

# Sección central



# “El futuro es lo que tengo atrás, lo que no puedo ver...”: conversación entre Santiago García y Sandro Romero Rey para el documental “El teatro La Candelaria 50 años: Recreación colectiva”

## Artículo de reflexión

Recibido: 15 de diciembre de 2020

Aprobado: 21 de enero de 2021

## Sandro Romero Rey

Universidad Distrital Francisco José de Caldas,  
Colombia

sromeror@udistrital.edu.co

Santiago García

Teatro La candelaria, Colombia

—

Cómo citar este artículo: Romero Rey, S. y García, S. (2021). “El futuro es lo que tengo atrás, lo que no puedo ver...”: conversación entre Santiago García y Sandro romero-rey para el documental “el teatro la candelaria: recreación colectiva”.

*Estudios Artísticos: revista de investigación creadora*, 7(11) pp. 192-209.

DOI: <https://doi.org/10.14483/25009311.17553>

## Resumen

El 6 de junio de 2006 el Teatro La Candelaria celebró sus 40 años de actividad ininterrumpida. En aquella ocasión realicé un documental de largometraje producido por Señal Colombia. 10 años después, el grupo me invitó a dirigir un trabajo similar para su cincuentenario. Como no quería repetir lo ya realizado, les propuse contar la historia desde el año 2007 hasta el 2016. Luego, reedité los dos materiales y los concentré en un solo documental que tiene por título *El teatro La Candelaria 50 años: Recreación colectiva*. Grabamos muchas horas de entrevistas para la materialización de dicha experiencia inolvidable. A raíz de la muerte de Santiago García a sus 91 años, en el silencio atroz de la pandemia del 2020 decidí buscar las transcripciones realizadas por la directora de teatro Carolina Mejía. En este documento están presentes todas las preguntas que le hice a Santiago para darle cuerpo y forma a nuestro trabajo. Todo, tarde o temprano, aparece. Comparto aquí esa entrevista registrada por las cámaras de Sergio García y Jimmy Bonilla.

## Palabras claves

Santiago García; teatro La Candelaria; creación colectiva; teatro colombiano

<

*Santiago García a los 90 años*. (2018).

**“The future is what I leave behind, what I cannot see...”: A Conversation Between Santiago García and Sandro Romero Rey for the Documentary *El teatro La Candelaria 50 años: Recreación colectiva***

**Abstract**

On June 6, 2006, La Candelaria Theater celebrated its 40 years of uninterrupted activity. On that occasion I made a feature film documentary produced by Señal Colombia. Ten years later, the troupe invited me to direct a similar work for its fiftieth anniversary. As I did not want to repeat what had already been done, I proposed to tell them the story from 2007 to 2016. Then, I re-edited the two materials in the single documentary *El teatro La Candelaria 50 años: Recreación colectiva* (*La Candelaria Theater 50 Years: Collective Recreation*). We recorded many hours of interviews for the materialization of this unforgettable experience. Following the death of Santiago García at the age of 91, I decided to search, in the atrocious silence of the 2020 pandemic, for the transcripts made by theater director Carolina Mejía. All the questions I asked Santiago to give shape and form to our piece are present in this document. Everything, sooner or later, appears. I share here that interview recorded by the cameras of Sergio García and Jimmy Bonilla.

**Keywords**

Santiago García; La Candelaria Theater; collective creation; Colombian theater

**« L’avenir est ce que je laisse derrière moi, ce que je ne peux pas voir... » : Une conversation entre Santiago García et Sandro Romero Rey pour le documentaire *El teatro La Candelaria 50 años: Recreación colectiva***

**Résumé**

Le 6 juin 2006, le Théâtre La Candelaria célébrait ses 40 ans d’activité ininterrompue. A cette occasion, j’ai réalisé un long métrage documentaire produit par Señal Colombia. Dix ans plus tard, la troupe m’a invité à diriger une œuvre similaire

pour son cinquantième anniversaire. Comme je ne voulais pas répéter ce qui avait déjà été fait, j’ai proposé de raconter leur histoire de 2007 à 2016. Ensuite, j’ai réédité les deux matériaux dans le documentaire unique *El teatro La Candelaria 50 años: Recreación colectiva* (*Théâtre La Candelaria 50 ans : récréation collective*). Nous avons enregistré de nombreuses heures d’entretiens pour la matérialisation de cette expérience inoubliable. Suite à la mort de Santiago García à l’âge de 91 ans, j’ai décidé de rechercher, dans le silence atroce de la pandémie de 2020, les transcriptions de la metteuse en scène Carolina Mejía. Toutes les questions que j’ai posées à Santiago pour donner forme et forme à notre pièce sont présentes dans ce document. Tout, tôt ou tard, apparaît. Je partage ici cette interview enregistrée par les caméras de Sergio García et Jimmy Bonilla.

**Mots clés**

Santiago García; Théâtre La Candelaria ; création collective ; théâtre colombien

**“O futuro é o que tenho atrás, o que não posso ver...”: conversa entre Santiago García e Sandro Romero Rey para o documentário “o teatro la candelaria 50 anos: recreación colectiva”**

**Resumo**

No dia 6 de junho de 2006 o Teatro La Candelaria celebrou seus 40 anos de atividade ininterrupta. Naquela ocasião realizei um documentário de longa-metragem produzido pelo Señal Colombia. 10 anos depois, o grupo me convidou para dirigir um trabalho similar para suas 5 décadas. Como não queria repetir o já realizado, lhes propus contar a história a partir do ano de 2007 até 2016. Logo, reeditei os dois materiais e os concentrei em um único documentário que tem por título *El teatro la candelaria 50 años: recreación colectiva*. Gravamos muitas horas de entrevistas para a materialização desta experiência inesquecível. Por razão da morte de Santiago García, aos seus 91 anos, no silêncio atroz da pandemia de 2020, decidi buscar as transcrições realizadas pela diretora de teatro Carolina Mejía. Neste documento estão presentes todas as perguntas que fiz a Santiago para dar corpo e forma a nosso trabalho. Tudo, tarde ou

cedo, aparece. Compartilo aqui essa entrevista registrada pelas câmeras de Sergio García e Jimmy Bonilla

### Palavras chave:

Santiago García, teatro La Candelaria, criação coletiva, teatro colombiano

### Charra Achka tatichiikuna kati samuku mamara allilla kawani, parlanakumi, iska runa suti, Santiago García i Sandra Romero sug rurali apachingapa

### Maillallachiska:

Sugta puncha junio killa kaura, kawachiska sug suma ruraskata chusku chungu wata kaura. Chasallata kai ruraikuna, kawachiska televisionpe, nispa chungu wata llaliura ikuti nukata kallawas-kakuna chiura tupachiskani kai iskai parlukunata. Suglla ruraspas kasa sutichiskani ruraikuna Candelaria pichka chungu watapi, nispa katichiskani Santiago García wañuuramanda. Tukui kunaura u nispa kawanimi munakumi kawachinga Sergio García Jimmy Bonilla Kawaska

### Rimangapa Ministidukuna:

Santiago García runa chasa suti; teatro la Candelaria maipi paikunapa ruraska kawachiduru; tukuikuna ruraska; Atun llagta Colombia sutipi ruraska

**Sandro Romero Rey:** Santiago... estas fechas se convierten en tiempo de balances. Después de 40 años de existencia teatral, ¿ha vuelto a pensar en sus orígenes?

**Santiago García:** Bueno... ¿Cómo empezó todo esto? — Cuando me hago esa pregunta —¿cómo fue que yo empecé?, inmediatamente se me viene el recuerdo de mi infancia, de mi juventud, de la fundación de La Candelaria, de todo, de acá hacia allá. En ese momento yo pensaba en la manera que tienen los koguis de concebir el pasado, el presente y el futuro. Los koguis siempre consideran que el pasado es lo que uno tiene en frente, lo que uno puede ver hacia adelante, porque es lo que se puede visionar. El presente es lo que uno tiene aquí, inmediatamente. Mi presente es aquí, en el

Teatro La Candelaria, en esta entrevista que estoy haciendo ahora, a los 40 años de haber fundado el Teatro La Candelaria. Y lo que más me interesa es el futuro, es lo que tengo atrás, o sea lo que no veo, lo que no puedo ver. Pero es lo que más me interesa: ese oscuro pasado, que es a donde voy. No de dónde vengo, como se habla en nuestra obra *Maravilla Estar* (García, 1989). Es como cuando uno va en el último vagón de un tren. Lo que va viendo es lo que ha pasado, es lo que tiene como visión del pasado, lo que va pasando. El presente es donde está en ese momento en el último coche de un tren. Y lo que viene es lo que tiene atrás. Las estaciones que van llegando. Es como viajar al revés. Para mí lo más interesante es ese revés. Ese oscuro futuro a donde vamos a viajar, que espero sea como el que hemos vivido hasta ahora. Pero más emocionante. Porque probablemente va a tener más sorpresas, va a encontrarse con el factor que más me ha interesado a mí en la vida que es el del juego, el del azar, el de lo imprevisto.

**SRR:** En los años 60, cuando, se supone empezó toda la historia de La Candelaria, ¿ya se hablaba de un 'nuevo teatro'?

**SG:** Bueno. El término del nuevo teatro empieza a funcionar a finales de los años 20, comienzo de los años 30 en Alemania, con el término *Neues Theater*. Max Reinhardt, Bertolt Brecht, Piscator le dieron esa denominación a lo que ellos suponían que debía ser el nuevo teatro. Es decir, el teatro que estuviera vinculado con los estratos de la sociedad que no habían participado nunca en la receptividad del arte. Esto es la clase nueva, la clase proletaria que estaba llamada a ser el nuevo público. Y este nuevo público debía definir el arte y sobre todo el teatro como 'nuevo teatro'. Cuando nosotros llegamos, por allá en los años 60, era la época en que aparecía un cúmulo de nuevas propuestas como las del teatro del absurdo con Ionesco, Beckett, Adamov. Pero, al mismo tiempo, también empezaba una contrapropuesta que era la de Bertolt Brecht y la del nuevo teatro. Con esa definición que no tenía que ver mucho con la estética en sí. Es decir, había un teatro nuevo estéticamente, diferente, de vanguardia, que era el teatro de Ionesco y de Beckett, o sea el teatro del absurdo. Pero también había un teatro que tenía que ser nuevo por, fundamentalmente, su relación con el nuevo público. Ese término, cuando

empezamos en La Casa de la Cultura lo adoptamos, porque era uno de los objetivos fundamentales de nuestro trabajo: no solamente hacer un teatro nuevo por la estética, por el punto de vista de la forma, sino nuevo por el punto de vista de la relación con el público. Y por eso entramos desde el comienzo en una relación muy estrecha con los sectores estudiantiles, con los sindicatos, con los barrios populares como el Policarpa, con sectores organizados con los que podíamos tener una programación, podíamos trazar un derrotero. Por eso lo llamamos nuevo teatro.

**SRR:** Y desde los años 60, ¿el teatro que ustedes estaban haciendo tenía interés, o alguna intención política? ¿O tenían tan solo una intención artística, puramente estética?

**SG:** Tenía una intención política, pero dentro del concepto más profundo de la palabra. Por desgracia, siempre se toma por el lado de la politiquería. Por el lado de las conquistas de determinados sectores de la política que quieren regir el país. No, en un sentido mucho más profundo de lo que es la política. La política es el arte de dirigir a los pueblos, de dirigir una sociedad, como arte. Por eso, en el arte es muy importante tener en cuenta la política. Porque la política está presente casi en todo. Tanto que aún en las relaciones más privadas, más particulares, hay una política. Y en esa época, el estar relacionado con ese nuevo público, con el público más nuevo, más joven, más dinámico; con los trabajadores, hacía que ese vínculo nos hiciera ver las posibilidades de creación en el arte con otra óptica, con otra manera de ver la creación estética, relacionada a ese otro sector de receptividad que era el público.

**SRR:** ¿Qué diferencia había entre el teatro que hacía el Teatro El Búho, el Teatro de la Casa de la Cultura, y lo que es hoy el Teatro La Candelaria?

**SG:** Cuando el proyecto del Búho empezó, el objetivo inmediato era el de poner en práctica lo que acabábamos de aprender con el maestro japonés Seki Sano, que había llegado de México en el año 56 y trajo el sistema de Stanislavski. El sistema de Stanislavski, en ese momento, era una manera revolucionaria de ver la creación artística en el teatro desde el punto de vista del actor. Así, se pretendía observar la creación artística desde el

punto de vista de encarar la representación como una verdad y no como una ficción, que para la televisión era de una importancia muy grande. Seki Sano estuvo muy corto tiempo, pero nos dejó unos cimientos extraordinarios, porque él fue discípulo de Stanislavski. En especial de Vajtangov, que era el más revolucionario de sus discípulos. Vajtangov y Meyerhold fueron los que hicieron que el método avanzara, que no se anquilosara. Con ese principio entramos a trabajar en el Búho. Con el de ver cómo se ponían en práctica todas las enseñanzas de Seki Sano. Pero además queríamos estar acordes con el movimiento que había en ese momento, no solamente en teatro, sino también en literatura, en cine, en poesía, en las artes plásticas. Entrar a las vanguardias. Que Colombia se pusiera al día con lo que en ese momento estaba sucediendo en Francia, en Inglaterra, en el mundo.

Sobre todo, después del 48, después de la conmoción a causa de la muerte de Gaitán. Ese hecho nos aterrizó en que estábamos viviendo en la mitad del siglo XX, en un momento muy importante. En teatro, en ese momento, lo más importante, el teatro de vanguardia que había, sobre todo en Francia, era el teatro del absurdo: Ionesco, Beckett, Jean Tardieu. Yo la primera obra que monté fue precisamente una obra de Jean Tardieu, en el Búho, que se llamaba *La conversación sinfonista*. Después montamos *La cantante Calva*. Es decir, lo que en ese momento estaba de repertorio en París, lo tratamos de poner en el Teatro El Búho, de la Carrera Décima con la Avenida Jiménez. Esa era la intención fundamental del Búho: abrir una brecha. Cuando pasamos a La Casa de la Cultura, diez años más tarde, ya había entrado Brecht, como contrapropuesta del teatro de Ionesco, de Beckett. Este, no era un teatro tan concentrado en objetivos de carácter formalista, sino un teatro de mucho más contenido. Dar un paso estético mucho más riguroso, con la intervención del efecto de distanciamiento.

Casi lo contrario de Stanislavski, sobre todo en relación con la actuación. Más que con el problema de la forma, la revolución de Brecht era con el problema del contenido. Es decir, teníamos que hacer, ya cuando entramos a la Casa de la Cultura, obras que tuvieran que ver muy profundamente con nuestra esencia. No tanto con los problemas, sino con las causas de los problemas y los efectos



Imagen 1. Santiago García y Sandro Romero Rey.

de los problemas. Por eso la primera obra que montamos hace 40 años, cuando empezamos La Candelaria, fue *Soldados*, una obra escrita por Carlos José Reyes, basada en una novela de Álvaro Cepeda Samudio, que era profundamente nuestra, y que iba a afectar al nuevo público, que era lo que estábamos buscando. Objetivo que yo creo que logramos. Porque a esa obra fue mucho sindicalista, pudimos hacer contratos con las universidades, con los estudiantes, sus comités de estudio, con los barrios populares. La obra entró inmediatamente en la red de intercambio entre espectáculo y espectadores que nosotros estábamos empezando a crear. Posteriormente con La Candelaria, que es el paso después de La Casa de la Cultura, en un primer momento seguimos más o menos haciendo obras del gran repertorio universal. Pero lo que nos caracterizó, de verdad a La Candelaria, fue empezar a hacer nuestras propias obras, siguiendo el ejemplo de Carlos José Reyes con *Soldados* y de Jaime Barbini con *Bananas*,

y con el problema de la creación colectiva, que en ese momento también lo había tomado en sus manos Enrique Buenaventura. Pero eso ya fue a partir de 1973, cuando montamos nuestra primera creación colectiva: *Nosotros los Comunes*, que es lo que ha caracterizado a este grupo hasta el momento presente.

**SRR:** *Nosotros los comunes, La ciudad dorada, Vida y Muerte Severina...* ¿se pueden agrupar estos trabajos en una búsqueda común?

**SG:** De las primeras 10 obras que hicimos a partir de 1973, 5 eran creaciones colectivas. Obras que iban a la búsqueda de nuestra identidad cultural, buscar qué somos. *Nosotros los comunes* fue la primera obra que hicimos sobre la primera revuelta que se hace en el país. En búsqueda, más que de la independencia formal, de separarnos de España, de luchar contra el rey Carlos *nosequevaines* [sic]. Era una obra sobre la lucha del pueblo para

encontrarse a sí mismo, para dejar de ser los hijos parias de la madre patria.

**SRR:** ¿Y por qué cree que había tanto interés por el pasado, antes que asumir una reflexión directa sobre el presente?

**SG:** Hay una influencia muy grande de Brecht en estas primeras obras. La de encontrar elementos de distanciamiento. Es decir, no tratar los problemas de la realidad inmediata con ejemplos de la realidad inmediata, o con situaciones de la realidad inmediata. Necesitábamos siempre buscar un pretexto para distanciarlas. Para Brecht hacer sus obras sobre el nazismo, que era el problema inmediato de Alemania, siempre encontraba una distancia: historizar el problema. En *La buena alma de Se Chuan* (Brecht, 1967), con la que estrenamos, entre otras cosas, esta casa, cuenta una historia que sucede en la China, por allá, hace 60, 80 años, principios de siglo, la historia de Se Chuan.

*Madre Coraje y sus hijos* (Brecht, 2001), es una obra sobre la guerra de los 30 años en Polonia en el siglo XVIII. *Arturo Ui* trata directamente sobre el problema de Hitler en el poder pero, para poderlo tratar, hace la metáfora de irse hacia el Chicago de los años 30. Es decir, siempre se busca un distanciamiento. Ese fue el gran ejemplo, la gran lección de Brecht. Por eso decidimos, en *Nosotros los comunes*, hacer una obra sobre un problema muy distante, que era el problema de los Comuneros. Pero para estar hablando del problema que estábamos viviendo en Colombia, que era precisamente el problema del diálogo, recurrimos a la historia de los Comuneros cuando entran a dialogar, cuando entran a un acuerdo con el arzobispo virrey en Zipaquirá y son traicionados. Como fue traicionado Atahualpa, como fue traicionado Moctezuma, y como fue traicionado Guadalupe en los años 50. Como son traicionados los que ingenuamente entran al terreno del diálogo, que ya se sabe cómo termina. Porque lo mismo no solamente pasó en Colombia, sino que pasó en México con Zapata, y con todos los revolucionarios populares que han sucumbido ante los halagos del diálogo. Ese es el grave problema que estamos viviendo en este momento, pero en lugar de tratarlo directamente, lo más eficaz era distanciarlo, historizarlo, hacer lo que Brecht llamaba el *verfremdungseffekt*.

**SRR:** ¿Cuándo empezó el interés de ustedes por el tema de las guerrillas liberales de Guadalupe Salcedo en los años 50? ¿Al mismo tiempo estaba el interés formal de cómo tratar ese tema? ¿O los recursos expresivos de la puesta en escena (en especial, el de la música) surgió después?

**SG:** Bueno, cuando entramos a trabajar el problema de Guadalupe Salcedo, ya nosotros habíamos hecho dos obras de creación colectiva: *Nosotros los comunes* y *La ciudad dorada*. Ya sabíamos que era muy eficaz el sistema de las improvisaciones. Habíamos trabajado mucho con el TEC (Teatro Experimental de Cali) en explorar ese terreno del proceso creativo. Lo importante era partir de un asunto que a todos nos interesara, el asunto, el acontecimiento. En este caso el acontecimiento era la muerte de Guadalupe Salcedo después de la traición del diálogo. Por qué es traicionado, y por qué es asesinado vilmente en una calle aquí de Bogotá. En la calle 22 sur con la Caracas, y qué era lo que había detrás. Ese era para nosotros el interés más grande. Teníamos unas grabaciones con relatos de todo lo que había ocurrido, recopiladas por el escritor e historiador Arturo Alape. A partir de esos relatos directos que él tenía, empezamos a hacer muchas, muchas improvisaciones. Y con las improvisaciones fue apareciendo poco a poco el camino, la vereda que teníamos que encontrar de cómo relatar eso que estábamos encontrando. Primero con el acontecimiento en sí. Después con los relatos del acontecimiento. Y después con las improvisaciones.

**SRR:** ¿Qué es una improvisación para el Teatro La Candelaria?

**SG:** Es una herramienta de trabajo. Encontramos una manera muy antigua de trabajar en el arte. En toda la Edad Media, digamos, el arte es colectivo, son creaciones colectivas, las catedrales, las pinturas, el teatro de La Comedia del Arte. Eran obras hechas por gremios, obras artísticas hechas colectivamente. En la improvisación se hace lo que en la vida privada del creador nace con sus invocaciones a las musas y con sus tanteos individuales. En la creación colectiva el tanteo se hace en grupo y ese tanteo colectivo es la improvisación. La improvisación se analiza, se estudia, después se selecciona qué es lo que sirve, qué es lo que no sirve, hasta encontrar que esas piezas de las

improvisaciones son las que van a constituir el mosaico, el rompecabezas que es, al final, la creación propiamente dicha.

**SRR:** ¿Cuál es el promedio del número de funciones que hacen de cada una de las obras?

**SG:** Cuando nosotros empezamos en La Casa de la Cultura, o, más atrás, cuando empezamos con el Teatro El Búho, generalmente el número de funciones por cada estreno era de aproximadamente 20 o 30 funciones. Eso ya era un exitazo. Después aquí, en La Casa de la Cultura y en La Candelaria, logramos tener obras que duraron. Como *Marat/Sade*, 80 funciones. Eso era ya el máximo. Pero ya con *Guadalupe* llegamos a... ¡1500 funciones! Cuando empezamos con las creaciones colectivas como *Nosotros los Comunes* llegamos a 400. Eso era para nosotros una sorpresa inmensa. Nunca nos habíamos soñado que una obra se podía dar 400 veces, y mucho menos 1500 veces. Fue un proceso en el que tuvo que ver mucho ese nuevo público que estábamos buscando. Sería imposible llegar a esas cifras de 1500, 1300, 13 años de presentación de una obra si tuviéramos un público tradicional, más común y corriente, profesionales, las personas que habitualmente van a teatro. Eso se logra es con sectores de público muy amplios, con los que se puede llegar a esas cifras espeluznantes. Aunque no creo tampoco que lleguemos a alcanzar un record Guinness.

**SRR:** Hay una dialéctica particular en el teatro nuestro con respecto a si el público debe ir a las salas o si uno debe ir en búsqueda del público. Cuando uno ve los montajes de La Candelaria en su sala son montajes muy cuidados con respecto a los dispositivos de la escena. Pero ustedes se presentan mucho en escenarios populares, sin las condiciones técnicas ideales. ¿Cómo concilian esos dos aspectos?

**SG:** Cuando uno monta una obra, obviamente piensa en el público y en el tipo de público que nosotros tenemos. Pero uno no debe amarrarse a esas exigencias que plantea la relación con el público. El público que tenemos fuera de la sala es a veces un público que no tiene escenarios para brindarnos. Entonces toca improvisar la escena, improvisar la escenografía, o definitivamente no hacer la obra con la escenografía con la que la

hacemos en la sala. Entonces, aquí generalmente lo que se hace es que se montan y se preparan las obras de una manera muy apasionada, muy entregada con relación al espacio que tenemos, y muchas veces hay que prescindir de muchos hallazgos muy importantes que hacemos en lo referente a la escenografía, a la iluminación, a la misma puesta en escena aquí en la sala.

Cuando tenemos que ir a presentar una obra por allá en un patio, o en un lugar que no tiene nada que ver con lo que teníamos aquí en la sala es un juego que asumimos. A veces en ese juego de lo imprevisto se encuentran sorpresas inmensas, muy grandes. Hemos tenido muchos casos en los que la situación en la que estamos en una plaza pública, o en un lugar donde no hay ningún elemento de escenografía. Pero hay otros que nos ayudan enormemente. Por ejemplo: hace poco estuvimos en Chiapas, en el estado de Chiapas en México, y llevamos una obra que era muy exigente en cuanto a esos elementos espacio-técnicos con los que jugamos acá. La obra se llama *Nayra (la memoria)*, que exige el público alrededor, y una iluminación, un clima muy especial. Allá nos invitaron en Chiapas a San Cristóbal las Casas, y el único lugar medio parecido al que podíamos tener aquí obviamente no era un teatro sino un convento, las ruinas de un convento dominicano, un convento que había sido destruido por un terremoto por allá en el siglo XVI y habían quedado los restos. Al lado había un cementerio lleno de recuerdos, de cosas muy profundas. La función era por la noche. Volaban vampiros por encima del patio.

El público se hizo alrededor, el cielo estaba estrellado, lindísimo y el ambiente que se logró fue gracias a todos estos elementos naturales, no a los elementos artificiales que teníamos aquí en la sala. Yo creo que resultaron mejor que los que teníamos acá. Se produjo una energía de, quién sabe, de lo telúrico. Hasta aportaron los mismos muertos que debía haber debajo de ese patio dominicano, de los restos del sismo, del sismo que había habido ahí, del terremoto. Le dieron otras dimensiones completamente distintas a lo que habíamos planificado aquí en la sala. Nosotros acá sí montamos las obras pensando mucho en la sala, cuando hacemos las primeras temporadas acá. Pero después nos lanzamos al azar con el público popular que tenemos fuera, sabiendo que eso nos



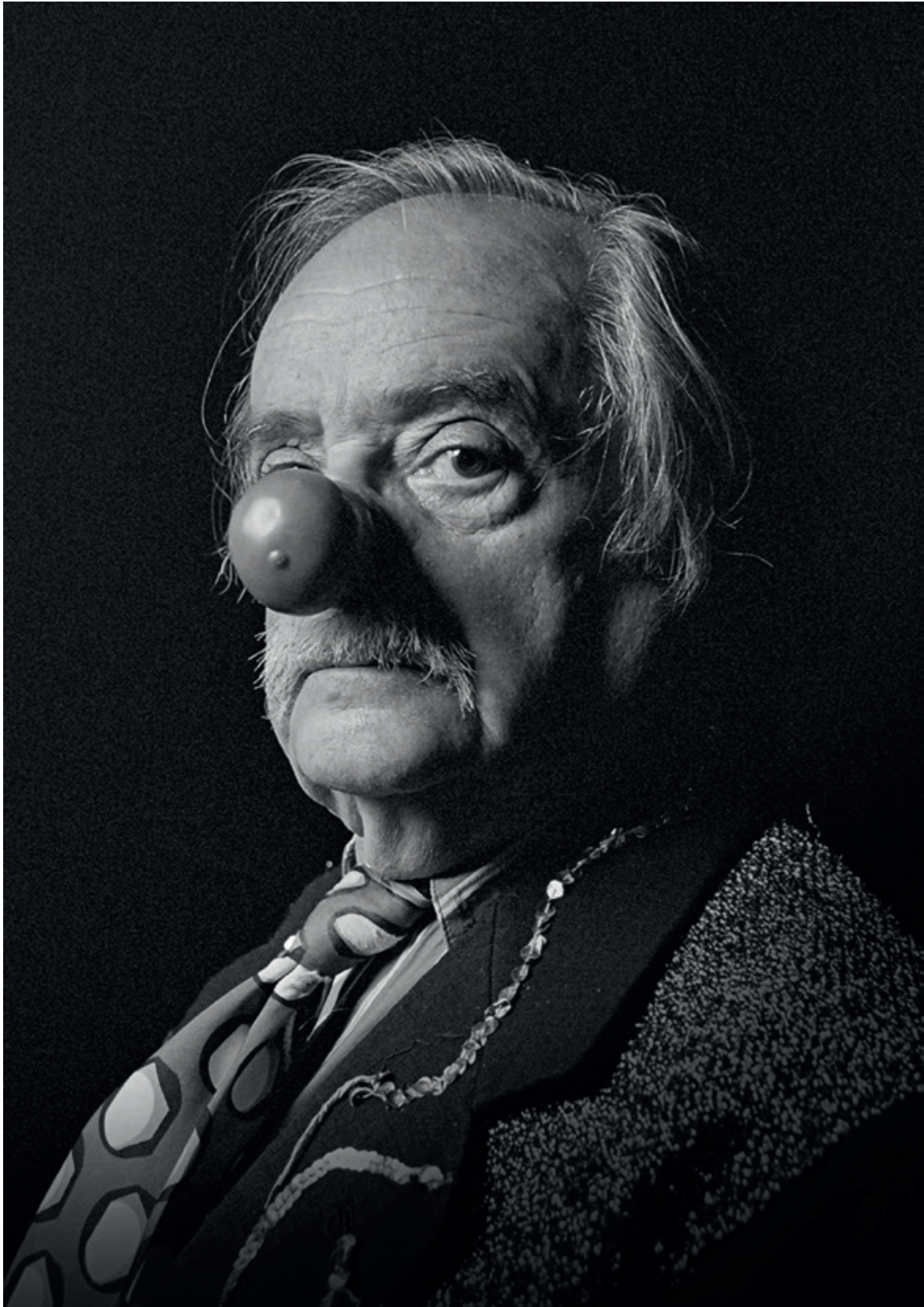


Imagen 2. *Santiago García* (2002). Fotografía: Carlos Duque.

va de pronto a beneficiar con sorpresas muy grandes, o que muchas cosas que se veían muy bien aquí en la sala en otros lugares no van a salir tan bien. Pero, como para nosotros lo más importante no son los hallazgos formales, los hallazgos de la técnica, sino los hallazgos internos de la obra, pues muchas veces, aunque se pierdan los hallazgos formales, se encuentran hallazgos de carácter subjetivo muy poderosos.

**SRR:** Yo quisiera devolverme a los años 70 y reflexionar un poco sobre esas relaciones con la vida real, con la realidad “inmediata”. Cuando hicieron *Los diez días que estremecieron al mundo* utilizaron el recurso de un grupo de teatro que monta una obra sobre la revolución bolchevique. ¿Cuál era el referente de ese grupo de teatro? ¿Era algún grupo de teatro colombiano?

**SG:** En un principio, nosotros estábamos muy ceñidos al libro de John Reed, sobre el cual nos basamos. Pero poco a poco nos fuimos desprendiendo, porque resulta que el grupo con el que teníamos que contar para representar la Revolución de Octubre, pues casi ningún actor tenía que ver con los rusos. No había ningún rubio, mono, alguien que medio se pareciera a un ruso. Había muchas personas cuya extracción social, cultural y racial eran todo lo contrario a un ruso. Había negros, indios, gente como nosotros, chiquitos. Entonces tuvimos que inventar, para poder hacer la obra sobre la revolución, que era un grupo de teatro de aquí, que estaba representando la Revolución de Octubre, y que obviamente estaba produciendo ese efecto de distanciamiento a lo Brecht, entre el grupo de teatro que lo representaba, y lo representado. Con eso salvamos de que cualquier persona que no tenía nada que ver con un ruso, y se ponía unos atuendos más o menos rusos y decía: “soy ruso”, entonces ya el público entraba en el código, una representación dentro de una representación. Con eso tuvimos muy buena recepción. Eso fue un hallazgo que nos abrió mucho el camino para tratar el tema profundo de la Revolución de Octubre.

**SRR:** Hay dos obras que son un puente entre las obras de creación colectiva de finales de los 70 y las obras de dramaturgia individual: *La historia del soldado*, con la música de Stravinski. Y *Golpe de Suerte*, última creación colectiva de ese período. ¿Hay alguna conexión entre esos montajes?

**SG:** Ya habíamos hecho cinco creaciones colectivas contando *Golpe de suerte* (a la que llamábamos entre nosotros *Lucky Strike*). Por consiguiente, habíamos encontrado una especie de ‘fórmula’ para hacer un espectáculo teatral. Esto de encontrar fórmulas con las cuales tener éxito con el público es una trampa terrible. Se vuelve una especie de saco, de chaleco, de los que les ponen a los locos para que no se muevan tanto. Tuvimos entonces la oportunidad de que se nos presentara algo que le diera un giro a la metodización del trabajo que en ese momento estábamos haciendo. Que no lo anquilosara. Y fue la propuesta que nos vino por parte de la Orquesta Filarmónica de Bogotá de montar la *Historia del soldado* de Stravinski, con el texto de Ferdinand Ramuz. Era muy buena la obra, porque ahí ya no teníamos ninguna posibilidad de improvisar. Teníamos que ceñirnos a una música totalmente escrita hasta en sus mínimos detalles, las corcheas y las semicorcheas, eso no se podía improvisar pa’ [sic] un carajo. La letra también tenía que ser perfecta, precisa, porque era en verso y tenía que coincidir con la música. Esa camisa de fuerza que se nos había vuelto la improvisación como el recurso hacia la libertad aquí, por el camino contrario, encontramos cómo volver a tener un rigor muy grande en la puesta en escena. Pero sobre todo en la letra, sobre todo en los textos, volver a la rigidez del texto poético. De ahí que el siguiente paso, ya tomando la lección del rigor del texto y del rigor de la música en *Los diez días...*, y lo que vino después con *La historia del soldado*, nos dio para dar el siguiente paso que fue el de *El diálogo del rebusque* que era una obra propuesta por mí, con textos de Quevedo, donde se volvía a recuperar la palabra como texto poético no improvisable. La improvisación tenía que ver con ideas de Stanislavski. Es decir, improvisar los sentimientos, pero no improvisando tanto sobre la letra. Eso nos sirvió mucho. Nos dio un nuevo impulso, una nueva manera después de encarar las creaciones colectivas.

**SRR:** Viendo las cosas ya con el tiempo, ¿qué conexión encuentra entre *El diálogo del rebusque* (1981) y su versión de *El Quijote* (1999)? ¿Hay alguna conexión teatral en la literatura española de los siglos XVI-XVII? ¿Usted la siente?

**SG:** Yo siento que hay una conexión muy en mi subconsciente, en mi memoria infantil, entre Quevedo

y Cervantes. *El diálogo del rebusque* lo hice a partir de mis recuerdos de infancia, como una especie de venganza contra lo que me enseñaban en el bachillerato. Un Quevedo y un Cervantes muy distintos. El Quevedo que yo había descubierto en mi infancia en Puente Nacional lo conocí por historias que nos contaba una sirvienta, una gorda que había en mi casa. Historias que contaba en la cocina, a los niños. Nos contaba historias de Quevedo, que era para mí un personaje maravilloso. Pero después, al conocer el Quevedo académico, el Quevedo clásico sentí una gran desilusión. Y mi venganza fue escribir *El Diálogo del rebusque*, para recuperar mi Quevedo de la infancia, mi Quevedo sarcástico, vulgar, popular, el Quevedo del ojo del culo, el de las *Premáticas*, de los chistes esos muy populares, que llegaron desde España hasta Puente Nacional por el camino de la anécdota, por el camino de lo narrativo. Y lo mismo me pasó con Cervantes, con *El Quijote*. Yo tenía en mi infancia un recuerdo maravilloso del Quijote y de Sancho Panza, de mis primeras lecturas, de las ilustraciones de Doré. Todo ese encuentro con ese Quijote para mí fue maravilloso cuando tenía 6, 7 años. Después, al leerlo de una manera más formal, uno siente que hay como una traición. Es decir, no produce risa, como me producía a mi Quevedo en mi infancia. Ya de grande, pues sí, hay una admiración. Pero nunca risa. Entonces yo quise montar un Quijote que recuperara el humor popular que había sentido en mi primera infancia. Y por eso lo escribí. Luego, lo propuse al grupo. Yo creo que la virtud que tiene la versión que nosotros hicimos en La Candelaria de ese Quijote es que es un Quijote que recupera el humor popular, el humor de plaza, el humor medieval del cual se había inspirado tanto Cervantes, y que las academias lo estropearon totalmente.

**SRR:** Yo quisiera recuperar una reflexión que tuve con una amiga suya esta tarde con respecto a las diferencias y relaciones que hay entre el trabajo de creación colectiva en La Candelaria. En el trabajo de dramaturgia individual creado por los mismo actores del grupo... Y yo diría que un tercer nivel, en el cual usted está muy comprometido, que son las adaptaciones de textos literarios clásicos al teatro, como en el caso de Nabokov, o en el caso de Cervantes o Quevedo. ¿Existen conexiones internas o usted siente que esos tres niveles están diferenciados?

**SG:** Bueno, a mí me parece que en estos 40 años que llevamos de trajín, lo más importante es haber hecho obras nuestras. La metodología de trabajo es relativa. Nunca quisimos definir la creación colectiva como un método, ni como un sistema. Enrique Buenaventura sí lo hizo y lo escribió. Pero para nosotros ha sido un proceso que ha ido cambiando mucho, muchísimo. Es decir, el método, el sistema de trabajo de *Nosotros los Comunes* a la última creación colectiva que hicimos, que es *Nayra (La Memoria)*, es distintísimo. No se puede hablar ahí de un método, sino de un proceso de trabajo, de una actitud del trabajo artístico acerca de lo que se está haciendo, como actitud, no como método.

*Off: Un momento, que hubo un ventarrón y...*

**SG:** Hubo un resplandor, que llaman. Iluminó lo que estaba diciendo.... (Risas).

**SRR:** Fue el fantasma de Enrique Buenaventura, Santiago. Habló de él e inmediatamente...

**SG:** ¡¡Chun!! El espíritu de Enrique Buenaventura nos jodió. Si quiere repito. Yo pienso que en el trabajo que hemos hecho en estos 40 años en La Candelaria, lo más importante son las 22 obras que hemos hecho de nosotros mismos. Hemos montado como 80 obras, pero lo más importante son las 10 llamadas de creación colectiva, y 12 a partir de propuestas individuales. Nosotros hemos ido cambiando permanentemente. La creación colectiva no la tomamos como método ni como sistema, sino como actitud de trabajo artístico. Lo mismo pasa con las obras que partieron de una propuesta individual. Eso ha cambiado mucho las actitudes, los enfrentamientos. Partir de obras de textos clásicos para llegar a concluir con un texto contemporáneo. O partir de casos de la vida real y terminar en un espectáculo teatral. Son caminos diferentes, bastante diferentes, muy complejos, pero que no se pueden ver como metodologías o sistemas más o menos clasificables.

**SRR:** Pongamos un ejemplo concreto: *El paso (parábola del camino)* de 1987. El texto de esa obra, ¿fue el resultado del trabajo de las improvisaciones? ¿O ustedes partieron de un texto que crearon colectivamente?

**SG:** En el caso de *El Paso*, por ejemplo, yo creo que esa obra no tiene texto. Un texto común y corriente. Es más bien un guion. Ni partimos de un texto para llegar a un texto, ni partimos de un contexto para llegar a un texto. Porque esa obra más que todo la trabajamos con muchas improvisaciones, hasta llegar a tener una especie de guion, donde casi no hay textos hablados. Hay un texto escrito que se refiere a describir las acciones que pasan ahí. Pero la mayor parte del texto de la obra es no verbal. Es decir, es un texto de movimientos, de puesta en escena, de música, de los otros textos que intervienen en la configuración de una dramaturgia. Por eso esa obra es muy interesante.

El primer impulso que tuvimos fue el de hacer una obra sobre la revolución de Sandino en Nicaragua, sobre lo que había pasado en el Istmo, en el canal de Panamá. Pero nos salía siempre igual a *Guadalupe Años Sin Cuenta*, a *Los diez días...*, a los modelos que teníamos anteriormente y que habían tenido mucho éxito. Teníamos un genotexto: era la historia de Sandino. Pero de pronto, para salir de todo ese cuento del relato, de la intervención de la narración en el teatro, nos apareció un cuento de Bertolt Brecht, muy cortico, una anécdota: un tipo que llega..., un invitado que llega a una casa y se apodera poco a poco del lugar. De esa pequeña anécdota nosotros resultamos con la obra esa de un cruce de caminos, en donde llegan unos tipos muy raros. Además, teníamos, obviamente, como referente, como alusión permanente lo que en ese momento estaba empezando a aparecer en el país, que era la aparición del narcotráfico. Cómo estos narcotraficantes, esa cultura del narcotráfico se va metiendo poco a poco y cuando uno se da cuenta ya está totalmente metido en ese mal paso y ya después le queda muy difícil salirse. Como en este momento estamos viviendo. Por eso es una obra que hoy en día es mucho más vigente que cuando la estrenamos hace 18 años. Es más dramática la situación del encierro de ese Paso que tenemos ahora, de haber caído en la trampa. Mucho más que cuando empezamos a hacerla. Es casi una obra premonitoria del drama que estamos viviendo con la economía narcotraficante imbuida en todos los mínimos rincones de los bolsillos de los colombianos.

**SRR:** Por el contrario, García, uno podría atreverse a decir que *Maravilla Estar*, que fue el trabajo

posterior que hicieron, es una obra, en apariencia, más hermética. Es una suerte de gran metáfora que de repente al público desprevenido le cuesta mucho más trabajo encontrar las claves. ¿Cuál es la relación de *Maravilla Estar* con el público?

**SG:** Bueno esa obra, como las otras que yo he escrito, tanto las de Quevedo como la de Cervantes, están muy referidas a mi historia subjetiva, interna. Entre otras cosas, a mi infancia. Se refieren mucho, por ejemplo, al recuerdo de mi padre. A un montón de cosas, y también a mi infancia teatral. Es una obra muy referida a cuando yo empecé a hacer teatro allá en los años 50 con los textos de Ionesco, de Beckett, con el teatro del absurdo. Se relaciona mucho porque, a pesar de que el teatro del absurdo es considerado un teatro muy subjetivo, muy elitista, es decir, para sectores de la sociedad que no lo van a entender y que casi no van a gozar con eso, a mí me parece que son obras muy trascendentes, muy importantes. A Beckett yo lo considero como uno de los autores más importantes del siglo XX. *Esperando a Godot* es una obra que va a ser de una importancia muy grande durante siglos y siglos. No es una obra transitoria. En *Maravilla Estar* hay guiños al teatro del absurdo. Bueno, en primer lugar, muy referida a las obras de Lewis Carroll, sobre todo a *Alicia en el país de las maravillas*. Pero, yo me referí mucho a mis sensaciones, a mis impresiones de mi primera infancia, en todo sentido. Aparentemente es una obra hermética, es una obra muy subjetiva, que tiene que ver con lo inconsciente mío pero, al mismo tiempo, debido también a mi gran formación con mis compañeros, a los que les debo mucho, estaba siempre refiriéndome al país, refiriéndome a la pérdida de la memoria, refiriéndome a la ilusión de ir hacia otro lugar, refiriéndome a lo que habíamos trabajado en *La Ciudad dorada*, al sueño que tiene el personaje de ir a otro lugar, a salir del oscuro lugar en el que estamos viviendo. Esa era mi metáfora.

**SRR:** En ese orden de ideas... ¿Cuál fue la intención de *La Trifulca*? ¿Cuál es la conexión con los inicios de la década del 90, época en la que se estrenó?

**SG:** La intención de *La Trifulca*... voy a hablar un poco de los secretos internos que uno tiene como creador de esas obras. En la época en la que yo empecé a escribir esa obra había que ir cada tres

meses a un entierro. Uno se encontraba con los amigos y decía: “nos vemos en el próximo entierro”. Estaban matando a la gente muchísimo. Es la época en la que prácticamente se exterminó a la Unión Patriótica. Yo procuré entonces inventarme una obra que se refiriera al carnaval que cada año entierra a sus muertos y al año siguiente el Momo vuelve y resucita, y vuelve y se entierra, vuelve y resucita. Es la imposibilidad de matar totalmente al héroe. Esa fue mi idea para hacer esta *Trifulca*. Y también tomar muchos mitos antiguos e incluirse los a la obra, de mostrar en cierta medida el mito de la eternidad, el mito de la imposibilidad de darle muerte a la razón, que en ese momento estaban tratando de aniquilarla totalmente en este país.

**SRR:** Volviendo a las creaciones colectivas de La Candelaria, ¿usted cree que una obra como *En la raya* y su jugueteo con la *Crónica de una muerte anunciada* de García Márquez es la que mejor está articulada con la realidad inmediata del grupo, de su barrio, de su entorno?

**SG:** *En la raya* fue una obra muy rara como génesis desde sus primeras intenciones. Nosotros recibimos una propuesta del gobierno español, de hacer una obra de un novelista colombiano, que ya se había escogido, que se llamaba García Márquez, y que la obra fuera montada por el Teatro la Candelaria, para presentar en el 92, en el centenario de lo que los españoles llaman el descubrimiento y que en España estaban llamando el MC5, que quiere decir ‘Me Cago en el Quinto Centenario’. Y entonces para “Me Cago en el Quinto”, nosotros fuimos invitados a llevar una obra que nosotros escogiéramos de García Márquez, y volverla teatro. Y la más inmediata que encontramos, fácil de teatralizar, era *Crónica de una muerte anunciada*, porque tiene una estructura casi griega, trágica, empieza como las tragedias, anunciando la muerte. La primera frase que hay es “El día que lo iban a matar, Santiago Nasar... (García Márquez, 1981, p. 6)”. Empieza ya de entrada a contar el final y la obra es la reconstrucción del acontecimiento.

Empezamos a montarla como teatro, muy dentro de los patrones del teatro clásico. Pero tuvimos la desagradable sorpresa de encontrarnos con un veto de la apoderada del señor García Márquez, ya habiendo contado inicialmente con la aprobación de él. Pero la apoderada nos negó la posibilidad

de montar la obra, de hacer una versión de la obra. Ya con el trabajo que llevábamos, resolvimos vincular esa experiencia con algo que estaban haciendo los actores con ñeros de la zona de El Cartucho en Bogotá. Patricia Ariza y Paletas (Rafael Giraldo) estaban dirigiendo unos grupos de ñeros, y resolvimos, con el material que teníamos, para no perderlo, hacer como una suerte de “teatro dentro del teatro”. O sea, hacer una obra que estaban montando los ñeros, que era la *Crónica de una muerte anunciada* y que ellos no podían montarla por extraños vetos. Entonces la obra se volvía un ensayo imposible de la obra que, a su vez, nosotros estábamos montando, basándonos un poco en la experiencia que teníamos del *Marat/Sade* de Peter Weiss: un teatro imposible dentro del teatro.

**SRR:** ¿Hay alguna conexión secreta entre *Maravilla Estar* de 1989 y *Manda Patibularia* de 1997?

**SG:** No creo. *Maravilla Estar* fue un problema muy interno mío, muy de mis memorias de infancia. Y *Manda Patibularia* no. Son muy diferentes. Son genotextos muy distintos. *Manda Patibularia* fue una obra que a mí se me ocurrió después de leer un texto de Vladimir Nabokov (*Invitación a una decapitación* (1935)), que me gustó muchísimo, y me pareció muy interesante hacer una obra en la que el factor narrativo fuese un desafío. La narración es muy difícil de tratar en escena. En el teatro la narración se vuelve el enemigo fundamental. Al punto de que nosotros hablamos aquí de que lo peor que le puede pasar a uno es cuando interviene la ‘narratofagia’, cuando la narración se traga al teatro, impide hacer teatro. A mí me pareció que era un reto. Una obra en la que imperara mucho la palabra. Al contrario de *El Paso*, inclusive de la misma *Maravilla Estar*, que tiene mucha imagen, imagen y elementos de carácter no verbal. *Manda Patibularia* era una obra apoyada fundamentalmente en la palabra. Y en la palabra del soliloquio. Que es otro problema tremendo que tiene el teatro: el soliloquio, la persona que está sola, encerrada, sometida a la privacidad total del aislamiento, de la prisión. Y que ese aislamiento le permite crearse un mundo que lo rete, lo que le tiene que acaecer a ese prisionero que está condenado a muerte. Ahí yo leí mucho, en ese caso, para apoyarme teóricamente, a Foucault. Acerca de sus carretas sobre el aislamiento, sobre la privacidad. Y al mismo tiempo sobre el castigo, es decir, el castigo de la privacidad. En el caso de



Imagen 3. De izquierda a derecha: Alfonso Ortiz, Sandro Romero Rey, Patricia Ariza y Santiago García.

Nabokov está tergiversado totalmente porque, para el preso, que quiere tener privacidad, se le vuelve imposible, porque el director se le está metiendo permanentemente ahí en la celda, y se le están metiendo los recuerdos, y se le están metiendo todo tipo de personajes. Cuando él lo que quiere es tener privacidad, gozar de la privacidad total que le brinda ser una preso en extremo peligroso, o sea que iba a estar totalmente aislado y no puede. Así que la relación de *Maravilla Estar* con *Manda Patibularia* es muy, muy distante. Para mí son cosas muy distintas.

**SRR:** En 1999 pusieron en escena *El Quijote*. Que, de cierta manera, tiene cierta coherencia con el trabajo que ustedes desarrollan. Pero luego vinieron obras como *De Caos & Deca Caos* (2002) y *Nayra (La Memoria)* (2004) que son, digamos, un tanto sui generis en la evolución del grupo. ¿Cómo definiría usted esos trabajos?

**SG:** Tanto *Caos & Deca Caos* como *Nayra*, las dos últimas obras, o no las últimas, las más recientes, del grupo, porque eso de hablar de las últimas

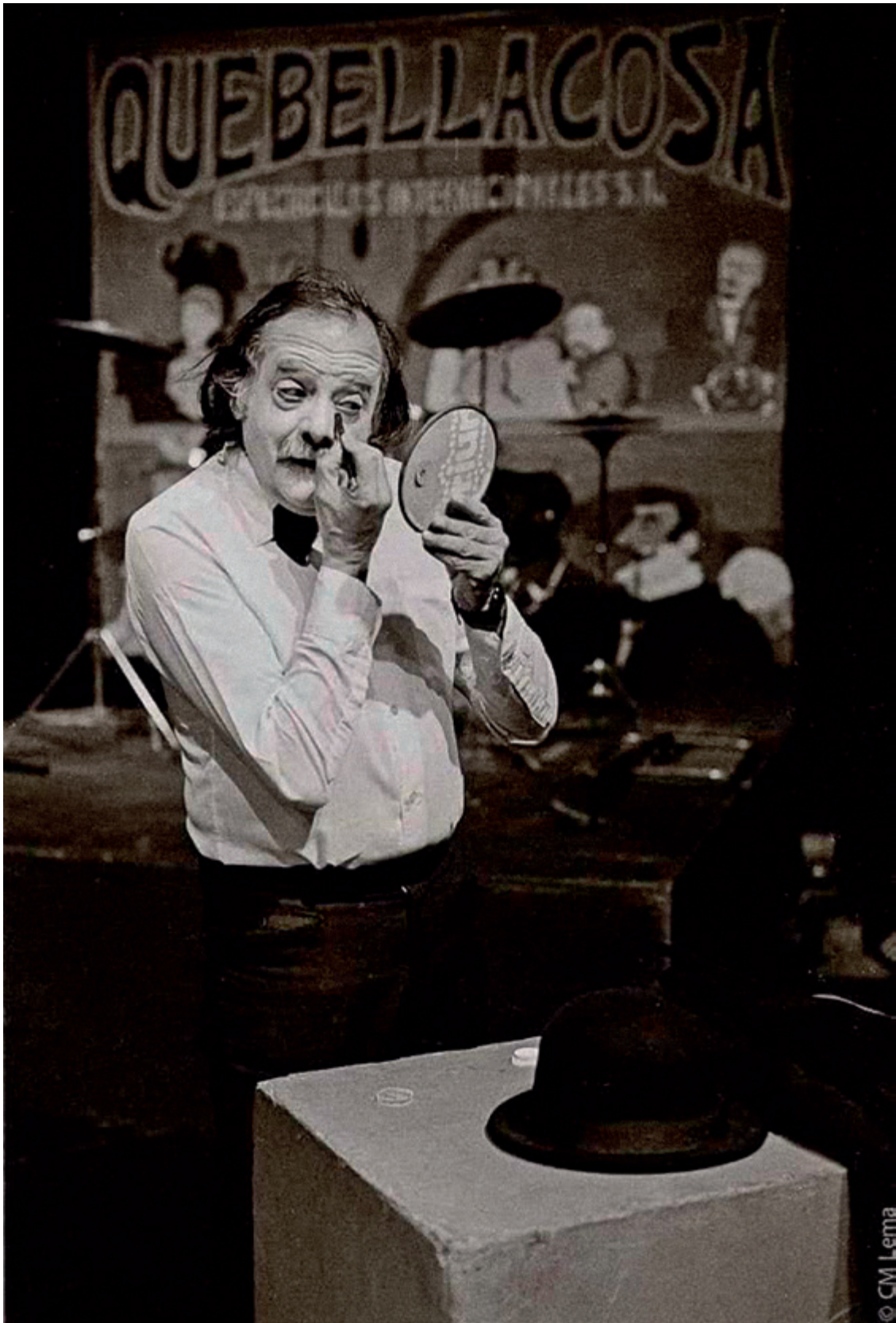


Imagen 4. Santiago García. Fotografía: Carlos Mario Lema.

obras siempre trae como mala suerte<sup>1</sup>. Digamos: las más más recientes, son obras que están muy apoyadas en puntos de partida temáticos, no puntos de partida situacionales como *El Quijote*. *Caos & Deca* *Caos* es una propuesta que nació de una pregunta: ¿por qué no hacemos una obra sobre la clase dirigente? Todas las obras que hemos hecho son sobre el proletariado, sobre los explotados, sobre los pobres, esos son nuestros protagonistas. Pero una obra en la que el tema y los protagonistas fuese la clase alta no la habíamos hecho. ¿Por qué no exploramos ese camino? Nos encontramos con la obra de López Michelsen, *Los Elegidos* y ahí arrancamos con muchas improvisaciones. Y también con otra parte, digamos, de carácter temático, que era la exploración de la teoría del caos. Una teoría de la ciencia contemporánea muy interesante. El principio de incertidumbre, el azar, la casualidad. Todos esos elementos que conforman la manera de ver hoy el mundo. Con esos elementos de carácter teórico, más anécdotas que traían los actores sobre la clase dirigente montamos *Caos & Deca* *Caos*.

Por otra parte, *Nayra*, nació también a partir de una temática muy general. Nada relacionado con incidentes. Partimos de temas como el de la energía. Es decir, quisimos hacer una obra sobre la energía, cómo la energía es un tema muy apetecido por la ciencia contemporánea y por la no ciencia. Como por ejemplo las cosas esotéricas, el yoga... Lo no científico tiene que ver. Esos dos caminos: el camino del conocimiento científico académico y el camino del saber narrativo, de culturas no académicas, no universitarias eso se está juntando. Hoy en día tiene mucha vigencia. Uno ya puede hablar de muchos elementos parasicológicos y paracientíficos que no son vistos como brujería ni como nada raro, si no que 'lo raro' se está volviendo posible de ser, de intervenir en la vida cotidiana. Entonces ese tema de la energía fue el que nos sirvió de base para tratar *Nayra*. También por razones muy directas del grupo, de muchos actores que querían hacer una obra en la que uno pudiera

---

1 Después de *Nayra (La Memoria)*, el grupo creó, con Santiago García, las obras *Antígona* (2006) de Patricia Ariza, *A título personal* (2008) y *A manteles* (2010). Hasta la muerte del director en 2020, La Candelaria ha estrenado *Cuerpos gloriosos*, *Soma Mnemosine*, *Si el Río Hablara*, *Camilo* y *Refracción mientras no se apague el sol*.

constatar la energía que se genera entre el actor y el público, y entre el público y el actor.

Por ejemplo, fuimos a dar a Chiapas de nuevo, y allá encontramos un lugar donde había una energía rarísima, allá en un templo, en San Juan Chamula, donde existía esa energía, la energía no científica, no la energía Einstein donde uno diga: "ahh aquí está MC<sup>2</sup>", sino otra cosa distinta de la energía electromagnética o de la energía electro-mecánica, o lo que fuera, de las distintas energías que plantea la ciencia contemporánea. La otra energía con la que uno está conviviendo permanentemente. De ahí nació *Nayra*. Esas dos obras obviamente resultaron por un camino muy experimental, muy nuevo, muy diverso a lo que traíamos hasta *El Quijote*. Espero que lo que venga siga haciendo las mismas, llamémoslas, perversiones, o sea, cambios de sentido, giros, zigzag.

**SRR:** García, yo quisiera preguntarle sobre su relación con el cine, tanto a nivel de lo que el cine le ha aportado para su trabajo teatral, como su propia experiencia como actor cinematográfico.

**SG:** El cine yo creo que se ha beneficiado muchísimo del teatro en estos 100 años largos que lleva funcionando. Pero abrió caminos muy importantes, distintos a los del teatro. Y, al abrir esos nuevos caminos, el cine se enriqueció y logró ser una arte independiente. Cosa que no le ha pasado a la televisión, por desgracia. No ha encontrado su propio lenguaje. Está muy pegado o al del cine o al teatro, es decir, los intentos de encontrar el lenguaje propio de la televisión pues han sido bastante frustrantes. A veces uno encuentra posibilidades para que la televisión encuentre su propio lenguaje. Pero hay una frustración en ese sentido. Siempre esperamos que aparezca. Porque es un nuevo lenguaje. Es una nueva herramienta técnica que tenemos en nuestras manos y no le hemos encontrado su propio camino. Yo dirigí una película que quedó como su título lo indica, *Bajo la Tierra*. Y he trabajado con muchos directores haciendo papeles que a veces han salido bien ahí, regular a veces. Pero el cine a uno para el teatro le ayuda mucho. Porque el cine tiene muchas más facilidades en romper el espacio/tiempo. En el cine es muy fácil dar el brinco de un espacio determinado a otro. Es muy fácil en el cine pararse a abrir una puerta y ya al otro lado está el mar. O resulta uno en otro país. Cambia



con una inmensa facilidad de espacio y también con una enorme facilidad cambia de tiempo. El tiempo puede volverse rapidísimo con la cámara rápida, o lentísimo. También puede irse a hacer *flashbacks*, puede hacer una cantidad de piruetas inmensas con el tiempo, lo cual en el teatro es muy difícil. Pero los avances más interesantes que se pueden hoy en día hacer en el teatro se deben precisamente a sus propias imposibilidades. A las imposibilidades físicas de los saltos intempestivos de tiempo y de espacio que le dan una agilidad mucho mayor al teatro, que hacen que el teatro sea mucho más imaginativo. No sometido a las famosas unidades de tiempo y lugar planteadas por Aristóteles. Esa es la gran enseñanza y aporte que nos da el cine a los teatreros.

**SRR:** Adelante el pasado, atrás el futuro. Y allá arriba... ¿por qué le interesa tanto lo de allá arriba, el cielo, el infinito, las estrellas? Aprovechemos que estamos en este patio, con el cielo despejado...

**SG:** A mí me interesa mucho este presente porque tenemos ahí las estrellas. Tenemos lo inconmensurable, tenemos la imposibilidad de ir mirando el universo en que vivimos. De tener una conciencia de la importancia de la inmediatez. Ahí se pierde la importancia de lo inmediato. Lo inmediato se vuelve tan pequeño que lo que cobra interés no es lo inmediato sino lo que tenemos hacia atrás. Es decir lo que nos va a suceder. El pasado por delante. Esa es la manera muy interesante que tiene una cultura tan seria y profunda como la que les decía de nuestros indígenas Koguis.

**SRR:** García, ¿qué explicación le da al hecho de que hayan montado *Antígona* a los 40 años de existencia del Teatro La Candelaria?

**SG:** En este momento de La Candelaria, es el momento de los cuatro seises: el número de la bestia. Porque el grupo de La Candelaria lo fundamos en 1966 en el mes de junio que es el sexto mes, y yo creo que la primera función fue el 6 de junio de 1966. Todo eran seises. Y ahora estamos en ese momento, en el 2006. En el sexto mes que es el mes de junio y hoy debería ser el día 16. Ojalá que coincidan estas cosas. No son las seis de la tarde. Pero en el mundo, en algún lugar del mundo, son las seis de la tarde en este momento. O sea que, esa coincidencia del número seis para nosotros

es muy importante. El valor de lo esotérico, de lo no racional. Y en *Antígona* hay esos valores que corresponden a esta no racionalidad de nuestro azar, de nuestro sino, de lo que hemos vivido, de lo que estamos viviendo y de lo que vamos a vivir. *Antígona* es un símbolo muy importante de la eternidad, de la perennidad de una idea en contra del transcurso, en contra del juego que tiene el destino en una persona. Una persona puede ser determinada por el destino.

Pero al mismo tiempo puede trazarse su destino, puede luchar contra lo imprevisto, contra el azar y trazarse su propia vida, su propio futuro. Uno desgraciadamente no puede hacer eso, está sometido a la inexorabilidad del transcurso del espacio/tiempo de su vida. Pero, sin embargo, a veces intervienen factores muy poderosos como en el caso de *Antígona*, que puede manejar su presente, manejar su futuro. Es la persona que se enfrenta con la inexorabilidad del destino.

**SRR:** Una posdata, García: en el mundo actual del nuevo milenio existe una suerte de dicotomía entre la idea de la globalización y la idea de ser profundamente nacional. De los países independientes, de la identidad cultural de cada pueblo. Pero, al mismo tiempo, el mundo se globaliza cada vez más. ¿Usted siente que La Candelaria es un grupo colombiano? ¿Cómo siente La Candelaria cuando viaja internacionalmente, dentro de las giras, se sienten un grupo que representan a Colombia? ¿Qué es eso de ser colombiano en un grupo de teatro?

**SG:** Yo creo que en el arte la condición más interesante (al mismo tiempo paradójica) es la que impone la relación entre lo particular, lo inmediato y lo universal. Es decir, cuando el artista encuentra cómo volverse profundamente particular. En cuanto más trata de profundizar esa particularidad tiene la posibilidad de ser más universal. Cervantes nos da el gran ejemplo empezando su novela diciendo "En un lugar de la Mancha de cuyo nombre no quiero acordarme..." (Cervantes Saavedra, 1953, p. 15). Ahí va a la súper-particularidad del espacio/tiempo y del personaje que vamos a encontrar, de los más particular que uno puede imaginarse en España, en Castilla y en ese lugar que ni siquiera existe. Y, sin embargo, esa obra que trata de penetrar en lo privado tanto es la que le

permite lograr ser universal. Pues guardadas las distancias, las diferencias y con mucha modestia, eso es lo que nosotros hemos tratado de hacer en La Candelaria: siendo lo más particulares, lo más nuestro, lo más perdidos en este lugar de cuyo nombre no quiero acordarme de que es este patio aquí de La Candelaria, y en cuanto más penetremos en nuestra particularidad, probablemente tendremos la posibilidad de acceder a lo universal, a lo imperecedero. Amén.

## Referencias

Brecht, B. (1967). *El alma buena de Se-Chuan*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Brecht, B. (2001). *Madre Coraje y sus hijos*. Playa, Cuba: Editorial Pueblo y Educación

Cervantes Saavedra, M. D. (1953). *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1a. Ed.). Zaragoza: Luis Vives.

García, S. (1989) *Maravilla estar*. Bogotá: Teatro La Candelaria.

García Márquez, G. (1981). *Crónica de una muerte anunciada* (2a. ed.). Bogotá: Oveja Negra.

Nabokov, V. (1935). *Invitado a una decapitación*. Madrid: RBA Libros.