Nuevo Teatro y la CCT”, Azcárate comenta cómo el teatro colombiano comenzó su modernización hacia 1955, año en que el gobierno del General Gustavo Rojas Pinilla (1900-1975) invitó a Colombia al maestro japonés Seki Sano (1905-1966). De acuerdo con Eduardo Gómez, “la historia del teatro colombiano inicia con la llegada de este director” (360), pues su estancia atiende la necesidad de formar actores para la televisión, medio que recientemente había sido auspiciado por el gobierno de Rojas Pinilla. Sin embargo, Seki Sano pronto fue removido de sus funciones y expulsado del país en 1957, por “presunta filiación comunista” (Parra Salazar 56; Gómez 362). Aunque breves, las labores de maestro japonés fueron reproducidas por sus primeros discípulos, pues su experiencia lo había llevado a la Unión Soviética, en donde fue discípulo a su vez del actor Constantin Stanislavski (1863-1938) y de Meyerhold en Moscú.

La primera etapa del Nuevo Teatro inicia en 1955 y culmina en 1961 y está marcada por los años de formación de grupos como El Búho a finales de 1958 y del Teatro Escuela de Cali, TEC, desde 1955. En 1957 y 1958 sucedieron los primeros Festivales nacionales de teatro, que contaron en aquel entonces con un amplio apoyo de altas personalidades políticas y culturales del país, como Alfonso López Michelsen, Eduardo Caballero Calderón y Pedro Gómez Valderrama (Azcárate 439).

La segunda etapa inicia en 1961 y termina en 1966, y está caracterizada por el surgimiento del teatro universitario. Esta etapa inicia con la disolución de El Búho en 1961

a causa del abandono de sus promotores –el llamado “Club de Amigos de El Búho” (Arcila 53)–, por diferencias estéticas surgidas a raíz de las obras que el grupo escogía para representar. Tras esto Santiago García y varios miembros de ese grupo se vincularon a la Universidad Nacional de Colombia. Sin embargo, un año más tarde, en 1962, la obra *Galileo Galilei*, de Bertolt Brecht, montada y dirigida por Santiago García y el Teatro Estudio de la Universidad Nacional, fue censurada por la Universidad, debido a que los carteles mimeografiados usados como programa de la obra contenían fragmentos del caso de Julius Robert Oppenheimer (1904-1967), padre de la bomba atómica, en que se denunciaba la actitud del gobierno norteamericano frente a los hechos en Hiroshima y Nagasaki (Esquivel, 31). Las “ideas antiimperialistas” (Martínez *Apostillas* 70) del programa fueron la causa de la censura de la presentación, y no la obra en sí misma. La prohibición de *Galileo* desencadenó la renuncia de García de la Universidad Nacional, quien poco después fundaría la Casa de la Cultura.

Durante estos años, muchos otros directores y actores comenzaron a viajar por el mundo en búsqueda de conocimientos y experiencias dramáticas imposibles en la Colombia de entonces. Los viajes, al igual que las lecturas, son “experiencias significativas” (Anderson 85-86), pues permiten el acceso a estéticas, obras y autores conocidos y representados en el exterior, dándoles a los futuros directores y actores una “formación occidental” (Oliva y Monreal 425). Tanto el teatro independiente como el universitario se vieron beneficiados por estos viajes de aprendizaje. Para poder especializarse en una profesión aún reciente en Colombia, Santiago García realizó un viaje a Checoslovaquia previamente a su vinculación con la Universidad Nacional. Cuando Jorge Alí Triana llega también de Checoslovaquia y funda el TPB, al igual que Gilberto Martínez (que estudió en

México y Norte América) ayuda a fundar el Teatro Escuela de Medellín, inscrito a la Secretaría de Educación Municipal (Parra Salazar 62). Fernando González Cajiao viaja a Estados Unidos y de regreso se vincula al Teatro de la Universidad de los Andes, establecido en 1964. De estos viajes traen los diferentes directores las propuestas “más novedosas” (Mejía Duque 463) de las vanguardias europeas y norteamericanas que comenzaron a recalcar y a figurar en los programas de los grupos: el teatro simbolista de Müller, el épico de Bertolt Brecht, las tesis del teatro total de Piscator, el absurdo de Arrabal y Ionesco y el documental de Peter Weiss.

De la anterior etapa de formación, la tercera constituye el fortalecimiento tanto de la vertiente universitaria como del teatro profesional. Entre los años 1966 y 1969 aparecen y se consolidan los grupos de la Universidad Nacional, Universidad de los Andes, del Externado de Colombia, la Javeriana y la Universidad de Antioquia, así como grupos independientes, como La casa de la Cultura (1966) o el Teatro Estudio de Cali (1966). Estos dos últimos grupos comienzan una serie de intercambios, de modo que Santiago García dirige algunas obras en el TEC, al igual que Enrique Buenaventura en el teatro bogotano. La escogencia de *La trampa* por García en 1967 generó, sin embargo, bastante polémica. La obra, que toma lugar durante la dictadura de Jorge Ubico (1878-1946) en Guatemala, fue censurada y denunciada por el Ministerio de Educación porque “supuestamente ridiculizaba a los militares” (Martínez, “Apuntes”, 10). Igualmente ocasionó la censura al grupo entero por parte del Consejo Directivo de Bellas Artes, institución que financiaba las labores del TEC en Cali (Martínez, *Apostilla* 70).

La negativa de las entidades oficiales a financiar el trabajo de los grupos de teatro hizo que muchos de estos optaran por independizarse y conseguir una sede propia. El teatro

La Mama se fundó en 1968, y pronto el TPB adquiriría el teatro Odeón, que había pertenecido a la Universidad Libre (Cajiao 348). Por otro lado, el movimiento teatral universitario se fortaleció con el establecimiento de sus propios festivales de teatro en 1965. En 1968 se inaugura el Festival Latinoamericano de Teatro Universitario de Manizales, que tuvo lugar en el teatro Los Fundadores construido tres años antes (Cajiao 359).

La cuarta y última etapa va desde 1969, año en que se funda la CCT, hasta 1975, año en que se realizó el I Festival del Nuevo Teatro, evento dirigido por la misma corporación. Muchos de los grupos con más trayectoria comienzan a profesionalizarse a la vez que a independizarse de las instituciones públicas. En 1972, la Casa de la Cultura pasa a llamarse Teatro La Candelaria con sede propia en el barrio de dicho nombre, y en 1972 el Teatro Escuela de Medellín, tras la expulsión de Gilberto Martínez como director y la disolución del grupo, pasa a fundar la Corporación de Teatro Libre (Cajiao 444). Azcárate caracteriza este periodo como la decadencia del movimiento universitario, en gran parte por la escasa financiación estatal, el divisionismo al interior de estos grupos y la muerte, para 1973, de los festivales universitarios en Manizales (Meneses Duarte 70).

Además de esta periodización de Pablo Azcárate en que se privilegian las agremiaciones y la vertiente profesional del teatro como las rutas esenciales del Nuevo Teatro, hay otra más reciente, en el libro de Mayra Parra Salazar *¡A teatro camaradas! Dramaturgia militante y política de masas en Colombia (1965-1975)*. Esta autora destaca las relaciones entre arte y política, especialmente aquellas que influyeron en el teatro militante que surge alrededor de la década del sesenta, altamente influenciada por la revolución cubana (1959), y el particular momento de la historia colombiana en que se fundan grupos guerrilleros como las FARC (1964). La relación política en el teatro

militante se ve reflejada también en los métodos de trabajo, corrientes estéticas y las relaciones entre el público y el grupo (Parra Salazar 20).

Esta periodización del Nuevo Teatro colombiano comienza destacando los nuevos canales de comunicación que comenzaron a aparecer en torno a las décadas de los cuarenta y los cincuenta, como la Radio Difusora Nacional, que ya venía trabajando con Bernardo Romero Lozano, y la revista *Mito*, este otro un medio de comunicación entre los artistas e intelectuales del país (Parra Salazar 35). El Festival Nacional de Teatro aparece en 1957 y se realizará durante seis años más, hasta 1963.

Por otro lado, durante estos primeros años de experimentación, el movimiento teatral comienza a tener sus primeros grupos, como el Teatro Experimental del Instituto de Bellas Artes de Medellín, creado por Fausto Cabrera en 1950 (Parra Salazar 55). En 1955 se funda el Teatro Escuela de Cali (TEC) adscrito al Departamento de Bellas Artes de Cali, que en su primera época fue dirigido por el español Cayetano Luca, aunque rápidamente pasó a las manos de Enrique Buenaventura. Vale señalar que Fausto Cabrera y Bernardo Romero son llamados a participar en la televisión nacional, justo en el momento en que Seki Sano llega al país.

La profesionalización en torno al quehacer teatral, lo que Parra Salazar llama “la lucha contra el empirismo” (56), es la segunda etapa. Comienza a formalizarse en torno a 1958, con la fundación de El Búho por Santiago García, Fausto Cabrera, Mónica Silva y los extranjeros Sergio Bischler y Marcos Tychbroger. El Búho se conforma como respuesta al hostigamiento y remoción de Fausto Cabrera como director de la Escuela Distrital de Teatro de Bogotá (Arcila, 38). Unida a la profesionalización, una ola estudiantil veía en el

teatro un arte “convinciente e ideológicamente útil” (Parra Salazar 60), prueba de esto fue la efímera aparición de ASONATU, el BTTAR y el TECA, luego conocido como La Carreta.

La tercera etapa inicia en 1965 y se extiende hasta 1969, época en que se establece claramente la relación entre el “teatro y la revolución” (Parra Salazar 61). Tanto la vertiente profesional e independiente, como la universitaria, integran a su quehacer un elemento crítico y político, así como a experimentar un alejamiento de las posturas comerciales y de las “propuestas” estatales concernientes a la cultura. Las problemáticas de este teatro no fueron aceptadas de la misma manera por todos los sectores de la sociedad, especialmente por las más retardatarias, siendo así que durante esta etapa se “tornan comunes las tensiones entre las nuevas propuestas teatrales y los intereses gubernamentales” (Parra Salazar 67). En la medida en que los grupos teatrales establecían su independencia de los canales comunicativos y medios expresivos tradicionales, más consideraban los artistas que finalizando la década del 60 existía “una persecución cultural” (Parra Salazar 69).

Aunque es difícil determinar un proyecto oficial contra la cultura y el arte escénico que encarnaba el Nuevo Teatro, la verdad es que los últimos años de la década del sesenta e inicios de los setenta la represión por parte de organismos estatales y altas esferas de la sociedad civil, eclesial y militar, dice algunas cosas sobre la opinión que tenían del teatro. La censura se dio en todos los órdenes y sentidos: por motivos morales, como en el caso de la obra *Golpe de Estado* de Jairo Aníbal Niño en montaje de Víctor Muñoz Valencia, considerada “subversiva, atentatoria de las costumbres y blasfema” (Gómez 393). También hubo censuras en forma de despidos, como sucedió a directores y actores del TEC (tanto en 1967 como 1969) y a Carlos José Reyes como director del grupo de la Universidad Externado de Colombia. De igual forma las hubo en forma de restricciones de carácter

físico, como la retención del grupo de la Universidad de los Andes en Medellín por las Fuerzas Militares, acusados de “portar propaganda subversiva” (Gómez 392) y los encarcelamientos de actores de la obra *El retén* de Samuel Jaramillo y de *Bananeras* del Teatro Acción.

Por otro lado, los permisos y el cobro de impuestos para presentar las obras teatrales sirvieron también como formas de sujeción y censura. En junio de 1970 la Alcaldía Mayor de Bogotá da a conocer una serie de medidas para las salas teatrales, “gravándolas con distintos impuestos y estableciendo un control sobre los espectáculos presentados” (Junta Directiva 19). A un medio teatral todavía con problemas financieros, el gravamen resultaba una forma que “regulaba ... quién podía y quién no presentar una obra” (Junta Directiva 20). Los grupos de la CCT que se opusieron calificaron esta iniciativa de censura, y la presión logró que tanto la Secretaria de Gobierno como la Junta Directiva de la CCT diseñaran el Decreto 534 de julio de 1970, que dictaba nuevas disposiciones como la exención de impuestos y un reglamento acorde a las salas del país.

La financiación pública también sirvió como un mecanismo de censura y de regulación del teatro. Es el caso del ciclo de presentaciones de la CCT llamado “10 por 10”, es decir, diez grupos, diez obras y diez lugares de teatro durante diez días, para un total de cien representaciones. Aunque el Distrito prometió un apoyo de “100 mil pesos” (Junta Directiva 21), días antes del evento retiró toda colaboración, limitando los grupos, los días y las representaciones a tan solo diez. Aunque la censura fue aplicada de hecho al suspender el auxilio (Junta Directiva 22), en el fondo la revisión de las obras por parte de la Alcaldía Mayor pretendió regular y controlar las temáticas que escenificaban los grupos

teatrales ante el público, y dado el contenido crítico sobre la historia y la sociedad nacional, estas no interesaban a los grupos de poder.

La censura obstaculiza las posibilidades de expresarse desde el presente, pero también restringe e impide determinadas lecturas sobre el pasado (Larraz 53). Es por esto que el señalamiento de las dos obras es significativo, pues ambas problematizan la historia de Colombia desde la Conquista hasta uno de los hechos más importantes de la historia del país en el siglo XX, la llamada Masacre de las Bananeras².

A raíz de estos hechos de censura, comienzan a aparecer organizaciones gremiales formadas por la asociación de grupos de teatro. Esta es la cuarta etapa, que va de 1969 a 1975, la cual, como la periodización de Pablo Azcárate, también toma como referente la fundación de la CCT y el Festival del Nuevo Teatro de 1975. Dicha etapa está marcada por la relación entre la política y el teatro, pues varias agremiaciones estuvieron relacionadas con partidos políticos de izquierda, como la ASONATU al MOIR, el Frente Común para el Arte y la Literatura (FRECAL) al PC-ML, y la CCT al Partido Comunista Colombiano. El movimiento estudiantil a principios de la década del 70, muy cercano al espíritu de la revolución cultural china y al mayo francés, se había echado encima la tarea de “dirigir la revolución” (Arcila 133-134). Por otro lado, hubo una explosión de publicaciones

² La Masacre de las Bananeras corresponde a una matanza de trabajadores de la empresa Norteamericana United Fruit Company por el ejército colombiano, que se produjo entre el 5 y el 6 de diciembre de 1928 en el pueblo de Ciénaga, cercano a Santa Marta, durante la presidencia del político conservador Miguel Abadía Méndez. Este hecho ha sido motivo de numerosas obras narrativas, como *Cien años de soledad* (1967) de Gabriel García Márquez y la *La casa grande* (1962), de Álvaro Cepeda Samudio, cuyo primer capítulo llevó a escena Carlos José Reyes, con el título *Soldados* en 1966 (Prada 85).

especializadas sobre teatro, como el *Boletín de la Asonatu* y *Los cuadernos de teatro* de la CCT y, como se verá en el siguiente capítulo, la publicación de la revista *Teatro*, dirigida por Gilberto Martínez. Estas publicaciones periódicas ayudaron a mantener extensas redes de colaboración y cooperación entre grupos teatrales tanto a nivel nacional como internacional. Igualmente sirvieron de órgano de denuncia y promoción de los intereses políticos y estéticos de diversos grupos de teatro (Parra Salazar 71).

Los hechos de censura y represión de que fue víctima el movimiento universitario, sumado a la escasa financiación y reconocimiento público, estuvieron directamente relacionados con el declive del teatro universitario (Salazar Parra 71). Uno de los golpes más duros para el movimiento teatral nacional fue la cancelación en 1973 de los Festivales Latinoamericanos de Teatro Universitario en Manizales durante más de una década, que llegó a considerarse por las autoridades eclesiales de la ciudad como una “palestra abierta a la divulgación de tesis contrarias a la tradición democrática del país y a la fe católica de la mayoría del pueblo colombiano” (Duque y Buitrago, 53). El cierre del Festival, que existía desde 1965, iba en contravía de lo que sucedía en el resto de Latinoamérica, en donde había una “explosión de festivales de teatro” (Arcila 174), como fueron los de Quito, Ciudad de México, San Francisco y Caracas.

Por otro lado, grupos y escuelas teatrales vinculadas a entidades oficiales comienzan durante esta etapa a consolidarse como colectivos independientes por razones semejantes a las del teatro universitario. Con la expulsión de directores y actores, así como mediante la remoción de dineros públicos para la financiación de los grupos, se regulaba también la actividad teatral en Cali y Medellín. Este es el caso del TEC, que inicia una etapa independiente tras la expulsión de Enrique Buenaventura y de otros profesores de la

Escuela Departamental de Teatro de Cali en 1969. De la misma manera, la también Escuela Departamental de Teatro de Medellín se disuelve a finales de 1972 por las supuestas inclinaciones ideológicas marxistas de su director, Gilberto Martínez (Parra Salazar 70).

Después de este recorrido por las cuatro etapas del Nuevo Teatro colombiano, puede observarse que la censura es el elemento común a todas ellas. Desde la expulsión de Seki Sano hasta la agremiación de diferentes grupos de teatro en la figura de la CCT, el ejercicio teatral fue perseguido y denunciado, calificado como subversivo y atentatorio de las costumbres y de la tranquilidad de las conciencias por múltiples grupos de poder, como la Iglesia Católica, las Fuerzas Militares e incluso el gobierno.

La periodización de Parra Salazar no incluye los avatares del movimiento teatral en los años posteriores a 1975. A partir de la década de los ochenta se habla de un decaimiento del contenido teatral, en parte por la popularización de los esquemas y temáticas heredadas del movimiento teatral como sucede con la creación colectiva (Mejía Duque 474 y ss.), y en parte por la desaparición de un gran número de grupos por razones económicas, así como por la ausencia de una política pública de cultura (Reyes 418). Sin embargo, en el recorrido histórico de la censura en el quehacer teatral que se ha registrado en este capítulo, faltaría por incluir una última forma de censura, que Gilberto Martínez llama la tramitología, esto es, la “colección de diligencias burocráticas para montarse al escenario” (*Apostillas*, 74).

1.2. TRAMITOLOGÍA Y CENSURA

Como se ha visto, a partir de la década de los sesenta —con especial ahínco a partir de 1967—, gran cantidad de grupos y directores teatrales son censurados por sus obras y repertorios. La censura recayó sobre el teatro cuyas temáticas estaban comprometidas con la realidad social y política del país, tanto en centros culturales financiados por recursos estatales, como a directores de grupos universitarios, y aun a grupos y actores independientes. Sin embargo, la etapa del Nuevo Teatro colombiano que inicia a partir de la década de los ochentas implica una nueva relación entre los censores y los grupos teatrales, no mediada por la fuerza, la prohibición o los despidos, sino por la expedición de trámites para representar.

No es esta propiamente una etapa, puesto que las prácticas que implican la entrega y generación de permisos y textos relacionados con la publicación, presentación y pago de impuestos de obras teatrales, así como la revisión por parte de una entidad, data de mediados del siglo XIX (Correa Serna 22 y ss.). De acuerdo con Parra Salazar, no es posible establecer de manera contundente y objetiva una “persecución cultural” (69) oficial contra el teatro, pero los trámites y diligencias que se le exigían a los grupos para representar una obra bien pudieran ser considerados como una forma de “censura tácita” (CCT 40).

Sin la debida certificación, los grupos de teatro no podían presentar ni ofrecer espectáculos públicos. La tramitología puede considerarse como una forma de censura en cuanto los permisos buscan tanto regular el número de obras que puede presentar un grupo, como sujetar la presentación al control de las entidades encargadas de dar o no el permiso. No realizar los trámites debidos implicaba la “invasión de la fuerza pública en los locales

teatrales”, así como la petición por parte del Ministerio de Hacienda de toda la boletería vendida (*Apostillas* 74).

La tramitología afectaba a todos los grupos que quisieran hacer sus presentaciones, incluidas tanto las realizadas en salas de pequeño formato como aquellas para los grandes teatros. Respecto a esta forma de regulación y ordenamiento, la revista *Antena* publicó en 1980 un pequeño artículo sobre el grupo El Tinglado, cuyo director era Gilberto Martínez. En él dice que para presentar una obra ante el público se necesitaban al menos “once (11) permisos municipales, además de cartas y certificados de buena conducta expedidos por la Secretaría de Educación y el jefe de seguridad y control del DAS [Departamento Administrativo de Seguridad] local” (“Se necesitan 11 permisos”, 56). Más recientemente, en una entrevista hecha a Cristina Toro, se cuenta que a finales de 1986 el teatro el Águila Descalza, comandado por ella y por Carlos Mario Aguirre, casi fue cerrado por “no cumplir con una cantidad de requisitos que a nadie más le exigían” (Min. 1:52:155).

Después de este recorrido por las etapas del Nuevo Teatro en Colombia y su relación con la censura de obras, veto de directores y prohibición de representaciones de grupos teatrales entre los años de 1950 y 1980, podemos observar que las cuatro etapas muestran una cantidad considerable de hechos de censura, casi todos relacionados con directores, grupos y obras que contenían un compromiso político y un alto sentido crítico sobre la realidad social del país. Los criterios de periodización tanto de Mayra Parra Salazar como de Pedro Ascárate sobre la historia del Nuevo Teatro colombiano están estructurados a partir de hechos significativos o “hitos fundantes” (Lamus Obregón 321), tales como la fundación de grupos o la presentación de festivales nacionales. De estos hitos fundantes se resaltaron aquellos que relacionan el teatro –tanto universitario como profesional– y la

censura promovida por grupos de poder como las alcaldías, el ejército y el clero, que restringieron, criticaron o prohibieron la producción y difusión de obras teatrales.

Por otro lado, se presentaron los trámites y permisos exigidos a los grupos de teatro como una forma “velada” de censura y regulación de las obras representadas, especialmente a partir de la década de los ochenta. Este mecanismo, en cuanto que fenómeno censorio, ya no consistía en prohibir la obra singular o vetar a un director particular, sino de sujetar a los grupos a la regulaciones y permisos impuestos para poder presentar las obras.

CAPÍTULO 2

LA REVISTA *TEATRO* ANTE LA CENSURA.

La historia del Nuevo Teatro colombiano se puede reconstruir a partir de la censura de que ha sido objeto por parte de grupos de poder como el clero, el ejército, el Estado y aun las universidades. Desde la venida y expulsión de Seki Sano del país por su ideología en los años cincuenta, hasta la tramitología de permisos para representar obras a inicios de los años ochenta, la censura ha marcado el desarrollo histórico de los grupos teatrales, su relación con la cultura y la posibilidad de establecer espacios para su difusión (Gómez 381).

Para estudiar concretamente las influencias de la censura en el teatro, este capítulo analiza la revista *Teatro* de Medellín, Colombia, que su director Gilberto Martínez calificó como “órgano de comunicación y difusión de todo lo referente al hecho teatral” (*Apostillas*, 223). Este capítulo plantea en primer lugar un panorama de estudios sobre las publicaciones periódicas para delimitar una definición de las revistas literarias, en cuanto a su organización interna y sus relaciones externas, sus características y aquellos elementos relativos a su unidad estética y editorial.

En segundo lugar, se propone una periodización de la revista *Teatro* en cuatro etapas atendiendo al criterio de los cambios y continuidades de la publicación a través de las organizaciones, grupos y corporaciones que la usaron como medio de difusión. Por lo

tanto, la primera etapa responde a las actividades realizadas por la Escuela Municipal de Teatro de Medellín (1969-1972), con los números del uno al ocho; la segunda por los números nueve, diez, once, doce y trece, publicados por la Corporación Teatro Libre (1972-1979); el número catorce con el grupo El Tinglado (1984), constituye la tercera etapa y, por último, las actividades de la Corporación Casa del Teatro de Medellín (1994-2003) responden a la cuarta etapa, con los números del quince al veinte.

2.1. LAS REVISTAS CULTURALES Y LITERARIAS COMO OBJETO DE ESTUDIO.

Las revistas literarias y culturales son objetos de estudio de variadas disciplinas, entre las que se encuentran la ecdótica, la sociología de la literatura, la historia intelectual y literaria. La historia de estos estudios en América Latina resulta bastante fecunda en los últimos años³. De acuerdo a Rosana Patiño, hay tres momentos de inflexión en el estudio de revistas literarias y culturales en América Latina durante el XX. Entre los años veinte y cincuenta el uso de las publicaciones periódicas por las vanguardias estéticas y políticas hacen del artista un ruptor o un modernizador del campo cultural y literario. Hasta los años sesenta las revistas eran consideradas un espacio secundario en el canon letrado tanto como

³ Véase la introducción de Aimer Granados en *Las revistas en la Historia intelectual de América Latina: redes, política, sociedad y cultura*. México: Universidad Autónoma de México y Juan Pablos Editor, 2002. También Jorge Schwartz y Rossana Patiño, *Revistas literarias/culturales latinoamericanas del siglo XX. Revista Iberoamericana*, 208-209. 2004. VV.AA. *La cultura de un siglo: América Latina y sus revistas*. S. Sosnowsky (ed.). Buenos Aires: Alianza 1999; VV.AA. (2010). *Revistas en América Latina: proyectos literarios, políticos y culturales*. R. Crespo (coord.). México, UNAM, 2010.

en el científico, y no tenía una autonomía como objeto de estudio por su carácter de “ancilaridad” (Elizalde 14; Patiño, 145). Por otro lado, los estudios históricos de prensa tenían un tinte anecdótico y “elogioso” (Pita y Grillo 3). De los cincuenta hasta los años setenta, la identidad de las publicaciones exaltó la figura del “escritor comprometido” (Patiño, 150).

El segundo momento fue entre los años sesenta y los ochenta, una época marcada a la vez por la modernización y la fuerte politización tanto de la sociedad como de la cultura, y por las crisis institucionales y los autoritarismos políticos, con especial ahínco en el Cono Sur. Durante esta etapa “las revistas cumplieron un rol de máxima importancia en la actualización y difusión de los nuevos contenidos culturales y políticos, cuanto en la generación de espacios de disidencia, resistencia a las censuras y continuidad de los vasos comunicantes de una cultura fracturada por la represión, el exilio y el atraso” (Patiño 146).

El tercer momento del estudio de las revistas, a principios de los años ochenta, coincide con la apertura de los estudios literarios a objetos afines con métodos y propuestas provenientes de los estudios culturales, y otras disciplinas diferentes a la historia de la literatura, como la historia de ideas, la historia intelectual, el análisis cultural, la sociología de los intelectuales, etc. Mediante los estudios culturales se amplió el abanico interpretativo de las revistas en el campo cultural e intelectual.

El concepto de revista –como las problemáticas que trata en la esfera cultural, artística y política– es histórico, por lo que una definición cerrada difícilmente respondería a la naturaleza de todas las publicaciones. Para distinguirlas del periódico literario o la

prensa escrita, Rafael Osuna define una revista literaria como “una publicación periódica cuyo contenido es exclusivamente literario” (4). Por publicación periódica entiende un objetivo cronológico de publicación (mensual, trimestral, semestral, etc.), que puede ser tanto regular si cumple dicho objetivo o irregular, cuando no lo logra. La regularidad o irregularidad de la publicación está estrechamente relacionada con el modelo de financiación y los acontecimientos históricos a los que está sujeta. El apelativo de literaria, lo entiende no solo como en lo relativo a sus contenidos, sino también a los géneros literarios y discursivos que una revista puede aglutinar (Osuna 22-23).

Las revistas también son productos colaborativos, encarnación del intercambio entre grupos y personas. En esta miscelánea de nombres, las publicaciones revelan autores pues sirven de altavoz y de plataforma (Osuna 28), a la vez que de autopromoción de los integrantes y colaboradores. Estas articulan y dan voz a autoridades ignoradas; ofrecen modelos textuales renovadores y descubren vías intempestivas que tienen eco en ellas. A pesar de ser una obra grupal, esto no quiere decir que no pueda estar una “gran personalidad al timón de la revista” (Osuna 30), o incluso lo que Crespo llama “figuras estelares” (23) y Patiño “intelectuales faros” (147).

Las revistas literarias deben su estructura y dirección a la organización grupal o institucional que las conforman, que pueden ser institucionales (vinculadas a Universidades u organismos estatales) y privadas, como parte de un proyecto independiente de intelectuales o artistas (Patiño 149). En el mismo sentido, Artundo dice que las revistas se clasifican en función de si son “órganos de expresión de sociedades técnicas” (4) o si están para “satisfacer las necesidades de un gremio” (5). En cualquiera de los casos, las revistas

están compuestas por dos grupos fundamentales: el interno, más o menos estable, que Osuna llama “homogrupo” (43), contrario al “heterogrupo”, que se refiere a quienes colaboran en la revista como externos a su grupo o de manera ocasional.

Los rasgos que permiten pensar la unidad de una publicación periódica son múltiples. Osuna (30) arguye la “calidad y la orientación estética” como criterios de unidad, aunque resultan algo vagos, ya que la “calidad” puede depender tanto de elementos materiales y físicos, como temáticos. De una revista permanece (a lo largo de sus volúmenes y números) su estructura, y lo que cambia y se transforma es la información (Osuna 29). El concepto de unidad presupone la intencionalidad de un grupo de dar a conocer determinada información, criticar otras posturas e imponer y exponer las propias. La unidad, por lo tanto, responde a propósitos y objetivos del grupo en el terreno de la cultura.

Una revista busca la confrontación y el debate, a favor o en contra de una causa o fenómeno que se dé en el campo cultural o intelectual (Patiño 147). Para Osuna, el carácter polémico y combativo de una revista debe estar postulado desde el inicio con radicalidad. “La revista ha de presentarse para abogar por una causa o para arremeter contra otra. Revista sin editorial y sin manifiesto es, en principio, sospechosa, pues no se sabe determinar el lugar que busca bajo el sol” (30).

Con respecto al “lugar que busca bajo el sol”, Beatriz Sarlo entiende que publicar una revista es ante todo un ejercicio de “política cultural” (9), pues entra de lleno en los debates y confrontaciones tanto ideológicas como estéticas que se están dando en el

contexto de su aparición. Los textos lingüísticos –como documentos, ensayos, obras teatrales, artículos de prensa, decretos– y no lingüísticos –como imágenes, fotografías, tipografía y ornamentaciones– no son meros “mensajes” que un grupo pone en circulación; las revistas son "espacios de cruce" de diversas expresiones ideológicas –a veces conflictivas y otras veces armónicas– presentes en las dinámicas culturales (Patiño 146).

Por otro lado, una revista literaria tiene también una “vocación de presentismo”, es decir, que no está hecha para el futuro, sino para el presente (Osuna 22). En este sentido, Sarlo habla de las costumbres y del pasado como “fantasmas paternos que se agitan en las batallas presentes” (13) de las revistas. En las revistas hay luchas por cambiar aquellos valores y criterios culturales preconizado en los ámbitos académicos y perpetuado en los suplementos de la prensa tradicional.

Teniendo en cuenta lo anterior, al estudiar una revista literaria que ya no se publica, en cuanto documento histórico, se desliga esta de su entorno verdadero, pues todas sus problemáticas, novedades y colaboradores pertenecen al pasado. Las revistas literarias relatan experiencias sociales que, en su “presente” se hallan en proceso, razón por la cual son mejor reconocidas una vez han finalizado. Desde esta perspectiva, ofrecen el significado de lo que es la literatura en un momento concreto, funcionando, como sugiere Sarlo, como "bancos de prueba" o "laboratorio de ideas" (11) que, o bien ayudan a consolidar una idea, o bien a fracasar y caer en desuso (Patiño 148).

De acuerdo a A. Pita y M. Grillo en su artículo “Una propuesta de análisis para el estudio de revistas culturales”, el estudio de revistas literarias puede agruparse en torno a

tres grandes dimensiones, cada una con sus respectivas variables y categorías. En primer lugar, la dimensión material se refiere a los aspectos técnicos que permiten “pensar la materialidad de la revista” (Pita y Grillo 7) insertada en su “contexto de producción” que, para Annick Louis, son las “condiciones materiales, culturales y sociales de la producción de textos” (ctd. en Artundo 13). Las categorías de este aspecto son la ubicación y el repositorio; el formato (la cantidad de páginas y los diseños de portada); la impresión, el tipo de papel y la encuadernación; el lugar en que se imprimía, la cantidad de números y etapas; el precio de venta y la periodicidad; y por último, la frecuencia de tirada y la zona de difusión.

El segundo aspecto es a la vez material e inmaterial y se centra en los contenidos. Al concentrar y aglutinar a escritores y artistas, las relaciones entre estos se trasladan a las revistas (Pita y Grillo 12). Las categorías de este aspecto no solo consideran los artículos, notas, programas y manifiestos del grupo principal y colaboradores de la publicación, sino que abren la posibilidad a los contenidos propios de los “aspectos formales” (7), como los son los índices, la ornamentación, la distribución de secciones y títulos y subtítulos de la revista.

Por último, los colectivos y grupos que están detrás de la revista responden a la geografía humana, que ya ha sido definida como el grupo humano que hace la publicación y conforma una red intelectual entre director, comité editorial, administrativos, etc. De acuerdo a las funciones que cumplen los individuos en la revista pueden distinguirse los que producen, difunde o hacen posible el sentido expresado en la revista, sin olvidar quiénes las consumen e incluso quiénes se oponen a ellas.

A partir de las reflexiones anteriores, se define una revista literaria, para efectos de la presente monografía, como una publicación periódica (con un objetivo cronológico) cuyo contenido es literario y se produce de manera colaborativa e intencional por un grupo o institución organizados, que construye vínculos, redes y relaciones de complicidad y/o polémica con otros grupos, instituciones o personalidades del mismo campo cultural, respondiendo siempre a problemas presentes. Para el estudio no es necesario que la revista siga siendo publicada. Al contrario, su intelección y análisis puede entenderse mejor cuando una distancia temporal suficiente separa el hecho de su publicación de la lectura crítica de la misma.

2.2. ETAPAS DE LA REVISTA *TEATRO*.

Para analizar una revista conviene empezar por la periodización de sus etapas. Según Pita y Grillo las etapas se pueden relacionar con los tres aspectos que conforman una publicación periódica: el técnico y físico como el cambio de formato; los contenidos mediante la delimitación de "los cambios discursivos que pueden aparecer al recomponerse el grupo editor y colaborador" (10); y en tercer lugar, la geografía humana, que se refiere a los cambios y continuidades del conjunto de participantes que componen la publicación.

Una revista literaria es un texto colectivo que aparece de tiempo en tiempo según un objetivo cronológico, pero la regularidad o irregularidad de la aparición de *Teatro* no sería el criterio más apto para establecer sus etapas, ya que fue una revista irregular que apareció

en un lapso total de 34 años. Desde el primer número de *Teatro* en octubre de 1969, hasta el segundo –el 2 de abril de 1970– hay seis meses; los números tres, cuatro y cinco son de 1971, mientras que el sexto no está fechado –aunque presumiblemente apareció a inicios de 1972. Los números séptimo, octavo y noveno salieron en el año 1972, y el décimo en 1973. El número once salió en 1976, y a este le siguieron en 1977 el doce y el trece en 1979. El número catorce en 1984 y el quince, 10 años después, en 1994. Los siguientes tres números, los dieciséis, diecisiete y dieciocho son de 1995, 1996 y 1997. El diecinueve es de febrero 15 de 2001 y el último número de *Teatro* es de mayo de 2003. Como se puede observar, *Teatro* no fue una publicación periódica regular. Sus primeros 10 números se publicaron en cuatro años, mientras que los diez restantes a lo largo de tres décadas.

Las grandes distancias entre número y número, y aun entre las mismas etapas de la revista, dan la apariencia de una inexistente motivación y unidad de la publicación. Aunque la historia de *Teatro* se halla ligada a la de su director y fundador, Gilberto Martínez Arango (1934-2017), una revista en cuanto producto colaborativo es el resultado de una práctica grupal, que supone una autoría compartida y no unívoca. Una ruta que puede explorarse para realizar la periodización de las etapas de *Teatro* está en el análisis de las instituciones, organizaciones y grupos que la compusieron, y de las cuales la revista fue un órgano de difusión, un altavoz para dar a conocer obras y teorías sobre el arte teatral. De esta manera, se pretende resaltar la unidad de *Teatro* a partir de los intereses y motivaciones de los diversos grupos y organizaciones teatrales que la usaron como medio de difusión.

De acuerdo con lo anterior, cuatro son las etapas que se proponen para la periodización de la revista *Teatro*. La primera, entre 1969 y 1972, contiene los números del

primero al octavo y corresponde al momento en que la Escuela Municipal de Teatro de Medellín era la institución que la financiaba y respaldaba. A finales de 1972 cierra la Escuela Municipal y antiguos miembros de esta fundan la Corporación de Teatro Libre, con su grupo El Bululú, que publicó la revista de manera independiente de los números nueve al trece de *Teatro*.

Posteriormente, la tercera etapa inicia en 1979 con la conformación del grupo El Tinglado, que publicó un único número de *Teatro*, el catorce, en 1984, que gira en torno a las experiencias de montaje y de la prohibición de la obra *Las criadas*, de Jean Genet (1910-1986), montada en 1980 en la Cámara de Comercio de Medellín. A la cuarta etapa de *Teatro* le antecede, en 1987, la creación de la Corporación Casa del Teatro de Medellín, que publica los últimos cinco números de *Teatro*, entre los años 1994 y 2003.

Los antecedentes de la primera etapa de *Teatro* son los de la institución que estaba detrás de ella, la Escuela Municipal de Teatro, fundada en 1965 por iniciativa de Gilberto Martínez tras regresar al país de sus estudios en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y en San Francisco en el Workshop Studio entre 1992 y 1994 (Salvat 101). Con la llegada a la Escuela del escritor Jairo Aníbal Niño, ambos son nombrados profesores al interior de la nómina del Instituto Popular de Cultura, que a partir del Acuerdo 93/67 sería conocido como la Escuela Popular de Arte, con tres secciones de música, danza y teatro (“Teatro Escuela de Medellín”, 57). Vinculada a la financiación estatal, la Escuela Municipal daba estudios de formación a actores, otorgando el título de “Instructor de teatro” (58).

En 1967 Gilberto Martínez pasa a ocupar la Secretaría de Educación Municipal de Medellín durante dos años, y deja a cargo a Edilberto Gómez, también profesor de la Escuela. Tras el regreso de Martínez a la Escuela Popular de Arte en 1969, sale en octubre 1 el número inaugural de *Teatro*. Con este se da inicio a la primera etapa de la revista, cuya regularidad fue estable, con ocho números en tres años.

Teatro –su nombre lo indica– se planteaba a sí misma como una revista dedicada al género dramático. El nombre de la revista es “un signo del programa” y una formulación de la “misión de la revista en el campo intelectual” (Pita y Grillo 13). En su primer editorial – que se puede considerar como su manifiesto– proponen publicar “textos de obras escritas por autores colombianos y extranjeros ... de suficiente mérito” y con un marcado interés por la polémica, “uno de los incentivos del progreso en un arte tan complejo como es el arte teatral” (“Editorial”, 1). Además de su afán divulgativo de obras teatrales, la revista también buscaba combatir y pugnar con posiciones ideológicas y estéticas contrarias.

A nivel visual y material esta es una etapa caracterizada por la estabilidad de la revista y por su apariencia homogénea⁴. La portada sirvió como medio de presentación para las obras teatrales que contenía. El primer número está antecedido por el facsímil del cartel que anunció *El monte calvo*, de Jairo Aníbal Niño, cuando se presentó con el grupo de la Universidad Libre al V Festival Mundial de Teatro Universitario en Nancy, Francia. El segundo está decorado por el afiche que anunció, en 1965, la obra *Los mofetudos*, de

⁴ Los números de la primera etapa tienen las mismas dimensiones (16.05 cm de largo por 12 cm de ancho) y todas las portadas –menos una– son a color. El formato es tipo libro (Artundo 9), con una paginación a una columna y una cantidad de páginas variable, siendo la primera la de menos con 59 páginas y el sexto el de más con 131.

Gilberto Martínez, y el tercer número ilustra la obra de Enrique Buenaventura, *El menú*, con un dibujo de Toulouse Lautrec. El único número que es solo texto en su portada es el séptimo (1971), que muestra el contenido de la revista, dedicada al teatro guerrilla⁵; y, por otro lado, el único número que es sólo imagen, es el sexto, con una fotografía en blanco y negro de Luis Carlos Medina, gerente de la revista y actor del teatro, en su papel como Sor Inés en *Las monjas*, de Eduardo Manet.

De las obras de teatro publicadas entre 1969 y 1972, nueve corresponden a autores nacionales y solamente hay una internacional. Además de *El monte calvo*, *Los mofetudos* y *El menú* en los primeros tres números, en el cuarto aparecen las obras infantiles *Doña Pánfaga* y *el sanalotodo*, de Gilberto Martínez basado en versos de Rafael Pombo (1833-1912) y *Dulcita y el burrito*, de Carlos José Reyes. En el quinto número se publicó *El abejón mono*, de Eddy Armando del Teatro La Mama; en el séptimo las obras *La huelga* y *El velorio*, de Jaime Barbín del Teatro Acción de Bogotá; y en el octavo *El túnel que se come por la boca*, de Miguel Torres del teatro El Local, también de Bogotá. Por otro lado, el drama satírico de Ivan Goll (1891-1950) *Matusalén o el eterno burgués*, fue una traducción cedida por Guillermo Valencia y Rosa Girasol, y es la única obra europea que se publicó durante la primera etapa de la revista. Así pues, se reafirma la función de *Teatro* como órgano de difusión de un teatro propio y nacional, elemento común a todo el teatro latinoamericano, que estaba “de cara a la realidad histórica” del continente (Olivia y Monreal 432).

⁵ De acuerdo al *Diccionario de Teatro* de Pavis (445), el teatro guerrilla es uno que “se declara militante y comprometido en la vida política o en la lucha de liberación de un pueblo o de un grupo social” (445).

El contenido de la revista no se limitó a dar visiones de las estéticas teatrales del momento como el documental o épico y a publicar obras dramáticas; *Teatro* también sirvió como noticiero y lugar de debate sobre los hechos más sobresalientes del ámbito teatral nacional. Ejemplo de ello fueron los concursos teatrales de obras inéditas –números tres y cuatro–, auspiciado por la CCT, que convocaron a actores y directores de todo el país. De igual manera, los primeros festivales de teatro universitario de Manizales aparecen reseñados en los números dos, cuatro y siete, aspecto que da cuenta del seguimiento que *Teatro* hacía de los eventos y espacios de difusión y representación. La denuncia de la censura que caía sobre el teatro nacional también fue una constante de la revista, y una de sus temáticas más polémicas, aunque este elemento será analizado en el tercer capítulo.

La primera etapa de *Teatro* culmina en 1972, cuando es clausurada la Escuela Municipal de Teatro de Medellín y despedidos sus integrantes y profesores. Este hecho de censura tuvo como antecedente los despidos de la Escuela del profesor Jaime Espinel – cofundador junto con Gonzalo Arango, Jaime Jaramillo Escobar y otros del movimiento Nadaísta– y del Coordinador General Mario F. Restrepo, quien había cumplido en la revista el cargo de editor y encargado de edición desde el primer número hasta el octavo. A estos despidos le siguieron el de Gilberto Martínez como profesor de la Escuela Popular de Arte y el de los profesores José F. Velásquez y Manuel Cano. Este caso resultan muy similar a lo ocurrido al TEC en 1969, pues en los dos las razones alegadas fueron igualmente de “orden administrativo, moral y docente” (Martínez “Apuntes”, 13).

Con el cierre de la Escuela Municipal de Teatro por la Alcaldía de Medellín y el Departamento de Cultura y Recreación (entidades que tenían bajo su jurisdicción a la

Escuela Popular de Arte) en 1972, se funda la Corporación Teatro Libre por Martínez y la disidencia de la Escuela. Estos hechos inauguran la segunda etapa de *Teatro*, que presentó cambios en los medios de financiación de la publicación, su formato y, derivado de lo anterior, su regularidad⁶.

En esta etapa *Teatro* abre las fronteras temáticas a otras expresiones latinoamericanas. En el número nueve se publicó la obra *El asesinato de X*, creación colectiva del Teatro Libre de Argentina que en 1972 logró una mención de honor en el concurso literario Casa de las Américas (“Noticias”, 11). El número de 1976 es uno monográfico, íntegramente dedicado al teatro cubano, especialmente a la creación colectiva desarrollada por el grupo Teatro Escambray. Este número fue posible por la oportunidad que tuvo Gilberto Martínez de ser juez en el certamen literario de Casa de las Américas del año anterior. El material publicado estrechó vínculos con otras redes y grupos intelectuales latinoamericanos, así como sirvió de material pedagógico y teórico para el desarrollo escénico y teatral nacional mediante la referencia con otras expresiones del continente.

Durante la segunda etapa cuatro fueron las obras nacionales publicadas. De Gilberto Martínez las obras *El tren de las cinco no sale a las cinco en punto* y *Dos minutos para dormirse*, esta última basada en el cuento homónimo del chileno José Leandro Urbina Soto (1948-), al igual que en el número trece *El poder de un cero*. Otra fue *Matadero año 2079*,

⁶ Tanto la regularidad como la unidad visual de *Teatro* durante su segunda etapa cambiaron bastante con respecto a la anterior, pues tan solo cinco números pudieron publicarse en un lapso de siete años, de 1972 a 1979. Así mismo, los números nueve y diez tenían similares dimensiones a los de la primera etapa, pero los siguientes tres números de *Teatro* tienen una mayor (17 cm de ancho por 24 cm de largo), así como una paginación a dos columnas.

de Miguel Torres, también basada en un cuento, *Notas al juicio de un elemento subversivo*, del español Luis Gil. Por otro lado, las obras extranjeras publicadas fueron, además de la del Libre Teatro Libre, la del austriaco Peter Handke (1942), *El pupilo que quiso maestro* en el once y la creación colectiva del Conjunto Dramático de Oriente (Cuba) *El 23 se rompe el corajo* en el número doce.

Al no estar ligada a una entidad oficial, los gastos requeridos para la financiación de *Teatro* durante la segunda etapa debieron ser sorteados mediante “el montaje de piezas para llevar a un público determinado” (Editorial, 1). El grupo de la Corporación Teatro Libre solamente adquirió estabilidad hasta julio de 1976, año en que se funda su grupo El Bululú (Cajiao 402). Su primer montaje fue *La historia de la muñeca abandonada* (también llamada *El circulito de tiza o Pleito de una muñeca abandonada*), obra del escritor español Alfonso Sastre (1926-), basada a su vez en la obra de Bertolt Brecht *El circulo de tiza caucasiiano*. A pesar de todo, tres años más tarde, en 1979, desaparece junto con la Corporación de Teatro Libre por circunstancias económicas.

Sin embargo, a ese rompimiento le sucedió una continuidad. Actores y egresados del Grupo Escénico de la Universidad de Antioquia y antiguos miembros del Teatro Libre y de El Bululú, se reunieron para formar el grupo de teatro El Tinglado, colectivo con el que inicia la tercera etapa de *Teatro*. La oportunidad de publicar un número por este nuevo colectivo solo se presentó cinco años después, en 1984. Esta etapa se compone únicamente del número catorce. Aunque breve, muestra el poder de congregación que se había formado en torno a la revista, así como las amplias relaciones entre individuos y grupos teatrales de la ciudad.

Nuevamente la escasez de fondos no permitió la publicación periódica y regular de la revista durante estos años, pues las ganancias que percibía el grupo por las representaciones apenas permitían su existencia. El número catorce es monográfico, dedicado a la obra *Las criadas* del escritor francés Jean Genet (1910-1986), además contiene textos teóricos, apuntes, traducciones de otros críticos –como el texto de Puccianni– y fragmentos del –aún inédito– *Diario de trabajo de Las Criadas* (“algunas notas del diario”, 24-26), que Gilberto Martínez escribió en los meses previos a su estreno el 29 de mayo de 1980. A excepción de la obra teatral, todos los demás textos que componen el número están escritos o traducidos por el mismo Gilberto Martínez, en quien se solapaban casi todas las funciones del comité editorial, gráfico y administrativo.

En 1987 sucedió otro rompimiento y continuidad para el grupo El Tinglado, que sirve de antecedente para la cuarta etapa de *Teatro*. El 4 de agosto de ese año se reunieron entorno a la visita del dramaturgo español José Sanchiz Sinisterra (1940) a Medellín, Gilberto Martínez y los actores Luis Carlos Medina, Eduardo Cárdenas –cofundador también del Pequeño Teatro–, Gloria Tobón –actriz de La Oficina Central de los Sueños de Medellín– José Gabriel Mesa del Teatro Estudio, y Víctor Viviescas director del grupo El Aquelarre, para fundar la Corporación Casa del Teatro de Medellín (Corporación Casa del Teatro, “Una pasión que se consolida”, 4), junto con la ayuda del director del teatro Maticandelas de Medellín, Cristóbal Peláez.

Casa del Teatro se construyó como “un espacio de confrontación” de todo aquello “que se refiera al acaecer escénico”, desde su “gestación y realización” hasta su investigación científica (“Una pasión que se consolida” 3). El proyecto de actividades que

Casa del Teatro contemplaba, además de representaciones de obras, ensayos, debates, tertulias, lecturas dramatizadas, presentaciones de trabajos actorales individuales o grupales y conferencias. Fue concebido ante todo como un espacio para el estudio, la reflexión y la representación del hecho teatral.

Bajo estas premisas, Casa del Teatro reinició la publicación de *Teatro* en 1994. Aún bajo la dirección de Gilberto Martínez salieron los números quince, dieciséis, diecisiete y dieciocho entre los años 1994 hasta 1997, con motivo de la puesta en escena de las obras *Un hueco lleno de estrellas* (1994) y *Tu pesadilla* (1995), ambas de Gilberto Martínez; la obra de Víctor Viviescas *Prométeme que no grataré* (1996); y por último, en el dieciocho *Me/moría* (1997), de Alberto Sierra, miembro de Casa del Teatro. La financiación de estos primeros cuatro números se dio por Colcultura, que en 1997 pasó a convertirse en el Ministerio de Cultura.

Cuatro años después, en febrero 15 de 2001, aparece el número diecinueve de *Teatro*. Este es el más corto de todos –tiene tan solo 23 páginas–, y aparece con motivo de la presentación de la obra *Film en la muerte de la madre de Buster Keaton*, una versión dramática de la obra cinematográfica *Film*, de Beckett, preparada por Gilberto Martínez. En mayo de 2003, aparece el último número de *Teatro*, que contiene también una versión dramática de Martínez, esta vez basada en la novela de Friedrich Dürrenmatt *El desperfecto*. La pieza teatral, que fue titulada *Un juego intrascendente*, era en realidad la reelaboración de una versión antigua, escrita por Martínez en 1964.

La coincidencia de las fechas de representación y de las obras publicadas en *Teatro* desde el número quince hasta el veinte, indican que esta última etapa de la revista buscaba promocionar y publicar los textos teatrales pertenecientes a los montajes realizados por Casa del Teatro durante esos años. *Teatro* fue la plataforma impresa del grupo detrás de ella para auto promocionarse (Osuna 32), por lo que durante esta etapa la regularidad no dependió de la periodicidad (es decir de su objetivo cronológico), sino del montaje de las obras mencionadas en cada número.

Por último, el número veinte también puede ser considerado como un rompimiento y una continuidad para Casa del Teatro, pues en sus páginas finales anuncian la construcción de una nueva sede, dada en comodato por la Alcaldía de Medellín durante el mandato de Luis Pérez Gutiérrez (2001-2004) a la Corporación Casa del Teatro (“Nueva sede”, 78). La vieja casona del barrio Prado de Medellín fue entregada en 2003, e inaugurada la sala principal en diciembre 10 de ese año. Aunque los gastos iban a ser solventados por la Alcaldía, lo cierto fue que Casa del Teatro asumió todos los de la remodelación (“Una pasión que se consolida”, 150).

En 2016, la Casa del Teatro y Biblioteca Gilberto Martínez (creada en 2002 y renombrada tras la muerte de su director) digitalizó todos los números de *Teatro* con una beca del programa Salas Abiertas, de la Secretaría de Cultura Ciudadana de Medellín. Este hecho es lo que para Rafael Osuna constituye el “rescate hemerográfico” (31) de una revista, es decir, el final de su fase histórica –años de redacción, publicación y distribución– y el inicio de la misma como un objeto para el estudio crítico e histórico de la literatura.

En este capítulo se ha recurrido a las reflexiones de algunos teóricos literarios para resaltar las características más sobresalientes de las revistas literarias, y se ha propuesto una definición teniendo en cuenta su objetivo cronológico (Osuna 30), su contenido y el grupo o institución que produce el conjunto de la revista, y mediante la cual auto promociona sus intereses y construye vínculos, redes y relaciones polémicas o cordiales con otros grupos, instituciones o personalidades del mismo campo cultural, respondiendo siempre a problemáticas que consideran necesarias o actuales.

Bajo esta concepción se ha realizado también una propuesta de periodización de la revista *Teatro* (1969-2003), publicación periódica dedicada a la difusión y reflexión del hecho teatral (*Teatro 1*, “Editorial”, 1). Esta periodización ha tenido en cuenta las relaciones grupales existentes detrás de la revista, ya que esta fue publicada de manera irregular a lo largo de treintaicuatro años, y cuatro fueron los grupos que usaron *Teatro* como medio de divulgación. La periodización contempla igualmente el momento del “rescate hemerográfico” (Osuna 31), en que la revista, aunque desligada de su contexto y problemática, puede empezar a ser conocida y estudiada de manera crítica.

CAPÍTULO 3

CENSURA, DISCURSO Y PODER EN LA REVISTA *TEATRO*.

El presente capítulo propone una lectura que relaciona las rupturas de la geografía humana de la revista *Teatro* con los fenómenos censorios y los conflictos con grupos de poder que marcaron o transformaron la estabilidad, rol de los integrantes y funcionamiento de la publicación. En este sentido, considerar la geografía humana de *Teatro* es pensar las relaciones que mantuvo de manera amplia con otras redes, instituciones, personas o grupos, tanto del campo teatral como en otras dimensiones sociales. Dichas relaciones, como se verá, estuvieron marcadas por el conflicto y la polémica durante las décadas del sesenta y setenta, aunque evolucionaron a unas menos explícitas, que tornaron más desiguales y altamente competitivas las relaciones entre los grupos de teatro por el apoyo económico de las instituciones oficiales desde los años ochenta.

En segundo lugar, se caracterizarán diferentes discursos aparecidos tanto en la prensa como en la revista *Teatro*, de algunos de los sistemas sociales que censuraron el teatro. Con ello se pretende dar una visión más concreta de los mecanismos discursivos y los poderes que se ponen en juego con la censura, y los efectos que produjo para la década del setenta. Este análisis considera las críticas ideológicas, estéticas y políticas de los censores, así como su posición social y sus relaciones, su acceso al discurso público y a la regulación de la participación del teatro en ella.

3.1. LA CENSURA Y LAS RUPTURAS DE LA GEOGRAFÍA HUMANA EN *TEATRO*.

La historia de la revista *Teatro* y su estabilidad editorial reflejan en gran medida los efectos de la censura sobre el grupo humano que la compuso en sus diferentes etapas. Estas fracturas, transformaciones y continuidades de la geografía humana de *Teatro* marcaron hitos en su historia, pues aunque la prohibición no recayó directamente sobre la revista o algún contenido que publicara, sí lo hizo sobre las instituciones, grupos y personas detrás de ella, marcando rupturas significativas en el colectivo humano que compone la publicación, y que Rafael Osuna llama “homogrupo” (43).

Por otro lado, la censura en el teatro colombiano ha operado en su "dimensión espectacular" (Martos 261), lo que implica su representación o puesta en escena por un grupo o colectividad, más que en su dimensión de texto literario publicado. De la misma manera, la práctica censoria tampoco ha estado regulada por una normativa expresa, estando muchas veces sujeta a la arbitrariedad del evento o de la individualidad del censor en el momento de ocurrido el suceso.

La geografía humana es el “grupo humano que hace la publicación y que se conforma en una red intelectual”, que se organiza según los roles y funciones como el de “director, comité editorial y administración, amigos e impresor, colaboradores (de texto y gráficos), corresponsales y distribuidores, lectores y/o suscriptores, traductores y referentes” (Pita y Grillo 7). Esta definición, sin embargo, adolece de un aspecto

fundamental de la revista, y es que en cuanto esta es un escenario de pugna y polémica de ideas (Osuna 30), también deben reconocerse aquellos grupos humanos e ideas que se contraponen a la publicación. En este sentido, *Teatro* sirvió como una “zona de resistencia” (Lima Grecco 128) contra los grupos de poder que por medio de sus censuras atacaban a los colectivos teatrales.

Debe anotarse que muchos de los casos que serán descritos poseen dos limitantes. En primer lugar, las denuncias fueron realizadas en fechas lejanas a los hechos ocurridos. Aunque las publicaciones periódicas suelen tener una vocación de presentismo –como ya se ha dicho en el capítulo anterior–, la regularidad de la publicación de *Teatro* no permitió un seguimiento y una difusión de la información sobre la censura con tanta rapidez y eficacia como para que fuera “noticia” en cada edición de la revista.

La segunda limitación es que los materiales y documentos que tratan sobre la censura no son de sencillo acceso, por tratarse esta de un “secreto” (Darnton 9) y de una acción propia de instituciones y grupos poderosos, cuyas relaciones, intereses e intenciones no siempre son explícitas y dadas a conocer públicamente. Las geografías humanas contrarias a los intereses de *Teatro* fueron blanco de sus críticas. La labor de la revista, como medio de comunicación y difusión, fue la de develar estas cuestiones que subyacen a la censura y (de)enunciar aquellos discursos que prohibían las posibilidades de expansión y difusión del teatro.

Durante su primera etapa, *Teatro* sirvió principalmente como portavoz para denunciar la represión y la censura de que eran víctimas otros grupos de teatro colombianos

a finales de la década del sesenta e inicios de los setenta. La revista, que aparece en 1969, desde su segundo número comienza a publicar entre sus contenidos artículos, editoriales y cartas sobre la censura del teatro en Colombia. Este número abre con un texto de Gilberto Martínez que condensa hechos relacionados con la censura y el teatro desde 1962 –la prohibición a Santiago García de presentar en la Universidad Nacional la obra *Galileo Galilei*– hasta las críticas del Pbro. Fernando Gómez Mejía, por motivo del Festival de Teatro Universitario en 1967 (Martínez, “apuntes sobre la censura” *Teatro* 2 6-23). Entre estos apuntes aparecen obras censuradas por su “lenguaje obsceno” (19), otras por contener “ideas anticristianas y contra la nacionalidad” (20) e incluso casos de detenciones y arrestos por el contenido ideológico de algunas de ellas (13).

De acuerdo a estos apuntes, la censura sucedía por igual a grupos universitarios y profesionales, y aquellos que aplicaban la prohibición de obras –alcaldes, rectores universitarios y hasta clérigos– cerraban los espacios para la representación de obras de teatro, como festivales y escuelas subsidiadas por las administraciones y alcaldías, a la vez que expulsaba y descalificaba a las personas dedicadas al oficio teatral, por razones de índole moral e ideológica, consideradas como subversivas y atentatorias contra las costumbres. Los criterios más comunes para censurar las obras teatrales han sido las opiniones políticas disidentes o de izquierda, la moral sexual, el uso del lenguaje obsceno y el irrespeto por los valores del dogma católico (Maite 258).

El cuarto número de *Teatro*, de 1971, alerta nuevamente sobre persecuciones a directores y actores teatrales, esta vez desde los sectores educativos oficiales. La sección “La censura teatral en Colombia” publicó las cartas de Álvaro Arcos, director del Grupo

Experimental del Liceo Femenino de Buga, y de la CCT una carta de la Junta Directiva a los grupos afiliados y otra dirigida a la rectora de la institución, Esther Zorrilla. Las denuncias se hicieron por la censura y los intentos de cancelación de la presentación de la obra *Antígona* de Sófocles, considerada por la Secretaría de Educación de Buga y por la rectora del Liceo como una “obra inmoral y ofensiva para las sanas costumbres de Buga” (Arcos 3).

Hasta el número siete la revista problematizó la censura, prohibición y postergación de obras y grupos de teatro nacionales, así como señaló a las instituciones y grupos de poder involucrados en dichos casos. Si bien la censura fue realizada mediante las regulaciones, leyes y decretos del Ministerio de Educación y Cultura y de las Secretarías regionales, como las de Cali, Bogotá o Medellín, también otros grupos de poder como la Iglesia Católica o las Fuerzas Militares, que actuaban también en los límites de las instituciones estatales, ejercieron presiones por motivos políticos, ideológicos y morales a los grupos de teatro. Sin embargo, finalizando su primera etapa, las relaciones y prácticas de la geografía humana compuesta alrededor de *Teatro* también fueron disueltas como ya había ocurrido con otros grupos. Tal fue el caso de la clausura de la Escuela Municipal de Teatro, que daría luego inicio a la Corporación Teatro Libre en 1972.

Los cambios en el homogrupo de *Teatro* estuvieron directamente relacionados con los despidos de la Escuela Municipal, pues el retiro de Mario F. Restrepo redujo dicho comité a tan solo dos integrantes: Gilberto Martínez en la dirección y Luis C. Medina en la gerencia, que asumió también la edición durante los números nueve y diez. A partir del número once, sin embargo, solamente figura el cargo de director, ocupado por Gilberto

Martínez que se solapó con los de edición y gerencia del número once en adelante. Aunque no hay registro de las razones detrás de los despidos y el del cierre de la Escuela Municipal de Teatro, podría suponerse que comparte algunas similitudes con el del TEC, sucedido en 1969, que también implicó el despido de profesores y del director Enrique Buenaventura. En ambos casos el argumentó que se esgrimió fue que “no se podían hacer tales críticas y ganar un sueldo del gobierno” (Martínez “apuntes sobre la censura”, 13).

El último caso de censura que denunció *Teatro* fue en su número catorce, publicado en 1984, aunque los hechos habían ocurrido cuatro años antes. En este caso la censura se dirigía ya no a otros grupos teatrales, sino al mismo grupo de actores que componían El Tinglado. En sus últimas páginas la revista contiene una carta firmada por El Tinglado en septiembre 15 de 1980, protestando por la postergación de la representación de la obra *Las criadas* en el auditorio de la Cámara de Comercio de Medellín. La presentación, que estaba pensada para el mes de septiembre, fue cancelada por el Comité Asesor días antes debido a que, según ellos, ya había sido presentada con anterioridad en el mismo auditorio (*Teatro* 14, “Carta abierta”, 31).

Aunque es cierto que una presentación de *Las criadas* había sido realizada meses atrás, esta fue pensada como ensayo general del grupo al que pudieron asistir solo algunas personas y periodistas. La razón que arguyó El Tinglado para la postergación de la obra se refiere a los comentarios dados en una carta al director del diario *El Colombiano*, publicada el 22 de agosto de 1980, en que fue denunciada públicamente la programación que el centro cultural de la Cámara de Comercio había estado dando desde 1977. De acuerdo al autor de la “denuncia”, la programación de obras iba “de la apología del crimen y el menoscabo de

las instituciones democráticas a la exégesis de las teorías marxistas” (*Teatro* 14, “cartas al director”, 30).

Los juicios ideológicos contra las prácticas teatrales no eran novedosos. Desde finales de los años sesenta y hasta mediados de los setenta era común que los centros de poder –como el clero, los militares y el estado– calificaran a los grupos del Nuevo Teatro colombiano como “subversivo”, “atentatorio de las costumbres nacionales”, “ateo” y “comunista”. Sin embargo, el inusitado poder de esta carta aparecida en *El Colombiano* muestra qué tan poderosas seguían siendo esas acusaciones para 1980. La “postergación” de *Las criadas* –que nunca fue presentada en la Cámara de Comercio– significó “censura y represión” para la actividad teatral de El Tinglado (*Teatro* 14, “Carta abierta”, 31).

A partir de los ochenta la selección y regulación de las obras y los grupos se dio mediante numerosos trámites para llevar a escena las obras. A esto se sumó que la financiación necesaria para las presentaciones, otorgada por el Estado, comenzó a funcionar bajo la modalidad de los concursos y becas. Estos son instrumentos que “favorecen cierto tipo de lectura” (Lima Grecco 136), y funcionan también como la censura: atribuyen un privilegio a unas obras mientras que excluyen otras, estableciendo la regulación del teatro que se puede ver y el que no. En este sentido, como los premios, las becas fomentan una relación competitiva en la geografía humana al interior del campo teatral. El mecenazgo impartido por partidos políticos, clases sociales, editoriales y medios de comunicación, como la prensa, tiene una función igualmente reguladora (Larraz 52), pues conforman patrones y reglas que sirven como criterios de selección y lectura de las obras ganadoras, así como la inclusión completa en el olvido de aquellas que no lo hicieron (Lanza 284).

Por otro lado, los subsidios no eran fáciles de conseguir. En el número quince de *Teatro* se dice cómo los ensayos para la obra *Un hueco lleno de estrellas*, debían ser constantemente interrumpidos “por estar realizando trámites administrativos de papeleo ... para poder obtener a tiempo la suma parcial de la Beca” (*Teatro* 15, “proyección” 27). Tanto la última etapa de la revista *Teatro*, entre 1994 y 2003, como su rescate hemerográfico, son un buen ejemplo de ello, pues la sala de Casa del Teatro fue concertada con el Ministerio de Cultura, y *Teatro* fue digitalizada gracias a una beca de la Secretaría de Medellín de 2016.

Iniciando la década de los setenta la censura recayó en forma de despidos y desintegraciones de la geografía humana de *Teatro*, que dieron por terminada la etapa con la Escuela Municipal. La Corporación Teatro Libre, independiente de vínculos oficiales, no pudo sostener la publicación, lo que causó alteraciones en la periodicidad y regularidad de la revista, y en definitiva fraccionó aún más la geografía humana detrás de ella.

Conforme la censura fue ejerciendo presión sobre los grupos estos se fueron desintegrando. Para finales de la década de los setenta, sumado a los permisos y trámites, la financiación oficial de las obras y productos de los grupos teatrales fueron otorgados mediante programas de becas y concursos, que implicaban todavía más trámites, así como una relación de competencia entre los diferentes grupos de teatro.

3.2. PODER Y FORMAS DISCURSIVAS DE LA CENSURA.

La censura ha sido históricamente un instrumento de control de los pensamientos y comportamientos sociales, pues diferencia aquello que es accesible de lo que no lo es (Lima Grecco 137). Sus alcances y efectos se relacionan con el poder en cuanto son discursos determinados, en la mayoría de los casos, por "estructuras de autoridad" (130), que revisan –y suprimen– las ideas disidentes. La censura se expresa mediante formas de comunicación como los artículos de prensa, las leyes, las epístolas públicas o los libros, que busquen prohibir o desacreditar determinada información. Por lo tanto, la censura presupone una relación conflictiva y en casos una abierta lucha entre grupos sociales por el control de la circulación de la información en la esfera pública.

El teatro colombiano de las décadas del sesenta y setenta estuvo marcado fuertemente por los ataques y la censura provenientes de grupos de poder, debido en parte al contenido crítico de las obras y a la ideología que defendían los colectivos teatrales, lo que en algunos casos llevó a abiertas polémicas con muchos sectores sociales que detentaban un control discursivo. Como instrumento para "proteger ciertos valores y suprimir otros" (Lima Grecco 129), la censura de eventos, representaciones y autores de teatro se justificó en función de la seguridad y los intereses de las instituciones y jerarquías sociales. Invirtiendo el sentido del ensayo de Raoul Vaneigem, cuando se trata con discursos *sagrados*, *no todo* se puede decir acerca de ellos.

El discurso es sagrado porque su acceso es regulado y desigual. Los procedimientos de enunciación del discurso están sujetos a acuerdos previos y contratos sociales, relacionado con el control y acceso privilegiado al discurso, así como a sus medios y contextos de enunciación. Este poder y control no son el resultado de la actividad de una

persona concreta, sino que expresan, por el contrario, la dimensión social del poder, que deriva del rango, profesión, riqueza o posición social que ejerce un individuo como parte constitutiva del funcionamiento de una organización (Van Dijk 34). Por lo tanto, los fenómenos y discursos censorios que serán descritos en lo que sigue, aunque puedan adjudicarse a un autor concreto, están realmente legitimados y sustentados en las instituciones de las que hacen parte y los valores que defienden.

En el editorial del número dos de *Teatro* se reproducen la circular dirigida a todos los directores de teatro y compañías teatrales por el coronel Geórgios Papadópolous, militar y líder golpista griego entre 1967 y 1973, y el artículo octavo del decreto No. 3157 de 1968 del Ministerio de Educación de Colombia. Mientras la circular crea el Comité de Censura, cuyos criterios de prohibición iban desde la propagación de “teorías subversivas” hasta la influencia nociva “sobre las mentes juveniles” y el “ataque a la religión católica” (*Teatro 2* “Editorial”, 3-4), el Decreto 3157 proclamaba que la Oficina de Clasificación y Revisión de Espectáculos y Medios Educativos Indirectos tenía la obligación de “examinar y clasificar los espectáculos cinematográficos, de Radio, Televisión o de cualquier otra índole, y los textos (...) que por la naturaleza de su contenido o por la calidad del público a que van destinados pueda influir sobre el nivel cultural y moral de la población” (“Editorial”, 4-5).

Ambos textos establecen la persecución y prohibición del teatro procurando salvaguardar el nivel cultural y moral de la juventud y el público que pudiera asistir. De la misma manera, obligaban a presentar a la autoridad competente previamente cualquier obra antes de su representación, lo que ejercía el doble dominio y control sobre las dimensiones textual-literaria y espectacular- (Martos 262). Por otro lado, la actividad censoria del teatro

en este caso le competaría a “especialistas” cuyo privilegio consistía en estar dotados discursivamente de una mirada "normalizadora, que permite calificar, clasificar y castigar" (Lima Grecco 136). En este sentido, la actividad de los censores, que establece “límites entre lo legal y lo ilegal” (Darnton 10), está construida y diseñada desde las instituciones oficiales, y su poder queda palpable al estar escrito mediante un formato del lenguaje y discurso jurídicos (Van Dijk 94).

El poder social también se manifiesta en las interacciones entre grupos que operan sobre discursos diferentes al legal, pero que aun así ejercen un control simbólico de la información, las opiniones, creencias o ideologías de otros grupos o individuos (Van Dijk 62). Un importante evento censorio de este tipo ocurrió durante las semanas previas al Festival de Teatro Universitario de 1967. Estos eventos universitarios fueron financiados por ASCUN y muchos de los grupos participantes pertenecían a ASONATU. Iniciaron en 1965 y tuvieron una duración casi ininterrumpida hasta 1972. Fueron concebidos como espacios de encuentro y desarrollo artístico en que pudieran reunirse el mayor número de grupos teatrales nacionales e internacionales. El Festival fue pensado con temáticas diferentes para el programa de cada año: la muestra de 1966 estuvo destinada a las obras clásicas, la del año 1967 a obras de autores modernos y contemporáneos y el de 1968, para autores nacionales (Meneses Duarte 45).

Cuando se conoció la programación de la tercera versión del Festival Universitario, medios de prensa publicaron críticas de la Iglesia Católica. El arzobispado de Popayán se pronunció por la obra que la Universidad del Cauca, *El velero de la botella*, del dramaturgo chileno Jorge Díaz (1930-2007), presentaría en el teatro Pablo Tobón Uribe durante el

certamen de Medellín (Martínez, “apuntes sobre la censura”, 16). Días después, el 24 de octubre de ese año el diario *El Colombiano* publicó un artículo llamado “Teatro Universitario o Escenario Marxista”, en que se apoyaban las acusaciones del arzobispo, del Pbro. Fernando Gómez Mejía, director del programa radial *La hora católica arquidiocesana*

Como el discurso judicial en los decretos, el discurso periodístico también es formulado por sujetos o instituciones privilegiadas de acceso restringido. Sin embargo, su formulación no apela a formas restrictivas y punitivas –como sí realizan las leyes y ordenanzas– sino a la persuasión y el convencimiento (Van Dijk 74), pues pretende llegar a un público mayor. El artículo, de una sola página, está dividido principalmente en tres partes. Inicia con una acusación tanto al Festival de ser un “asalto contra la religión y la patria”, y al teatro universitario de haber sido monopolizado por los “camaradas (...) para fines políticos y anticristianos” (Gómez Mejía, “escenario” 3). Para él, el Festival de Teatro Universitario alentaba “a la subversión y el descrédito de la religión, del clero y del ejército” (3).

Posteriormente, en el artículo se hace una descripción de las obras que presentarían algunas de las universidades invitadas al Festival. Este segundo momento del artículo contiene un estilo más similar al de la crónica, aunque sus juicios fueron desfavorables para todas ellas. La Universidad de Antioquia, al igual que la del Cauca, presentó una obra de Jorge Díaz, calificado de “escritor marxista” (Gómez Mejía, “escenario” 3) por su obra *Variaciones para muertos de percusión*. Similar crítica *ad hominem* recibe Bertolt Brecht, cuya obra *Los fusiles de la madre Carrar* sería presentada por la Universidad de Nariño. A

renglón seguido desacredita al TEC y su participación en el festival, así como a la obra que presentó la Universidad de Cali, *La pequeña maniobra*, del estudiante Fanor Tetrán, un “plagio” (3) de *La trampa*, de Enrique Buenaventura, obra que había sido “fuertemente censurada por la autoridad eclesiástica y la sociedad de Cali” (3).

Este teatro crítico, con un contenido fuertemente ideológico y de autores contemporáneos que comenzaba a experimentarse en las universidades, fue interpretado como un teatro materialista, ateo y comunista, y por lo tanto “contra la religión y contra los valores que sostienen en frente y digna la nacionalidad” (Gómez Mejía, “escenario” 3). El teatro era un arma de doble filo: “hace cultura o la degrada y destruye ... solventa al pueblo o lo envilece y corrompe” (3). El teatro debía ser un medio para educar al pueblo, y su calidad estaba estrictamente ligada a los valores morales de la obra. Sin embargo, a esta crítica ideológica, el artículo continúa con una de tipo estético, que constituye su tercer momento.

En cuanto que texto de crítica literaria, este artículo opone al teatro materialista que presentaban las universidades la teoría aristotélica esbozada en la *Poética*, para la cual era a través de los actores que las “pasiones hablan” (Gómez Mejía, “escenario” 3). Este teatro parte de la identificación o del rechazo (simpatía u odio) con que los espectadores responden a los personajes, y al final de la presentación quedaba en cada uno un “germen de bien o de mal” (3). Para Aristóteles, esto era lo que una tragedia debía producir: la catarsis, una mezcla “temor y compasión” (*Poética*, 1453b) en quien observara el evento dramático.

Pero estas críticas resultaban reaccionarias, pues la teoría teatral desde Brecht ya manejaba otros principios y referentes. En la forma épica –diferente a la “dramática” o “individual-ilusionista” (Suvin 10)–, los actores no encarnan pasiones, virtudes o vicios, sino que narran situaciones, sobre todo de contenido histórico. No hay tal cosa como la identificación de los espectadores con emociones y una catarsis resultante. Al contrario, el teatro épico presupone un espectador que estudie la obra y que tome decisiones sobre ella (Suvin 8). Es, pues, no un teatro psicológico y moralizante, sino uno crítico y dialéctico.

Al otro día del artículo del Pbro. Gómez Mejía, el 25 de octubre de 1967, se publica también en *El Colombiano* una nota en que se formula, de nuevo, una advertencia contra el programa, pidiéndose “revisar el festival, auspiciado por Extensión Cultural Municipal” (“El arzobispo solicita” 2). En opinión de Monseñor Eugenio Restrepo Uribe “no era una condena expresa sino una revisión” (2). A pesar de esta declaración, hubo diferencias entre aquellos a favor del festival y aquellos que preferían su aplazamiento, lo que llevó a Gilberto Martínez, por aquel entonces secretario de cultura, a declarar que “Ninguna autoridad, menos el municipio, por ejemplo, podría establecer censura y menos coartar la libertad ideológica de los universitarios, la administración que dirijo está interesada en la libre circulación de las ideas, si estas están presentadas con altura” (Martínez, “apuntes”, 17).

De todo esto debe aclararse que los censores también poseen –y ejercen– un sentido de la literatura (Darnton 186). Es decir, que censurando el teatro épico –calificado de ateo, subversivo y atentatorio de las costumbres–, se salvaguardaba la teoría clásica aristotélica. Los censores son administradores tanto del poder como del saber, y “a través de su pluma

pueden liberar sentidos que inciden en el contexto socio-cultural a través de una labor que también es discursiva” (Lima Grecco 134).

En el mismo sentido puede interpretarse la censura proveniente de la institución militar al teatro. En 1969 se publica en la editorial “Pax” un folleto del oficial Fernando Landazábal Reyes (1922-1998), titulado *Estrategias de la subversión y su desarrollo en América Latina*. El texto sostenía que la lucha armada de los grupos de izquierda en Colombia se complementaba con lo que denominó la “ofensiva cultural” (Landazábal Reyes 207); es decir, “la acción cultural del comunismo en las diferentes áreas de la cultura” (Martínez, Diccionario, 72). Para Landazábal el objetivo de los partidos comunistas consistía en el adoctrinamiento de las masas mediante actividades culturales para impartir

a todas las capas sociales de los centros urbanos y rurales la ideología marxista, mediante las fachadas de representaciones teatrales, conciertos, recitales, concursos, publicaciones literarias de todo género, etc., que han de ir despertando en el público la inquietud por el conocimiento a fondo de las doctrinas y principios del comunismo internacional (Landazábal Reyes 205-206).

De igual forma, Landazábal observa que la ofensiva cultural marxista podía beneficiarse del gobierno y las instituciones oficiales mediante el acceso a recursos estatales usando por fachada el desarrollo de actividades culturales. Aunque analiza distintas formas de arte en su texto como la pintura y la novela, destaca al teatro como “uno de los medios más

eficaces para el adelanto de la ofensiva cultural” (Landazábal Reyes 278) y de la propaganda ideológica, pues llegaba a muchos individuos en un mismo tiempo y espacio. Siguiendo esta lógica de las estrategias militares, para Landazábal el Estado debía establecer una guerra preventiva en el terreno de la cultura contra aquellas ideologías de izquierda que se habían asentado en gran parte del movimiento teatral (Parra Salazar 90).

Este texto de Landazábal muestra que las instituciones militares tenían sus prevenciones y miramientos hacia el quehacer teatral, por razones muy semejantes a las de otros grupos de poder observados. Además de "evitar el contagio moral, religioso o político" (Larraz 53) que pudiera causar sobre los espectadores las obras representadas, el efecto tácito de la censura resultaba de dejar “al margen determinados autores y textos por su significación simbólica” (Larraz 53). La censura proveniente de las instituciones militares también tenía por función regular y prohibir eventos y obras teatrales que no podían admitirse desde sus principios, valores e intereses.

Para inicios de los años setenta no solo se criticaron los contenidos de las obras, su estética o ideología, sino también el hecho mismo de la financiación de festivales y eventos para las representaciones teatrales, como sucedió en 1971 tras la cuarta versión del Festival Latinoamericano de Teatro Universitario en Manizales. El obispo y arzobispo de dicha ciudad pidieron al entonces presidente Misael Pastrana Borrero (1923-1997) que los fondos del Estado no debían “invertirse en ayudar a socavar los cimientos de la sana tradición democrática del país” (Duque y Buitrago 53). En este panorama, los grupos teatrales cuyas obras reflejaran un contenido crítico y social, fueron considerados como contrarios al *statu*

quo cultural (Larraz 52) y por lo mismo peligrosas para ser exhibidas –y sostenidas– por las entidades gubernamentales.

Por otro lado, es recurrente el uso del género epistolar como medio de denuncia y censura. Aunque la epístola como evento comunicativo presupone la privacidad y la confianza entre dos locutores, no siempre permanece anclada en el ámbito privado (Hintze y Zandanel 18-19). Los intercambios epistolares entre los prelados y el presidente Misael Pastrana Borrero son un ejemplo del uso de este género como forma de discurso público, pues no están referidos a un único destinatario, sino a la “opinión general”, y su poder está sustentado en la autoría del emisor y la élite simbólica a la que pertenece.

Los discursos públicos intentan incidir y controlar la opinión y el pensamiento de las personas sobre los asuntos y problemas públicos (Van Dijk 13). El poder de las cartas condenatorias a propósito del Festival de Teatro de Manizales de 1971, así como la amplia resistencia hacia la muestra del año siguiente⁷, causaron que el Festival de Teatro de Manizales de 1973 no se realizara, y fuera clausurado hasta 1984 (Meneses Duarte 64).

En este capítulo en primer momento se recorrieron los hechos de censura que causaron las transformaciones y rupturas de la geografía humana de la revista *Teatro* a partir de las etapas propuestas en el segundo capítulo. Se puede observar que la censura también afectó la continuidad y regularidad de la revista, aun cuando nunca fue prohibido o

⁷ El arzobispo de Manizales, junto con la Federación de Colegios Privados de dicha ciudad, desautorizaron “la prestación de salas en los colegios religiosos para la escenificación de obras en el Quinto Festival” (Ospina, “Veto a colegios religiosos”). Una vez más, se alegaba la obscenidad de algunas de las obras, pero ahora, debían pasar los grupos de teatro por una previa censura por parte de la Arquidiócesis, o no podrían presentarse en salas pertenecientes a la misma las obras del Festival.

censurado algún material que publicara, mediante el despido, señalamiento y desprestigio del grupo humano que había detrás de ella.

En segundo lugar, se recurrió a conceptos y enfoques de los Estudios Críticos del Discurso (ECD), para analizar diferentes textos –normativos y administrativos, cartas públicas y artículos de prensa– y discursos –como los políticos, jurídicos, morales, mediáticos, etc.– que permiten abordar las relaciones de lucha y conflicto por el control social del lenguaje y el discurso en relación con el lenguaje. Aunque la censura no recayó sobre los textos dramáticos, sí lo hizo sobre las representaciones; es decir, que no fue censurado el aspecto literario o estético de las obras, sino que se buscó restringir, regular y prohibir el aspecto espectacular o representativo del teatro. Los discursos censorios habían logrado su cometido.

CONCLUSIONES

La censura y veto de actores, directores y representaciones teatrales en Colombia tiene una historia larga que aún sigue ocurriendo. Desde la decimonónica Nueva Granada, durante la guerra de independencia, el quehacer teatral fue prohibido para impedir el esparcimiento del “trastorno, [la] irreligión y [el] libertinaje” (Correa Serna, 37) entre las masas. De la misma manera, a partir de 1850 y hasta la década de los cincuenta del siglo XX, la censura ya no requería de la firma “Con la aprobación y el privilegio del Rey” (Lima Grecco 137). A este signo todo poderoso, le sucedieron formas más tecnificadas, delegadas a instituciones y sujetos encargados de la regulación y control del teatro. Las Juntas de Censura controlaron tanto las presentaciones nacionales como a las itinerantes compañías extranjeras, y financiaban este “servicio” (Correa Serna 37) con los impuestos a los empresarios y directores.

Si para el siglo XIX la censura constituye un elemento indispensable para la reconstrucción del teatro, a lo largo de esta monografía se ha expresado que los fenómenos censorios, lejos de desaparecer, se afianzaron más en el discurso de determinados grupos sociales durante la segunda mitad del siglo XX. El teatro colombiano, mediante la presentación de obras críticas sobre las situaciones sociales e históricas del país, constituyó una amenaza para los valores y principios de las instituciones y grupos de poder nacionales, recibiendo duras censuras contra sus eventos, representaciones y autores más destacados.

El recorrido por las etapas del Nuevo Teatro en Colombia y su relación con la censura de obras, veto de directores y prohibición de representaciones de grupos teatrales

entre los años de 1950 y 1980, permite plantear que los hechos significativos o “hitos fundantes” (Lamus Obregón 321) de su historia están estructurados en torno a un número significativo de hechos de censura, casi todos relacionados con los contenidos políticos y estéticos de las obras, así como con las ideologías de los actores y directores que las representaban. Los hitos fundantes que justifican las etapas del teatro colombiano de acuerdo a las periodizaciones propuestas por Mayra Parra Salazar y Pablo Azcárate tales como la fundación y ruptura de grupos, la actividad de maestros y reconocidos hombres de teatro o la presentación de festivales nacionales, todas están determinadas o antecedidas por casos de censura. Por lo tanto, la historia del teatro nacional ha estado intrínsecamente ligada a la censura y la prohibición.

Por otro lado, se considera que la monografía adolece, por razones de tiempo y espacio, de la posibilidad de ofrecer un relato unificado del teatro colombiano de la segunda mitad del siglo XX, tanto desde un punto de vista estético como social. Muchas expresiones teatrales de la época aún no han sido estudiadas a profundidad, de la misma manera que la mayoría de los artículos privilegian, entre todas ellas, la del Nuevo Teatro colombiano como la más sobresaliente (Parra Salazar 74-75). Muchos nombres de autores y obras significativas han debido quedar por fuera, aun a sabiendas de su importancia para el movimiento teatral del periodo estudiado. Se espera poder profundizar en futuras oportunidades en el valor e importancia de estas propuestas teatrales nacionales, sus directores y obras más representativas.

Para analizar las relaciones conflictivas entre los diferentes grupos teatrales que conformaron *Teatro* y aquellos grupos de poder e instituciones que la censuraron, se ha ampliado la concepción de la geografía humana en el tercer capítulo. Además del grupo

humano que “hace la publicación y que se conforma en una red intelectual” (Pita y Grillo 7), se ha querido indagar y reflexionar sobre aquellas relaciones conflictivas y polémicas que la revista tuvo con otras redes, instituciones, personas o grupos. En este sentido, una amplia gama de textos publicados en *Teatro* han permitido la caracterización y análisis de dichas relaciones conflictivas y polémicas.

Bajo este criterio amplio de geografía humana se pretende reafirmar el significado de las revistas como "bancos de prueba" o "laboratorios de ideas" (Sarlo 11) que o bien ayudan a consolidar lo que es la literatura en determinado momento histórico o bien la llevan a fracasar y caer en desuso (Patiño 148). No se puede perder de vista que las revistas pretenden llenar vacíos culturales, y su posición es combativa y polémica con las ideas que le son contrarias (Osuna 30). La revista *Teatro* planteó una posición frente a lo que era—y debía ser— el teatro nacional: uno crítico, consciente y comprometido de la renovación estética y política que encarnaba. A esta opción o propuesta de teatro nacional se le opusieron los grupos de poder, y de ahí la censura. A este respecto, sería interesante saber cuál era el tipo de teatro propuesto por las instituciones culturales oficiales, la Iglesia Católica y las Fuerzas Militares, que pudiera ser representado sin miedo a ser calificado de ateo, subversivo y atentatorio de las costumbres que “sustentan la cultura y cohesionan y fortifican la patria” (Gómez Mejía, “Caballo de Troya” 3).

Uno de los conceptos principales de la presente monografía es el de censura. Múltiples fenómenos censorios se han tomado para el estudio y análisis, y todos ellos no aceptan un concepto cerrado (Lima Grecco 130). La censura presupone relaciones conflictivas entre los grupos sociales por el control de la circulación de la información en la esfera pública. Es una herramienta discursiva de control, regulación y restricción de la

información y de la libre expresión. En su ejercicio comparativo, jerárquico y homogeneizador, no es la censura, sin embargo, siempre destructiva. Las prácticas normalizadoras y reguladoras también son constructivas, ya que determinan lecturas y por lo tanto son creadoras de cánones literarios (Lima Grecco 136). Hay que resaltar la positividad de la censura, en cuanto que “invitación oficial a ciertas lecturas” (Lima Grecco 137). En este sentido, la presente monografía solo ha estudiado el elemento negativo y coercitivo de la censura, quedando todavía por ser revisados cuáles fueron los cambios a nivel literario que han ocurrido con el teatro censurado, e incluso cuáles hayan podido ser los mecanismos y formas de la autocensura que se presentaron al interior de los grupos de teatrales.

Una de las limitaciones de la monografía, que a su vez es una particularidad de la censura del teatro, es que adolece de textos literarios que hayan sido prohibidos, tachados o borrados. No se han encontrado registros de textos dramático censurado, aunque, por el contrario, sí han sido productivas las fuentes que relatan cómo fueron censuradas las obras teatrales en cuanto a su dimensión espectacular, es decir, en cuanto a su representación. Se podría decir que es en este aspecto que ha operado la censura del teatro en Colombia. Sin embargo, también es cierto que la producción dramática nacional carece de textos suficientes y publicados. A este respecto, Jaime Mejía Duque observa una correlación entre la “ausencia de tradición” (478) y la falta de textos que la permitieran recrear. Quizás esta cuestión, unida a la ausencia de medios económicos y mecanismos editoriales para la publicación de obras dramáticas nacionales, sea la causa de que la censura operara más

sobre las representaciones, que además podía llegar a un público mayor y más heterogéneo en una sola presentación.

Por último, cabe destacar que el estudio de los mecanismos y formas discursivos de la censura en el teatro es un terreno aún fértil y fecundo, al igual que el de los estudios de la historia del teatro en Colombia desde la perspectiva de su prohibición y regulación por parte de grupos sociales de poder e instituciones oficiales. Aunque el panorama general presente en esta monografía ha planteado y estudiado quizás los casos más relevantes y algunos de los mecanismos de la censura y la regulación del hecho teatral (como despidos y cancelación de presentaciones) entre la década de los años sesenta, setenta y ochenta, por otro lado, los estudios de la prensa y las publicaciones periódicas literarias y más específicamente dedicadas al teatro no han sido aún estudiados a cabalidad. De acuerdo a una muestra de museartes.org (“Revistas de teatro”) sobre revistas teatrales colombianas, hay por lo menos una veintena de publicaciones periódicas –además de cuatro exclusivamente sobre teatro de títeres– publicadas entre los inicios del siglo XX y 2015. El panorama para el estudio de estas revistas está abierto todavía para una segunda lectura.

REFERENCIAS

Aldana, Janeth. "Consolidación del campo teatral bogotano. Del Movimiento Nuevo Teatro al teatro contemporáneo." *Revista colombiana de sociología* 30 (2008): 111-134.

Anderson, Benedict. *Comunidades imaginarias. Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económico, 1993. (PDF.)

Aristóteles. *Poética*. Trad. Valentín García Yebra. Madrid: Editorial Gredos, 2010. (Impreso).

Arcila, Gonzalo. *Nuevo Teatro en Colombia. Actividad creadora y política cultural*. Bogotá: Ediciones Ceis, 1983. (Impreso).

Artundo, Patricia M. "Reflexiones en torno a un nuevo objeto de estudio: las revistas." *IX Congreso Argentino de Hispanistas 27 al 30 de abril de 2010 La Plata, Argentina. El hispanismo ante el bicentenario. Asociación Argentina de Hispanistas*, 2010. (PDF.)

Azcárate, Pablo. "El nuevo teatro y la CCT". *Materiales para una historia del teatro en Colombia*. Comp. Carlos José Reyes y Maida Watson Espener. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura. 1978. 435-459. (Impreso).

Cajiao, F. *Historia del teatro en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1986. (PDF.)

Corporación Casa del Teatro. "Una pasión que se consolida. 1987-2012". Inédito. Biblioteca Gilberto Martínez, Medellín. (Impreso).

Corporación Colombiana de Teatro. “Primer seminario nacional de trabajadores del teatro”, *Teatro* 5, 1971. pp. 17-55.

Correa Serna, Nancy Yohana. “Obras de teatro y censura en Medellín entre 1850 y 1950”. *HistoReLo. Revista de historia regional y Local*. Vol. 9, No. 17 /Enero-Junio de 2017. pp. 16-48. (PDF.)

Darnton, Robert. *Censores trabajando: de cómo los Estados dieron forma a la literatura*. México: Fondo de Cultura Económica, 2015. (PDF.)

Duque Villegas, Arturo y Buitrago Silverio, Samuel. “Carta a los prelados”. *Teatro* 7, 1970-71, pp. 53-54.

“Editorial”. *Teatro* 1, octubre 1 1968. pp. 1

“Editorial” *Teatro* 2, abril 1970, pp. 1-6

“Editorial”. *Teatro* 9, 1972, pp. 1-2.

“El arzobispo solicita revisar el programa de teatro universitario”. *El Colombiano*. 25 oct. 1967, p. 2. MICRO-M.

Elizalde, Lydia. “Introducción”. *Revistas culturales latinoamericanas. 1960-2008*. Coord. Lydia Elizalde. México: UAEM, Juan Pablo Editor, 2010. (PDF.)

Ezquivel, Catalina. “Teatro La Candelaria: Memoria y Presente del Teatro Colombiano (Perfil de su poética con énfasis en las obras de la primera década del siglo XXI)”. Tesis de doctorado en Lengua y Literatura Catalana y Estudios Teatrales, Universidad Autónoma de Barcelona, 2014. (PDF.)

Gómez, Eduardo. "El teatro colombiano y la censura". *Materiales para una historia del teatro en Colombia*. Comp. Carlos José Reyes y Maida Watson Espener. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978. 389-393. (Impreso.)

---. "Notas sobre la iniciación del teatro moderno en Colombia". *Materiales para una historia del teatro en Colombia*. Comp. Carlos José Reyes y Maida Watson Espener. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978. 356-388. (Impreso.)

Gómez Mejía, Fernando. "Teatro universitario o escenario marxista". *El Colombiano*, 24 oct. 1967, p. 3.

---. "El Cabayo de Troya". *El Colombiano*, 2 nov. 1967, p.3

Granados, Aimer. *Las revistas en la Historia intelectual de América Latina: redes, política, sociedad y cultura*. México: Universidad Autónoma de México y Juan Pablos Editor, 2002.

Hintze, Gloria y Zandanel. "Algunas nociones sobre el género epistolar a propósito de las cartas de Francisco Romero." *Cuyo* 29.2 (2012): 13-33. (PDF.)

Junta Directiva de la CCT. "Informe de la asamblea general". *Teatro* 5, 1971, pp. 17-27.

Lamus Obregón, Marina. *Geografías del teatro en América Latina: un relato histórico*. Bogotá: Luna Libros, 2010.

Landazábal Reyes, Fernando. *Estrategias de la subversión y su desarrollo en la América Latina*. Bogotá: Editorial Pax, 1969. (Impreso.)

Lanza, Ma del Camino Gutiérrez. "Leyes y criterios de censura en la España Franquista: Traducción y recepción de textos literarios." *La palabra vertida: investigaciones en torno a la traducción: actas de los VI Encuentros Complutenses en torno a la Traducción*. España, 1997. (PDF.)

Larraz, Fernando. "Censura, Exilio y Canon Literario" *Historia Actual Online*, 42 (1), 2017: 49-56. (PDF.)

Lima Grecco, Gabriela. "La censura literaria: desarrollo conceptual y teórico, los efectos de su acción y su funcionamiento." *Anuario de Literatura* 21.1 (2016): 124-141. (PDF.)

Martínez, Gilberto. *Apostillas. Memoria teatral*. Medellín: Fondo Editorial Universidad EAFIT, 2012. (Impreso).

---. "Apuntes sobre la censura". *Teatro* 2, Abr. 1970, pp. 6-18.

---. "Algunas notas del diario de montaje". *Teatro* 14, 1984, pp. 24-27.

Mateo, Roberto Martínez. "Una revisión de la censura en la Literatura Infantil y Juvenil (LIJ) traducida del inglés en España desde la etapa franquista a la actualidad." *Quaderns de Filologia-Estudis Literaris* 20 (2015): 163-182.

Martos, Maite. "La censura (1938-1978), otro elemento de la vida teatral." 2002. (PDF.)

Mejía Duque, Jaime. "El nuevo teatro en Colombia". *Materiales para una historia del teatro en Colombia*. Comp. Carlos José Reyes y Maida Watson Espener. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978. pp. 460-480

Meneses Duarte, Cristian Steven. “La emergencia del Teatro universitario colombiano de 1970”. Trabajo de Grado, Pontificia Universidad Javeriana, 2013. (PDF.)

“Noticias”. *Teatro 8*, 1972, pp. 11-12.

“Nueva sede”. *Teatro 20*, mayo 2003. pp. 78-79

Oliva C. y Monreal, F. *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Editorial Cátedra, 1990. (Impreso).

Ospina. “Veto a colegios religiosos para el festival de teatro”. *El Espectador*, agosto, 1972.

Osuna, Rafael. *Las revistas literarias. Un estudio introductorio*. Cádiz: Servicio de publicaciones Universidad de Cádiz, 2004. (PDF).

Parra Salazar, Mayra Natalia. *¡A teatro camaradas! Dramaturgia militante y política de masas en Colombia (1965-1975)*. Medellín: Fondo Editorial FCSH, 2015. (Impreso).

Patiño, Rosana. “Revistas literarias y culturales.” En *La teoría literaria hoy. Conceptos, enfoques y debates*, directores José Amícola y José Luis de Diego. Argentina: Ediciones Al Margen, 2008. pp.145-159. (PDF.)

Pavis, Patrice. “Teatro Guerrilla”. *Diccionario del Teatro*. Trad. Jaume Melendres, Ediciones Paidós, p. 445. (Impreso.)

Pita González, A., Grillo, M. (2015). “Una propuesta de análisis para el estudio de revistas culturales”. *Revista Latinoamericana de Metodología de las Ciencias Sociales*, 5 (1), pp.2-30. (PDF.)

Regina Crespo. "Introducción". *Revistas en América latina: proyectos literarios, políticos y culturales*. México, UNAM, 2010. (PDF.)

Reyes, Carlos José. "Apuntes sobre el teatro colombiano". En *Materiales para una historia del teatro en Colombia*, Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura. 1978. pp. 407-434. (Impreso.)

Salvat, Ricardo. "Entrevista con Gilberto Martínez Arango." *Assaig de teatre: revista de l'Associació d'Investigació i Experimentació Teatral* 71 (2009): 100-106. (PDF.)

Sarlo Beatriz. "Intelectuales y revistas: razones de una práctica". *América: Cahiers du CRICCAL*, n°9-10, 1992. Le discours culturel dans les revues latino-américaines, 1940-1970. pp. 9-16. (PDF.)

"Se necesitan once permisos municipales para montar una obra de teatro". *Antena*, n. 258, del 12 al 25 de agosto, 1980. (PDF.)

Suvin, Darko. "Brecht y la estética". *Teatro 1*, octubre 1969, pp. 9-12

"Teatro Escuela de Medellín". *Teatro 6*, pp. 57-58

Toro, Cristina. "La administración". *YouTube*. Subido por Viztazmuseum, 8 oct. 2013, www.youtube.com/watch?v=lGuvdRrTUhk.

Van Dijk, Teun A. *Discurso y poder*. Barcelona: Editorial Gedisa, 2009. (Impreso).