

De la creación colectiva a la creación de unipersonales. Experiencias en torno a la producción reciente del Teatro La Candelaria

Artículo de investigación*

Recibido: 9 de septiembre de 2025

Aceptado: 22 de enero de 2026

Janneth Aldana

Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia

janneth.aldana@javeriana.edu.co

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2496-415X>

Luisa F. Sánchez

Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia

sanchezluisa@javeriana.edu.co

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4749-4274>

—
Cómo citar este artículo: Aldana, J., Sánchez, LF. (2026). De la creación colectiva a la creación de unipersonales. Experiencias en torno a la producción reciente del Teatro La Candelaria. *Estudios Artísticos: revista de investigación creadora*, 12(21), pp. 13–26.

DOI: <https://doi.org/10.14483/25009311.24118>

* Artículo derivado de la investigación "De la creación colectiva a los unipersonales. Creación y difusión artística en tiempos de Pandemia". Proyecto ganador de la Convocatoria Interna PUJ (2020-2025).



<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>

Resumen

El artículo presenta los resultados de un proceso de investigación-creación realizado por los y las integrantes de un grupo de teatro e investigadoras pertenecientes al campo de las ciencias sociales. Durante cuatro años, tiempo en que acaecieron hechos importantes como la declaratoria de pandemia por el Covid 19 así como el llamado estallido social en Colombia, artistas habituados a trabajar por décadas siguiendo la creación colectiva como herramienta central, se lanzaron a crear de manera individual una serie de unipersonales. Este proceso se acompañó de otro reflexivo alrededor de la pregunta sobre las condiciones sociales de posibilidad para la producción y difusión en el ámbito artístico. De esta manera, indagamos aquí por el lugar de la experiencia, personal y profesional, tanto en el terreno de un saber-hacer específico y sus transformaciones, como en el marco del contexto socio-histórico en el cual dicho saber-hacer se materializa.

Palabras clave

Teatro La Candelaria; creación colectiva; unipersonales; pandemia; estallido social

From collective creation to the creation of one-person exhibitions. Experiences around the recent production of the Teatro La Candelaria

Abstract

The article presents the results of a research-creation process carried out by the members of a theater group and researchers belonging to the field of social sciences. For four years, a time in which important events such as the declaration of a pandemic by Covid 19 as well as the so-called social outbreak in Colombia occurred, artists accustomed to working for decades following collective creation as a central tool, launched themselves to create a series of one-man shows individually. This process was accompanied by a reflective one around the question of the social conditions of possibility for production and dissemination in the artistic field. In this way, we investigate here the place of experience, personal and professional, both in the field of specific know-how and its transformations, and in the framework of the socio-historical context in which this know-how materializes.

Keywords

La Candelaria Theater; collective creation; single-person persons; pandemic; social outburst

De la création collective à la création d'expositions individuelles. Expériences autour de la récente production du Teatro La Candelaria

Résumé

L'article présente les résultats d'un processus de recherche-crédation mené par les membres d'un groupe de théâtre et des chercheurs appartenant au domaine des sciences sociales. Pendant quatre ans, période durant laquelle des événements importants tels que la déclaration d'une pandémie de Covid-19 ainsi que la soi-disant épidémie sociale en Colombie ont eu lieu, des artistes habitués à travailler pendant des décennies après la création collective comme outil central, se sont lancés pour créer individuellement une série d'expositions personnelles. Ce processus s'accompagnait d'une réflexion sur la question des conditions sociales de possibilité de production

et de diffusion dans le domaine artistique. Ainsi, nous examinons ici la place de l'expérience, personnelle et professionnelle, tant dans le domaine du savoir-faire spécifique et de ses transformations, que dans le cadre du contexte socio-historique dans lequel ce savoir-faire se matérialise.

Mots clés

Le Théâtre La Candelaria ; création collective ; les personnes individuelles ; pandémie; explosion sociale

Da criação coletiva à criação de exposições individuais. Experiências em torno da recente produção do Teatro La Candelaria

Resumo

O artigo apresenta os resultados de um processo de pesquisa e criação realizado pelos membros de um grupo teatral e pesquisadores pertencentes ao campo das ciências sociais. Por quatro anos, período em que eventos importantes como a declaração de pandemia pela Covid-19 e o chamado surto social na Colômbia ocorreram, artistas acostumados a trabalhar por décadas após a criação coletiva como ferramenta central, lançaram-se para criar uma série de exposições individuais individualmente. Esse processo foi acompanhado por um reflexivo sobre a questão das condições sociais de possibilidade para produção e disseminação no campo artístico. Dessa forma, investigamos aqui o lugar da experiência, pessoal e profissional, tanto no campo do know-how específico e suas transformações, quanto no contexto socio-histórico em que esse know-how se materializa.

Palavras-chave

Teatro La Candelaria; criação coletiva; pessoas individuais; pandemia; explosão social

Introducción

En el año 2018, el Teatro La Candelaria estrenó su última creación colectiva. La trayectoria del grupo, por más de cinco décadas, ha estado marcada por esta forma de trabajo que ha posibilitado llevar a escena la mayoría de las obras de su propia autoría. Como en todas las ocasiones anteriores, una vez se logró materializar el proyecto, se definieron las pautas iniciales del siguiente, definición que siempre requiere un tiempo de discusión en el colectivo hasta que de manera unánime se escoge alguna de las propuestas emergentes. A comienzos de 2019 se acogió aquella realizada por Patricia Ariza, actual directora del grupo: cada actor/actriz crearía un unipersonal.

Hasta entonces, el proceso creativo de cada proyecto se orientó por los distintos modos en que el grupo ha trabajado a través de la creación colectiva: si había o no un texto dramático de base o surgía uno nuevo gracias a múltiples improvisaciones, cada integrante actuaba como cocreador(a) de las obras, pero siempre en una labor conjunta con sus compañeros y compañeras. El reto consistía ahora en emprender y finalizar esta tarea en solitario, con pocas experiencias previas desarrolladas en la misma dirección. Al tiempo, tenían que continuar con las actividades habituales en el colectivo entre el mantenimiento del repertorio y la realización de talleres formativos, soporte del sostenimiento de la sala.

Dos fenómenos sociales marcarían profundamente cada uno de los unipersonales, desde su primera concepción hasta su estreno y confrontación con el público. Apenas se inició con la etapa de exposición ante el grupo de las muestras individuales como avance de los procesos, la extensión del Covid-19 por el planeta ya era un hecho. En Colombia, la norma que obligaba mantener el aislamiento social se promulgó en el mes de marzo del año 2020. De esta manera, sin poder acceder al espacio vital de creación y sin probabilidades de continuar con la comunicación acostumbrada con el público, las y los integrantes de La Candelaria se vieron forzados a seguir con los unipersonales desde el encierro de sus casas, con los recursos inmediatos a su disposición.

Por otro lado, y como consecuencia en parte de la difícil situación social que generó la pandemia, junto con el rechazo a proyectos gubernamentales adversos para la mayoría de la población, ese mismo año fue el escenario del llamado “estallido social”. A lo largo del territorio nacional se sintió la inconformidad de múltiples sectores que emplearon diversos repertorios para protestar no sólo por la situación del país por entonces, sino por lo que ha significado décadas del más largo conflicto armado en la región, en uno de los países más desiguales del mundo.

En medio de este contexto, después de tres años de trabajo con altibajos, el grupo llevó a escena seis piezas teatrales. Cada una de ellas da cuenta, de manera generalizada, de las circunstancias artísticas y personales que permitieron la materialización de la intención inicial. Cada una está atravesada por las condiciones sociales antes descritas tanto como por la trayectoria formativa en el seno del Teatro La Candelaria, un saber acumulado por décadas derivado, fundamentalmente, de los procesos colectivos de creación en los cuales han estado inmersos sus integrantes.

De la creación colectiva a los unipersonales

En la historia del teatro colombiano, la creación colectiva ha sido una de las formas destacadas de creación artística que, además de haber sido explorada por innumerables grupos teatrales, ha llamado la atención de diversos investigadores sobre las artes escénicas en el país (Arcila, 1983; González, 1981; Ovadía, 1982; Piedrahíta, 1996)¹. Desde su extensión a comienzos de la década de 1970, durante el movimiento Nuevo Teatro Latinoamericano (Mayer, 2018, p. 23), además de dar importancia al contexto

¹ En diciembre del 2023 esta manifestación fue incluida en la Lista Representativa de Patrimonio Cultural Inmaterial de la ciudad de Bogotá (Colombia). Ver «<https://idpc.gov.co/patrimonio-cultural-inmaterial/lista-representativa-pci/creacion-colectiva/>». *Usos, Proyección Artística y Social del Teatro de Creación Colectiva en Bogotá*.

sociopolítico que demandaba la superación de la condición de colonialidad de la región, impulsó la experimentación como eje sobre el cual giró la búsqueda creativa de una dramaturgia propia.

El antecedente más inmediato en el país se ubica en el tono experimental del montaje del Teatro Escuela de Cali, luego llamado Teatro Experimental de Cali -TEC- de *Ubú Rey*, de Alfred Jarry en 1966 (Rizk, 2008, p.113). Este grupo se propuso crear un teatro, de acuerdo con sus propias palabras, de corte nacional popular, autóctono y original, con el cual ampliar su público más allá de las bases intelectuales que, hasta el momento, hacían parte de la pequeña élite que asistía a las escasas salas de teatro existentes.

Ante las dificultades comunicativas para llegar a un nuevo público, cada integrante se enfrentó a formas experimentales en la puesta en escena que obligaron a profundizar en las potencialidades individuales, así como a iniciar nuevos procesos formativos en la búsqueda de soluciones para superar justamente dichas dificultades. En esta experiencia resultó central la improvisación, herramienta que a la postre sería eje de la creación colectiva. Para el desarrollo de cada improvisación se requiere una responsabilidad creciente de cada artista en el acto creativo. La necesidad de adquirir conocimiento sobre los fenómenos a teatralizar, generó vínculos estrechos entre las artes escénicas y distintas disciplinas y ámbitos del saber. Se trataba de ampliar los márgenes del arte como fenómeno estrictamente estético con el ánimo de llegar a marcos sociales más amplios para el teatro que se buscaba hacer y dirigidos al público al cual se pretendía llegar.

Para muchas agrupaciones teatrales que se conformaron en un periodo de altísima politización como lo fue 1960 y 1970, la creación colectiva significó superar la escasez de obras de dramaturgia nacional orientadas a configurar nuevas narrativas sobre la realidad social e histórica del país, desde la perspectiva de los sectores más vulnerables, tradicionalmente invisibilizados. Esta es una de las razones por las cuales la creación colectiva se consideró como un camino a seguir para contribuir a la transformación social propugnada por entonces (Garzón, 1978, pp. 7-9).

Todo nuevo proceso creativo orienta las rutas a tomar de acuerdo con los desafíos que van emergiendo. Esto implica que no puede existir una definición unívoca de cómo proceder con la creación colectiva, a manera de manual para alcanzar un resultado exitoso. Con todo, sí pueden mencionarse algunos elementos que han sido compartidos en diversos casos: un texto o tema propuesto por los integrantes estimula el trabajo de indagación con apoyo en diversas fuentes. Una vez se cuenta con material suficiente, se pasa a la preparación de improvisaciones con el ánimo de traducir la información, temas o problemas, a imágenes. Permanentemente se hace un ejercicio de discusión con los demás integrantes hasta que aparece una escenificación inicial. La indagación y confrontación es constante, así como las subsiguientes propuestas escenográficas. Por último, se fija el texto, el cual puede ser objeto de modificaciones futuras.

Las variaciones que implicó la creación colectiva no tuvieron sólo resonancia en el trabajo artístico. Los grupos también se transformaron con el cuestionamiento de las jerarquías, en especial, el papel predominante del director. Todos los integrantes pasaron a ser creadores en distintos niveles, investigadores, gestores y hasta administradores. Quienes más se dedicaron a teorizar sobre estas mutaciones fueron los artistas colombianos a la cabeza del TEC con Enrique Buenaventura y La Candelaria, bajo la dirección de Santiago García; con una fuerte presencia a nivel regional antes de cierta parálisis debido a la represión por los regímenes dictatoriales que se instauraron en varios países de América Latina.

Aunque la teorización más destacada alrededor de la creación colectiva se dio entre 1970 y 1980, esto no quiere decir que su presencia en procesos creativos cubra exclusivamente este periodo, pues crear de forma colectiva ha sido una práctica usual durante milenios, en todas las esferas en las que se desenvuelve la experiencia humana. En el ámbito artístico de hecho precede toda creación antes de la emergencia de la misma figura individual del artista. A la vez, si bien la creación colectiva contó con muchos defensores, también aglutinó varios detractores. Algunos de los argumentos que emergieron muy temprano se relacionaban con la posibilidad de confundir la creación artística con la pancarta política, razón por la cual siempre sería

necesario estar alerta para mantener la calidad de las obras. Otros grupos, que contaban con cierta legitimidad, promovían talleres de dramaturgia individual con el ánimo de crear textos de autor.

Para La Candelaria, la creación colectiva ha sido uno de los principales ejes articuladores de las diversas propuestas teatrales que el grupo ha llevado a escena por más de medio siglo (Estrades, 2023, p. 144). Es una cierta marca que ha orientado cada nuevo proceso, sin nunca convertirse en un recetario a seguir. Cada proceso creativo cuenta con sus particularidades y el mismo García teorizó a profundidad sobre ellos (García, 2021). Desde la fundación del grupo en 1966 hasta el día de hoy, la creación colectiva ha impulsado la mayoría de sus obras de teatro.

En los últimos años, ya sin la dirección de García, se acentuó el proceso abierto por la creación colectiva de conectar la producción artística con los problemas sociales más acuciantes, pero filtrados ahora, en gran parte, por experiencias individuales, lo que ha derivado en que las preguntas a propósito de la relación individuo-grupo ocupen un lugar central. Esto puede explicar el motivo que llevó a tomar la decisión de lanzarse a crear los unipersonales, últimas obras que alimentan el repertorio actual del grupo de Teatro La Candelaria.

Para La Candelaria, el empleo de la creación colectiva ha resultado satisfactorio en tanto ha permitido mantener un grupo estable, con un repertorio permanente y un alto reconocimiento en el ámbito cultural. A la vez, la experiencia acumulada como estrategia de aprendizaje en el oficio, ha ampliado las posibilidades creativas de cada integrante del grupo. No obstante, todo proceso implica un prologando esfuerzo que no está exento de conflictos. La creación colectiva se orienta a la tramitación de estos con el objetivo de alcanzar un resultado que termina por ser colectivo en tanto intervienen las y los artistas en las distintas etapas del proceso, creativo y administrativo, junto con los aportes del público.

Por este esfuerzo, cada proyecto acarrea una especie de crisis que obliga a reevaluar el trabajo realizado para poder emprender uno nuevo. En algunas ocasiones esto ha implicado la salida y/o entrada

de nuevos miembros, ante los desacuerdos que emergen durante el prolongado periodo de puesta en escena. En el año 2018, después del estreno de la última creación colectiva, una fragmentación de este tipo en la Candelaria derivó en la búsqueda de alternativas para fortalecer al colectivo. Entre estas, la que terminó por escogerse fue aquella que abría un camino sin precedentes, la decisión de que crear unipersonales.

Con esta idea se consideró que, tal vez, ahondando en las potenciales individuales, podría darse el reencontro para reanimar al grupo. Junto con la apuesta por crear varios unipersonales, por primera vez en más de cinco décadas de existencia del grupo, se hizo lo que suele hacerse al momento de comenzar una creación colectiva, a saber, elegir un tema como detonante que pudiera orientar la indagación preliminar. Este fue el de “la verdad y la mentira”, considerado lo suficientemente amplio como para abarcar las variadas propuestas que podían surgir desde cada integrante.

De ahí en adelante se idearon algunas reglas ante el nuevo reto. Entonces, si conjuntamente escogieron un tema para empezar con la investigación personal, de ahí en adelante esperaban transitar por otros caminos distintos a los de la creación colectiva. Ya no podían trabajar por grupos o en comisiones, planteando improvisaciones para ser analizadas y reformadas a medida que debatían alrededor de las propuestas, aunque el mismo grupo sería un observador permanente. En esta ocasión, cada quien avanzaría por su cuenta acatando la indicación de aparecer solo/sola en el escenario.

Esta decisión no fue la más sencilla. El margen de maniobra era amplio y, para entonces, nueve artistas se pusieron como meta crear nueve unipersonales. Dos actrices saldrían del grupo en el 2020 mientras otro integrante no culminó su proceso, aunque presentó varias propuestas. No sólo la resistencia a abandonar las formas habituales de trabajo, en medio del cumplimiento de los compromisos usuales del grupo, presionó para que se diera un desenvolvimiento desigual hacia la consecución del objetivo. Dos fenómenos también intervinieron en la capacidad de los y las integrantes de La Candelaria para llegar, al mismo tiempo, al estreno

de los unipersonales: a nivel global, la declaratoria de la pandemia por el Covid-19; a nivel nacional, el estallido social.

Sin poder acceder a la sala de teatro y con la prohibición de encuentros presenciales, el grupo tuvo que adaptarse de manera forzada a las dinámicas virtuales. Aunque algunas personas de La Candelaria ya habían experimentado con medios digitales en sus creaciones escénicas, este lenguaje no era parte del acervo empleado tradicionalmente en esta labor. Esta “nueva realidad” fue vivida de diversas maneras por los y las integrantes del colectivo en razón a las disímiles condiciones personales y sociales que cada quien debía enfrentar.

Las consecuencias del confinamiento obligatorio sobre las prácticas artísticas y culturales son similares hasta cierto punto a aquellas que se presentaron de manera generalizada en la convivencia humana: miedo, soledad, aislamiento y, por supuesto, enfermedad y muerte; algunos sentimientos y estados que describen lo que los seres humanos tuvimos que afrontar durante varios meses. Pero para los artistas y trabajadores de la cultura, las afectaciones fueron profundas en términos vitales y laborales. Para quienes se dedican a las artes escénicas, sin posibilidades para estar y encontrarse en su espacio de trabajo, y de mantener la necesaria comunicación con el público, los problemas emocionales y económicos se agudizaron.

En el caso del sector artístico y cultural, este fenómeno impactó en las posibilidades de sobrevivencia profesional y vital. Los decretos expedidos estuvieron lejos de atenuar la situación; los subsidios e incentivos no llegaban a la población objetivo pues en el caso del ámbito artístico existe un subregistro debido, entre otras cosas, a la alta informalidad del sector cultural (Duque, 2020). En el medio informal, este es un grupo particular que manifiesta varios de los fallos del sistema económico actual (Feregrino, 2011, p. 95): a él pertenecen personas con altos niveles de formación intelectual, profesionalización y experiencia con pocas oportunidades en el “mercado”, sin apoyo estatal, en medio de una sociedad en la que los ámbitos de socialización y educación no movilizan los mecanismos para la apreciación y goce de bienes artísticos.

El sector teatral colombiano no fue ajeno a esta situación. En el país, la mayoría de proyectos se han mantenido históricamente gracias al esfuerzo de los mismos artistas quienes, apoyados en diversos trabajos, desarrollan sus actividades con un exiguo aporte institucional, de nivel distrital y nacional. Una cuestión problemática para el desarrollo profesional de los artistas es poder vivir de su práctica, pero en Colombia los recursos dedicados al arte y la cultura son escasos, así como es precaria la constitución de un mercado de concurrencia entre creadores y potenciales “compradores” que sostengan el quehacer artístico. La pandemia complicó esta situación al tornar incierta la posibilidad de retorno a los espacios cotidianos de trabajo, lugares de creación, difusión e intercambio. El arte y la cultura no son ámbitos que se consideren prioritarios en los planes estatales o privados de financiación.

Entre 2019 y 2023 tuvo lugar el proceso creativo de los unipersonales en el grupo de teatro. La pandemia reforzó las dificultades de mantener la sala en pie con la búsqueda de recursos entre diversas organizaciones e instituciones para mantener vivo el proceso. En el 2020, las y los integrantes del grupo enfrentaron otros hechos complejos y dolorosos pues ese año fallecieron Santiago García, su director principal, y Fernando Mendoza (Piyó), miembro fundador. Cargando con su propio duelo, sin poder hacerlo colectivamente por las medidas de aislamiento, el grupo tuvo que esforzarse aún más para mantener a flote el proyecto que durante décadas ha construido.

La pandemia expuso, una vez más, todo tipo de desigualdades, en este caso particular las económicas y de género. Esto en parte explica también por qué los unipersonales guardan entre sí un importante espacio temporal desde el momento de la concepción de la idea inicial hasta su materialización en los estrenos. Por ejemplo, mientras alguien podía sentirse cómoda con la filmación de los ejercicios para su presentación final en el amplio espacio de su casa; otras personas se resistieron en un inicio a sumar este esfuerzo adicional al que ya implicaba la propia propuesta de su unipersonal mientras debían adelantar labores de cuidado entre sus propias familias.

La incertidumbre ocasionada por las consecuencias de la pandemia debido a los decesos de miles de personas, el aislamiento obligatorio, el colapso del sistema sanitario junto con la precarización laboral y aumento de la pobreza en amplios sectores de la población, se insertó en un movimiento que había presentado signos de extenderse en Colombia desde el año 2019. *El estallido social*, fenómeno que se concretó en un creciente número de manifestaciones sociales, tuvo sus expresiones más claras en Chile, Ecuador y Colombia, así que no se trató de un fenómeno coyuntural. Por el contrario, fue una respuesta a la pesada carga que ha generado un modelo económico y social fracasado en términos de movilidad e integración social.

En Colombia, un hecho detonante fue el intento de reforma tributaria durante el gobierno de Iván Duque (2018-2022) justamente cuando iniciaba el confinamiento, reforma que afectaba de manera puntual a la clase media y baja. El conflicto se extendió por el país y se sostuvo por alrededor de dos años, en medio de un incremento de los niveles de violencia ejercida en contra de los manifestantes en la ya acostumbrada criminalización de la protesta (Martínez y Rodríguez, 2021, p. 62). Esta reacción hizo eco de las movilizaciones que derivaron del Paro Nacional del 2019 en contra de algunas medidas como la fallida reforma laboral y de pensiones durante la misma administración, así como la negativa del gobierno de implementar los acuerdos de paz alcanzados con las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC). Las demandas fueron múltiples y se sumaron diversos grupos a lo largo del territorio nacional.

Como ya se indicó, estas acciones no fueron coyunturales. Años de conflicto armado, violencia y empobrecimiento de amplios sectores terminaron por condensarse en ese año; fenómenos que se profundizaron con la crisis ocasionada por la pandemia. En las manifestaciones confluyeron estudiantes, campesinos y trabajadores hasta que, con el estallido, entraron nuevos sectores populares en la escena política, así como una inusitada aparición de la clase media urbana (Guerrero, 2022, pp. 86-87). Con movilizaciones, protestas, cacerolazos y un sin número de actos culturales, entre noviembre del 2019 y julio del 2021, el país se convirtió en el escenario, a lo largo y ancho de su geografía, de

un activismo sin precedentes en los últimos 50 años (Velásquez, 2024, pp. 9-13).

Entonces, durante este periodo, con el trabajo de creación de los unipersonales, cada creador y creadora tuvo que afrontar el desafío que implicaba las nuevas condiciones para el teatro². Mientras algunas personas lograron recoger parte de su experiencia de trabajo con medios digitales, avanzando en la grabación de sus propuestas iniciales para exponerlas ante sus colegas y recibir retroalimentación; otras sufrieron una especie de parálisis ante la necesidad de adaptarse a un nuevo entorno. Así, además de idearse formas para comunicar de la manera apropiada lo que se quería expresar (buscar el lugar adecuado, escoger el ángulo de la cámara, moverse en los espacios de la casa y hacer uso de múltiples lenguajes), tuvieron que enfrentar sus propios temores y dolencias.

Con el estallido social, la acción de sumarse a las movilizaciones, práctica común entre los y las candelarias, fue impactada por la extrema violencia que se presentó durante meses en diversos puntos del país (Aguilar, 2023, p. 10). Esta, como parte de la larga historia del conflicto armado colombiano, se coló en la historia creativa del grupo y se expresó de distintas maneras en cada uno de los unipersonales.

Los unipersonales

El punto de arranque para empezar un nuevo proyecto fue el consenso alrededor de la iniciativa de los unipersonales, sin embargo, a dicho consenso no se llegó fácilmente. En principio, algunas personas no estuvieron de acuerdo y se resistieron, tanto es así que aspirantes a ingresar al grupo se retiraron mientras otros integrantes solicitaron licencias. Era entrar en un terreno desconocido dada la larga experiencia de La Candelaria con la creación colectiva. Con todo, se insistió en la necesidad de establecer el compromiso de trabajo individual para

² Para esta reflexión se tienen en cuenta las entrevistas realizadas, durante el proceso de investigación-creación, a 5 integrantes de La Candelaria: Nohra González, Alexandra Escobar, Rafael Giraldo, Patricia Ariza y César Badillo, creadoras y creadores de los unipersonales *Voces y retazos*, *Las pieles que habita*, *Histeria*, *No estoy sola*, y *Olvidos, simulacros y basuras: el actor anarquista*, respectivamente.



Imagen 1. *Voces y retazos*. Unipersonal de Nohra González. Archivo Teatro La Candelaria.

poder sostener el colectivo. La preocupación por el futuro del grupo descansaba en las dificultades, artísticas y personales, derivadas de la última creación colectiva que, como todas las demás, obligaba a una reflexión profunda.

La creación individual puede parecer, a primera vista, descansar en una orilla opuesta a la colectiva así que la propuesta de Patricia Ariza resultó algo paradójica y, obviamente, desafiante. Con todo, en la experiencia de La Candelaria se puede encontrar antecedentes que se conectan con la autorreferencialidad como base de la creación. Obras como *A título personal* (2008) o *A manteles* (2010) ya mostraban una intención autorreflexiva sobre el propio grupo; en *La trasescena* (1984) o *En la raya* (1994), piezas en las que se abordan las vicisitudes de grupos de teatro, se tomó la experiencia de La Candelaria como colectivo; y una de las actrices, Alexandra Escobar, había estrenado el monólogo *Maestros* (2018). En otras oportunidades, se dividieron en equipos, para avanzar en los montajes,

fue así como en el 2013 estrenaron 3 obras: *Soma Mnemosine*, *Si el río hablara* y *Cuerpos gloriosos*.

El tema de “la verdad y la mentira”, aunque amplio, permitió articular la trayectoria de La Candelaria —en relación con su defensa de un teatro comprometido— con las inquietudes individuales. La historia personal se privilegió como sustento para conectar la experiencia profesional y social, en aras de establecer la comunicación con el potencial público. Por ejemplo, en *Voces y retazos*, Nohra González inició la búsqueda preguntándose por el lugar de su cuerpo y de su voz frente a este tema, lo que la llevó a indagar en sus propias emociones. Rápidamente estas se decantaron en la sensación de cansancio que le genera la situación de violencia en el país, situación que se filtró en toda la propuesta creativa. Los primeros materiales los tomó de su trayectoria vital, con base en sus propias remembranzas y experiencias personales. Estas emociones se relacionaron también con otras crisis, como la que se sentía en el grupo por no poder llegar a acuerdos después de la última creación colectiva, o aquella



Imagen 2. *Histeria*. Unipersonal de Rafael Giraldo. Archivo Teatro La Candelaria.

referida al reacomodo de fuerzas globales hacia el ascenso de la ultraderecha. El tema de la verdad y la mentira lo direccionó entonces hacia asuntos existenciales expresados en la cotidianidad, a través de una serie de conceptos: vulnerabilidad, caos, desesperación, emancipación, oportunidad...

Este recurso autobiográfico, con referencias al pasado en los recuerdos de la propia trayectoria de vida, también fue la base de *Pieles que habita* y de *Histeria*. Para Rafael Giraldo, *Histeria* recoge la idea seguida por Santiago García de la importancia de escoger un tema que tenga sentido tanto para los y las artistas como para el público. Así, desde una pesquisa íntima, conectó de manera inmediata sus inquietudes personales con el asunto del poder a la hora de dar cuenta de "la verdad y la mentira".

Entablar un tipo de conversación en primera persona, tal como ocurre en los unipersonales, a Rafael no le resultó extraño en tanto considera que esta siempre es la base para cualquier proceso creativo; junto con la confianza en la intuición, en el cuerpo y en

la memoria. Sin embargo, ante el desasosiego que le generó tener que trabajar solo, algo que nunca había hecho, y para sortear el bloqueo que le impedía avanzar en alguna propuesta, decidió iniciar esa conversación consigo mismo. Se dirigió así hacia sus recuerdos más íntimos y preciados de la infancia y la adolescencia. Apareció con toda su fuerza, en conexión con su preocupación alrededor del poder, su propio entorno familiar y personal marcado por el patriarcado.

Las figuras de próceres y líderes políticos aparecieron como un símbolo para enmarcar esta relación patriarcado-poder. La imagen de un padre salvador, también eran expresión del uso de la fuerza y la violencia immortalizada en textos como *El gran Burundú Burundú*, de Jorge Zalamea, referenciado constantemente en la obra. No obstante, sin ir más lejos, la figura de su propio padre le permitió personificar las distintas manifestaciones del poder: del ejército, la iglesia o los partidos políticos tradicionales. Todas estas esferas se presentan en la imagen de un anciano decadente que recuerda tiempos



Imagen 3. *Pieles que habita*. Unipersonal de Alexandra Escobar. Archivo Teatro La Candelaria.

pasados, en apariencia mejores, vistiendo diferentes trajes, en medio de una multitud de objetos que terminan rotos y mezclados en un caos al finalizar la obra.

En *Pieles que habita*, Alexandra Escobar también se concentró en sus experiencias personales buscando delimitar la gran pregunta alrededor de la verdad y mentira, pero prestando especial atención a la conexión entre texto y contexto. En los inicios logró además retomar un trabajo que venía desarrollando de más larga data en relación con la memoria personal, con aquella que había marcado los momentos más importantes de su vida. El espacio para entrar a esta es el propio cuerpo en un recorrido del presente al pasado, recorrido que se sostuvo sobre inquietudes a propósito del nacimiento y la temprana vivencia del castigo, el regaño y el señalamiento al que puede ser sometida una niña en su proceso de crecimiento hasta ser mujer.

Así, el entorno familiar resultó uno de los primeros escenarios para la construcción de su propuesta.

Patricia Ariza, en *No estoy sola*, retomó su larga experiencia de habitar la calle. Caminar por las calles es una de sus prácticas habituales, así como la toma de estas al ser protagonista o acompañante en diversas movilizaciones sociales. Ella, una de las fundadoras del grupo, siempre ha desarrollado su práctica artística desde un teatro comprometido con la realidad del país. Esto la ha llevado a trabajar con diversos sectores sociales en varios lugares, no sólo en La Candelaria o en la Corporación Colombiana de Teatro, teatros donde también es directora. Por más de 20 años ha hecho, de manera sistemática, performances en el espacio público, en especial con víctimas del conflicto y con mujeres. Existe una amplia documentación visual alrededor de esta experiencia que hace parte de la estructura central de la obra; de esta manera también logró integrar en



Imagen 4. *No estoy sola*. Unipersonal de Patricia Ariza. Archivo Teatro La Candelaria.

el unipersonal su propio recorrido como actriz, artista, poeta y performer.

El recurso autobiográfico aparece también en El actor *anarchivista*. César Badillo recorre, en tres estaciones, su paso por La Candelaria en un pasado, presente y futuro que conecta su historia de vida con su vida en el teatro y con las expectativas frente al grupo, al arte, al país y al mundo. Con interrupciones a lo largo del proceso creativo, pues ideó distintas propuestas que no le terminaban por convencer, halló en su deseo de hablar desde la autoficción, el eje para profundizar en su relación con los y las integrantes del grupo a través de una serie de situaciones, unas reales y otras ficticias. Las tres estaciones, que pueden cambiar de orden de acuerdo con las circunstancias que rodeen cada presentación, traen a escena a los compañeros ausentes, instalan un espacio “archivístico” en una especie de galería objetual y abren hipótesis sobre el futuro del teatro.

En los unipersonales, el asunto de la verdad y la mentira se fue abriendo camino atendiendo a las preocupaciones más subjetivas, pero en conexión

con los problemas públicos. Para todos y todas, uno de los principales retos era trascender la esfera personal y privada con el ánimo de que cada una de las piezas cobrara sentido para quienes serían sus espectadores. Esto se fue afinando poco a poco mientras se hacían muestras ante diversos auditorios, así como en los espacios de foro que se abrían después de algunas presentaciones. En cuatro de los unipersonales, el tema del conflicto armado y la violencia resultó ser central; se convirtió en un punto de conexión entre lo que se buscaba expresar con ellos y lo que distintos públicos leían a través de sus propias vivencias.

En *No estoy sola*, una de las situaciones más dramáticas de la violencia en Colombia se abre paso con el duelo por el asesinato de lideresas sociales, tema central de la obra. Patricia, quien es sobreviviente del genocidio de la Unión Patriótica (UP)³, poetizó este sufrimiento que le toca de manera particular.

3 Entre 1985 y 1993 fueron asesinados más de 1.100 integrantes del partido político UP y desaparecidas más de un centenar de personas, en su mayoría hombres. Las mujeres militantes se convirtieron en el centro de resistencia y construcción de la memoria. Patricia es una de ellas (Penagos, 2016).



Imagen 5. *Olvido, simulacros y basuras. El actor archivista*. Unipersonal de César Badillo. Foto Carlos Lema. Archivo Teatro La Candelaria.

Es una obra silente que se sostiene sobre imágenes porque ante semejante dolor “no hay palabras”; lo que aparece es una serie de elementos, como códigos, que profundizan en una intención de narrar una de las formas de violencia más dramáticas en el país como lo es justamente el exterminio de líderes y lideresas sociales.

Junto con los videos en los que se presentan extractos de los performances creados por Patricia, y otros nuevos realizados con apoyo de mujeres, algunas también víctimas de la violencia que trabajan con ella en la Escuela de Mujeres, otros referentes hacen parte de esta idea doble de *No estar sola*: no están solas ni las mujeres a quienes han arrebatado su vida ni la propia Patricia en el escenario. Una muñeca, marioneta, la acompaña en toda la obra, es una presencia, una otredad. Está vestida de rojo, color que predomina en la puesta en escena al ser el preferido por muchas de las mujeres de los sectores populares que han sido asesinadas. Las lideresas

asimismo están en el escenario en una larga lista de nombres, que parece interminable, girando en un organillo. La denuncia por los crímenes va de la mano con el rescate del proceso de resistencia que lleva a continuar la lucha de estas mujeres en cada una de sus comunidades. Patricia se cae y se levanta, algo que, si bien hace parte de algunas vicisitudes propias asociadas a dificultades en su salud, también se convirtió en símbolo de esa aflicción y congoja que, sin embargo, se acompaña de esperanza.

Voces y *retazos*, a través de un entretreído como disposición escenográfica y dramatúrgica, tiene como eje el asesinato y desaparición de víctimas que ha dejado el prolongado conflicto armado colombiano. Por ejemplo, Nohra había empezado muy tempranamente, en el proceso creativo, a trabajar con la idea de poner siluetas humanas en el escenario. Probó con muchos materiales, primero unos velos que permitían generar la sensación de fragilidad para llegar finalmente a unos vestidos, de distintos tamaños, con carpetas tejidas en el centro que se unían entre sí por una serie de hilos rojos. Luego de un ejercicio reflexivo comprendió

El 30 de enero de 2023 la Corte Interamericana de Derechos Humanos condenó al Estado Colombiano por estos crímenes.

que este espacio se abrió debido al contexto de violencia del país con tantas personas muertas y desaparecidas a lo largo del territorio nacional. Eran estas personas las que reclamaban su espacio.

Pieles que habita permite ser testigos de las diversas etapas que atraviesa una mujer, entre su nacimiento y su emancipación, frente a los muchos tipos de violencia que debe enfrentar (machista, política y cultural) a lo largo de su vida, etapas que se muestran como transición con el cambio de pieles a lo largo de la obra. Entre fotografías personales, videos, textos narrativos alrededor de la construcción autobiográfica, canciones y sonidos, el cuerpo mismo es un agente activo que a la vez es recipiente de la acción violenta de otros: desde su padre asesinando a un gato hasta un golpe militar en un país latinoamericano.

El proceso creativo se desarrolló de manera desigual debido a las posibilidades de enfrentar las condiciones impuestas por la pandemia. Esta, junto con la obligatoriedad de seguir laborando de forma virtual, hizo que algunas de las personas se sintieran paralizadas o que pudieran avanzar a un ritmo diferente dadas las oportunidades de contar con los recursos necesarios (humanos, de espacio y tiempo, así como económicos) para terminar los montajes. Ya se ha mencionado además el sentimiento de orfandad que apareció en La Candelaria con el fallecimiento de dos compañeros durante la pandemia.

Uno de los miedos compartidos fue tener que estar en soledad en el escenario. La Candelaria, además de haber creado la mayoría de sus obras por medio de la creación colectiva, suele tener montajes con más de tres personas en escena además de recibir el soporte de todo el grupo para su culminación. Sin embargo, para poder terminar cada unipersonal, todos y todas tuvieron que apoyarse en otras personas, en su mayoría ajenas al grupo, con el propósito resolver problemas en dramaturgia, escenografía, dirección, concepción y elaboración del material audiovisual, entre otros aspectos centrales para un montaje. Finalmente se requiere del apoyo y de la mirada de otros; lo que define de nuevo la necesidad de un trabajo colectivo.

Otro asunto compartido es el balance general realizado alrededor de esta experiencia. Aunque a

primera vista los unipersonales parecen opuestos a lo que se espera de la creación colectiva; sólo la larga experiencia adquirida con esta explica cómo cada integrante de La Candelaria contó con las herramientas y el conocimiento para cubrir los aspectos creativos requeridos para la producción teatral. Los unipersonales se insertan así en la trayectoria histórica del grupo. Se mantienen además en uno de los propósitos transversales de este: crear obras propias comprometidas con encarar los problemas sociales más acuciantes en un momento determinado. Por último, fueron la oportunidad para poder fortalecer al colectivo en una crisis de fragmentación, manteniendo una base que sigue trabajando de manera conjunta.

Reflexiones finales

Los unipersonales ahora hacen parte del repertorio del grupo. Aunque cada uno se firma con nombre propio, se integran a la historia del Teatro La Candelaria⁴. La propuesta de crearlos, ya crítica para personas acostumbradas a trabajar durante décadas con la creación colectiva, tuvo que enfrentar otras circunstancias inusitadas: una pandemia y un estallido social. Tanto el proceso creativo, como estas reflexiones, permiten pensar alrededor de la creación artística en momentos de crisis; además amplían la mirada sobre los aspectos relevantes que propone Becker a la hora de indagar alrededor de los mundos del arte: las intenciones en la creación, su ejecución para hacerla comunicable, los medios y herramientas necesarias junto con los argumentos estéticos, políticos o filosóficos que la sostienen (Becker, 1982). Así mismo se trata de entender las condiciones de producción del arte cuando los artistas deben desarrollar otras múltiples tareas que les permitan dedicar parte de su tiempo a esta labor y cuando puedan sentir o no la seguridad de contar con los soportes básicos para adelantar su actividad.

El preguntarse sobre las condiciones de posibilidad para la creación artística junto con las oportunidades u obstáculos que enfrentan quienes se dedican

⁴ Otra creación que se enmarcó en este proyecto de La Candelaria es *Ínglima*, de Adelaida Otálora; pero este no se acompañó del proceso investigativo de los otros unipersonales que dan cuenta del resultado reflexivo presentado en este artículo.

al arte, también tiene que ver con las capacidades socialmente desarrolladas para el disfrute de los bienes culturales. Este sigue siendo un tema pendiente en tanto el ámbito artístico y cultural siga considerándose accesorio y marginal, desde el propio desenvolvimiento de la vida cotidiana hasta la formulación de políticas públicas. La pandemia puso en primer plano esta problemática pero, así como no exhibió nada nuevo, tampoco obligó a la generación de alternativas para mudar esta situación, por lo menos no hasta ahora.

Por su parte, La Candelaria trató de fortalecerse como grupo ahondando en las potencialidades individuales, confiando en décadas de experiencia en la creación de obras propias, originales, en un teatro comprometido que ha sufrido transiciones y transformaciones debido tanto a su trayectoria histórica como a la de cada uno/a de sus integrantes, en contextos específicos. En este sentido, se sostuvo sobre el trabajo experimental necesario a la hora de emprender cada nuevo proyecto.

En cuanto a la aparente contradicción entre creación individual y creación colectiva, vale la pena indagar sobre el carácter cambiante de la práctica artística y, por tanto, de las valoraciones alrededor de esta. Si bien las particularidades que definen el campo artístico son determinantes para poder comprender su historicidad, el lugar que ocupan diversos agentes e instituciones, así como el lugar del arte mismo en la sociedad también lo son; sociológicamente hablando no hay ninguna actividad humana productiva y reproductiva que sea estrictamente individual. Por lo menos, en relación con los unipersonales creados en los últimos años en el Teatro La Candelaria, es posible plantear rutas alternativas que no dividan en opciones binarias o pares opuestos las formas de comprender algunos procesos creativos y sociales.

Referencias

Aguilar, N. (2023). Memoria y juvenicidio en el estallido social de Colombia. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 20(3), 1-27.

Arcila, G. (1983). *Nuevo teatro en Colombia. Actividad creadora y política cultural*. Bogotá: Ceis.

Becker, H. (1982). *Art worlds*. Los Angeles: University of California Press.

Duque, T. (27 de 04 de 2020). *La silla vacía*. Recuperado el 18 de 03 de 2022.

Estrades, J. (2023). Teatro de creación colectiva: un movimiento de cambio en el teatro de los noventa. *RevistaSic*(28), 142-151.

Feregrino, M. (2011). La reglamentación y los "trabajos especiales": una mirada desde un paradigma complejo. *Argumentos*, 24(67), 95-112.

García, M., & Garcés, S. (2021). Notas sobre un "estallido social" en Colombia. El paro nacional 28A. *Cien días vistos por el CINEP*(102), 1-13.

García, S. (2022). *Teoría y práctica del teatro*. Bogotá: Teatro La Candelaria - Ediciones Mulato.

Garzón, F. (1978). *Recopilación de textos sobre el teatro latinoamericano de creación colectiva*. La Habana: Casa de las Américas.

González, P. (1981). *El nuevo teatro en Colombia: 1955-1980*. Texas: The university of Texas.

Guerrero, A. (2022). Análisis de coyuntura y subjetividades políticas emergentes: el caso del Paro Nacional (2019-202?). *Bitácora Urbano Territorial*, 32(III), 81-93.

Martínez, M., & Rodríguez, J. (2021). Estallido social y Primera Línea. ¿Reconfiguraciones en la movilización social? *Boletín OACEP*, 61-70.

Mayer, E. (2018). Feeling brown like you: Creación Colectiva and Latinx Affect in Fornés's Cap-a-Pie. *Chiricú. Latina/o Literatures, Arts, and Cultures*, 3(1), 23-48.

Ovadia, R. (1982). *El nuevo teatro en Colombia*. California: The university of California.

Penagos, V. (2016). *Mujeres en resistencia*. Bogotá: Impresol.

Piedrahita, G. (1996). *La producción teatral en el movimiento Nuevo Teatrp*. Bogotá: CCT.

Rizk, B. (2008). *Creación Colectiva. El legado de Enrique Buenaventura*. Buenos Aires: Atuel.

Velásquez, F. (2024). *Del conflicto al estallido: las movilizaciones sociales en Colombia 2019-2021*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú