

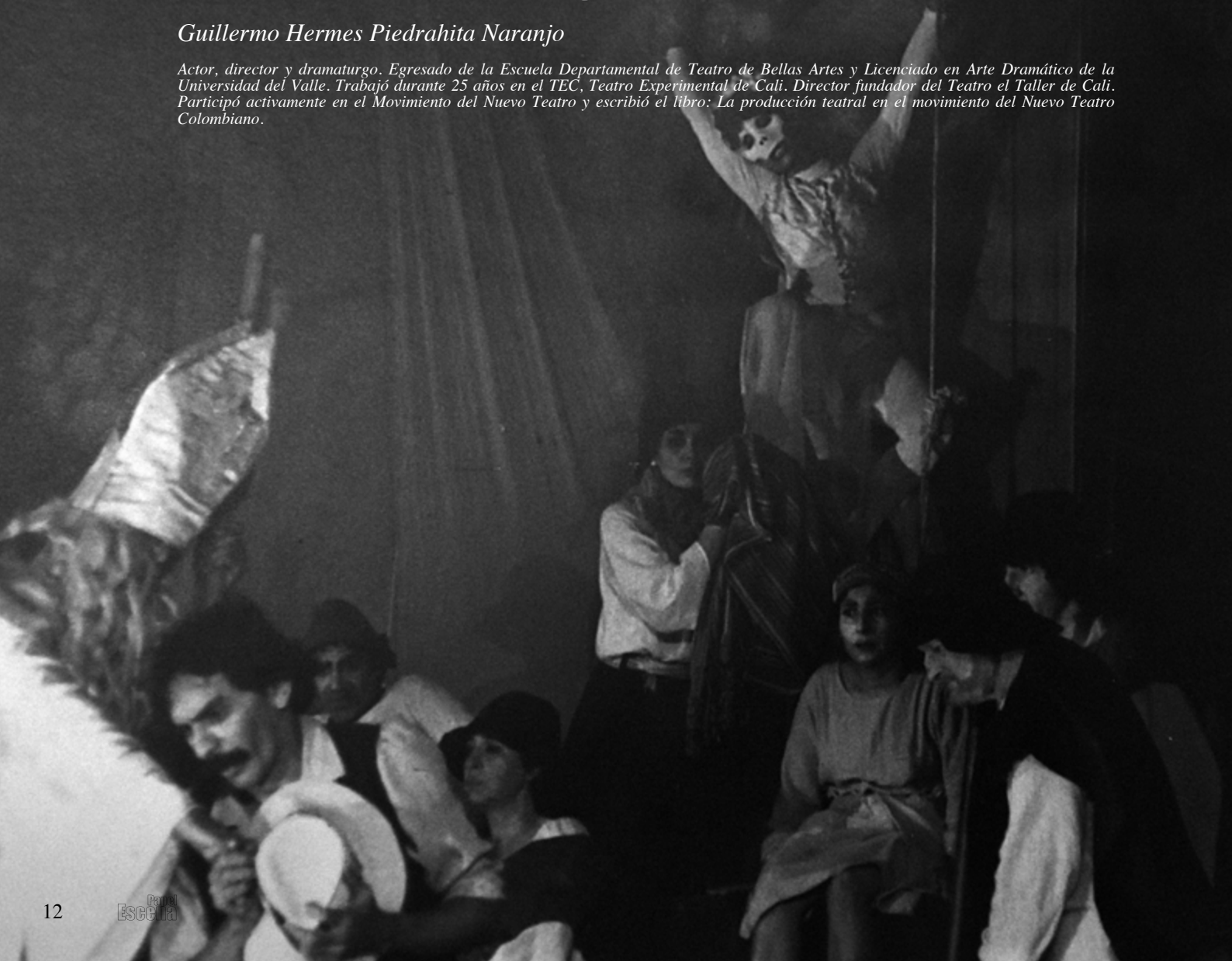
Papel
ESCALA

**MEMORIA
DE PAPEL**

EL MOVIMIENTO TEATRAL EN CALI

Guillermo Hermes Piedrahita Naranjo

Actor, director y dramaturgo. Egresado de la Escuela Departamental de Teatro de Bellas Artes y Licenciado en Arte Dramático de la Universidad del Valle. Trabajó durante 25 años en el TEC, Teatro Experimental de Cali. Director fundador del Teatro el Taller de Cali. Participó activamente en el Movimiento del Nuevo Teatro y escribió el libro: La producción teatral en el movimiento del Nuevo Teatro Colombiano.



Todo el teatro que se hacía en Cali a comienzos de siglo era realizado por las compañías extranjeras que efectuaban giras por el país. Tanto estas compañías como los demás actos culturales debían presentarse en espacios no convencionales, como La Casa del Cabildo o el Circo Granada, o en teatros que no contaban con todas las comodidades.

Sobre los teatros existentes en la ciudad a comienzos de siglo, Rafael Salazar¹ informa que don Fidel Lalinde, construyó un teatro llamado “El Lalinde”, situado en la carrera 3a, entre calles 12 y 13, posteriormente convertido en gallera. Donde se encuentra actualmente el Teatro San Nicolás, calle 19 con carrera 6a, en el barrio del mismo nombre, hubo otra casa adaptada para teatro.

Existieron también el Teatro Olimpia de don Nicolás Olano y el Santa Librada en el colegio del mismo nombre, y el Teatro Borrero, teatro pueblerino, al estilo de los antiguos corrales españoles, construido a base de guadua, con techo de zinc, en el fondo del patio de la entonces Casa Municipal, hoy Palacio Nacional, Situada en el cruce de la Cra 4a, con la calle 12.

El Teatro Municipal se empieza a construir en el año de 1918 y se inaugura con la presentación de la ópera “El Trovador” de Verdi, efectuada por la compañía de Bracale, el 29 de noviembre

de 1927. Manuel María Buenaventura, fue uno de los principales gestores de la construcción de este teatro.

En los archivos del Teatro Municipal figura el siguiente documento:

“En la sesión del 27 de noviembre se nombraron los miembros principales de la junta constructora del Teatro Municipal, a saber: Ignacio Guerrero, Manuel María Buenaventura, Juan de Dios Restrepo. Había dirigido las obras, Francisco Martínez y los arquitectos fueron los doctores Rafael Borrero Vergara y Francisco Ospina. José Díaz ejecutó el dorado de los antepechos y Mauricio Ramelli, los frescos del plafondo”².

El Teatro Jorge Isaacs, fue construido por el ingeniero Gaetano Lignarolo en 1931, donde anteriormente había existido El Salón Moderno, que fue destruido por un incendio en 1927. El inmigrante alemán Herman Bohner, dedicó todos sus esfuerzos para Construir un teatro que contara con todos los requerimientos técnicos, y se lo llamó Jorge Isaacs, en homenaje al autor. El Teatro Municipal durante muchos años sirvió de espacio para el cine, pero durante la década del sesenta, el Teatro Escuela de Cali, realizaba temporadas de dos y tres meses en este teatro.

El Jorge Isaacs recientemente en el año de 1993, se recupera para la actividad teatral, al

¹ Salazar, Rafael. *El teatro Isaacs, de las cenizas del salón moderno a monumento nacional. El país. 1983.*

² Vidal Margarita. *Poeta, actor, músico y zanahorio. El espectador. Enero 5 de 1975.*

ser declarado patrimonio cultural de la ciudad, después de funcionar durante varias décadas como sala de cine.

El Teatro Popular

Un elemento importante en los antecedentes del teatro en la ciudad lo constituye el teatro de las compañías llamadas “rascas”, denominación de la jerga teatral, donde “rascar” consistía en ejecutar una actuación llena de elementos extras a los preparados para la presentación con el propósito de alargarla y de llamar la atención del público.

Enrique Buenaventura en su primera etapa teatral trabajó en una de estas compañías, y la describe así:

“Empecé por abajo, con los circos, teatros carpas, los teatros rascas y las primeras obras que montamos eran: “Genoveva de Brabante”, “El Burro de Carga”, “Dios se lo pague”, “La Pasión de Cristo”. Con Crovo hicimos mucho teatro “rasca” y recorrimos este país haciendo teatro, teatro circense y radio...Una vez nos encontramos varados en un pueblito del Quindío, con la Compañía, y yo mandé a Crovo a Cali, donde mi hermano Nicolás, quien siempre me ha colaborado. Crovo vino a Cali, pero claro, se demoró en llegar y nosotros tuvimos que empezar la obra con Chiape. Chiape era muy rasca y él podía “amorcillar”, inventar textos. Crovo no llegaba y tenía que entrar como médico en esa escena. Chiape hacía de enfermo con la cabeza vendada. Al fin llegó Crovo, agarró el maletín de médico y entró en escena. Chiape le dijo: ¿Doctor trajo el dinero? Yo me tuve que salir de la escena”³.

³ Buenaventura Enrique. Archivo TEC.

La Escuela Departamental de Teatro

Como sucede en Bogotá, el surgimiento del teatro contemporáneo en Cali está estrechamente relacionado con la fundación de las Escuelas de Teatro. En el año de 1953 se crea la Escuela de Teatro del Instituto Popular de Cultura, Instituto que había sido constituido en el año de 1947, con el objetivo de difundir la educación y la cultura artística en las clases populares.

En 1954 Octavio Marulanda es nombrado director de esta Escuela, y el grupo “Artistas del Pueblo” que él había fundado en 1952 se integra como parte de la Escuela.

En la primera etapa desarrolla un trabajo conjunto con la Escuela de Teatro de Bellas Artes, y realiza el montaje de “Las Convulsiones” de Luis Vargas Tejada.

El maestro Antonio María Valencia después de haber realizado estudios musicales en París, funda en 1932 el Conservatorio de Música, creando un reconocimiento social al trabajo cultural. La labor pionera del maestro Antonio María Valencia, con su talento y su vida dedicada a la pedagogía artística, logró gestar un nuevo tipo de conciencia cultural en la ciudad, creando las bases para la fundación de la Escuela de Teatro de Bellas Artes.

La Escuela Departamental de Teatro del Instituto de Bellas Artes, fue fundada en el año de 1954, por iniciativa de Pablo Morcillo, con el respaldo de María Elvira Garcés, directora del Instituto. El español Cayetano Luca de Tena fue nombrado director de la Escuela, pero apenas ejerció la

dirección durante ese año, y es llamado a dirigirla el maestro Enrique Buenaventura; como lo relata él mismo:

“En 1955, algunas personas deciden llamarme como profesor de expresión corporal a una escuela que estaba dirigida en ese entonces por un español, Cayetano Luca de Tena. Este director español se había encontrado, casi inmediatamente, con un problema muy grave: él no era formador de actores, sino director de actores hechos dentro de un teatro tradicional. Honestamente se dio cuenta de que no le era posible realizar la tarea, y renunció sugiriendo mi nombre a las autoridades locales. Pero en aquel momento mi nombre no podía aparecer públicamente por razones de tipo político, por lo que comienzo a crear la Escuela mientras otro nombre figura en la dirección”⁴.

Es importante anotar los antecedentes teatrales de Enrique Buenaventura y su relación con el teatro en esos años:

“Yo me iba con las compañías de teatro, con los teatros “rascas” y con los circos que pasaban, hasta que un día me fui con la compañía de Francisco Petrone, que estaba dando “La Muerte de un Viajante”, que era un espectáculo de gran calidad, un espectáculo estupendo en esa época. Si uno lo ve ahora, a lo mejor no le parecerá eso mismo. De todas maneras, esta compañía de Petrone y ese espectáculo y la personalidad de Petrone, como hombre, como director y como actor, influyó muchísimo en mí y yo me fui con él a Venezuela. Desgraciadamente en Venezuela al poco tiempo se disolvió la compañía... de ahí de Venezuela yo decidí irme a la isla de Trinidad, que en ese tiempo era una colonia británica. Allí fui marinero y también periodista... Después me

⁴ Buenaventura Enrique. Archivo TEC.

embarqué; anduve embarcado hasta llegar a la Guayana Holandesa, de ahí a la Francesa, a la Inglesa y por la selva pasé al Brasil. En Brasil viví un año en Recife, Pernambuco, donde entré en contacto con el Teatro de Estudant, de Recife, Allí dirigí mi primera obra, “El Demonio llegó a la Aldea”. Posteriormente, fui a Río de Janeiro y Buenos Aires, donde trabajé tres años en teatros independientes. Luego en Chile fui profesor de danzas rituales afroamericanas que había aprendido en el Brasil y en el Caribe, y de allá me vine para acá, ya que me llamaron a dirigir la Escuela de Teatro”⁵.

Todas estas experiencias vitales del maestro como periodista, marinero, cocinero, pintor, dibujante, cirquero, se revierten en el teatro e influyen notoriamente en su formación artística; pero es a través de sus experiencias en el teatro, donde podemos analizar, cómo su encuentro con ese teatro popular de las carpas, y de las compañías “rascas”, influyeron en su concepción de un teatro popular.

Se puede plantear que su relación con el movimiento del Teatro Independiente de Buenos Aires, representado por grupos experimentales, como el grupo del Teatro Popular Fray Mocho, que estaba buscando nuevas formas de relación con el público, de independizarse del empresario, y luchar contra el divismo, que en Argentina tenía un gran auge y desarrollo, posibilitaron que tuviera una relación con el teatro popular.

Como podemos apreciar el desarrollo del teatro contemporáneo en Colombia, está ligado a la creación de las escuelas de teatro, En Bogotá con la fundación de la ENAD, Escuela Nacional de Arte Dramático, y de la Escuela del Distrito. En

⁵ Buenaventura Enrique. Archivo TEC.

Cali con la fundación de la Escuela Departamental de Teatro del Instituto de Bellas Artes, y de la Escuela del Instituto Popular de Cultura. Todas estas escuelas, tenían una relación permanente con el público, a través de las presentaciones que realizaban en el Teatro Colón de Bogotá, y en el teatro, Municipal de Cali. Consideramos muy importante este elemento en los antecedentes del teatro colombiano, que plantea una concepción de la formación teatral no separada de la práctica artística.

Las Convulsiones

El trabajo teatral de La Escuela Departamental de Bellas Artes se había iniciado con el montaje del “Misterio de la Adoración de los Reyes Magos” escrita y dirigida por Enrique Buenaventura. “Lo primero que montamos fue una pieza mía de teatro popular. Aquí montaban todos los años en la loma de San Antonio, los Reyes Magos. Decidí pues, hacer un texto de eso, basado en las formas medievales. Fue el primer intento serio de teatro en Cali, y se hizo con los coros del Conservatorio y con los actores de la Escuela de Teatro”⁶.

Durante ese primer año de La Escuela Departamental de Bellas Artes se realiza el montaje de “Las Convulsiones” de Luis Vargas Tejada, dirigida por Enrique Buenaventura, con la asistencia de dirección de Octavio Marulanda, la dirección musical de Luis Bacalov, escenografía y vestuario de Leandro Velasco, y coreografía de Yolanda Azuero. En el programa de la obra se planteaba la posición de La Escuela ante el desarrollo de un teatro nacional:

“Al ofrecer esta obra nosotros queremos contribuir modestamente a la recuperación de una tradición valiosa. Es evidente que la corriente

revitalizadora del teatro en América, impulsada por el movimiento de los teatros experimentales, que tanto beneficio han traído al arte dramático, comienza a llegar a nosotros y nos hallamos en vísperas de un resurgimiento del teatro nacional. Necesitamos entonces de un contenido auténtico y propio si es que queremos que la nueva etapa sea perdurable”⁷.

Con este montaje se inicia un trabajo conjunto con la escuela de Teatro del Instituto Popular de Cultura, hasta el año de 1959, donde esta primera etapa del trabajo de la Escuela tiene una importancia fundamental para el desarrollo de un teatro nacional.

El primer aspecto a destacar es la nueva concepción sobre la enseñanza teatral, que rompe la visión tradicional que preconizaba que las dotes innatas del actor no necesitaban del estudio y formación teatral; concepción que está ligada a una visión naturalista del arte. Confusión que se crea fácilmente en la esfera de la actuación, al no establecer los límites y diferencias entre arte y realidad concibiendo al teatro únicamente como la capacidad de expresión de sentimientos, y no como el estudio complejo de la construcción de un personaje, y su relación con el público.

En la Diestra de Dios Padre

El trabajo de La Escuela Departamental de Teatro obtiene un reconocimiento nacional e internacional a través del montaje: “En la diestra de Dios Padre”, versión realizada por Enrique Buenaventura, y dirigida por él mismo. Con este montaje la Escuela Departamental de Teatro

⁶ Programa las convulsiones. Archivo de la corporación colombiana de teatro.

⁷ Entrevista con Nicolás Buenaventura. Bogotá Marzo. 1993.

participó en el II Festival Nacional de Teatro de Bogotá, en el año de 1958. Estos Festivales se realizaban en el Teatro Colón, y tuvieron una gran importancia por el reconocimiento que se le empezó a dar al teatro experimental, que tenía una concepción totalmente opuesta al teatro realizado por las compañías comerciales.

Con la segunda versión de “En la Diestra Dios Padre”, la Escuela de Teatro es invitada a participar en el IV Festival de Teatro de las Naciones en París, en el año de 1960, obteniendo el premio de Teatro popular. “En la Diestra de Dios Padre”, está basada en las representaciones campesinas Antioqueñas, en las mascaradas carnavalescas que hoy están prácticamente desaparecidas, que se llaman mojigangas.

La mojiganga es un espectáculo de teatro popular, de tradición oral, que se conserva en algunos pueblos de Antioquia, y que tiene sus antecedentes en el teatro misionero, mezclado con formas teatrales indígenas. Esta rica mezcla de los elementos indígenas de nuestra América y de los elementos de la Edad Media española, estaban magistralmente recogidos en el cuento de don Tomás Carrasquilla, que sirvieron de material de base para la obra teatral. La obra nos cuenta la historia de Peralta, un humilde campesino, y la visita que le hace Jesucristo disfrazado de paisano, quien deja olvidadas unas monedas de oro en su casa, para probar su honradez. Peralta devuelve las monedas y entonces el paisano se identifica como Jesucristo y lo premia otorgándole cinco poderes que Peralta quiera escoger, dejándole las monedas para que haga la caridad.

Peralta pide: 1. Ganar en el juego siempre que él quiera. 2. Que la muerte se le presente por delante y no a la traición. 3. Que pueda detener

al que quiera, donde quiera y por el tiempo que le dé la gana. 4. Que el diablo no le haga trampa en el juego. 5. El poder de volverse tan pequeño como una hormiga.

Peralta acepta ser el instrumento de Jesucristo para acabar con la pelea entre pobres y ricos; y comienza a poner en práctica sus poderes arruinando a los ricos en el garito del pueblo.

La muerte viene a llevárselo, pero él la detiene dejándola pegada en un aguacatillo. Viaja al infierno y le gana al diablo en el juego todas las almas de los condenados, creándole un problema teológico al cielo, quien envía a San Pedro a convencerlo de soltar a la muerte y de no dejar entrar las almas de los condenados al cielo. Finalmente, después de todo el revuelo que arma en la tierra y en el cielo, Peralta utiliza su último poder, y reduciéndose al tamaño de una hormiga se pone en la diestra de Dios Padre. La escenografía fue diseñada por el pintor Hernando Tejada y la pintora Lucy Tejada, la composición musical, Luis Carlos Espinoza.

*Fotografía - Obra: A la Diestra de Dios Padre (1975) IV versión
Autor: Enrique Buenaventura / Director: Enrique Buenaventura*



A LA DIESTRA DE DIOS PADRE.
de Enrique Buenaventura (3ª. versión)

Reparto

Abanderado: Adolfo González.
Peralta: Luis Fernando Pérez.
Peraltona: Berta Cataño.
Jesús: Helios Fernández.
San Pedro: Edilberto Gómez.
El Diablo: Iván Rodríguez.
La Muerte: Miguel Mondragón.
Tullido: Humberto Arango.
Ciego: Danilo Tenorio.
Leproso: Iván Montoya.
Viejo Mendigo: Mario Ceballos.
Maruchenga: Ana Ruth Velasco.
Mujer del Médico: Fanny Mickey.
Beata: Yolanda García.
Sepulturero: Carlos Castrillón.
Mujer del Viejo Rico: Lucy Martínez.
Marido de Mujer Vieja y Fea:
Humberto Arango.
Forastera: Mary Belalcázar.
Mendigo: Iván Montoya.
Mendigo 2: Danilo Tenorio.
Mendigo 3: Aida Fernández.

Con este montaje se presenta la Escuela Departamental de Teatro en el II Festival Nacional de Teatro organizado en Bogotá, en el Teatro Colón, obtiene los premios al mejor conjunto, mejor representación, mejor dirección, y mejor actor, Luis Fernando Pérez en el papel de Peralta. Con el montaje de “La Diestra...” se cierra un primer ciclo de la historia de la Escuela Departamental de Teatro, donde busca el desarrollo de un teatro popular, creando una ruptura con el populismo y el costumbrismo.

Esta búsqueda de un teatro popular continúa con el montaje de “Tío conejo zapatero” en 1958, basado en el cuento del folclor pacífico. Este montaje se transmitió en directo por la televisión, cuando se iniciaban las primeras emisiones en gran parte del país. En esta etapa, la Escuela realiza los montajes de textos clásicos: Sueños de una noche de verano de W. Shakespeare, Casamiento a la fuerza de Molière, El juez de los divorcios de Cervantes y La discreta enamorada de Lope de Vega. Es con el montaje de Edipo Rey de Sófocles, en el año 1959, que se crea un momento muy importante en el desarrollo y la búsqueda de un teatro popular. El montaje de esta obra constituyó un éxito a nivel nacional y sus representaciones fueron destacadas en toda la prensa. La obra se presentó frente al Capitolio Nacional en la Plaza de Bolívar en Bogotá. El montaje fue dirigido por Enrique Buenaventura y la música compuesta por Pineda Duque, grabada por la Orquesta Sinfónica de Colombia.

EDIPO REY DE SÓFOCLES

Reparto

Edipo: Helios Fernández.
Yocasta: Aida Fernández.
Tiresias: Edilberto Gómez.
Creonte: Danilo Tenorio.
Mensajero: Luis Fernando Pérez.
Pastor: Mario Ceballos.
Coristas: Carlos Castrillón, Yolanda García, Adolfo González, Lucy Martínez, Liber Fernández, Humberto Arango.

Con el montaje de estos textos clásicos, realizados de una manera tradicional, la Escuela de Teatro plantea una salida del teatro costumbrista y crea una relación del público con la tradición cultural universal.

El historiador Nicolás Buenaventura, al referirse a la experiencia del montaje de Edipo Rey y preguntarse por qué en Colombia se produce un movimiento teatral que da una respuesta y se convierte en una alternativa orgánica y popular a la política cultural oficial, dice lo siguiente en la entrevista realizada:

La primera vez que comprendí esto fue cuando la gente en varias ciudades de Colombia se sintió reivindicada, no cultural, sino socialmente con las representaciones masivas de una obra como Edipo Rey. Millares de personas estaban verificando en ese acto su propia dignidad nacional, su pertenencia a un país, que era algo distinto a la ignominia de la violencia.

Y al referirse a la misma entrevista, al contexto de la década del cincuenta, la define de la siguiente manera:

Al final de la década del cincuenta lo que se produce en Colombia es un proceso de reconstrucción de la identidad nacional. Por un lado, tenemos la revista Mito y el trabajo de Gaitán Durán y Zalamea, y por otro, tenemos el teatro. Lo que llamaba la revista Mito “El rescate de la palabra”, es decir que la palabra volviera a valer en Colombia. El afán de volver a rehacer el país, después de las grandes rupturas que se habían producido en toda la vida nacional con la catástrofe de la primera violencia, con el rompimiento del esquema tradicional de la economía basada en la pequeña parcela, que alimentaba un desarrollo industrial y la aparición de nuevas formas de economía, basadas en las plantaciones, en el sistema de monopolio. Todo eso había sido muy traumático y muy profundamente desgarrador y el país se había despedazado, porque la violencia no era simplemente odios heredados, sino que era

una transformación interior. Cuando se produce el movimiento que da al traste con la dictadura militar, crea un ambiente como si volviéramos a ser nuevamente país. Tal vez un ambiente parecido al que se produce con la aparición del libro Paz, después de la Guerra de los mil días.

Esa identificación se expresa en movimientos poéticos, literarios y en el nacimiento del Nuevo teatro, la vitalidad del mensaje del teatro clásico y la propuesta de Brecht que tiene un hondo sentido. La presentación de obras clásicas, no solamente Edipo sino todo el repertorio de Lope, de Shakespeare juega un papel definitivamente importante en la alegría de la gente. Yo recuerdo la impresión, el impacto que producía en la gente cualquiera de estas obras, porque sentían que eran capaces de asimilar sin rencores, la cultura mundial, la cultura europea occidental y esto le daba una alegría desbordante a la gente. Fue como el anuncio de un día que habrá de encuentro entre los colombianos, en el país estamos buscando crear. Fue como una ventana en la cual el teatro desempeñó un papel realmente importante. Yo no considero que el tránsito hacia un frente nacional de los años finales del 50 e incluso principios del 60, -con el movimiento huelguístico y estudiantil tan grande que hubo- haya frustrado el movimiento de las capas medias; considero que dejó un mensaje, que se expresa mucho en la fuerza que tuvo, en el impacto que produjo, y en la huella que dejó el movimiento teatral y la llegada de Brecht a Colombia: con obras como el clásico de Galileo, que produjo un debate en todo el país, un poco posterior a la época de Edipo, pero que está dentro de la misma concepción del mismo impacto del teatro clásico y del ingreso de ese teatro con una afinidad enorme en el proceso de identificación del país. (Bogotá, marzo. 1993).

Reflexiones sobre el trabajo teatral de la Escuela Departamental de Teatro

Este primer periodo del trabajo teatral realizado por la Escuela Departamental de Teatro, Marca un rumbo importante para el desarrollo del teatro nacional, porque empieza a crear las bases de la búsqueda de un teatro popular, que se inspira en la cuentística popular, para la construcción de esas imágenes teatrales. La materia base de esas construcciones teatrales está en los cuentos de tradición oral, que habían sido recogidos de los narradores orales de la costa pacífica, y que fue un trabajo investigativo sobre el folclore de esa región que se desarrolló con mucho entusiasmo en el Instituto Popular de Cultura, trabajo del cual existen grabaciones que se hicieron de esos cuentos populares de la costa Pacífica. Con base en esos cuentos de tradición oral del tío Conejo, Enrique Buenaventura hace una versión teatral para el montaje de Tío Conejo Zapatero en el año 1958.

Las otras raíces de esta búsqueda del teatro popular, las encontramos en la cuentística de don Tomás Carrasquilla, autor de una riqueza extraordinaria, que recoge toda esa tradición de los relatos orales y de los cuentos populares medievales europeos y les elabora literalmente en sus cuentos y novelas. Este autor sirve de inspiración con su cuento A la diestra de Dios Padre, del cual ya referí su montaje, y que tuvo éxito nacional e internacional porque supo recoger magistralmente toda esa riqueza del lenguaje y transformarla en imágenes teatrales. Palo negro fue el otro cuento de Carrasquilla, a partir del cual Enrique Buenaventura hizo la versión teatral de La Guariconga, montaje mucho

menos conocido, que también recogía toda esa riqueza de las imágenes de las tradiciones populares. También está el montaje de San Antónito, del mismo autor.

Si hacemos una comparación evaluativa de las dos líneas de trabajo de esta primera etapa, entre la búsqueda de una temática popular y el montaje de los textos clásicos, podemos observar que la vertiente de la búsqueda popular marcó un derrotero posterior en el desarrollo de la dramaturgia de Enrique Buenaventura, que empezaba a crear un teatro con unas características de identidad propias. Esta búsqueda la podemos considerar complementaria con el montaje de los clásicos, porque iba creando una especie de vasos comunicantes en el desarrollo de una dramaturgia y fundamentalmente porque había otros parámetros de percepción para el espectador, que en esa época, en ese contexto de la década del cincuenta, era un espectador condenado a asistir a un teatro que seguía toda la tradición romántica, decimonónica, que había estado influido por la tradición de autores teatrales que históricamente todavía no se podían enfrentar al trabajo de la construcción de las imágenes escénicas, sino que estaban muy sobreprotegidos por la concepción del teatro como género literario, lo cual les impedía asumir el riesgo del escenario, porque estaban determinados por una concepción del autor teatral separado del medio escénico. Esto hay que comprenderlo dentro de los límites del desarrollo teatral en esos años.

Para esta época en Bogotá tenía una importancia muy grande el trabajo teatral del Búho, basado en los autores de vanguardia europeos y norteamericanos; trabajo que se configuró como la otra salida del costumbrismo del teatro de Osorio y de Campitos, y de todos los autores

teatrales románticos nacionales de comienzos de siglo, los cuales tenían la concepción de un teatro como expresión literaria, y no como el fenómeno de la representación.



Fotografía - Obra: Todos de la Uña / Grupo: Teatro el Taller / De Izq. A Der: Oswaldo Hernandez, Olga Lucia Ruiz, Guillermo Piedrahita, Hernando Reyes / Foto: Juan Agudelo

