

Cómo citar este artículo en Chicago: Trujillo Sánchez, Mauricio. "La colectivización como estrategia de resistencia ante la censura en el teatro moderno en Colombia". *Escritos* 30, no. 64 (2022): 121-135.
doi: <http://doi.org/10.18566/escr.v30n64.a07>

Fecha de recepción: 29.07.2021
Fecha de aceptación: 13.12.2021

La colectivización como estrategia de resistencia ante la censura en el teatro moderno en Colombia

Collectivization as a strategy of resistance against censorship in modern theater in Colombia

*Mauricio Trujillo Sánchez*¹ 

RESUMEN

El artículo busca indagar el papel que tuvo la censura en la historia del teatro colombiano moderno durante las décadas de 1950 a 1980, a través de un recorrido por la trayectoria de grupos como la Candelaria (Bogotá), el TEC (Cali) y la Escuela Municipal de Teatro (Medellín), así como de sus directores Santiago García, Enrique Buenaventura y Gilberto Martínez. La censura usualmente provino de instituciones de gobierno, ministros de la Iglesia o instituciones educativas como universidades y colegios. Además del análisis de fenómenos censorios directos como la prohibición de representaciones y la expulsión de miembros de formaciones teatrales, o más indirectos como la tramitología o el cobro excesivo de impuestos, nos interesa destacar las estrategias y prácticas de resistencia y oposición que generaron dramaturgos y grupos teatrales durante esta época ante las acciones y discursos censorios. Entre estas estrategias de lucha contra la censura, destacamos la colectivización de formaciones culturales estructuradas o agremiaciones que reunieron a diversos grupos teatrales en el contexto nacional, como fue el caso de la conformación de la Corporación Colombiana de Teatro. La colectivización fue la estrategia contra el poder a través de la cual el gremio teatral luchó por resistir los efectos represores de la censura. Es necesario arrojar luz sobre el papel que la censura jugó en la vida de grupos colombianos y del teatro en general. Este enfoque permitirá ver la historia del teatro moderno en Colombia como la historia de las estrategias de resistencia contra la censura y el poder.

Palabras clave: Teatro Moderno; Colombia; Censura; Colectivización; Formación Cultural.

1 Maestría en Literatura de la Universidad de Antioquia, Colombia. Profesional en Estudios Literarios y Filósofo de la Universidad Pontificia Bolivariana, Colombia. Profesor del área de filosofía en la I. E. San Juan Bautista de la Salle, Medellín. Correo electrónico: mauricio.trujillosa@gmail.com.



ABSTRACT

The article seeks to investigate the role that censorship had in the history of modern Colombian theater during the decades from 1950 to 1980, on the basis of a journey through the trajectory of groups such as *Candelaria* (Bogotá), *TEC* (Cali) and *Escuela Municipal de Teatro* (Medellín), as well as its directors Santiago García, Enrique Buenaventura and Gilberto Martínez. The censorship usually came from government institutions, Church ministers, or educational institutions such as universities and colleges. In addition to the analysis of direct censorship phenomena such as the prohibition of performances and the expulsion of members of theater formations, or more indirect ones such as red tape or excessive tax collection, we are interested in highlighting the strategies and practices of resistance and opposition generated by playwrights and theater groups during this time before the censorial actions and speeches. Among these strategies to fight censorship, we highlight the collectivization of structured cultural formations or guilds that brought together various theater groups at the national level, as was the case with the formation of the Colombian Theater Corporation. Collectivization was the strategy against power through which the theater guild fought to resist the repressive effects of censorship. It is necessary to shed light on the role that censorship played in the life of Colombian groups and theater in general. This approach will allow us to see the history of modern theater in Colombia as the history of resistance strategies against censorship and power.

Keywords: Modern Theater; Colombia; Censorship; Collectivization; Cultural Formation.

Breve recorrido de la censura en la historia del teatro moderno en Colombia (1957-1973)

Al observar la historia del teatro colombiano de las décadas de 1960 y 1970, no deja de notarse la constante aparición de la censura en la trayectoria de grupos como el TEC, La Candelaria o la Escuela de Teatro de Medellín, y de directores y dramaturgos como Enrique Buenaventura, Santiago García, Jairo Aníbal Niño, Patricia Ariza, Carlos José Reyes o Gilberto Martínez. En esta relación del teatro colombiano y la censura, resaltan los trabajos de Eduardo Gómez² y de Gilberto Martínez,³ así como la monografía de Jesús Mauricio Durán Charria⁴ que estudia la continua aparición de la censura en el trayecto de Enrique Buenaventura y la de Mauricio Trujillo Sánchez⁵ en la que son analizadas las denuncias que desde la revista *Teatro*⁶ realizaron a la prohibición y cancelación de presentaciones teatrales por algunos agentes sociales como miembros del Gobierno, ministros de la Iglesia o en instituciones educativas como universidades y colegios. Estos textos son una muestra del empeño por comprender los efectos de la censura en la producción teatral y en la trayectoria de los grupos, así como de resaltar la

2 Eduardo Gómez, “El teatro colombiano y la censura”, en *Materiales para una historia del teatro en Colombia*, comp. por Carlos José Reyes y Maida Watson (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978), 389-393.

3 Gilberto Martínez, *Apostillas: Memoria teatral* (Medellín: Universidad Eafit, 2012).

4 Jesús Mauricio Durán Charria, “Libertad y censura del teatro en Colombia, 1955-1973: El caso de *La trampa* de Enrique Buenaventura” (tesis de grado, Universidad del Valle, 2013).

5 Mauricio Trujillo Sánchez, “Comuníquese y cúmplase: La revista *Teatro* y la censura en el teatro colombiano” (tesis de grado, Universidad Pontificia Bolivariana, 2018).

6 La revista *Teatro* fue una publicación dirigida por Gilberto Martínez durante treinta y cuatro años, desde su primer número en 1969 hasta el último, el veinte, en 2003. En 2016, inició su proceso de digitalización, que puede consultarse (también los números originales) en la Biblioteca Gilberto Martínez Arango en Medellín.

presencia del fenómeno censorio en la historia del teatro en Colombia, en especial, durante los gobiernos del Frente Nacional (1958-1974).

Como sostiene Marina Lamus Obregón,⁷ la relación entre el teatro y la censura se remite a los orígenes republicanos de Colombia. En este sentido, creemos que la producción teatral de los últimos cincuenta años y la trayectoria de grupos y dramaturgos también puede reconstruirse a partir de los hechos y fenómenos de censura. Por lo anterior, la historia del teatro moderno en Colombia es a su vez la historia de las estrategias del poder político y social por silenciar la opinión de los grupos, actores y dramaturgos de la esfera pública, y específicamente del campo artístico. No obstante, si ante el poder se genera la resistencia y ante todo discurso aparece su contradiscurso, la historia de la censura del teatro colombiano es igualmente la historia de las estrategias y prácticas de resistencia y oposición que dramaturgos y grupos generaron ante acciones y discursos censorios.

En primer lugar, realizaremos un breve recorrido por los casos de censura más destacados de la historia del teatro moderno atendiendo a la periodización del crítico teatral Pablo Azcárate.⁸ Destacaremos de estas etapas las estrategias de la censura, para pasar luego al análisis de las estrategias de colectivización y de formación cultural que realizaron los grupos, directores y dramaturgos para hacer frente al poder de la censura.

El criterio de la periodización que Azcárate realiza se basa en la constatación de una serie de “hitos fundantes” que encadenan “discursos de origen”⁹ ocurridos entre 1955 y 1975, en especial, de aquellos que involucraron a los grupos afiliados a la Corporación Colombiana de Teatro (CCT), que se creó en 1969. Los hitos fundantes conforman una diversa naturaleza de hechos, como la producción de una obra o un montaje teatral, la visita al país de un maestro extranjero o un grupo internacional, la formación y consolidación de la vida de un grupo o una fecha importante;¹⁰ pero también la expulsión de directores, actores y grupos de teatro, la prohibición de obras por su contenido, la cancelación y suspensión de festivales, entre otras formas de censura, son hitos fundantes del teatro moderno en Colombia. Desde esta perspectiva, se pretende hacer visible esas relaciones entre la censura y las cuatro etapas en las que Azcárate reúne una parte de la historia teatral moderna en Colombia.

La primera etapa inicia con la expulsión del país de Seki Sano (1905-1966), figura que marcó profundamente la producción teatral de las dos décadas posteriores. A mediados de 1956, el Gobierno del general Gustavo Rojas Pinilla (1900-1975) invitó a este maestro y profesor japonés radicado en México con el objetivo de formar actores para la televisión. Sin embargo, solo seis meses después sería expulsado por el mismo Gobierno que lo invitó, bajo el señalamiento de su “presunta filiación comunista”.¹¹ A

7 Marina Lamus Obregón, “Viaje por el teatro del siglo XIX”, conferencia pronunciada en el Teatro Matacandelas, 14 de febrero de 2005, <https://www.matacandelas.com/ViajePorElTeatroDelSigloXIX.html>.

8 Pablo Azcárate, “El nuevo teatro y la CCT”, en *Materiales para una historia del teatro en Colombia*, comp. por Carlos José Reyes y Maida Watson (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978), 435-459.

9 Mayra Natalia Parra Salazar, *¡A teatro camaradas! Dramaturgia militante y política de masas en Colombia (1965-1975)* (Medellín: Universidad de Antioquia, 2015), 56.

10 Marina Lamus Obregón, *Geografías del teatro en América Latina: Un relato histórico* (Bogotá: Luna Libros, 2010), 321-322.

11 Martínez, *Apostillas*.

pesar de la corta estadía en Bogotá, Seki Sano introdujo el teatro político de Piscator, el método actoral de Stanislavsky y de Meyerhold (con quienes trabajó como actor en Moscú), así como su concepción del teatro comprometido con la emancipación del público popular. La influencia de Seki Sano puso al teatro colombiano a la altura de su tiempo y es con quien, de acuerdo con Gómez, “inicia propiamente la historia del teatro moderno en Colombia”.¹²

Uno de los primeros en aplicar las enseñanzas teatrales de Seki Sano en Colombia fue Santiago García. En 1958, este actor y dramaturgo bogotano fundó, junto con Fausto Cabrera, Mónica Silva, Sergio Bischler y Marcos Tychbroger la empresa cultural El Búho, que se conformó como respuesta a la remoción de Fausto Cabrera de la dirección de la Escuela Distrital de Teatro de Bogotá.¹³ El Búho, donde además de puestas en escena se declamaba poesía y presentaban películas, se sostuvo hasta 1961, año en que sus promotores, el Club de Amigos de El Búho,¹⁴ abandonaron la entidad a causa de las discrepancias con la Junta Directiva, encargada de la manutención económica del grupo, por las orientaciones del repertorio de obras que el grupo teatral ponía en escena.¹⁵

La disolución de El Búho en 1961 marca el comienzo de la segunda etapa del teatro moderno según Azcárate, que terminará en 1966. Esta etapa se caracteriza por la aparición del movimiento de teatro universitario, que inicia con la vinculación de dramaturgos, actores y directores a diferentes universidades del país, como la Universidad Nacional de Colombia (donde fueron a parar varios miembros de El Búho como Santiago García o Carlos José Reyes), la Universidad de los Andes (cuya agrupación fue fundada en 1964 por Ricardo Camacho, Fernando González Cajiao y Kepa Amuchastegui), la Universidad Externado de Colombia (en la que estuvo Carlos José Reyes), la Pontificia Universidad Javeriana (con Enrique de la Hoz), la Universidad Jorge Tadeo Lozano (con Mario Sastre), la Universidad de América, la Universidad Libre, la Universidad de Antioquia y la Universidad del Valle.

El movimiento universitario se caracterizó por la conquista de un público escolar y universitario de clase media y con un amplio pero relativo acceso a la cultura letrada europea. Al salir de los pequeños recintos de cámara a inicios de la década de 1960, el núcleo del movimiento de teatro experimental se ubicó en las universidades de Bogotá, Cali y Medellín. Su expansión y difusión favoreció la radicalización política de la escena teatral, así como la “búsqueda de un teatro nacional popular sensible a los contenidos históricos”.¹⁶ El cultivo de un teatro político en las universidades y la conquista de ese público tuvieron como consecuencia la declinación del teatro experimental e, incluso, la condena de sus propuestas estéticas y dramáticas. En este contexto, bajo el señalamiento de ecléctico, formalista, psicológico, burgués y alienado, se llegó a deslegitimar “toda alternativa no-política”.¹⁷

12 Gómez, “El teatro colombiano y la censura”, 360.

13 Gonzalo Arcila, *Nuevo teatro en Colombia: Actividad creadora y política cultural* (Bogotá: CEIS, 1983), 38.

14 Arcila, *Nuevo teatro en Colombia*, 53.

15 Guillermo Piedrahita, *Producción teatral en el movimiento del nuevo teatro colombiano* (Cali: Corporación Colombiana de Teatro, 1996), 21.

16 Giorgio Antei, “Teatro colombiano: una interpretación”, en *Las rutas del teatro: ensayos y diccionario teatral*, edit. Giorgio Antei (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1989), 166.

17 Antei, “Teatro colombiano: una interpretación”, 167.

El periodo universitario, sin embargo, no estuvo libre de roces entre “los teatristas y las directivas de los centros docentes”.¹⁸ En noviembre de 1965, la puesta en escena de la obra de Bertolt Brecht *Galileo Galilei*, bajo la dirección de Santiago García, Carlos José Reyes y Carlos Duplat, todos del Teatro Estudio de la Universidad Nacional, fue censurada por la universidad debido a la presencia en los programas de textos de Julius Robert Oppenheimer (1904-1967), padre de la bomba atómica, para denunciar la actitud belicista del Gobierno norteamericano frente a los hechos en Hiroshima y Nagasaki.¹⁹ Aunque la puesta en escena de *Galileo Galilei* pudo realizarse, la acusación por las “ideas antiimperialistas”²⁰ contenidas en el programa de la presentación fue cerrando al grupo espacios para su actividad escénica. Al año siguiente, en 1966, Santiago García y numerosos actores del Teatro Estudio renunciaron para fundar otra empresa cultural independiente: La Casa de la Cultura.

La tercera etapa del teatro moderno en Colombia, que ocurre entre 1966 y 1969, constituye el fortalecimiento tanto de la vertiente de teatro universitario como del teatro profesional e independiente. A la consolidación de los grupos en Bogotá de la Universidad Nacional, la Universidad de los Andes, la Universidad Externado de Colombia y la Pontificia Universidad Javeriana, en Cali de la Universidad del Valle y en Medellín de la Universidad de Antioquia, el movimiento universitario se fortaleció con la creación de sus propios festivales de teatro a partir de 1965, y que desde 1968 se realizaron bajo el nombre de Festival Latinoamericano de Teatro Universitario de Manizales.²¹ Igualmente, comenzó a establecerse una clara relación entre “teatro y revolución”.²² Al igual que sucedió con la vertiente independiente, el movimiento de teatro universitario se fue alejando progresivamente de las posiciones comerciales y oficiales de cultura al integrar en su quehacer un elemento crítico, en especial marxista, de las condiciones políticas, sociales y económicas de la nación.

La radicalización política de los contenidos artísticos del teatro independiente y del universitario no fue aceptada por las capas más retardatarias de la sociedad, con las que se tornaron “comunes las tensiones entre las nuevas propuestas teatrales y los intereses gubernamentales”.²³ A finales de la década de 1960 e inicios de la década de 1970, organismos estatales y las altas esferas de la sociedad civil, eclesial y militar concentraron grandes esfuerzos en reprimir las representaciones teatrales. En 1969, el oficial Fernando Landazábal Reyes (1922-1998) sostenía que, “mediante las fachadas de representaciones teatrales, conciertos, recitales, concursos, publicaciones literarias de todo género”,²⁴ la lucha armada de los grupos de izquierda en Colombia se complementaba con “la acción cultural del comunismo en las diferentes áreas de la cultura”.²⁵ En este contexto, se llegó a postular que existía sobre los artistas una “persecución

18 Beatriz J. Rizk, *El nuevo teatro latinoamericano: Una lectura histórica* (Minneapolis: Prisma Institute, 1987), 122.

19 Catalina Esquivel, “Teatro la candelaria: Memoria y presente del teatro colombiano. (Perfil de su poética con énfasis en las obras de la primera década del siglo XXI)” (tesis de doctorado, Universidad Autónoma de Barcelona, 2014), 31. <https://www.tdx.cat/handle/10803/283533#page=1>.

20 Gilberto Martínez, *Apostillas: Memoria teatral* (Medellín: Universidad Eafit, 2012), 70.

21 Fernando González Cajiao, *Historia del teatro en Colombia* (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1986), 359.

22 Parra Salazar, *¡A teatro camaradas!*, 61.

23 Parra Salazar, *¡A teatro camaradas!*, 67.

24 Fernando Landazábal Reyes, *Estrategias de la subversión y su desarrollo en la América Latina* (Bogotá: Pax, 1969), 205-206.

25 Martínez, *Apostillas*, 72.

cultural”:²⁶ obras como *Golpe de Estado*, de Jairo Aníbal; *Soldados*, de Carlos José Reyes, o *La trampa*, de Enrique Buenaventura, fueran calificadas de “subversivas”, “atentatorias de las costumbres”, “blasfemas”,²⁷ “atentar contra el orden público”²⁸ y “ridiculizar a los militares”.²⁹ Incluso, se dio la retención de actores y directores, como sucedió en Medellín al grupo de la Universidad de los Andes, por “portar propaganda subversiva”³⁰ entre los elementos de la tramoya como cascos, banderas y uniformes.

Los festivales de teatro también fueron espacios en los que se presentó la censura. Los festivales y certámenes son espacios de comunicación y formación teatral con dramaturgos extranjeros y de otras partes de la nación, así como lugares privilegiados para la puesta en escena de las novedades del repertorio de un grupo. Los primeros festivales nacionales de teatro, que tuvieron lugar en el Teatro Colón de Bogotá, fueron organizados con el apoyo de personalidades de las élites políticas y culturales del país como Alfonso López Michelsen, Eduardo Caballero Calderón y Pedro Gómez Valderrama.³¹ Durante estos primeros festivales aparecieron en escena obras del repertorio norteamericano y europeo (Eugenio O’Neill, Alejandro Casona, T. S. Eliot, Jean Cocteau o Arthur Miller), junto a obras inéditas del teatro nacional, como fue el caso de la primera versión de *A la diestra de Dios padre*, de Enrique Buenaventura.

Sin embargo, mientras en ciudades como Quito, San Francisco (EE. UU.), Ciudad de México o Caracas hubo una “explosión de festivales de teatro”³² para las décadas de 1960 y 1970, en Colombia el poder social y político fue en contravía del desarrollo del arte teatral e impidió su expresión en los festivales. La censura también apareció en estos espacios y fue en particular perjudicial para el movimiento de teatro universitario. En 1971, durante la cuarta edición del Festival de Teatro de Manizales, abierto tanto a expresiones profesionales como universitarias, el evento fue duramente atacado por prelados de la Iglesia católica de esa ciudad y aun por el presidente conservador Misael Pastrana Borrero (1923-1997). Definido el festival como una “palestra abierta a la divulgación de tesis contrarias a la tradición democrática del país y a la fe católica de la mayoría del pueblo colombiano”,³³ se pedía que los fondos del Estado no fueran invertidos “en ayudar a socavar los cimientos de la sana tradición democrática del país”.³⁴ Las cartas condenatorias resultaron desastrosas para el Festival de Manizales, cuyo golpe final lo

26 Parra Salazar, *¡A teatro camaradas!*, 69.

27 Gómez, “Teatro universitario o escenario marxista”, 393.

28 “Prohibida en Ibagué obra de Cepeda”, *Teatro* 6 (1971): 5-6.

29 Gilberto Martínez, “Apuntes sobre la censura”, *Teatro* 2 (1970): 10.

30 Gómez, “Teatro universitario o escenario marxista”, 392.

31 Pablo Azcárate, “El nuevo teatro y la CCT”, en *Materiales para una historia del teatro en Colombia*, comp. por Carlos José Reyes y Maida Watson (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978), 439.

32 Arcila, *Nuevo teatro en Colombia*, 174.

33 Arturo Duque Villegas y Samuel Buitrago Silverio, “Carta a los prelados”, *Teatro* 7 (1970-1971): 53.

34 Gómez, “Teatro universitario o escenario marxista”, 393.

asestaría la amplia resistencia que sucedió a la muestra del año siguiente, también por algunos prelados, que causó que la muestra de 1973 no se realizara³⁵ y se clausurara hasta 1984.³⁶

La expulsión de los directores y actores de los grupos teatrales por las directivas universitarias, así como la suspensión del Festival de Manizales, repercutieron en el teatro universitario y generó una radicalización del papel de los grupos de teatro en el espacio público. Abandonando los cánones del teatro experimental para dedicarse “con mucho mayor empeño a la formulación del estilo de un teatro proletario, guiado esencialmente hacia las clases populares”,³⁷ los grupos independientes que empezaban a tener una relativa estabilidad económica tuvieron la necesidad de organizarse y facilitar la comunicación y la confrontación de ideas estéticas, políticas y dramáticas entre ellos. Ante la represión y la censura, la necesidad de una organización que “defendiera los intereses de los artistas y el trabajo teatral”³⁸ se hizo imperativa. En este contexto, aparece la CCT.

La CCT aglutinó a grupos de teatro que poseían una sensibilidad contraria a la cultura oficial. Intentó producir espectáculos teatrales para establecer una relación, como señala Guillermo Piedrahita, “viva y directa con el público popular”,³⁹ y, a través de la investigación económica, política y social, tomar “la historia del país como temática de las obras, para contar esa historia no contada de las luchas sociales”.⁴⁰ La CCT se fundó el 6 de diciembre de 1969, y desde ese año hasta finales de 1974, Carlos José Reyes estuvo a cargo de la junta directiva, a quien reemplazó Patricia Ariza. En 1971, crearon la regional occidental en Cali, con doce grupos de teatro, y luego se fundarían las regionales de Barranquilla, Bucaramanga y Medellín.

La CCT se fundó bajo los objetivos de “difundir el teatro en los sectores populares, agrupar y organizar a los artistas de teatro de todo el país y defender sus intereses profesionales, buscar fuentes de trabajo y defender las ya existentes”.⁴¹ Con estos fines en mente, organizó en septiembre y octubre de 1975 el I Festival del Nuevo Teatro. El movimiento del nuevo teatro colombiano (nombre con que se identificaba la producción teatral de los grupos afiliados a la CCT) estuvo profundamente ligado en su evolución y desarrollo a la realización de los festivales nacionales del nuevo teatro como evento aglutinador del movimiento en que se mostraron obras representativas de todos los grupos que componían las regionales. Incluso, los festivales del nuevo teatro contaron con su propio impreso, *Cuadernos de teatro*, en que se publicaron ensayos, obras, artículos de dramaturgia, así como traducciones de Zeami, Brecht y Stanislavski. *Cuadernos de teatro* fue una revista de carácter irregular que publicó la CCT entre 1975 y 1988 como estrategia publicitaria y programática durante la organización de las cuatro primeras muestras

35 El arzobispo de Manizales, junto con la Federación de Colegios Privados de esta ciudad, desautorizó el préstamo de los colegios religiosos como espacios para escenificar las obras teatrales durante el festival. Una vez más, se alegaba la obscuridad de algunas obras. Incluso se sugirió un permiso de la Arquidiócesis para la participación de los grupos teatrales. Esta situación también había pasado en Medellín, en 1967, durante una muestra universitaria de teatro; cf. “El arzobispo solicita revisar el programa de teatro universitario”, *El Colombiano*, 25 de octubre de 1967, p. 2.

36 Cristian Steven Meneses Duarte, “La emergencia del teatro universitario colombiano de 1970” (tesis de grado, Pontificia Universidad Javeriana, 2013), 64.

37 González Cajiao, *Historia del teatro en Colombia*, 340.

38 Mercedes Jaramillo, *Nuevo teatro colombiano: Arte y política* (Medellín: Universidad de Antioquia, 1992), 87.

39 Piedrahita, *Producción teatral en el movimiento del nuevo teatro colombiano*.

40 Piedrahita, *Producción teatral en el movimiento del nuevo teatro colombiano*, 68.

41 González Cajiao, *Historia del teatro en Colombia*, 357-358.

del Festival Nacional del Nuevo Teatro (1975, 1976, 1977 y 1980). Su primer número apareció entre mayo y junio de 1975, y el último en febrero de 1980.

Por su lado, después de su sexta edición (1986), el Festival del Nuevo Teatro desapareció debido a la pérdida de las ayudas económicas de Colcultura. Algunos críticos e historiadores del teatro colombiano como González Cajiao señalan que, para inicios de la década de 1980, se desvertebró el movimiento del nuevo teatro colombiano por la pérdida de la “respuesta masiva”⁴² del público hacia ese teatro, y a su vez la CCT perdió la hegemonía del campo teatral.

Estrategias de resistencia contra la censura

Resulta difícil acotar una definición unívoca de la censura. Los fenómenos censorios se evidencian en una cantidad amplia de instituciones, símbolos, mecanismos jurídicos (leyes, ordenanzas y decretos), discursos, artículos y cartas publicadas en la prensa, así como también de prácticas y acciones concretas como despidos, cancelación de obras, grabación de impuestos, concursos, becas oficiales o el retiro de subsidios. Este abanico de prácticas de censura involucra relaciones con el poder social acerca de qué puede y no decirse, así como qué valores se “protegen” y cuáles se “suprimen” de la esfera de “enunciación pública”.⁴³ A través de los aparatos judicial, económico e ideológico, la censura define implícita o explícitamente “los límites del discurso aceptable”.⁴⁴

Dos estrategias de la censura, además de las más directas como la prohibición de representaciones o la expulsión de miembros de una formación teatral, fueron la tramitología y el cobro de impuestos. La primera se refiere a la “colección de diligencias burocráticas para montarse al escenario”.⁴⁵ Afectaba a todos los grupos que quisieran hacer sus presentaciones, tanto en salas de pequeño formato como en los teatros comerciales. En un artículo acerca del grupo El Tinglado de Medellín, Gilberto Martínez sostuvo que para llevar una obra a escena eran necesarios al menos “once permisos municipales, además de cartas y certificados de buena conducta expedidos por la Secretaría de Educación y el jefe de seguridad y control del DAS [Departamento Administrativo de Seguridad] local”.⁴⁶ En el mismo sentido, Cristina Toro, del Águila Descalza de Medellín, señaló cómo el local estuvo a punto de ser clausurado en 1986 por “no cumplir con una cantidad de requisitos que a nadie más le exigían”.⁴⁷

En segundo lugar, el cobro de impuestos para la puesta en escena de obras teatrales fue interpretado, al igual que la tramitología, como una práctica de sujeción y censura. En junio de 1970, los grupos adheridos a la CCT criticaron que el gravamen de impuestos y la solicitud de diferentes permisos por la Alcaldía Mayor

42 Piedrahita, *Producción teatral en el movimiento del nuevo teatro colombiano*, 86.

43 Gabriela Lima Grecco, “La censura literaria: Desarrollo conceptual y teórico, los efectos de su acción y su funcionamiento”, *Anuario de Literatura* 21, n.º 1 (2016): 129.

44 Jacques Dubois, *La institución de la literatura* (Medellín: Universidad de Antioquia, 2014), 72.

45 Martínez, *Apostillas*, 74.

46 “Se necesitan once permisos municipales para montar una obra de teatro”, *Antena*, n.º 258 (1980), 56.

47 Cristina Toro, “La administración”, <https://www.youtube.com/watch?v=lGuvdRrTUhk>.

de Bogotá era un “control sobre los espectáculos presentados”,⁴⁸ así como un mecanismo de regulación y vigilancia de “quién podía y quién no presentar una obra”.⁴⁹ Durante la muestra del “10×10”,⁵⁰ que consistía en la presentación simultánea en Bogotá de diez obras en diez lugares de teatro durante diez días para un total de cien representaciones, fue censurada por la Alcaldía Mayor de Bogotá, lo cual causó que solo diez grupos pudieron llevar sus obras a escena. El retiro de los fondos se debió a las objeciones que hizo la Alcaldía por la presentación en lugares públicos de las obras *Bananeras* y *El abejón mono*. La obra dramática *El abejón mono* (1970), de Arturo Alape y Eddy Armando, del Teatro La Mama, problematiza la historia de Colombia desde la Conquista hasta el siglo XX, culminando con la Masacre de las Bananeras, los días 5 y 6 de diciembre de 1928, ocurrida en el pueblo de Ciénaga, Santa Marta. Este desafortunado suceso de la historia nacional ha inspirado obras narrativas como *La hojarasca* (1955) y *Cien años de soledad* (1967), de Gabriel García Márquez; *La casa grande* (1962), de Álvaro Cepeda Samudio, la cual, a su vez, sirvió como modelo para la pieza teatral *Soldados* (1966), escrita por Carlos José Reyes.

La censura de la muestra “10×10” reforzó la idea de que el contenido crítico sobre la historia y la sociedad nacional (ambas obras escenifican los conflictos acontecidos durante la Masacre de las Bananeras) no interesaba a los grupos de poder. En la forma de prohibiciones directas a las obras, de la tramitología y el gravamen de impuestos, la censura afectó a los grupos teatrales en su “dimensión espectacular”.⁵¹

Sumado a lo anterior, la trayectoria de los grupos con sede propia fue incierta y no libre de dificultades económicas. Como sugiere Robert Escarpit para la literatura, las artes escénicas también están sujetas “a la ley de la oferta y la demanda”.⁵² Debido a la pérdida de los vínculos económicos con entidades oficiales, los gastos requeridos para la financiación de los grupos debían ser sorteados mediante “el montaje de piezas para llevar a un público determinado”,⁵³ lo que en opinión de Maida Watson y Carlos José Reyes podía llegar a producir una “mercancía de consumo banal” que destruyera “las posibilidades de hacer arte”.⁵⁴

En este escenario, los grupos teatrales buscaron rechazar la censura a partir de acciones y estrategias de resistencia al poder. Como señala Reinaldo Giraldo Díaz, las formas de resistencia “están presentes en todas partes dentro de la red de poder, es decir, donde hay poder hay resistencia”.⁵⁵ Siguiendo a este autor, las formas de resistencia no comportan una carga negativa (como rechazo de un poder contrario o de una imagen invertida de este), sino que, al igual que el poder al que se busca resistir, esta coexiste con el poder, y abre la posibilidad de la creación de estrategias de subversión, oposición e, incluso, de modificación del poder. La resistencia es también una posibilidad de “creación y de transformación”.⁵⁶

48 Junta Directiva de la CCT, “Informe de la asamblea general”, *Teatro* 5 (1971): 19.

49 Junta Directiva, “Informe de la asamblea general”, 20.

50 Junta Directiva, “Informe de la asamblea general”, 21.

51 Maite Martos, “La censura (1938-1978), otro elemento de la vida teatral”, *Rilce: Revista de Filología Hispánica* 18, n.º 2 (2002): 261.

52 Robert Escarpit, *Sociología de la literatura* (Barcelona: Oikos-tau, 1968), 7.

53 “Editorial”, *Teatro* 9 (1972): 1.

54 Carlos José Reyes, “Apuntes sobre el teatro colombiano”, en *Materiales para una historia del teatro en Colombia*, comp. por Carlos José Reyes y Maida Watson (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978), 413.

55 Reinaldo Giraldo Díaz, “Poder y resistencia en Michel Foucault”, *Tabula Rasa*, n.º 4 (2006): 105.

56 Giraldo, “Poder y resistencia en Michael Foucault”, 117.

El origen de la colectivización de los grupos teatrales resulta, por un lado, del conocimiento y admiración que las lecturas del modelo económico y social de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS) provocaron en dramaturgos y actores: la colectivización de los medios de producción.⁵⁷ La colectivización también indica determinadas remembranzas con el método de creación colectiva, tanto el escrito por Enrique Buenaventura y Jacqueline Vidal (1972) como el “proceso de trabajo”⁵⁸ propuesto por La Candelaria. La aplicación de este método fue un elemento característico de la producción estética del nuevo teatro colombiano en la década de 1970, con producciones memorables como *I Took Panama* (1974) o *Guadalupe años cincuenta* (1975).⁵⁹

Aparte de estos sentidos, la colectivización puede definirse como la “pertenencia imaginada que se basa en un hecho material concreto”, vinculado a experiencias comunes como un “determinado territorio”⁶⁰ o a una “comunidad imaginaria”⁶¹ como la identidad con una nación o una religión. La colectivización de actores, directores y dramaturgos en grupos teatrales “independientes”⁶² como medio de trabajo y como forma de organización de la producción teatral que comenzó a hacerse común a finales de la década de 1960 y mediados de la década de 1970 fue una reacción o estrategia a la censura ante el recrudescimiento de los medios del poder como decretos, encarcelamientos o cartas presidenciales. La colectivización funciona como una estrategia concreta de lucha contra el poder. En este sentido, tanto en la asociación de los grupos profesionales alrededor de la CCT después del retiro de Enrique Buenaventura de Bellas Artes, como la realizada por los actores de la Escuela Municipal de Teatro de Medellín que fundaron la Corporación Teatro Libre, la colectivización fue una reacción a la censura, un efecto que Foucault entiende como “concomitante”⁶³ al poder.

La unión de los grupos en colectivos más amplios fue la estrategia de resistencia ante el poder ejercido mediante la censura. Las prácticas necesarias para subvertir y resistir contra la censura, la represión y la prohibición por organizaciones oficiales tienen su razón de ser en estrategias de socialización y colectivización que los grupos teatrales llevaron a cabo en las décadas de 1960 y 1970. Nos gustaría ejemplificar dos estrategias de colectivización como dispositivo contra la censura: la estructura del

57 La colectivización de la tierra fue una política de Josef Stalin en 1929 que buscaba la propiedad del Estado de los bienes y medios de producción.

58 Santiago García, “La creación colectiva como proceso de trabajo en La Candelaria”, en *Teatro latinoamericano siglo XX: Selección de lecturas*, comp. por Ileana Azor (La Habana: Pueblo y Educación, 1989), 262.

59 *Guadalupe años cincuenta* (1975) es una obra de creación colectiva que pone en escena la violencia política durante el periodo de la Violencia. *I Took Panama* (1974) es una obra de creación colectiva que cuenta, mediante técnicas propias del circo y del *happening*, la constitución de la República de Panamá mediante la intervención norteamericana.

60 Sebastián Barreneche, “La proyección online del yo entre individuación y colectivización”, *InMediaciones de la Comunicación* 14, n.º 1 (2019): 78.

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

62 Enrique Buenaventura, “Dramaturgia nacional y práctica teatral”, en *Teatro latinoamericano siglo XX: Selección de lecturas*, comp. por Ileana Azor Hernández (La Habana: Pueblo y Educación, 1989), 293.

63 Giraldo, “Poder y resistencia en Michael Foucault”, 117.

“grupo”⁶⁴ y la asociación en “formaciones culturales” o “estructuradas”.⁶⁵ Desde ambas formas de colectivización, los grupos teatrales lograron ejercer resistencia a los efectos represores de la censura.

El cierre de los grupos teatrales y el despido de actores y directores vinculados a una escuela, en muchos casos financiados con dineros públicos, conllevó una interesante reacción que llegó a convertirse en la norma para la constitución de todo grupo teatral: la “adquisición y posesión de una sala independiente”⁶⁶ en la que los grupos pudieran presentar y cobrar por sus propias representaciones. La posesión de una sala propia era el primer paso para la independencia y libertad de creación, elementos indispensables para reafirmar la autonomía de los grupos, actores y dramaturgos en el ámbito ideológico y estético. De esta manera, durante toda la segunda mitad de la década de 1960 y los primeros años de la década de 1970, nacieron o se consolidaron agrupaciones teatrales en Cali y Bogotá como el TEC, la Casa de la Cultura (luego renombrada como La Candelaria), el Teatro Popular de Bogotá (TPB) y el Café La Mama, sucursal bogotana de su homónimo en Nueva York, o la Escuela Municipal de Teatro en Medellín, dirigida por Gilberto Martínez entre 1965 y 1972.

Con el crecimiento del nivel de organización e independencia que posibilitaba la estructura del grupo, las búsquedas temáticas y el tipo de público también se ampliaron. Los grupos y las escuelas teatrales vinculados a entidades oficiales comenzaron a consolidarse como colectivos independientes por razones semejantes a los ocurridos al movimiento de teatro universitario. En este contexto, la asociación en grupos y la consecución de una sede propia eran estrategias que buscaban subvertir la censura, algo a lo que no podían escapar aquellos grupos vinculados a una institución oficial. El paso a la independencia organizativa y del repertorio por motivos de censura y represión lo siguieron grupos como el TEC en 1969, la Casa de la Cultura en 1966, El Alacrán en 1970 y la Escuela Departamental de Teatro de Medellín, disuelta a finales de 1972 después de la acusación y remisión por las ideas “marxistas”⁶⁷ del director del grupo teatral Gilberto Martínez.

Por otro lado, la consolidación de formaciones estructuradas fue una estrategia de colectivización común tanto al movimiento independiente como a los nacidos en torno a las universidades. Una formación cultural o artística se define por el grado de organización, estructuración e independencia de un grupo o movimiento. Esto las asemeja, para Raymond Williams, más a la “producción cultural”⁶⁸ de los movimientos literarios y artísticos, en que “los artistas se unen para la prosecución común de un objetivo específicamente artístico”,⁶⁹ a diferencia de las instituciones oficiales o estatales. Los grupos de teatro universitario se agremiaron en entidades más amplias como la Asociación Nacional de Teatro Universitario (Asonatu) o la Brigada de Teatro de los Trabajadores del Arte Revolucionario de la Universidad de Antioquia (BTTAR), o independientes como el Teatro Experimental Comunitario Abierto (TECA) o la Corporación Colombiana de Teatro (CCT). Estas agremiaciones eran o pretendían ser altamente organizadas y buscaban legitimar su producción teatral en el ámbito nacional.

64 Buenaventura, “Dramaturgia nacional y práctica teatral”, 292.

65 Raymond Williams, *Sociología de la cultura* (Barcelona, Paidós, 1981), 53.

66 Azcárate, “El nuevo teatro y la CCT”, 458.

67 Parra Salazar, *¡A teatro camaradas!*, 70.

68 Williams, *Sociología de la cultura*, 53.

69 Williams, *Sociología de la cultura*, 58.

Estas formaciones estructuradas, producto de la colectivización de numerosos grupos de teatro, se caracterizaron por tejer relaciones con organizaciones gremiales y sindicales de trabajadores y con partidos políticos de izquierda, como la Asonatu con el Movimiento Obrero Independiente y Revolucionario (MOIR), el Frente Común para el Arte y la Literatura (Frecal) con el Partido Comunista de Colombia-Marxista Leninista (PCdeC-ML), y la CCT con el Partido Comunista Colombiano (PCC). Estas relaciones no hacían más que estrechar los vínculos entre la política, la cultura y el teatro, en una época en que los artistas, estudiantes e intelectuales se tomaron la tarea de “dirigir la revolución”.⁷⁰

Sin embargo, las formaciones culturales no son ajenas a la división y las pugnas propias de la conformación de un campo cultural, las luchas por la hegemonía y la legitimidad de determinada producción teatral. Si definimos estas relaciones desde el punto de vista de la institucionalidad, “la historia de las escuelas es la historia de las estrategias de lanzamiento de un programa y de la conquista de un poder”.⁷¹ Aunque Azcárate⁷² señala la complementariedad de ambas expresiones, tanto el teatro universitario como el profesional lucharon por la conquista del poder de enunciación y de legitimidad de su producción. Los grupos de teatro profesional, coincidentes en numerosos casos con los principios estéticos e ideológicos de la CCT, fueron acusados de “divisionistas” y su producción señalada como opuesta “a los intereses del teatro universitario”.⁷³

Por último, en no pocas ocasiones, sucedieron verdaderos cismas dentro de estas formaciones estructuradas. Con la desaparición de los festivales de teatro de Manizales y del movimiento universitario, la hegemonía de la CCT parecía asegurada, pues la CCT, que comenzó en 1970 con 36 grupos afiliados, para 1985 tenía cerca de 80,⁷⁴ también organizó el Festival del Nuevo Teatro en 1975. No obstante, para 1978, grupos como el Teatro Taller de Colombia, El Alacrán, La Mama y El Local, que a inicios de la década formaban la vanguardia de esta asociación, se retiraron por la falta de compromiso que la CCT había demostrado con los problemas “objetivos y comunes del movimiento teatral”,⁷⁵ a saber: “un seguro social para actores, dramaturgos y directores; la apertura de plazas laborales en universidades y colegios; la construcción de salas aptas para la realización teatral [...]. En fin, por alcanzar cuanto menos las condiciones que se requieren para que el teatro exista como tal”.⁷⁶ Las luchas internas entre los grupos que conformaban las formaciones culturales, el abandono de la representatividad por el público popular y la pérdida de la financiación oficial a inicios de la década de 1980 repercutieron en la pérdida de la hegemonía de la CCT, así como en la desvertebración de la colectivización que había generado durante la década de 1970. Forzados a salir de los espacios de representación oficial en las décadas de 1960 y 1970, para finales de la década de 1980 y principios de la década de 1990 no podía hablarse propiamente de un movimiento teatral, “sino de la existencia”, como señala Piedrahita, “de grupos independientes, pero aislados”.⁷⁷

70 Arcila, *Nuevo teatro en Colombia*, 133-134.

71 Dubois, *La institución de la literatura*, 76.

72 Azcárate, “El nuevo teatro y la CCT”.

73 Arcila, *Nuevo teatro en Colombia*, 172.

74 González Cajiao, *La historia del teatro en Colombia*, 358.

75 “Entrevista”, *El Gran Burundún Burundá: Revista del grupo de trabajadores de la cultura Jorge Zalamea Borda* (1978): 7.

76 “Entrevista”, en *El Gran Burundún Burundá*, 8.

77 Piedrahita, *Producción teatral en el movimiento del nuevo teatro colombiano*, 90.

Conclusiones

En el recorrido descrito, desde que Seki Sano fuera expulsado por el mismo Gobierno que lo había contratado, hasta el cierre de un espacio de socialización tan importante para el desarrollo del teatro universitario como el Festival de Teatro de Manizales, el ejercicio y la producción teatral nacional fue perseguida, denostada, calificada de subversiva y destructora de las costumbres “por quienes se creen dueños de la moral, la estética y las soluciones socioeconómicas y políticas”.⁷⁸ En este sentido, es comprensible que la producción teatral sensible a la búsqueda de una identidad nacional fundamentada en los problemas sociales, políticos y económicos que históricamente han afectado a los sectores más populares fuera calificada de “subversiva, atentatoria de las costumbres y blasfema”,⁷⁹ o como parte de un teatro contrario a “la religión y [...] los valores que sostienen en frente y digna la nacionalidad”.⁸⁰ La censura descalificaba al productor, que en numerosos casos era una figura colectiva, al igual que a la obra, y le impedía circular en el espacio público.

Durante el periodo estudiado, con la censura se buscó silenciar la nueva sensibilidad y las preocupaciones que dramaturgos y actores escenificaban ante su público. Junto a discursos y acciones censorias explícitas que imposibilitaron la dimensión espectacular de las obras, como prohibir las puestas en escena o la expulsión de miembros de instituciones culturales y universidades oficiales, también habría que incluir la asfixiante tramitología y el cobro de impuestos, pues ambos contribuyeron al debilitamiento de la conformación de nuevas agrupaciones teatrales y a extinguir financieramente aquellas que tenían una trayectoria profesional. La censura tuvo repercusiones más allá de la trayectoria de grupos, actores individuales, pues determinó el carácter contestario de la dramaturgia, la búsqueda de un público popular, de espacios independientes y de la relación de los grupos y organizaciones de teatro entre ellas. La censura radicalizó las posturas políticas de grupos y artistas, que militaron en partidos de izquierda, elemento que sigue hoy definiendo buena parte de la producción teatral nacional.⁸¹

Frente a la dificultad de representar sus obras y de adquirir fondos públicos para su realización, agrupaciones, directores, dramaturgos y actores expulsados de los espacios universitarios e institucionales configuraron redes de colaboración y de colectivización como grupos independientes o como parte de formaciones estructuradas más amplias para subvertir y resistir la represión que realizaron sobre ellos diversos agentes sociales y políticos. En este sentido, la colectivización de los grupos en formaciones estructuradas o en grupos independientes como la CCT en 1969 o la organización de los festivales del nuevo teatro a partir de 1975 contribuyeron en la defensa de los intereses profesionales, políticos y artísticos de los grupos independientes, así como en la construcción de espacios de comunicación, difusión, circulación y recepción de obras rechazadas en los circuitos de la cultura oficial.

No obstante, la colectivización como estrategia de resistencia contra la censura no escapó de las dinámicas propias de los grupos y movimientos por la consecución de una posición hegemónica en el campo teatral. Por otro lado, no todas las agrupaciones veían en las formaciones organizadas un representante de sus

78 Martínez, *Apuntes*, 6.

79 Gómez, “El teatro colombiano y la censura”, 393.

80 Gómez Mejía, “Teatro universitario o escenario marxista”, 3.

81 Gómez, “El teatro colombiano y la censura”, 380.

intereses políticos o artísticos. Los cismas en la CCT, las rivalidades políticas y las polémicas entre el movimiento de teatro universitario y el profesional dan cuenta de dinámicas propias de la conformación de un campo cultural teatral, pero también debilitaron las redes de relación entre los grupos.

La censura marcó el desarrollo y la trayectoria de los grupos teatrales colombianos de mediados del siglo XX, así como su relación con las culturas oficial y popular. Asimismo, los fenómenos censorios, pese a su carga negativa, permitieron la fundación y formación de nuevos espacios libres para su difusión, y la búsqueda de nuevos públicos y temas que expresaran la sensibilidad de dramaturgos y artistas.

Bibliografía

- Anderson, Benedict. *Comunidades imaginarias: Reflexiones sobre el origen y difusión del nacionalismo*. México: Fondo de Cultura Económico, 1993.
- Arcila, Gonzalo. *Nuevo teatro en Colombia: Actividad creadora y política cultural*. Bogotá: CEIS, 1983.
- Azcárate, Pablo. "El nuevo teatro y la CCT". En *Materiales para una historia del teatro en Colombia*, compilado por Carlos José Reyes y Maida Watson, 435-459. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978.
- Barreneche, Sebastián. "La proyección *online* del yo entre individuación y colectivización". *InMediaciones de la Comunicación* 14, n.º 1 (2019): 65-84.
- Buenaventura, Enrique. "Dramaturgia nacional y práctica teatral". En *Teatro Latinoamericano siglo XX. Selección de lecturas*, compilado por Ileana Azor Hernández, 291-295. La Habana: Pueblo y Educación, 1989.
- Cajiao González, Fernando. *Historia del teatro en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1986.
- Dubois, Jacques. *La institución de la literatura*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2014.
- Duque Villegas, Arturo y Samuel Buitrago Silverio. "Carta a los prelados". *Teatro* 7 (1970-71): 53-54.
- Durán Charria, Jesús Mauricio. "Libertad y censura del teatro en Colombia, 1955-1973: El caso de La trampa de Enrique Buenaventura". Tesis de grado, Universidad del Valle, 2013.
- "Editorial". En *Teatro* 9 (1972): 1-2.
- "El arzobispo solicita revisar el programa de teatro universitario". *El Colombiano*, 25 de octubre de 1967, p. 2.
- "Entrevista". *El Gran Burundún Burundá: Revista del grupo de trabajadores de la cultura Jorge Zalamea Borda* (1978): 6-12.
- Escarpit, Robert. *Sociología de la literatura*. Barcelona: Oikos-tau, 1968.
- Esquivel, Catalina. "Teatro La Candelaria: Memoria y presente del teatro colombiano (Perfil de su poética con énfasis en las obras de la primera década del siglo XXI)". Tesis de doctorado, Universidad Autónoma de Barcelona, 2014. <https://www.tdx.cat/handle/10803/283533>.
- García, Santiago. "La creación colectiva como proceso de trabajo en La Candelaria". En *Teatro latinoamericano siglo XX: Selección de lecturas*, compilado por Ileana Azor, 262-272. La Habana: Pueblo y Educación, 1989.
- Giorgio Antei. "Teatro colombiano: una interpretación". En *Las rutas del teatro: ensayos y diccionario teatral*, editado por Giorgio Antei, 161-174. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1989.
- Giraldo, Reinaldo. "Poder y resistencia en Michel Foucault". *Tabula Rasa*, n.º 4 (2006): 103-122.
- Gómez, Eduardo. "El teatro colombiano y la censura". En *Materiales para una historia del teatro en Colombia*, compilado por Carlos José Reyes y Maida Watson, 389-393. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978.
- Gómez Mejía, Fernando. "Teatro universitario o escenario marxista". *El Colombiano*, 24 de octubre de 1967, p. 3.
- Jaramillo, Mercedes. *Nuevo teatro colombiano: Arte y política*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1992.
- Junta Directiva de la CCT. "Informe de la asamblea general". *Teatro* 5 (1971): 17-27.
- Lamus Obregón, Marina. "Viaje por el teatro del siglo XIX". Conferencia pronunciada en el Teatro Maticandelas, 14 de febrero de 2005. <https://www.maticandelas.com/ViajePorElTeatroDelSigloXIX.html>.
- Lamus Obregón, Marina. *Geografías del teatro en América Latina: Un relato histórico*. Bogotá: Luna Libros, 2010.
- Landazábal Reyes, Fernando. *Estrategias de la subversión y su desarrollo en la América Latina*. Bogotá: Pax, 1969.
- Lima Grecco, Gabriela. "La censura literaria: Desarrollo conceptual y teórico, los efectos de su acción y su funcionamiento". *Anuario de Literatura* 21, n.º 1 (2016): 124-141.
- Martínez, Gilberto. *Apostillas: Memoria teatral*. Medellín: Universidad Eafit, 2012.

- Martínez, Gilberto. "Apuntes sobre la censura". *Teatro 2* (1970): 6-18.
- Martos, Maite. "La censura (1938-1978), otro elemento de la vida teatral". *Rilce: Revista de Filología Hispánica* 18, n.º 2 (2002): 257-274.
- Meneses Duarte, Cristian Steven. "La emergencia del teatro universitario colombiano de 1970". Tesis de grado, Pontificia Universidad Javeriana, 2013.
- Parra Salazar, Mayra Natalia. *¡A teatro camaradas! Dramaturgia militante y política de masas en Colombia (1965-1975)*. Medellín: Universidad de Antioquia, 2015.
- Piedrahita, Guillermo. *Producción teatral en el movimiento del nuevo teatro colombiano*. Cali: Corporación Colombiana de Teatro, 1996.
- "Prohibida en Ibagué obra de Cepeda". *Teatro 6* (1971): 5-6.
- Reyes, Carlos José. "Apuntes sobre el teatro colombiano". En *Materiales para una historia del teatro en Colombia*, compilado por Carlos José Reyes y Maida Watson, 407-434. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978.
- Rizk, Beatriz. *El nuevo teatro latinoamericano: Una lectura histórica*. Minneapolis: Prisma Institute, 1987.
- "Se necesitan once permisos municipales para montar una obra de teatro". *Antena*, n.º 258 (1980).
- Toro, Cristina. "La administración". <https://www.youtube.com/watch?v=lGuvdRrTUhk>.
- Trujillo Sánchez, Mauricio. "Comuníquese y cúmplase: La revista *Teatro* y la censura en el teatro colombiano". Tesis de grado, Universidad Pontificia Bolivariana, 2018.
- Williams, Raymond. *Sociología de la cultura*. Barcelona: Paidós, 1981.