

# ENTREVISTA A Santiago García

**GRUPO LA CANDELARIA,  
Bogotá, Colombia :  
Una experiencia  
de teatro popular  
en América Latina.**

**Magda Zavala**

Entrevistamos a Santiago García al oscurecer del 26 de julio, en el Teatro Carpa, mientras los miembros restantes del grupo La Candelaria preparaban la escenografía para la función de las 8 p.m. Ya hacia el final de la conversación se nos unió Mimi Prado. Nos proponíamos conocer de primera fuente, una experiencia teatral conocida por su carácter pionero en el ámbito del nuevo Teatro Latinoamericano.

**M.Z. ¿Podría usted hacer una breve relación de lo que ha sido la trayectoria del Grupo La Candelaria: origen, primeros públicos, su transformación a lo largo de los 14 años de existencia, los objetivos actuales, etc.?**

S.G. Nosotros hemos atravesado tres etapas fundamentales; claro, cada una de ellas con una gran cantidad de subetapas y de problemas. La primera fue más o menos de dos años a partir de 1966 a 1968; entonces alquilamos una casa, hicimos una salita de teatro y reunimos a un grupo no muy estable de actores, que iban a dar a lo que en ese momento nosotros llamábamos la Casa de la Cultura, para ir constituyendo un grupo que a la larga fuera estable. Había más o menos unos 25 a 30 actores y éramos varios directores de teatro. Montábamos en esa época muchas obras, la sala estaba ocupada permanentemente con las obras. Esta primera etapa terminó cuando nos vimos imposibilitados de pagar el arriendo de la sala y nos iban a desalojar de ahí. Entonces conseguimos un auxilio por medio del Consejo Municipal para comprar una casa en un barrio antiguo de Bogotá que se llama La Candelaria. La Casa de la Cultura obtuvo con su personería jurídica el auxilio del Consejo Municipal. De esta manera logramos comprar la casa y construir en la parte trasera un galpón en donde caben aproximadamente unos 450 espectadores. Se inició ahí ese nuevo momento del grupo que duró aproximadamente tres años, de 1968 a 1971, con más o menos el mismo tipo de trabajo que estábamos haciendo anterior-

mente: o sea, montando una serie de obras del teatro universal, desde los clásicos, desde Esquilo, hasta Peter Weiss, Brecht, Pirandello, etc. Pero a partir de esa época empezamos a buscar un nuevo público, un público más popular, porque la sala era más grande, el grupo se fue estabilizando más porque sus objetivos se fueron volviendo mucho más concretos. Buscamos ese nuevo público sobre todo en los sectores organizados y populares, a través de los sindicatos, a través de las organizaciones de los barrios, de las universidades, de los consejos estudiantiles. Nos dimos cuenta que ese nuevo público que nosotros queríamos tener, (aparte del público tradicional que teníamos que era el de las capas medias, de profesionales, de la gente que habitualmente va al teatro), exigía un teatro más pertinente a sus intereses, a sus sueños, a sus esperanzas y a su poética interna. Entonces empezamos a buscar obras latinoamericanas, obras nuestras colombianas, y en vista de la escasez de obras nacionales, iniciamos otra etapa a partir de 1971, que fue la de hacer, escribir y montar nuestras propias obras. De manera que durante nueve años hemos montado cinco creaciones colectivas, sin descuidar el montaje de obras de autores (hemos montado dos del 71 acá). Con estas cinco creaciones colectivas hemos formado un repertorio que ya tiene una influencia muy grande en el nuevo público popular que está naciendo en Colombia.

**M.A. ¿Puede decirse que el grupo de La Candelaria hace teatro popular?**

S.G. Sí.

**M.Z. ¿Ese carácter popular lo define la técnica del montaje, la temática que trata, el público al que se dirige...?**

S.G. Lo define el sentido que tiene la dirección que se le da al trabajo. Nuestro grupo es estable. La responsabilidad de los actores no se reduce al fenómeno artístico. También se incluye el problema de la administración, las finanzas, proyección, formación y el problema artístico. Tenemos tres comisiones en las cuales están todos los actores. Una de ellas es la de programación y de proyección.



Esta comisión a través de nuestra organización, la Corporación Colombiana de Teatro, da al grupo el sentido de ampliar el público por medio de convenios, por ejemplo actualmente, con la Central Sindical de Trabajadores de Colombia. Con esta Central hemos hecho dos convenios, cada uno de un año. Entonces, ese mote de popular no tiene que ver únicamente con el tipo de estética del trabajo mismo, sino con el sentido que se le dé. El hecho de que nuestras obras sean de creación colectiva, ya incluye una apropiación por parte del grupo, de la obra misma. Entonces el actor no es un individuo contratado para desarrollar un trabajo, sino que uno de los propietarios de la sala (o sea del medio de producción), de la obra y del sentido que se le tiene que dar al trabajo, es decir, hacia donde va lo que nosotros hemos hecho. Nosotros queremos que nuestro teatro vaya hacia los sectores populares, hacia ese público que cada vez es más grande en Colombia. Este trabajo no solamente lo hace La Candelaria, sino los 70 grupos que conforman la Confederación.

**M.Z. Teniendo en cuenta ese número de grupos, ¿puede decirse entonces que el teatro en Colombia tiene un público vasto?**

S.G. Se puede decir que sí, claro. Colombia es un país muy grande, con 25 millones de habitantes y un territorio inmenso (más de un millón de Km. cuadrados). Por ello, los 70 grupos en realidad, no alcanzan a llenar las exigencias de un verdadero teatro popular. Se puede decir que estamos empezando. Nosotros al año hacemos alrededor de 200 presentaciones de teatro, que no solamente se realizan en nuestra sede, en la Sala, sino que incluye salidas a pueblos, universidades, colegios, barrios, etc.

**M.Z. Además de los grupos de teatro establecidos, ¿existe algún movimiento aficionado?**

S.G. Existen otros grupos que tienen más o menos las mismas características de los nuestros, pero que por diversas razones no están dentro de la Corporación, algunos de ellos de gran renombre: La Mama, el Local, el Teatro Libre, el Alacrán, el Taller de Colombia, que en algún momento estuvieron en la Corporación, pero que por problemas de todo tipo que siempre hay en las organizaciones, se salieron. Fuera de esos hay una cantidad enorme de grupos, innumerables, en colegios, barrios, pueblos. Para entrar a la Corporación es necesario llenar una serie de requisitos, por ejemplo que el grupo tenga un mínimo de dos años de trabajo y cuatro obras montadas, es decir, que garantice su estabilidad.

**M.Z. ¿Hacer teatro popular implica, entonces, una nueva disposición y nuevos propósitos sobre todo en cuanto a los objetivos sociales del teatro?**

S.G. Bueno, esta función social del teatro, es un tema de discusión desde los griegos. Ya para Esquilo, para Eurípides, y, sobre todo para Aristóteles, ese problema del rol del teatro en la sociedad, era motivo de una enorme discusión, que todavía no hemos podido solucionar en 25

siglos. Sí, estamos totalmente seguros que el teatro cumple una función social; los parámetros, los límites dentro de los cuales opera el arte, son difíciles de precisar, porque dependen de cada circunstancia histórica, de cada contexto. Sabemos que en Colombia nos movemos en un terreno muy difícil desde el punto de vista social, político y económico. Nuestro trabajo fundamental consiste en ubicarnos en ese terreno, dentro de esa problemática de nuestro pueblo. En Colombia no es que nosotros querramos que el teatro tenga una función social y política, que sea nuestra idea clara. Pero la realidad sí se nos presenta como si el teatro fuera una necesidad para nuestro pueblo. Y es una necesidad porque en Colombia ha habido 25 años de estado de sitio, vivimos en una especie de estado de guerra. El público de nuestro teatro es el más afectado por estas medidas represivas. Entonces el teatro se vuelve un desahogo. La gente va al teatro para oír hablar de sus problemas, reunirse, cuando muchas veces no lo pueden hacer en las calles.

El teatro se vuelve entonces una especie de palestra en donde lo que no se habla, se puede hablar.

**M.Z. ¿Existen técnicas específicas populares en el teatro colombiano?**

S.G. El asunto de la técnica no es una causa, sino un efecto de unas circunstancias. Cada grupo busca sus propias técnicas para llegar a los distintos públicos populares, porque no se puede hablar de un público popular, sino de distintos tipos de público. Y cada grupo se especializa en determinadas técnicas que le permiten con mucha más facilidad adquirir la capacidad de comunicación con este tipo de público popular. Así que no es que hayamos encontrado una técnica de teatro popular, pero sí elementos, por ejemplo, la música es un elemento del teatro popular. Nosotros cada vez la vinculamos más al teatro porque nos damos cuenta que con la música logramos más capacidad comunicativa. Otro elemento popular en el teatro es la temática que se plantea en la otra. Si esta temática realmente corresponde a los intereses, sueños y culturas del pueblo, inmediatamente hay receptividad. En el plano técnico, operativo, la escenografía, el vestuario ágil, que pueda llevarse de un lugar a otro, y por lo tanto, capaz de adaptarse a una sala de teatro tradicional a la italiana, o a una calle, plaza pública, a cualquier sitio, es también un elemento del teatro popular. Es por ello necesario encontrar técnicas que le permitan al grupo montar rápidamente sus obras, en cualquier lugar, sin que tenga que recurrir a sistemas muy sofisticados de iluminación, por ejemplo. Con respecto a las técnicas vocales, nosotros no podemos limitarnos a una técnica vocal para circunstancias de acústica muy buenas. De pronto tenemos que actuar en lugares donde la acústica es pésima. Entonces debemos desarrollar unas técnicas vocales apropiadas.

Otro elemento es la miseria. Nosotros habitualmente no tenemos casi ningún dinero para montar las obras. Entonces a partir de esa miseria, asumida como un presupuesto del teatro en Colombia, nos vemos obligados a inventar técnicas que suplan las deficiencias económicas con imaginación. Estas condiciones evidentemente desarrollan una técnica.

**M.Z.** Según entiendo ustedes encuentran el público para sus obras en las calles, en lugares que podrían resultar inadecuados, a pesar de la capacidad de adecuación de las obras mismas, ¿Cómo resuelven ese problema?

**S.G.** Hay veces que resulta imposible presentar obras como *Guadalupe*, "*Vida y muerte de Severina*", "*Los diez días que estremecieron al mundo*", porque las condiciones no lo permiten, no solo por problemas de espacio, sino de tiempo. En ocasiones nos invitan a presentar una obra para una huelga, en sitios pequeños y en un tiempo limitado. Entonces se llevan "Sketches" que también hace el grupo (tipo de teatro conyuntural", cosas muy cortas que se montan rápidamente y que se presentan en una calle, en el contexto de acciones importantes que hace nuestro pueblo como los Foros Nacionales en defensa de los Derechos Humanos, para la preparación de un paro cívico, para las huelgas, para las elecciones, etc.

**M.Z.** Con respecto a las temáticas ¿qué trabajo desarrolla el grupo para lograr descubrirlas?

**S.G.** Este es el punto más delicado. La motivación que tiene el grupo para decidirse a montar una obra no puede ser una imposición del director por ejemplo, o por una idea luminosa que de pronto tenga un actor. La temática se va gestando durante mucho tiempo a través de investigaciones que nosotros hacemos de las circunstancias dentro de las cuales nos estamos moviendo. Por ejemplo, para hacer *Guadalupe Salcedo*, el grupo tuvo que motivarse mucho en los mismos Llanos Orientales. En la Arauca, localidad a que fuimos invitados con una obra, conocimos un público de campesinos llaneros, su música, sus historias. Estuvimos una o dos veces allí, algunos actores aprendieron a tocar los instrumentos de los llanos y, ya con eso, empezamos a recoger material para al fin decidir montar una obra sobre el problema de *Guadalupe Salcedo* y la revuelta de los Llanos Orientales. Esa temática nace de un proceso muy largo.

**M.Z.** ¿Y siempre sucede así con las creaciones colectivas?

**S.G.** Por lo menos en nuestro grupo sí. El hecho de encarar una creación colectiva implica una gran responsabilidad para el grupo. Las obras que hemos montado duran mucho tiempo en el repertorio del grupo. Tres, cuatro, cinco años. El montaje de la obra incluye uno o dos años de trabajo. Al acometer este trabajo el grupo debe estar seguro para no perder el tiempo. La seguridad sobre la temática, el dar en el clavo en esto, de acuerdo con las exigencias del público, garantiza el poder tener la obra puesta durante mucho tiempo, con éxito entre el público popular.

**M.Z.** En relación con la formación de los actores, ¿existe algún procedimiento de trabajo colectivo en el grupo, para atender esa necesidad?

**S.G.** Sí, nosotros procuramos teorizar mucho nuestras experiencias, metodizar el trabajo. Los actores que



actualmente conformamos el grupo, que somos catorce, hemos ingresado en distintos momentos, cinco de nosotros somos fundadores del grupo, otros llevan ocho o seis años y los más nuevos se integraron hace un año. Sin embargo los nuevos vienen de la Escuela Nacional de Arte Dramático o de otros grupos de teatro donde han trabajado durante bastante tiempo. Para la formación interna del grupo hacemos permanentemente seminarios. Nuestro horario de trabajo es de 8:30 a.m. a 12:30. Durante la tarde realizamos otras labores para completar nuestro salario y en la noche tenemos casi siempre presentaciones que llevan unas tres o cuatro horas. De 8:30 a 9:30 siempre hacemos talleres o seminarios de formación. En esos talleres se incluye no solamente la formación física, la formación de la voz o del cuerpo, sino también seminarios de formación intelectual. Hemos hecho, por ejemplo, seminarios sobre técnicas, como el efecto de distanciamiento, actualmente bastante intensos sobre semiología. El grupo está adquiriendo permanentemente lo más actual sobre las técnicas de actuación. Nos ayuda mucha gente. El grupo no está constituido únicamente por los 14 actores, sino que tenemos muchos colaboradores, historiadores, sociólogos, que están frecuentemente realizando seminarios, muchas veces pertinentes a la obra que estamos montando, otras para la formación general.

**M.Z.** Hemos hablado hasta ahora del teatro, por así llamarlo, no oficial. ¿El Estado, como tal, tiene una política teatral definida?

**S.G.** Sí; no es muy clara la política del Estado, pero nosotros se la hemos aclarado al definir la nuestra que es la inversa. La política de nuestra agremiación, la Corporación Colombiana de Teatro, es la de fomentar al máximo una dramaturgia nacional, ya sea de obras hechas por nosotros mismos, como las creaciones colectivas como por adaptaciones de cuentos, historias y poemas, inclusive, u obras de autores, como las de Enrique Buenaventura, Carlos José



Reyes, Jairo Aníbal Niño, entre otros autores que hay en Colombia. El gremio está empeñado en fomentar prioritariamente, a través de festivales, concursos, talleres, encuentros y de la discusión permanente, la aparición de la dramaturgia nuestra; porque sabemos que un movimiento de teatro que no tenga su propia dramaturgia, no existe. En ningún momento histórico de la humanidad ha existido un movimiento teatral que no haya gestado su propia dramaturgia. Nos proponemos favorecer por todos los medios un teatro creativo. La política del Estado es la inversa; es la de troncar todas las posibilidades de que exista una dramaturgia nacional.

Evidentemente no lo puede declarar así en ningún programa. Pero la praxis, la realidad de esa política sí se da, porque el Estado lo que hace es un teatro recreativo, de reproducción de obras de autores europeos, de autores clásicos. A esto si se la da bida, presupuestos enormes... Desgraciadamente esas obras para nuestro vasto público, no funcionan. Una obra de Shakespeare, montada muy tradicionalmente, nunca llega a tener éxito de una obra nuestra, de autor nacional o de creación colectiva. Así lo planteamos nosotros permanentemente en la Corporación y en el conflicto con el Estado a raíz de la contradicción de estas dos políticas culturales.

**M.Z. ¿Tiene el Estado algún proyecto equivalente a un programa de promociones teatrales?**

S.G. No. En Colombia no existe un teatro comercial. Ninguno de los grupos de la Corporación son grupos comerciales. Por sus objetivos y realizaciones, se escapan además de la política de la clase dominante, cuyo aparato expresivo es el Instituto Colombiano de Cultura. Sin embargo, nosotros como Corporación que reúne a la mayoría de los grupos podemos imponer nuestra propia política aún al Estado, a través de contratos. Con dinero proveniente del Estado podemos organizar festivales, semi-

narios, encuentros que desarrollan la dramaturgia nacional. El Estado tiene la Escuela Nacional de Arte Dramático. Actualmente yo dirijo una escuela y me la dieron no porque sea yo, sino porque no encuentran otra persona que lo haga. Es decir, es algo que se sale de las manos del mismo Estado.

Hay también una Escuela de Estudios Superiores de Teatro en Cali, que se la dieron a dirigir a Enrique Buenaventura y que está empezando. Hay una escuela en Medellín, en la Universidad de Antioquía y hay otras a nivel departamental y municipal, que en el fondo están en nuestras manos. Somos integrantes de la Corporación los que las dirigimos y dentro de esas escuelas sí se practica en la formación de los teatristas, toda nuestra política creativa de teatro.

**M.Z. ¿Incluyen los programas de la Corporación la formación de grupos de teatro en comunidades campesinas, obreras, etc.?**

S.G. Mire, el problema es que, por ejemplo, nosotros vamos a los lugares más apartados, como Sagún, un pueblo grande muy alejado. Nos encontramos con la sorpresa de que en ese pueblito hay cuatro grupos de teatro que han salido espontáneamente. En los barrios populares y fábricas de las ciudades como Bogotá, Cali, Medellín, aparecen los grupos de teatro porque es una necesidad social. No es que la política nuestra sea fomentar que aparezcan los grupos porque son tantos, que si se fomenta sería un poco loco. El problema dentro de las tremendas limitaciones económicas que tenemos es el de poder consolidar los grupos, el de poder influir a través de seminarios, encuentros, de nuestros mismos trabajos organizativos, de los festivales y muestras, hacer que los grupos no desaparezcan.

**M.P. ¿Qué ayuda de tipo técnico se les presta?**

S.G. Es muy difícil, porque a veces los pueblos quedan muy distantes y no contamos con los medios económicos para hacer un trabajo tan grande. Ese sería un trabajo del Ministerio de Educación y del Instituto Colombiano de Cultura; pero ese trabajo, claro ninguno de estos estamentos los asume, también alegando los escasos recursos que tiene.

**M.P. No serían tan escasos si se los dieran a ustedes, pidiéndoles que apoyaran este tipo de actividades..**

**M.Z. ¿Existen formas de detectar la reacción del público, de los distintos tipos de público que existen?**

S.G. Hay diversas maneras de hacerlo. Bueno, están, por ejemplo, los foros. Antes se hacían muchos. Pero a la larga nos dimos cuenta que no siempre sirven: habla la gente que no debía hablar, se volvían unos mitines rarísimos en que se hablaba de todo, menos de teatro, que era lo que nos permitiría detectar la opinión del público. Entonces hacemos los foros, sólo cuando se trata de un público muy homogéneo, es decir cuando nos invita un sindicato, un colegio, la Universidad. Pero cuando es un público heterogéneo, nunca hacemos foro. Se hacen en-

cuestas pero el grupo no las asume; más bien las realizan grupos de sociólogos o grupos que se forman dentro de la Escuela Nacional de Arte Dramático que se ocupan de ver ese tipo de reacciones. Es muy complicado saber hasta qué punto hay una operatividad real del teatro en una determinada sociedad.

**M.P. ¿Algún trabajo de este tipo hecho por sociólogos o estudiantes le ha servido de apoyo a la tarea, o no?**

S.G. Sí, nos sirve. Cuando estrenamos una obra, antes de darla al público en general, hacemos unas 20 presentaciones de tanteo a distintos públicos. Entre estos, a sociólogos y gente muy ligada al movimiento teatral. Viendo cómo opera la obra en este público, la cambiamos. A veces se han hecho cambios muy profundos en las obras, debido a estas funciones de chequeo.

M.P. Acá se realizó ese experimento una vez con Tierranegra, dándola primero a un grupo; al fin se decidió no seguir adelante con la experiencia de la obra, porque había que variarla excesivamente.

**M.Z. ¿Este equipo de semiólogos, sociólogos en qué momento trabaja con ustedes?**

S.G. Depende del tipo de obra que se esté montando. En la última que estamos trabajando "Golpe de suerte" sobre el narcotráfico. Para investigar ese problema del narcotráfico actual en Colombia, reunimos un equipo de investigadores. Es decir, formamos equipos, a partir de la necesidad que tiene el grupo en un momento determinado. Hay algunas personas que permanecen más estables en el grupo pero otras, se utilizan según el tipo de obras que se quieren montar.

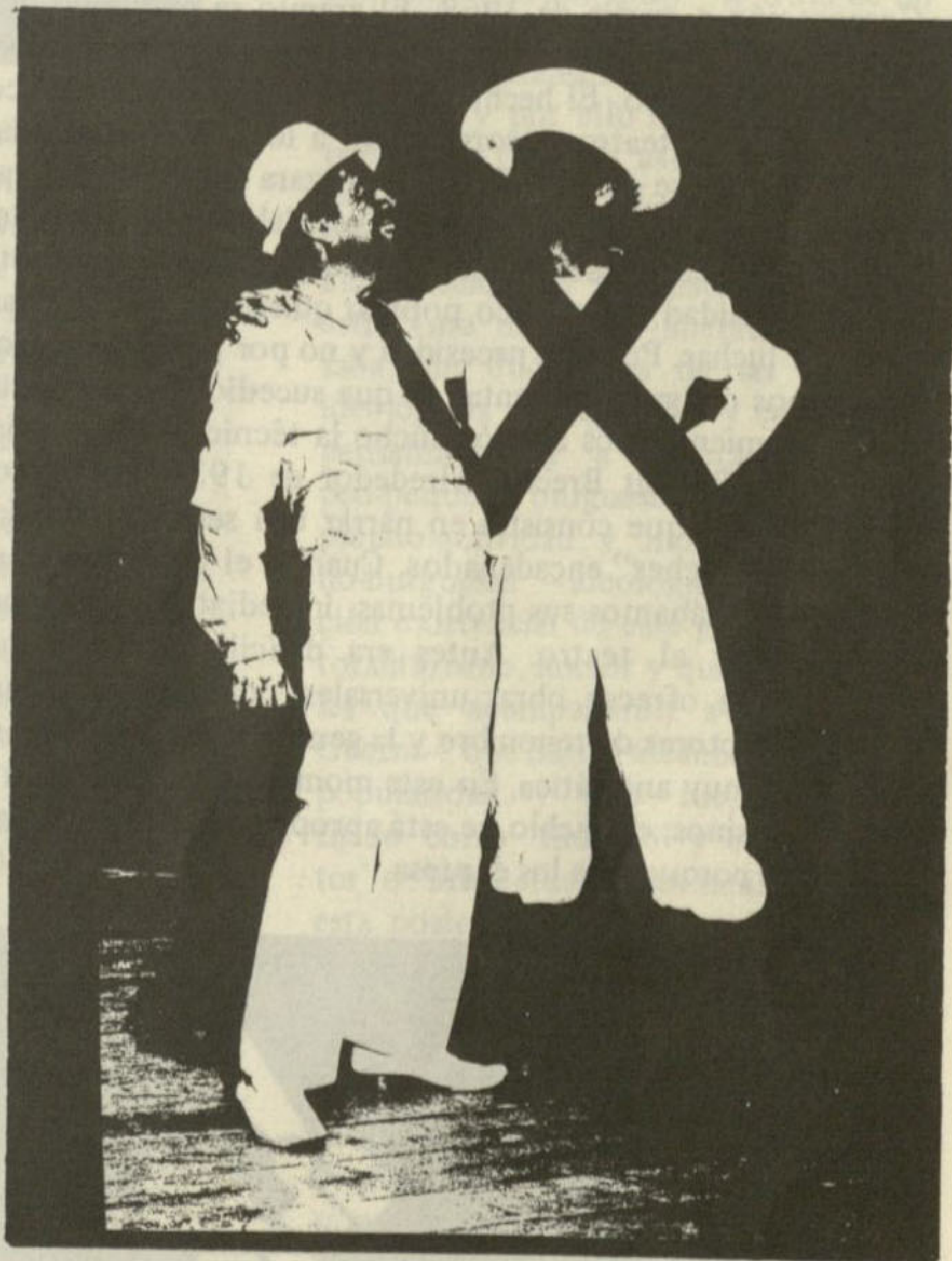
Hay un Instituto en Colombia, el CEIS, (Centro de Investigaciones Sociales) que es una especie de Universidad Popular. Tiene un equipo muy grande de historiadores, sociólogos... que ha ido creciendo mucho. A veces nuestro grupo hace contratos con ellos. Nosotros le encargamos, por ejemplo, una investigación bien profunda sobre el narcotráfico. A cambio se pagaba con un número determinado de presentaciones cuando la obra estuviera montada. Entonces ellos dedicaron una gente al trabajo que era complicadísimo y carísimo, sobre el problema económico que acarrea la entrada al país de millones de dólares por este concepto.

Hicieron la investigación, y el grupo montó la obra.

**M.Z. Hace un rato usted indicó que no existe un movimiento teatral sin una dramaturgia propia. ¿Qué papel ocupa entonces el dramaturgo en todo ese proceso?**

S.G. Sí. En la última muestra de teatro (4ª) que se hizo allá en noviembre del 79, participaron 90 grupos. Muchos de la Corporación y otros no. La Corporación organiza las muestras para el movimiento en general. De esas 90 obras que participaron en las muestras habían 70 que eran nacionales. Con los 90 se hace una selección para participar en el festival, según la región. Hay cinco

regionales en Colombia: Bogotá, Cali, Medellín, Barranquilla y Bucaramanga. Cada regional tiene un cupo de 4 o 5 obras para participar en el festival y se hace la selección. De los 90 se seleccionan 20 y de ellas 15 eran nacionales. Esto no indica un chauvinismo, sino un fenómeno que se está dando: la aparición de una dramaturgia nacional, que nos ha costado 20 años de trabajo. Esto no quiere decir que descalificamos a Shakespeare, no; excelente que los grupos monten a los clásicos, no se les veta; sino que favorecemos, porque sabemos que es muy importante, el autor nacional. Aunque esas obras al comienzo sean malas, no comparables a Shakespeare, sabemos que es una dramaturgia que empieza, que está naciendo, que hay que cuidarla aunque sea fea (los niños nacen feos, pero se vuelven bonitos).

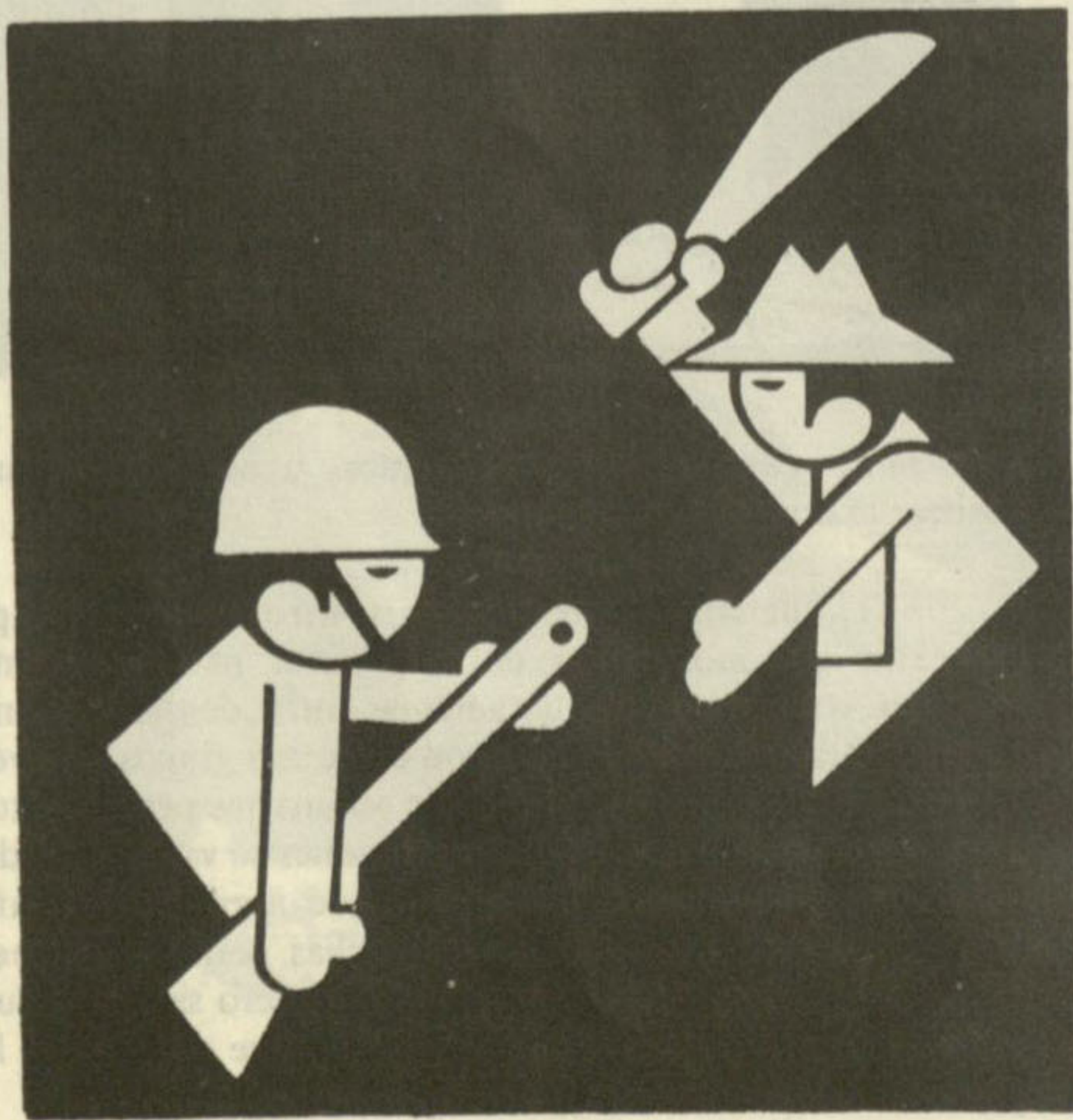


**M.Z. ¿Existen algunas políticas y actividades para motivar al dramaturgo?**

S.G. Fundamentalmente el encuentro. Cualquier grupo de teatro que monte una obra de autor nacional o una creación colectiva, inmediatamente entra dentro de una esfera de trabajo de confrontación con otros grupos a través de las muestras, de los festivales, de seminarios permanentes que se hacen. A través de estas discusiones se van formando los autores. Las discusiones han llegado a grados bastante elevados de rigor. No se tienen muchas contemplaciones con las nuevas obras: nos damos duro, pero sabemos que esas críticas violentas que nos hacemos entre grupos, son la posibilidad de elevar la calidad.

**M.P.** ¿Qué otros factores contribuyeron a desarrollar la dramaturgia nacional, teniendo en cuenta de que hace 20 años no existía en Colombia?

S.G. Hace 20 años cuando empezamos había pocos autores: Enrique Buenaventura, Carlos José Reyes, unos 4 o 5. En general, la mayoría de los grupos montaban el repertorio universal. Pero a partir, más o menos de 1968, con el Teatro Universitario, entre otras cosas, empezó a aparecer la necesidad de hacer obras aunque rápidas inventadas por los grupos, por la situación política y social que vivía el país. Ante este teatro tan político, tipo pancarta, vino una represión fuerte y el teatro universitario fue rápidamente diezmado. Pero la represión provocó también la necesidad de organizarse; surge entonces la Corporación a partir de 1968. El gremio se preocupó por estimular la dramaturgia nacional. El otro aliciente importante es el público. El hecho de haber ampliado el público tradicional del teatro, incorporando a los sectores populares, hizo que ese nuevo público empezara a exigirnos obras acordes a sus intereses, como lo señalaba anteriormente. Nuestra primera creación colectiva surge para dar respuesta a esta necesidad. El público popular quiere saber cómo han sido sus luchas. Por esta necesidad y no por postura estética nos vimos obligados a contar lo que sucedió. Por supuesto en un comienzo nos ayudó mucho la técnica de distanciamiento de Bertolt Brecht. Alrededor de 1971, montamos *Los Comunes* que consistía en narrar una serie de historias cortas, "Sketches" encadenados. Cuando el público encontró que contábamos sus problemas, inmediatamente empezó a asistir al teatro. Antes era difícil. Ibamos a los sindicatos a ofrecer obras universales, con montajes muy costosos, actores de renombre y la gente de los sindicatos se mostraba muy antipática. En este momento, la clase obrera, los campesinos, el pueblo, se está apropiando del movimiento teatral porque éste los expresa.



## FESTIVAL DE TEATRO COLOMBIANO

Teatro "La Candelaria" Bogotá  
Teatro Experimental de Cali

DEL 24  
AL 29  
DE JULIO  
8:P.M.



**M.P.** ¿Me interesa saber cómo hicieron para estimular la dramaturgia. ¿Montaron talleres, incorporaron escritores, posibles dramaturgos?

S.G. En Colombia, en general, los dramaturgos han salido del movimiento teatral. Algunos actores se han vuelto autores. Son los actores que tienen contacto con el nuevo público quienes sacan las antenas, perciben las necesidades y empiezan a escribir para ese público.

**M.P.** En Costa Rica, ante la ausencia de una dramaturgia nacional, hemos intentado fomentarla a través de talleres con becas para que escritores trabajen. Pero de pronto, siento la posibilidad de fallo en eso. Hemos podido convertir novelas al teatro y que el mismo autor haya llegado a adaptar su novela. Pero no pasa de allí. Quizá lo más apropiado sea incorporar a algunos actores a los talleres. El escritor, a no ser que se incorpore al movimiento teatral, no puede escribir teatro.

S.G. Ya muy pronto se inicia la función, tengo que irme. Si acaso hubiera otra pregunta, podríamos reunirnos luego y completar la sesión.

**M.Z.** Me parece que no es necesario. Lo conversado es ya un interesante aporte sobre lo que ha sido la experiencia del grupo La Candelaria de Colombia. Agradecemos a Santiago García habernos dedicado este rato y habernos dejado mucho que pensar sobre lo que es o puede ser el propio trabajo teatral en Costa Rica.