

**MASARYKOVA UNIVERZITA**

**Filozofická fakulta**

**Ústav románských jazyků a literatur**

**Bakalářská diplomová práce**



**Brno 2019**

**Tereza Szturcová**

**MASARYKOVA UNIVERZITA**

**Filozofická fakulta**

**Ústav románských jazyků a literatur**

**Španělský jazyk a literatura**

Tereza Szturcová

**El Festival Internacional de Teatro de Manizales  
y la identidad latinoamericana**

Bakalářská diplomová práce

Vedoucí práce: Mgr. Daniel Vázquez Touriño, Ph.D.

**2019**

La información sobre el autor del trabajo:

Nombre: Tereza Szturcová

Lugar y fecha de nacimiento: Karviná, 8 de mayo 1996

Nivel de estudios: El primer año del máster

Domicilio particular: Podlesí - 1248/3, Karviná - 4, 73401, la República Checa

Correo electrónico: [terezaszturcova@gmail.com](mailto:terezaszturcova@gmail.com)

Contacto telefónico: +420 723 324 947

La Institución académica: Universidad Carolina

Nombre del tutor académico: Mgr. Daniel Vázquez Touriño, Ph.D.

Nota de aceptación:

Estoy de acuerdo con que mi trabajo pueda ser difundido entre las distintas universidades de la República Checa y de los países Iberoamericanos, así como en la página web [www.premioiberoamericano.cz](http://www.premioiberoamericano.cz) y otros medios que el Jurado del premio Iberoamericano considere pertinentes.

Agradezco sinceramente al tutor de mi trabajo, Mgr. Daniel Vázquez Touriño, Ph.D., por el tiempo que me dedicó, por sus valiosos consejos, su interés en el tema y, sobre todo, por motivarme y apoyarme durante el proceso de escritura.

## Índice

<b>1. Introducción.....</b>	<b>5</b>
<b>2. Las etapas del FITM en el contexto de la historia y política latinoamericanas .....</b>	<b>7</b>
2.1 El teatro al final de los años 60 agitado por la época revolucionaria .....	7
2.2 Décadas de los años 80 y 90 marcadas por el terror del narcotráfico.....	11
2.3 La crisis social y el teatro en los 90 .....	13
<b>3. La identidad latinoamericana. ¿Qué significa ser latinoamericano? .....</b>	<b>14</b>
<b>4. El papel del FITM en cuanto a la interpretación de la identidad latinoamericana.....</b>	<b>19</b>
4.1 Primera etapa: El teatro como herramienta que refleja los cambios sociales de la época revolucionaria.....	20
4.2 Segunda etapa: Las obras que iluminan la vida cotidiana de los años 80 .....	25
4.3 Tercera etapa: Los temas enlazados con la realidad del continente en los años 90 ..	29
<b>5. Conclusión .....</b>	<b>33</b>
<b>6. Fuentes consultadas.....</b>	<b>35</b>

## 1. Introducción

Los festivales de teatro en América Latina son unos eventos significativos con gran impacto en varias esferas desde la cultura y la sociedad hasta la economía de los países. En el caso del Festival Internacional de Teatro de Manizales (FITM) se trata de uno de los eventos escénicos más antiguos de América Latina, a la vez que es uno de los eventos más importantes tanto a nivel regional como a nivel nacional. Según Woodyard, el año 1968 es un año clave en el teatro hispanoamericano del siglo XX gracias a la fundación del FITM «porque llegó a ser el modelo para otros festivales internacionales posteriores» (97).

El teatro y la cultura, en general, desempeñan un papel muy importante en la sociedad en cuanto a la formación de la identidad del ser humano. Woodyard indica que antes del nacimiento del festival los temas y técnicas del teatro latinoamericano fueron influenciados más bien por el estilo europeo y por el norteamericano, situación que cambiaría tras la llegada del FITM. Esto sucedió gracias a que «los teatristas y grupos latinoamericanos comenzaron a verse en relación con sus vecinos para considerar el significado de lo que es ser latinoamericano, y para buscar inspiración en sus raíces culturales locales y sus historias» (97).

El presente trabajo es una investigación cultural que tiene como objetivo desarrollar la actitud y el papel del FITM en cuanto a la interpretación de la identidad latinoamericana. Para que sea posible comprender dicha actitud y el papel del festival, se intentará recopilar los datos de la historia del FITM, la historia hispanoamericana y el conocimiento de la cultura, el mundo teatral y la identidad del ser humano.

En el primer capítulo destacaremos los hitos y sucesos más importantes de la historia del FITM y ponemos en el contexto el desarrollo del festival con la historia y política del continente, ya que existen varios acontecimientos que han tomado parte en la creación del espíritu del FITM.

El tercer capítulo introduce brevemente el concepto de la identidad latinoamericana. Observaremos su aspecto desde la conquista hasta los años 60 del siglo XX - la década en que nació el FITM - e intentaremos destacar la conexión entre la cultura y la formación de la identidad del ser humano. En esta parte trabajaremos con los libros *El espejo enterrado* de Carlos Fuentes y *Visión de Hispanoamérica: Paisaje, utopía, quijotismo en el ensayo y en la novela* de Anna Housková, dado que la primera obra trata el concepto de la identidad latinoamericana en el contexto histórico y la

segunda en el contexto literario y cultural. Sin embargo, para la década de los años 60 ampliaremos el contexto histórico apoyándonos con el libro *Historia de América Latina: De la Colonia al siglo XXI* de Loris Zanatta, puesto que el autor se dedica a analizar esta época más profundamente que Carlos Fuentes.

El último capítulo es un estudio de varias obras, carteles y memorias del festival en los cuales buscaremos qué papel ha jugado el FITM en cuanto a la interpretación de la identidad latinoamericana. Para alcanzar el objetivo de nuestro trabajo vamos a trabajar con varias reseñas y artículos de los críticos teatrales Humberto Dorado Miranda, Néstor Gustavo Díaz, Gerardo Luzuriaga y Wilson Escobar Ramírez. Nos apoyamos también en el libro *Enrique Buenaventura a nové kolumbijské divadlo* de Jan Hendl y Anna Novotná que introduce la frecuentemente presente tendencia de la creación colectiva, el trabajo del dramaturgo Enrique Buenaventura y los conjuntos teatrales colombianos el Teatro Experimental de Cali y La Candelaria.

## **2. Las etapas del FITM en el contexto de la historia y política latinoamericanas**

El festival de Manizales ha recorrido un largo camino hacia su tan ansiado objetivo de organizar un evento cultural de gran importancia en la cultura de América Latina. Como ya hemos visto en el capítulo anterior, su evolución se puede dividir en tres grandes etapas. Cada una tiene sus propias características, sus objetivos y ambiciones, las cuales al mismo tiempo se enfrentan a numerosos obstáculos y fracasos. Durante su larga historia podemos destacar varios hitos que tomaron parte en la creación de su identidad.

### **2.1 El teatro al final de los años 60 agitado por la época revolucionaria**

La primera etapa, la cual data entre los años 1968 y 1973, transcurre justo cuando el mundo entero se enfrenta a los temblores revolucionarios del 68. Esta realidad es afirmada por Escobar Ramírez, quien explica que en las primeras cinco ediciones se notaba fuertemente la energía del teatro universitario, que a su vez se vio influenciado por «la retórica revolucionaria que inspiraba su tiempo» (“Festival, años cincuenta” 3). Aunque los ecos de la revolución llegaron a Manizales con retraso, influyeron en su aspecto y «sirvieron para que el universo teatral latinoamericano que logró convocar el festival, fuera amplio, diverso y rico» (González Vélez 107).

A pesar de que los años 60 en América Latina estuvieron marcados por varios graves acontecimientos, como las muertes del símbolo de la revolución colombiana el cura guerrillero Camilo Torres<sup>1</sup> en 1966 y del revolucionario argentino Che Guevara<sup>2</sup> en

---

<sup>1</sup> El compromiso de Camilo Torres le llevó hasta la muerte en la guerrilla. Esta tragedia le convirtió en un símbolo emblemático y trágico de la revolución. Durante su vida apoyaba el desarrollo de la educación. Contribuyó a fundar la Facultad de Sociología de la Universidad Nacional de Colombia donde, además, daba clases de sociología. Según Grabe Leovenherz, Camilo Torres ponía mucho énfasis en el estudio, el conocimiento y en las ciencias sociales: «La educación popular, el teatro crítico y los grupos de estudio fueron un aporte a los procesos de cambio, porque la revolución no era sólo un asunto de emoción sino de razón y conocimiento de la realidad» (225).

<sup>2</sup> En el caso del Che Guevara se habla de una figura emblemática «cuya gesta lo consolida como un referente mundial de la retórica revolucionaria» (Acevedo Tarazona 323). Como afirma Acevedo Tarazona, la obra *el Diario del Che en Bolivia* escrita por el revolucionario mismo cuyos temas principales son «lucha guerrillera, antiimperialismo, conflictos en el interior de las formaciones políticas de izquierda, alcance supranacional de los movimientos guerrilleros y, por lo tanto, ausencia de fronteras e internacionalismo» fue una de las obras más leídas en Colombia en el año 1968 (322).

1967 y en último lugar, aunque no menos importante, la masacre de Tlatelolco, la cual sucedió cuatro días antes del comienzo de la primera edición del FITM, el año 1968 parece prometedor en cuanto al mundo teatral en el continente latinoamericano puesto que «ese año varios eventos teatrales marcaron la nueva etapa. El primer Festival de Teatro Universitario tuvo lugar en Perú, el primer Festival de Cultura Centroamericana se celebró en San José; la Mama fundó una sede en Bogotá; en México se celebraron los Juegos Olímpicos en parte con un Festival de Teatro» (Escobar Ramírez, *Sabia locura* 27).

Puede parecer que los acontecimientos mencionados anteriormente sucedieran lejos de la ciudad de Manizales y de Colombia en general, pero el desarrollo de la cultura latinoamericana y el clima político y social de los años sesenta y setenta estuvieron considerablemente marcados por los hechos y pensamientos del Che Guevara y por la revolución cubana. Eso afirma Rizk quien dice: «la revolución cubana y los movimientos de liberación nacional que sacudían al continente en ese entonces tenían una repercusión muy obvia y directa en las instancias culturales de todos los países latinoamericanos» (102). Dichos acontecimientos tenían un notable impacto también en la creación teatral. Montilla V. dice que, aunque los hechos sociales y políticos pueden parecer ajenos del teatro mismo, son unos elementos importantes y predominantes en cuanto a la historia del teatro en Colombia (92). En consecuencia, Estevam<sup>3</sup> describe la relación entre el teatro y la revolución cubana así:

la producción teatral radical y crítica unida a una nueva forma organizativa de los festivales iniciados en 1968, fue el resultado del proceso histórico que comenzó con el triunfo de la revolución cubana en 1959. [...] Con los festivales, la integración de la cultura latinoamericana fue ganando terreno con iniciativas concretas para reunir a grupos de teatro independiente y universitario<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> La cita proviene del libro *The Routledge Companion to Theatre of the Oppressed* del acceso limitado del Google books. El libro compuesto por el conocimiento del mundo académico y teatral trata la teoría del Teatro del Oprimido desarrollada por el director y teórico brasileño Augusto Boal. El capítulo “Augusto Boal and the Nuestra América theatre” - del cual proviene la idea - escrito por Douglas Estevam está completo en nuestra fuente.

<sup>4</sup> La traducción es nuestra: «The radical and critical theatrical production joining with a new organizational form from the festivals begun in 1968 was the result of the historical process which started with the triumph of the Cuban Revolution in 1959. [...] With the festivals, Latin American cultural integration was gaining ground with concrete initiatives to bring together independent and university theatre groups».



En cuanto a la forma organizativa, en el caso del FITM se refiere al hecho de que el festival nació gracias al entusiasmo de la gente estrechamente vinculada al mundo teatral. Se habla de varios intelectuales manizaleños, del público y el apoyo de la municipalidad y varias instituciones culturales. Es decir, el festival no fue organizado por ministerios oficiales, sino más bien por un conjunto de voluntarios entusiasmados por la cultura teatral. Según Escobar Ramírez, la fundación del FITM fue estimulada por «un núcleo de personas vinculadas al mundo universitario inclinados fervientemente por las cosas del teatro» (*Sabia locura* 21), como Carlos Ariel Betancourt, quien destaca en la promoción de la idea de organizar el Festival Internacional y fue el director artístico y artífice real durante los primeros años de funcionamiento del FITM. La fundación del festival obtuvo un gran apoyo por parte «de los núcleos ciudadanos desde el universitario y el profesional, hasta el ciudadano corriente» (*Sabia locura* 21).

La mencionada «integración de la cultura latinoamericana» es nada más que el resultado del esfuerzo realizado por la parte de los organizadores, puesto que desde los comienzos del festival intentaban hacer la convocatoria a través de toda América Latina. Como se puede ver en la página oficial del festival, ya en la primera edición se presentaron grupos no solo de Colombia sino también de Brasil, Venezuela, Ecuador, Perú, Argentina y Paraguay. Luego les acompañaron grupos de México, la República Dominicana, Chile, Panamá, Costa Rica y Puerto Rico (FITM 50 Años). Posteriormente se empezó a invitar también grupos de afuera de América Latina. En concreto, los grupos provenían, por ejemplo, de España, Polonia, Noruega, Francia, Italia, Suiza, Alemania, Gran Bretaña, Canadá, Estados Unidos, India o Uganda.

Sin embargo, el carácter latinoamericano ha sido un rasgo distintivo del festival de Manizales en comparación con el resto de festivales. Es por ello que los organizadores siempre intentaban anteponer los grupos teatrales latinoamericanos a los demás. Eso está afirmado por Escobar Ramírez, quien menciona que en el año 1994 los organizadores sentían una decadencia de los temas latinoamericanos en el festival y consideraron la necesidad de cambiarlo: «era urgente circunscribir el espectro de la convocatoria al área latinoamericana, para reasumir el lugar privilegiado que le ha sido característico en toda su historia» (*Sabia locura* 209).

Como se ha mencionado, durante la época revolucionaria el teatro se dedicaba especialmente a los temas radicales y críticos. Dorado Miranda indica que con el movimiento estudiantil que apareció en torno a los principios de los 70 los temas se

caracterizaban por ser «incisivos, críticos, polémicos, desafiantes, provocadores<sup>5</sup>» (7). No obstante, la intención primaria de las universidades colombianas fue completamente distinta. Dorado Miranda afirma que las universidades apoyaban el teatro con el fin de «mantener ocupados a los estudiantes en una noble actividad creativa, lejos de los problemas del país y del generalmente sensible e inquieto movimiento estudiantil» (7). Al final, sus planes se fueron por una dirección completamente opuesta, ya que «el teatro universitario se convirtió en una actividad comprometida con los problemas del país y su organización creció como espuma» (Dorado Miranda 7). Con eso el teatro universitario contribuyó al enriquecimiento de la cultura teatral. Sin embargo, como indica Montilla V., aunque el teatro universitario fue parte integral del desarrollo del teatro experimental, la crítica disminuyó sus méritos con comentarios sobre la «inmadurez política de sus participantes, el carácter efímero de su compromiso artístico, el desmedido entusiasmo político juvenil y la identificación de su actividad artística con el *agit-prop*» (96).

La primera etapa del FITM termina con un paro de diez años del festival como consecuencia de una serie de hechos y decisiones contraproducentes y los problemas con la financiación. La ausencia del FITM durante su suspensión causa el nacimiento de otros festivales de teatro en América Latina. Escobar Ramírez dice que este período estimuló la internacionalización de la escena latinoamericana, ya que aparecieron otros festivales en el continente, p. ej. en Guanajuato, Caracas, Nueva York, Puerto Rico o Quito. Estos festivales encuentran la inspiración en FITM: «intentan poner en escena la diversidad de un continente, sus tendencias, las voces tradicionales, los diálogos entre generaciones [...]» (Escobar Ramírez, “Festival, años cincuenta” 3). Además, se percibe la importancia de la existencia de los eventos artísticos, ya que «el Festival de Manizales es un encuentro de culturas [...] que da muestras de una vitalidad contenida, pese al contexto en que se realiza y, gracias al cual, evidencia su necesaria existencia» (*Sabia locura* 6). Es decir, el teatro suele reflejar su época y puede suavizar la vida cotidiana en tiempos complicados. Según la página oficial del FITM, el festival ha sido «testigo de su tiempo» reflejando «las transformaciones profundas que viene

---

<sup>5</sup> Dorado Miranda menciona, por ejemplo, una obra de Peter Weiss llamada *Discurso sobre Vietnam*, que trata el tema de la guerra del Vietnam. Otras obras mencionadas se dedican a los temas nacionalistas e históricos, como *I took Panama* de Luis Alberto García, *Guadalupe años sin cuenta* del grupo La Candelaria, *La agonía del difunto* de Esteban Navajas, *Tiempo vidrio* y *La huelga* de Sebastián Ospina o *El sol subterráneo* e *Inquilinos de la ira* del Teatro Libre (8).

experimentando la cultura y la civilización latinoamericanas, y, por extensión, al espacio cultural común iberoamericano» (FITM 50 Años).

## **2.2 Décadas de los años 80 y 90 marcadas por el terror del narcotráfico**

A finales de los años 70, Colombia se convirtió en el imperio de las drogas en toda América Latina. Como indica Henderson, el período entre los años 1978 y 1983 se señala como una temporada próspera y nadie pensaba que iba a acabar. «Un traficante recordaba el período 1978-1983 como aquellos años en que Colombia había bombardeado a los Estados Unidos con cocaína, y los Estados Unidos había bombardeado a Colombia con dinero» (100).

La segunda etapa del FITM empieza en el año 1984. En los años 80 continúa incrementando en Colombia la producción y exportación de la cocaína lo que está relacionado con el poder creciente de los carteles. Duncan menciona varias razones que contribuyeron al desarrollo del narcotráfico: la crisis en el sector agrícola, la posición ventajosa de los líderes de los carteles y el gobierno débil (65). La organización criminal más poderosa del mundo fue probablemente el cartel de Medellín. Los líderes fueron Pablo Escobar, Jorge Luis Ochoa, Gonzalo Rodríguez Gacha y Carlos Lehder, quienes debido a su gran riqueza tenían un poder inmenso. Participaban en todos los aspectos de la vida pública influyéndola para su provecho (84). Velásquez Vargas añade que «el problema de la droga en la sociedad colombiana ha obrado como una especie de articulador y disparador de múltiples elementos que ya estaban presentes en la realidad colombiana: corrupción, desconfianza en la política y los políticos, incredibilidad institucional, las múltiples violencias» (11). La grave situación política y social en Colombia se refleja intensamente en la edición del festival del año 1990, que casi se suspendió. Al final, la edición se inició sin el desfile inaugural en la calle, algo bastante típico y simbólico en ediciones anteriores. Escobar Ramírez lo comenta como una notable ausencia «que reflejaba en todo caso las circunstancias de la realidad social de un país como Colombia que, entonces, era sacudido constantemente por las bombas de intimidación y los asesinatos del narcoterrorismo» (*Sabia locura* 175). Eso indica que el segundo período del festival está notablemente marcado por la década oscura de Colombia dominada por el tráfico de drogas. Los organizadores intentan cambiar la estética del festival y separarlo de los temas políticos. Escobar Ramírez añade que «el

hecho teatral iba a contribuir, nuevamente, a bajar el escalofriante nivel de tensión suscitado por la guerra no declarada» (*Sabia locura* 175). En la reglamentación del FITM se describe el carácter del festival como «exclusivamente artístico y cultural y no se propone ningún fin de naturaleza política, religiosa o ideológica» (cit. en *Sabia locura* 32). Sin embargo, sus visiones chocan con la realidad colombiana de entonces. González Cajiao explica que en aquel tiempo el teatro y el arte en general servían para iluminar la vida de los colombianos, que tenían que enfrentarse a aquella época confusa y nada prometedora. A través del arte se les enseñaban las inquietudes y preocupaciones del mundo que les rodeaba y les ayudaba a entender mejor la situación de entonces. Él mismo lo describe así:

La vida social colombiana, de la que no escapa la vida teatral, bulle ahora, sin embargo, en una desconcertante complejidad. Nos ofrece realidades a veces apabullantes de fuerzas en conflicto no claramente delineadas, plenas de contradicciones, de violencia, terrorismo, de equívocos, paradojas y aún misterios, que seguimos empeñados en desentrañar, pero, sobre todo, en expresar (38).

Otro hecho muy importante que forma parte de la creación de la identidad del festival es la fundación del Festival Iberoamericano de Bogotá en 1988. Como ya se ha comentado, el nacimiento de otro festival de teatro en Colombia origina una rivalidad entre ellos. Sin embargo, también les hace pensar a los fundadores sobre el sentido y la razón de los eventos y a la vez se esfuerzan por desarrollar ideas para distinguirlos. Escobar Ramírez menciona que el FITM tiene indudablemente visible el carácter latinoamericano y a que los organizadores intentan enfocarse principalmente en los textos y los grupos latinoamericanos. Catherine Dan, la directora del Festival de Nuevas Tendencias Teatrales de Rennes (Francia), y Sylvie Viaut, la directora de la Oficina Nacional de Difusión Artística de París, dicen que el FITM «nos permite ver realmente el teatro latinoamericano porque ese es su carácter. En él descubrimos obras y estéticas totalmente diferentes y novedosas con respecto al teatro europeo. No es una copia ni una imitación de lo que se hace allí. En él está visible la cultura universal. Tiene fuerza y personalidad» (cit. en *Sabia locura* 210).

### 2.3 La crisis social y el teatro en los 90

La tercera época empieza alrededor del año 1993. Como describe Ortega Ordóñez, Colombia se encuentra en una crisis social causada por el paquete de reformas empleadas por el gobierno para luchar contra la crisis institucional que se produjo por razones como el cambio de modelo económico o el agravamiento de la violencia y el tráfico de droga a finales de los años 80 (141). Ortega Ordóñez añade que, aunque las reformas «permitieron un mejoramiento de los indicadores macroeconómicos [...] paradójicamente, dejaron una crisis social que aún no se ha podido atender» (141). La crisis social tiene influencia sobre el mundo teatral. Según Garavito, el movimiento teatral pierde su consistencia, ya que se desintegran muchos grupos y las salas empiezan a trabajar independientemente. Además, se aumenta la supremacía del director y aparece un fenómeno bastante nuevo, el llamado actor *free-lance*, un actor no dependiente de ningún grupo teatral (68).

También se cambia la temática de las obras. Se producen obras que se enfocan en la problemática femenina, ya que aumenta el protagonismo de las mujeres en todas las esferas de la cultura teatral durante la década de los años 90. Según Garavito los textos se preocupan en general por:

los mitos de exclusión de la mujer, los ritos de pasaje, la locura senil, las presiones sociales, el encierro, las ilusiones, la soledad, los sueños, los temores, las frustraciones, la sexualidad desde el punto de vista de la mujer, la fuerza de la tradición, y la relación entre la vida privada y la vida pública, relación que había pasado por alto la década anterior (73).

Garavito también menciona que nacieron varios festivales y encuentros en Colombia que hablan sobre el papel que desempeñan las mujeres en el arte, la cultura, la sociedad y la política, como el encuentro llamado "Mujeres en escena" (72). Escobar Ramírez indica que, en el caso del FITM, en 1996 se establece el taller llamado "Mujeres en el ojo del huracán" dirigido por las feministas María Bonilla, Teresa Ralli y Laura García (*Sabia locura* 223).

Sin embargo, según Hendl en los años 90 se empieza a crear el nuevo y real arte latinoamericano, ya que se rompe la dependencia de los modelos norteamericanos y europeos, lo cual apoya la conciencia sobre la propia cultura latinoamericana (11). Eso afirma Garavito, quien dice que en el caso de Colombia, la mayor cantidad de obras

«correspondieron a autores nacionales cuyas obras representaron el 63.3% de las puestas en escena» (68).

### **3. La identidad latinoamericana. ¿Qué significa ser latinoamericano?**

El objetivo de este capítulo es bosquejar el concepto de la identidad latinoamericana para poder caracterizar posteriormente la actitud del FITM hacia este fenómeno. A continuación, se van a describir brevemente los acontecimientos desde el comienzo de la conquista de América, ya que presentan una parte de la historia latinoamericana muy importante y han influido bastante en su población. Al mismo tiempo, se va a hablar de la importancia de la cultura en relación al redescubrimiento del ser humano.

La identidad latinoamericana es un fenómeno muy complejo, variable y poco claro, ya que no se puede tratar como una realidad estática, sino más bien como un concepto diverso que ha ido evolucionando desde la llegada de Cristóbal Colón y sus naves en 1492 hasta la actualidad. Bozzoli de Wille describe la sociedad latinoamericana como un mosaico de grupos que se diferencian a base de la comunidad, etnia, estados y regiones, pero añade que «los hilos de la urdimbre que amalgama tanta diversidad están fijos en el inconmensurablemente violento encuentro de las poblaciones indígenas e ibéricas».

Según Fuentes, la llegada de los conquistadores a América fue un descubrimiento mutuo tanto para los europeos como para los indígenas. Los conquistadores trajeron todas las «contradicciones de la mentalidad española» y, sobre todo, el dilema central de si mantener la tradición o empezar a establecer los cambios (96). Él mismo comenta que estas dicotomías

dividirían a los mundos hispánicos, en Europa y en las Américas, durante muchos siglos. Mucha sangre sería derramada luchando a favor o en contra de estas ideas. Y sólo en nuestro tiempo se llegaría a un consenso conciliador de la necesidad de continuar la tradición dentro del cambio y de efectuar el cambio sin violentar la tradición (Fuentes 96).

Además, indica que las tradiciones de los pueblos indígenas tienen mayor poder e influencia sobre los perdurables valores culturales en América Latina (113). Housková dice que la visión sobre la cultura latinoamericana en el siglo XIX se interpreta como

coexistencia de mundos heterogéneos. A la vez, la conciencia de la diversidad no anula la conciencia de cierta unidad de Hispanoamérica y, más ampliamente de Latinoamérica: la idea de una particularidad continental, compartida por las distintas naciones, es más fuerte que en el caso de Europa (12).

En 1547 es negada la humanidad de los habitantes autóctonos por el humanista español Juan Ginés de Sepúlveda, quien opina que los indígenas son una sociedad bárbara e inferior a los españoles. El problema brota del enfrentamiento de la mentalidad española, marcada por su realidad medieval, con la desemejanza de los habitantes autóctonos. Fuentes dice que los españoles se preocupan por las cuestiones en torno a la forma de las almas de los indígenas, la cual ponen en duda (97). Estos radicales cambios de la mirada de los españoles sobre los habitantes del Nuevo Mundo provocan cierta crisis de identidad en los indígenas. ¿Cómo deberían comprenderse los indígenas a sí mismos si continuamente son vistos de manera distinta?: «los habitantes del Nuevo Mundo fueron vistos, alternativamente, como de verdad inocentes y como caníbales bárbaros y traidores, viviendo desnudos y en pecado» (Fuentes 134). Según Fuentes, la proclamación de Sepúlveda otorga todos los derechos del mundo a los españoles para el sojuzgamiento del Nuevo Mundo (134). A partir de este momento los conquistadores intensificarán el trato inhumano hacia los indígenas y comenzará a escribirse una época trágica llena de masacres, servidumbre, torturas y pérdida de territorios. Como indica Bozzoli de Wille, no se trata exclusivamente de la conquista militar y material, sino también una conquista espiritual: «el cristianismo era heredero de la tradición guerrera medieval, enfrentada a los islámicos musulmanes. En el Nuevo Mundo la llamada Guerra justa y la esclavitud como métodos de evangelización fueron aceptados por unos y condenados por otros».

En 1553, la Corona prohíbe varias publicaciones que hablan sobre la conquista. Según Fuentes, la razón principal es imposibilitar a los hispanoamericanos conocerse a sí mismos (153-54). En consecuencia, se impide la exportación a América Latina de la literatura que podría poner buena luz a los conquistadores y los pueblos indígenas, ya que “la Corona no deseaba promover el culto de la personalidad de los conquistadores”

(Fuentes 153). Entre ellos, por ejemplo, el libro *Cartas de relación* escrito por el conquistador español Hernán Cortés.

Housková dice que a finales del siglo XX ganan importancia varios ensayos y novelas en Hispanoamérica, géneros que ya contaban con una larga tradición, con el fin de interpretar y cuestionar su propia identidad cultural (8). Esto indica cierta importancia de la literatura y la cultura, en general, a la hora de que el ser humano se comprenda mejor a sí mismo. Según Fuentes, la cultura «simboliza y conjuga toda una manera de ser. Una pintura, un poema, una obra cinematográfica, indican cómo somos, qué podemos hacer, que nos falta por hacer. La cultura es la respuesta a los desafíos de la existencia» (337). En otras palabras, Ostria Reinoso dice que estudiar la identidad latinoamericana significa «vincular Literatura, Cultura y Sociedad» (36). En relación a la literatura, Housková opina que en el caso de Hispanoamérica

los ensayos subrayan explícitamente la importancia del arte literario en la visión del mundo, en general, y en la visión de Hispanoamérica, en particular, las novelas la realizan implícitamente. [...] En la novela, el tema de la identidad cultural es, al mismo tiempo, el de la identidad individual. Los protagonistas se buscan a sí mismos entre dos mundos (15).

En cuanto al arte teatral, como ya se ha comentado con anterioridad, el teatro es capaz de reflejar la época creando un testimonio de su tiempo. Es decir, a través del teatro se nos ofrece una visión del mundo y de la sociedad. Según Cuminetti, el teatro es «un instrumento vivo de la reflexión social por medio de la cual una sociedad intenta examinarse, representarse, comprenderse y actuar sobre sí misma» (7). Con eso, se nos ofrecen diversas cuestiones acerca del papel que juega el FITM en cuanto a la interpretación de la identidad latinoamericana, o sobre cómo reflejan las obras del festival la sociedad de los países latinoamericanos.

En la época del Barroco, los habitantes autóctonos se vuelven víctimas del creciente poder colonialista, ya que pierden su fe, sus tierras y tienen que aceptar una nueva sociedad y nueva religión. Fuentes describe la situación así:

El barroco es un arte de desplazamientos, semejante a un espejo en el que constantemente podemos ver nuestra identidad mutante. Un arte dominado por el hecho singular e imponente de que la nueva cultura americana se encontraba



capturada entre el mundo indígena destruido y un nuevo universo, tanto europeo como americano (Fuentes 206).

Housková dice que la teoría de lo barroco americano tiene relación con el tema del mestizaje cultural (13). En el ensayo hispanoamericano existen dos concepciones opuestas en cuanto al mestizaje. Según Housková, la primera concepción es armónica y se refleja, por ejemplo, en el ensayo *La raza cósmica* (1925) de José Vasconcelos. Housková explica que el autor plantea «una visión mesiánica de la cultura mestiza: la “quinta raza” que se fundirá en el “crisol de culturas”, en el espacio privilegiado latinoamericano» (13). Al contrario, en la segunda concepción dramática no se llega a la fundación de los dos mundos, ya que «cada uno tiene su propia unidad orgánica que dificulta su confluencia» (Housková, 13). Como ejemplo, Housková indica el autor argentino Sarmiento quien «creó la imagen dual de la coexistencia de dos “maneras de ser”, diferentes en todos los aspectos» (13).

La nueva población de América, los mestizos, los hijos de los indios y los españoles, tienen un gran problema con su identidad. Según Fuentes, no saben quiénes son sus dioses, si los nuevos o los antiguos, y dudan sobre usar la lengua indígena o la lengua de los conquistadores (206). Bozzoli de Wille añade que «en la situación colonial el lenguaje manifiesta oposiciones tales como civilizado y primitivo, pagano y cristiano, atrasado y progresista».

Bensa afirma que América Latina sigue preocupándose por la oposición civilización-barbarie también durante el siglo XIX y comienzos del siglo XX. Este conflicto es uno de los temas más importantes de la época y de la realidad latinoamericana (89). Por lo tanto, hay cierta posibilidad de que el conflicto mencionado se produzca también en el teatro de la época. Así surgen las siguientes cuestiones: ¿de qué manera afrontan los grupos teatrales del FITM este conflicto? ¿Cómo alimentan las obras la idea de la identidad latinoamericana?

Otro momento clave que afecta la identidad de la población latinoamericana es el negocio de los esclavos negros de África. Según Fuentes, el número de población negra en las colonias españolas empieza a crecer a partir del año 1518, cuando el rey Carlos V otorga una concesión para traer 4000 esclavos africanos (207). Como indica Fuentes, «durante los próximos tres siglos, tres millones y medio de esclavos africanos cruzarían el Atlántico. [...] Y en la actualidad, el continente americano posee la más grande población negra fuera de África» (207-08). Fuentes afirma que hay pocos

aspectos de la vida del Nuevo Mundo que no hayan sido marcados por la cultura negra (208). Además, añade que la cultura afroamericana se convierte en el testigo más fuerte de la injusticia de la conquista americana, ya que «ninguna de las culturas del Nuevo Mundo nació en medio de tanto sufrimiento y dolor como la de los hombres, mujeres y niños negros que llegaron al Nuevo Mundo en los barcos de la esclavitud» (211). Eso nos hace cuestionar si la cultura negra está presente también en el FITM, ya que, como afirma Fuentes, la tradición negra es fuertemente destacada en América Latina y especialmente en el Caribe, Venezuela y Colombia (15).

En 1767 se propone el edicto de la expulsión de los jesuitas de Portugal, España y de sus colonias. Según Fuentes, esto acelera aún más la creciente conciencia de la identidad en toda América (249). Los jesuitas encuentran refugio en Roma, donde conspiran contra el rey y escriben libros<sup>6</sup> que dan «un enorme sentido de identidad a la emergente nación hispanoamericana, la élite criolla, blanca e hispanoamericana, pero también a las clases mestizas con acceso a la educación y que, cada vez más y más, fueron capaces de identificarse con sus lugares de origen» (Fuentes 251).

Al mismo tiempo que aumenta la conciencia de la identidad de la sociedad hispanoamericana, también disminuye su voluntad de servir a los españoles. En consecuencia, en 1810 surgen los movimientos de la independencia, y en 1821, España pierde todas sus colonias en el Nuevo Mundo, excepto las islas caribeñas: Cuba y Puerto Rico. Según Fuentes, la declaración de independencia choca con la realidad de la sociedad latinoamericana que no está preparada para la independencia, la democracia, ni para la igualdad (275). Por lo tanto, se inicia una larga época dominada por los regímenes tiránicos.

Si la relación entre América Latina y los imperialismos es predominante en el discurso sobre la identidad del continente, cabe imaginar que ocupe un lugar destacado también en el FITM. De esta forma, se cuestionan varios aspectos sobre la temática de las obras teatrales, tales como la actitud de los grupos teatrales hacia los temas enlazados con España o Estados Unidos, o sobre todo, si tienen éstos siquiera interés alguno en tratar esos temas.

Según Fuentes, la segunda historia de la América española empieza en 1910 con la revolución mexicana, que a su vez se denomina la revolución cultural. Aunque la

---

<sup>6</sup> Fuentes menciona por ejemplo la obra *Historia nacional y civil de Chile* escrita por el jesuita chileno Juan Ignacio Molina o la obra *Historia antigua de México* del jesuita mexicano Francisco Javier Clavijero. Las dos obras son escritas desde Roma en el idioma italiano (251).

sociedad hispanoamericana se encuentra en una profunda crisis causada por la inflación, desempleo y la creciente pobreza e ignorancia, la revolución en México revela la realidad cultural de una nueva sociedad hispanoamericana que ya es capaz de «cobrar conciencia de sí misma, sin excluir ningún aspecto de su cultura» (333). Es decir, «en México, por primera vez, una nación hispanoamericana se vio como realmente era, sin disfraces, brutal a veces, a veces insoportablemente tierna» (Fuentes 332).

Sin embargo, el ciclo revolucionario real se inicia en 1959 por la revolución cubana. Según Zanatta, la palabra “revolución” se vuelve un término clave durante la época de los años 60 y 70 del siglo XX, la cual está marcada también por la Guerra Fría y el conflicto ideológico (161). Zanatta indica que la sociedad latinoamericana está desgarrada por la guerra civil ideológica, a causa de «una confrontación entre visiones del mundo inconciliables» (174). No obstante, según González Arana, las revoluciones tienen gran impacto en una excepcional renovación de la literatura y las ciencias sociales latinoamericanas, con lo cual se recrea la nueva realidad latinoamericana. Él mismo añade que en las obras literarias se refleja «la más auténtica identidad de todo un continente estremecido por las luchas revolucionarias» (271). Eso tiene relación con el “boom” latinoamericano en los años 60 que marca el comienzo del éxito de la literatura hispanoamericana en el exterior. Según Bensa, la literatura del “boom” latinoamericano expresa «la crisis identitaria y el esfuerzo por la construcción de una nueva definición del ser latinoamericano. Nuevos retos literarios y expresivos surgen gracias a los cambios políticos y sociales» (87).

Ya se ha comentado que la época revolucionaria, y especialmente la revolución cubana, influyeron la cultura de todos los países de América Latina. El impacto revolucionario se refleja en la temática de las obras teatrales ejecutadas principalmente por el teatro universitario. En cuanto al FITM hemos visto que se ofreció un escenario conveniente para la integración de la cultura latinoamericana. Posiblemente este hecho ha tenido impacto en cuanto al redescubrimiento de la sociedad latinoamericana.

Hemos observado que existe cierta conexión entre la cultura y la formación de la identidad del ser humano. Por lo tanto, a continuación exploraremos el esfuerzo del FITM e intentaremos encontrar respuestas a las cuestiones planteadas anteriormente.

#### **4. El papel del FITM en cuanto a la interpretación de la identidad latinoamericana**

En el capítulo anterior hemos visto la estrecha conexión entre los procesos culturales, sociales e históricos y la identidad del ser humano. En este capítulo se intentará demostrar el esfuerzo del FITM en cuanto a la interpretación de la identidad de la sociedad latinoamericana.

#### **4.1 Primera etapa: El teatro como herramienta que refleja los cambios sociales de la época revolucionaria**

El teatro que surge durante la primera etapa del FITM refleja las décadas de los años 60 y 70, ambas marcadas por los cambios sociales y políticos por los que atraviesa el continente. Según Hendl, en esta época nacen numerosos textos dramáticos que desarrollan los mencionados cambios y que, además, se preocupan por las relaciones sociales, lo cual está estrechamente enlazado con el problema de la identidad del ser humano (15). Eso se relaciona con el teatro colectivo latinoamericano, tendencia que aparece en los años 60. Según Hendl, el teatro colectivo nace en varios países de Latinoamérica como reacción a los acontecimientos trágicos de la época (17). Los grupos teatrales se enfocan notablemente en los temas de contenido izquierdista. Hendl indica que el teatro

está determinado más bien por el espíritu de los mitos del Che Guevara, Paulo Freire, Beatles, la Primavera de Praga, las revueltas estudiantiles en París, Berlín, Ciudad de México y en las universidades de los Estados Unidos en 1968, en lugar de los cálculos totalitarios de Moscú y las fantásticas consignas de Pekín<sup>7</sup> (17).

Escobar Ramírez afirma que a lo largo de la primera época del FITM predomina la agitación ideológica (*Sabia locura* 77). Este hecho nos brinda la posibilidad de encontrar varias obras en las cuales los grupos teatrales intentan expresar su postura sobre los acontecimientos mencionados.

En el año 1971 llega al FITM el Teatro Experimental de Cali (TEC) dirigido por Enrique Buenaventura. Buenaventura y el TEC presentan nombres de gran valor en el teatro colombiano y el latinoamericano en general, puesto que, como afirma Hendl, se

---

<sup>7</sup> La traducción es nuestra: «[...] určuje spíše duch mýtů Ché Guevary, Paula Freireho, Beatles, Pražského jara, studentských revolt v Paříži, Berlíně, Mexico City a na universitách ve Spojených státech v roce 1968 než totalitární propočty z Moskvy a fantastická hesla Pekingu».

trata de uno de los representantes más distinguidos del teatro colectivo en el continente (17). Asimismo, el TEC es fundado en 1955 y en 1962 llega a ser el primer teatro de repertorio profesional<sup>8</sup> en Colombia (33).

El grupo llega con la obra *Soldados* de Carlos José Reyes, que trata el tema de la huelga de las bananeras que desemboca en el trágico acontecimiento conocido como la “matanza de las bananeras” en 1928. Según Hendl, *Soldados* es una pieza teatral muy importante y pertenece a la base del teatro latinoamericano (35). La obra analiza el conflicto entre los civiles y los militares y revela la violación de los derechos humanos. El TEC vuelve en 1973 con el drama *La denuncia* que profundiza el tratamiento de *Soldados*.

Otro de los espectáculos del teatro colectivo caracterizado por su fuerte temática política y social es *Contradicción*, obra de los chilenos de la Universidad de Concepción dirigida por Juan Curilem. Según Luzuriaga el espectáculo «hilvanado en torno a una sentida evocación del Che Guevara, significó un alegato en favor de la lucha del proletariado y una demanda al público por una definición en esa contenida política» (6). Hablando sobre la revolución cubana, cabe mencionar que como indica Escobar Ramírez, el teatro cubano no estaba presente en las primeras ediciones<sup>9</sup> (*Sabia locura* 68).

En el año 1971, durante la IV edición de FITM, el festival sufrió un incidente en la noche de la inauguración. Tal y como lo describe Luzuriaga, este escándalo fue causado por el grupo del teatro de la Universidad Nacional de Bogotá. Vinieron a presentar una obra llamada *Los funerales de la Mamá Grande*, basada en el cuento del mismo nombre de Gabriel García Márquez. El grupo, dirigido por Carlos Duplat, ejecutó una versión ridiculizada en torno al “Cuarto aniversario de la Mamá Grande”, la cual se burlaba del festival y la cuarta edición. Luego leyeron un manifiesto de la Asociación Nacional de Teatros Universitarios (Asonatu) en el cual rechazaron el

---

<sup>8</sup> Gracias a las primeras obras exitosas, el TEC está reconocido como teatro oficial y puede contar con el apoyo económico del gobierno. Sin embargo, como indica Hendl, esto solo sucede hasta el año 1967 ya que sus obras son cada vez más y más atrevidas y no critican solo la sociedad colombiana sino también el gobierno mismo (55-56). Según Hendl, Buenaventura se inspira en el teatro político de Bertolt Brecht y además, como uno de los primeros dramaturgos en los años 50, intenta emplear en los espectáculos elementos populares colombianos como los mitos, las canciones y las leyendas (53).

<sup>9</sup> Según las palabras de Escobar Ramírez, la revolución cubana «era un referente obligado en los encuentros de los teatristas latinoamericanos, que se veían privados de observar y confrontar directamente el acontecer escénico y político de este país. La organización del Festival buscó por todos los medios que un representante del teatro cubano se hiciera presente pero fue una labor imposible» (*Sabia locura* 68).

festival<sup>10</sup> (8). De la misma manera, fue censurada la participación del escritor peruano Mario Vargas Llosa debido a su posición política.

Otro fracaso de la misma edición, mencionado por Luzuriaga, fue la representación de *El extraño viaje de Simón El Malo*, pieza de José Ignacio Cabrujas. La obra fue representada por el grupo de la Universidad de Los Andes (Mérida, Venezuela) y, desgraciadamente, obtuvo un evidente rechazo por parte del público que empezó a salir ya después del primer acto (8). Según Luzuriaga, la obra estuvo basada en un texto mediano y añade que dado el tratamiento “brechtiano” que se le intentó dar a la mencionada obra, con carteles, canciones, etc., tuvo un aire postizo y vacuo<sup>11</sup> (9). Escobar Ramírez está de acuerdo con Luzuriaga añadiendo la opinión de los miembros del comité seleccionador:

Es una obra que no tiene nada que hacer en un Festival Latinoamericano. Es un melodrama sentimental que trata de mostrar la injusticia pero que se queda en la mitad del camino; no tiene ningún logro dramático, [...] una obra demasiado literaria, demasiado extensa que no aporta absolutamente nada (cit. en *Sabia locura* 72).

En el mismo año llega el grupo universitario de Monterrey (México) con el anhelo de expresar su actitud hacia los trágicos hechos de la historia mexicana. Como indica Luzuriaga, la obra *Antígona*, presentada por el conjunto mexicano, es una adaptación de la obra de Anouilh a los sucesos estudiantiles que ocurrieron en 1968 en México. Sin embargo, Luzuriaga explica que los estudiantes intentan cuidar su mensaje de tal manera que al final la representación resulta más bien melodramática, ya que se enfoca demasiado en la intriga amorosa entre Antígona y Emón (10).

Luzuriaga indica que la gente joven del teatro tiene interés en expresar la realidad nacional y latinoamericana, sobre todo en lo que tiene relación con su esfuerzo por liberarse de «las ataduras de la dependencia cultural, económica y política» (13). A pesar del hecho de que muchos conjuntos teatrales de esta época vacilan en expresar sus

---

<sup>10</sup> «[E]l grupo leyó un manifiesto [...] rechazando el festival y motejándolo de “colonialista y oligárquico”, de fomentador de “culturas extranjerizantes” y de “falsas vanguardias” que “con retórica izquierdizante y ropaje latinoamericanista no pasan de ser simples voceros de la apresión y la dependencia”» (Luzuriaga 8).

<sup>11</sup> Luzuriaga menciona más representaciones de insuficiente calidad. Por ejemplo, la obra llamada *Las nupcias del señor presidente* interpretada por la Universidad Externado de Colombia, bajo la dirección de Raúl Gomez. O la obra *Requiem para un girasol*. Luzuriaga dice que a pesar de «los loables esfuerzos escénicos» que puso el grupo de la Universidad Católica de Quito (Ecuador) a la obra dirigida por José Ignacio Donoso, la representación resultó poco convincente (9).

mensajes explícitamente, debido a la opresión y persecución a la que estaban sometidos por parte del gobierno, aparecen obras de contenido atrevido lleno de numerosas graves denuncias.

Por ejemplo *La orgía*, obra de Buenaventura presentada por la Universidad Nacional de Manizales en 1971 y dirigida por Oscar Jurado. Según Pazos, la obra está «cargada de símbolos y denuncias a nivel social, político y religioso. Es una denuncia a la corrupción en América Latina y es también un poco el tema en boga en el teatro latinoamericano que comienza a perfilarse en el mundo como un teatro político muy particular» (29-30). En la obra se presenta una sociedad colombiana destruida a causa de la violencia y a la vez resignada a cambiar la realidad en la que vive. Como afirma Hendl, Buenaventura tiene confianza en el poder de los temas históricos como herramienta que contribuye a los cambios sociales. En consecuencia, pretende con sus obras enseñar a los latinoamericanos el fondo histórico de la lucha por la justicia para poder enfrentarse al “colonialismo cultural” (60).

Las obras mencionadas hasta ahora revelan la condición de la sociedad latinoamericana a través de temas enlazados con el pasado de ciertos países. Los espectadores tienen la oportunidad de observar los problemas a los cuales se enfrenta su país, y el resto del continente, y ganar una cierta conciencia sobre cómo afectan a la realidad latinoamericana. Es decir, aunque se traten problemas distintos, todos tienen en común el poder de formar, o en cierta medida, destruir la sociedad latinoamericana.

Como ya ha sido mencionado, uno de los objetivos del FITM desde su fundación fue establecer un evento que apoyaría la integración de la cultura latinoamericana. Eso afirma Boal, quien dice que antes del nacimiento de FITM «no había ningún festival de teatro que ofreciera la posibilidad de confrontación, discusión e información entre tantos artistas. [...] Manizales presenta la primera oportunidad de diálogo entre los grupos latinoamericanos<sup>12</sup>» (89). Los organizadores ponen énfasis en mantener la temática latinoamericana en cada edición, ya que es un rasgo característico y diferenciador del festival. En consecuencia, los temas nacionales y latinoamericanos en general, están presentes a lo largo de toda la primera época. Se trata de las obras ya mencionadas anteriormente u otras que se enfocan más a la cultura de los países que a las fuertes denuncias políticas.

---

<sup>12</sup> La traducción es nuestra: «Não havia nenhum festival de teatro que oferecesse a possibilidade de confrontação, discussão e informação entre tantos artistas. [...] Manizales ofereceu a primeira oportunidade de diálogo entre os grupos latino-americanos».

En 1971, por ejemplo, llega por primera vez un conjunto teatral de Paraguay. El Teatro Popular de Vanguardia presenta la obra *Un puñado de tierra* en la que se revela el lado oscuro de su país. Según Luzuriaga, en la pieza se desarrolla el destino de un hombre paraguayo que lucha contra la tierra, el hambre, la religión y sus creencias y temores (7), todo mientras se enseña el folclore del país paraguayo. Escobar Ramírez añade que el grupo encarna el verdadero teatro popular, ya que presenta una obra disponible para la masa en la que se analiza profundamente la realidad paraguaya (*Sabia locura* 71).

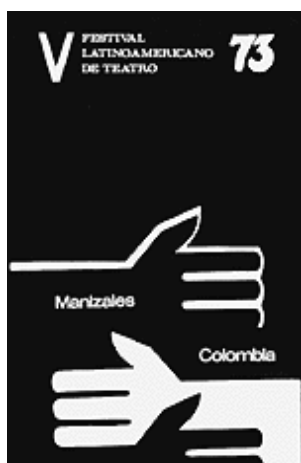
Otro trabajo paraguayo digno de mención es la obra *De lo que se avergüenzan las víboras* ejecutada por el conjunto Tiempoovilo de Paraguay en 1973. Según Castillo, se trata de un trabajo particular y original, dado que está basado en una larga investigación de campo con la población guaraní y emplea elementos de «riqueza mitológica, ritual, poética y musical» (58). La obra despierta cierta controversia porque se enfoca más al aspecto cultural del mundo indígena que a los aspectos políticos o económicos. Sin embargo, según Castillo, el grupo enfatiza el aspecto cultural a propósito «ya que es esa recreación de la vida espiritual del indígena lo que explica la actitud final de desafío frente a la cultura externa, una cultura cuya imposición implica la muerte cultural del indígena» (58).

Por tanto, a lo largo de la historia del FITM se nota el esfuerzo de los organizadores del festival en ofrecer una rica gama de los temas estrechamente relacionados con América Latina. Es decir, los grupos teatrales y los espectadores tienen la oportunidad de encontrarse en un lugar y observar la cultura latinoamericana en su enorme diversidad, lo que es muy importante en cuanto al descubrimiento de la identidad latinoamericana, que se entiende desde su punto de vista revolucionario. Según las palabras de Luzuriaga, el FITM es «un lugar donde es posible la fraternización y la amistad y la reafirmación de la conciencia latinoamericana» (14).

El mencionado espíritu de un encuentro fraternal y amistoso se ve reflejado en el cartel del año 1973. En la imagen vemos tres manos abiertas, un gesto que deja claro que uno viene desarmado, en paz. Asimismo, con la mano abierta se expresa solidaridad y una propuesta de ayuda, lo que caracteriza el esfuerzo hecho por los voluntarios vinculados en torno al FITM, especialmente durante su nacimiento y las primeras etapas. Los colores se limitan al blanco y al negro que posiblemente se refieran al diálogo interracial. Es por todo lo recientemente mencionado que podemos observar un cierto paralelismo entre la imagen y el FITM. Tanto la sencillez de la imagen como una



obra teatral tienen gran poder de expresar mucho en pocas palabras y dejarnos pensar sobre su significado durante un largo tiempo.



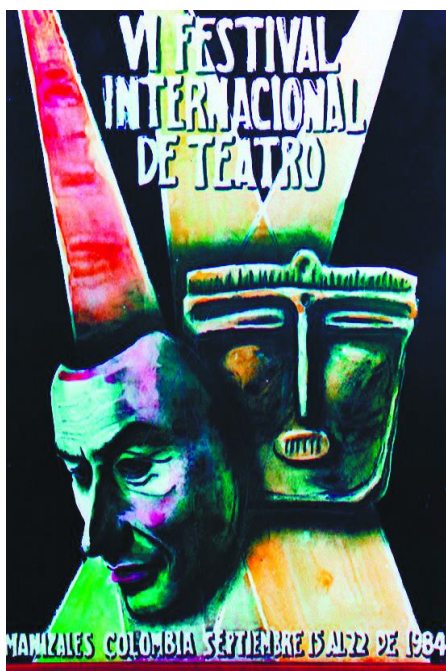
(autor desconocido)

Resulta sorprendente que las obras de la primera época no se dedican mucho a la cuestión del imperialismo ni tanto a la revolución. Según Dorado Miranda, la gente latinoamericana está contra «la penetración cultural norteamericana», la cual parece omnipresente (6). Por lo tanto, el único texto norteamericano presentado durante la primera etapa es la obra *Guárdese en un lugar seco y fresco* de Terry Megan puesta en escena por la Universidad Santiago de Cali, Colombia. No obstante, ningún grupo abiertamente rechaza el imperialismo en su obra. La mayoría de las obras presentadas a lo largo de la primera época son textos latinoamericanos de temas nacionalistas, lo que está de acuerdo con el espíritu del FITM y con las intenciones de los organizadores de manifestar la enorme diversidad del continente sudamericano, ya que este hecho contribuye a la integración de la identidad cultural latinoamericana. Como indica Housková, el problema de la identidad latinoamericana está vinculado en torno a la pluralidad: «reflejar la “identidad cultural” significa darse cuenta de la diversidad, antes encubierta por interpretaciones unificadoras» (11).

#### **4.2 Segunda etapa: Las obras que iluminan la vida cotidiana de los años 80**

El cartel de 1984, el año de la resurrección del FITM, tiene una clara temática teatral. Podemos ver las típicas máscaras griegas del teatro, sin embargo, una es reemplazada por una máscara de la cultura indígena. Con eso, se señala una nueva etapa del teatro profesional pero manteniendo el carácter latinoamericano. El fondo negro

evoca una noche oscura que refleja la realidad colombiana de los terribles años 80. Los tres focos del teatro tienen el poder de alumbrar la escena tanto como el arte teatral ilumina la vida cotidiana.



(autor desconocido)

En el año 1984 llega el grupo peruano Yuyachkani con la obra *Los músicos ambulantes* dirigida por Miguel Rubio. Según Hemispheric Institute, el grupo fundado en el año 1971 por Miguel Rubio y Teresa Ralli pertenece a los grupos latinoamericanos más reconocidos en el mundo entero. Yuyachkani se dedica especialmente al teatro experimental, político y a la creación colectiva. Su nombre proviene de la lengua quechua y significa “estoy pensando, estoy recordando”, lo cual se refiere a su filosofía teatral. Con sus obras pretenden mostrar la sociedad y la cultura peruana en su plena diversidad y a través de su historia hacer a entender un espectador la realidad nacional del país peruano. La página oficial del grupo indica que en las obras emplean «dos fuentes esenciales: por un lado los ritos, lo sagrado, el espacio andino; y por otro lado la herencia de la teatralidad universal tanto de oriente como de occidente». Además, añaden que hoy en día sus obras se pueden utilizar con propósitos didácticos, ya que muestran las tradiciones culturales peruanas y latinoamericanas.

La obra expuesta en el FITM trata una historia de cuatro animales que escapan de la explotación de sus amos a la ciudad donde forman un cuarteto y juntos luchan contra la hostilidad urbana. Según Casafranca, la historia muestra «las peripecias por las que atraviesa cualquier migrante que tiene el sueño y la esperanza de encontrar en la

capital la solución a todos los problemas». Los animales presentan cada uno una región diferente, lo cual se refleja en su habla, la música e incluso en los instrumentos musicales típicos de esas regiones. Hemispheric Institute indica que el burro proviene de las llanuras del sur, el perro de la zona costera del norte, la gata de la región de selva tropical y la gallina de la provincia de Chincha (“Yuyachkani”). El nombre de la gata es “La Michicha”, que recuerda al nombre de la música popular peruana llamada *chicha*. La gallina representa la cultura negra afroperuana, ya que proviene del distrito de El Carmen de la provincia de Chincha. Como afirma Baena Reina, la provincia Chincha es conocida como la «cuna del folklore negro» (57), ya que allí predomina la etnia afroperuana.

Como indica Hendl, la cultura y la tradición negra son fácilmente apreciables especialmente en el teatro del Caribe y en Brasil, ya que en sus obras están presentes «los ritmos, danza, mitos y ritos de los esclavos negros traídos violentamente a América» (21). Sin embargo, en el ejemplo de la mencionada obra del grupo Yuyachkani, podemos observar que la cultura negra se refleja en varios países a lo largo del continente.

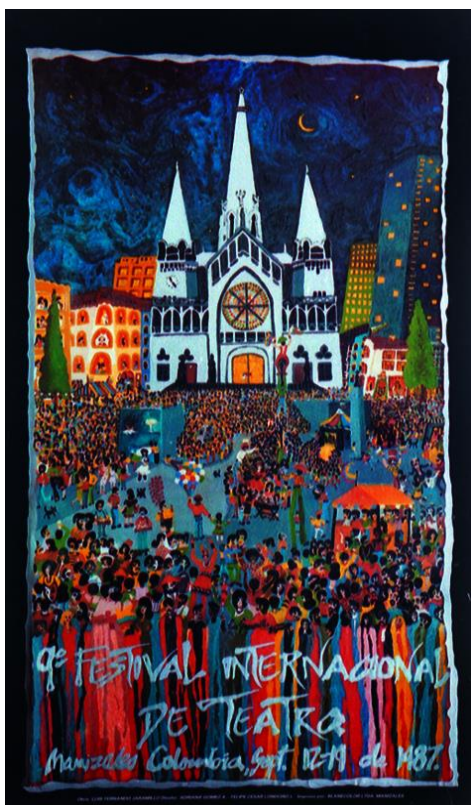
Según Joffré, la obra está llena de elementos regionales, habla criolla cotidiana y música tradicional de varias regiones peruanas. En la página de Hemispheric Institute se indica que la obra se ha convertido en una pieza teatral clásica del repertorio de Yuyachkani, dado que celebra la riqueza de la cultura y sociedad peruana (“Yuyachkani”). Asimismo, el conjunto es uno de los primeros que toca el tema de la negritud dentro del marco del festival. No obstante, no tratan los temas de la explotación, sino al contrario, celebran la cultura negra, la cual está profundamente arraigada en la cultura peruana.

El famoso grupo Bread and Puppet Theater de Nueva York irrumpe ese mismo año con una obra más controvertida llamada *La crucifixión y resurrección del arzobispo Oscar Romero de El Salvador*. Según la página oficial del Bread and Puppet Theater, el conjunto fue fundado a principios de los años 60 por el escultor, bailarín y panadero alemán Peter Schuman. El nombre del grupo, que se puede traducir como “el teatro del pan y la marioneta”, se refiere a la tradición de repartir el pan al público mientras viendo el espectáculo para establecer una sensación de comunión entre los espectadores y el conjunto mismo y a su empleo de las marionetas gigantes en sus trabajos. Durante la siguiente década desde su fundación, el grupo no vacila en dedicarse a temas políticos y sociales y activamente apoya el movimiento y las protestas contra la guerra del

Vietnam. Por eso, como indica Escobar Ramírez, se nota una cierta inquietud en cuanto a su presencia en el FITM (*Sabia locura* 129).

La obra presentada por ellos en el espacio abierto de la Plaza de Bolívar es un homenaje al monseñor Óscar Romero, el arzobispo salvadoreño, defensor de la gente afectada por las graves violaciones a los derechos humanos, quien fue asesinado en 1980 por la dictadura centroamericana. Maier describe a Romero como «un símbolo de una iglesia inspirada por la teología de la liberación y comprometida con los pobres» (223). Arbeláez añade que la presentación del Bread and Puppets se graba en la piel del público, porque es «la primera vez que se acude a un espectáculo masivo del teatro callejero con un contenido tan profundo y tan fuerte que termina en una especie de comunión».

El teatro callejero se muestra en el cartel del año 1987. La Plaza de Bolívar, representada en la pintura, es uno de los sitios más conocidos de Manizales, que durante el FITM se convierte en uno de los mayores escenarios dedicados al teatro callejero. Lo que es semejante al cartel del año 1984 es la oscuridad en que está encubierta la ciudad. Sin embargo, la calle está llena de gente y de colores que evocan una cierta alegría y la sensación de que el teatro une a la gente en una comunidad firme, la cual tiene la fuerza de quitar el miedo y celebrar unida en nombre de la alegría y la paz.



(autor: Luis Fernando Jaramillo)

A lo largo de la segunda época podemos observar varias críticas a los grupos teatrales colombianos. Daconte indica que en la edición de 1984 la selección de los grupos colombianos resulta más bien desgraciada, dado que se marginan a los grupos que trabajan en el desarrollo de su identidad teatral nacional a través del teatro colectivo con temas nacionales. Por ejemplo, la obra *La balada del café triste* del Teatro Libre de Bogotá es marcada por el público como una obra que no tiene nada que ver con la realidad teatral colombiana de entonces (69-70). Una situación parecida sucede en 1987. La pieza teatral *Los tiempos del ruido* del Teatro la Mama (Colombia) es ampliamente rechazada por el público y, según Díaz, considerada como un trabajo «fatigoso, monorrítmico, que enmarca una historia farragosa que hace el texto soporífero» (“IX Festival” 96). Díaz explica que los trabajos colombianos «pretenden revelar la identidad de una nación que no coincide con la realidad. La realidad colombiana se desfigura por completo cuando la pasan a la escena» (“IX Festival”96).

Durante la segunda etapa se nota la presencia de los grupos teatrales profesionales, los cuales se enfocan más al lado estético de las obras a diferencia de los grupos universitarios cuyo objetivo fue más bien expresar su ideología, lo que a menudo resultó en obras bastante combativas de temas exigentes pero de poca calidad teatral. Los espectadores tienen oportunidad de ver unas de las mejores obras presentadas en el festival gracias a la llegada de los conjuntos como el Yuyachkani o el Bread and Puppet Theatre, los cuales ya pertenecen a los grupos de mucha importancia y su presencia contribuye al reconocimiento del FITM en el mundo teatral.

#### **4.3 Tercera etapa: Los temas enlazados con la realidad del continente en los años 90**

Como ya hemos mencionado, los años 90 en América Latina son marcados por una profunda crisis enlazada con la inflación, el desempleo y las democracias débiles. Zanatta explica que, a pesar del hecho de que la economía va creciendo, los indicadores sociales muestran un claro empobrecimiento (236). En consecuencia, nacen varios movimientos sociales especialmente entre la gente marginada «con el objetivo de dar respuesta y representación a una gran variedad de instancias sociales: del feminismo al ecologismo [...] para hacer frente a la crisis y la desocupación» (238).

Según Escobar Ramírez, el teatro latinoamericano de los 90 sigue buscando el carácter de su identidad cultural para «definir sus países como “objeto de crisis”» (*Sabia locura* 231). Ya hemos hablado de la creación colectiva en el contexto con los temas históricos, sin embargo, como indica Hendl, para destacar el carácter nacional de un país se buscan los temas también en la realidad cotidiana (43).

La Candelaria de Colombia - uno de los teatros de la creación colectiva más famosos en el continente - llega en los años 1993 y 1994 con obras de la temática en torno a los seres marginados en Colombia. Según Hendl, el grupo es después del TEC, el segundo grupo teatral más importante del país colombiano. Asimismo, Hendl añade que el conjunto fundado por el director Santiago García en los años 70 se dedica desde sus inicios a las obras modernas de Europa y Norteamérica, y está significativamente influido por el teatro parisino Theatre du Soleil y su directora Ariane Mnouchkine. Sin embargo, posteriormente los actores de La Candelaria empiezan a escribir sus propios textos con los temas en torno a los hechos conflictivos de la historia de Colombia y crear su método de la creación colectiva (47).

La primera obra presentada por La Candelaria, *En la Raya*, se enfoca en la cuestión de los “ñeros”, la gente marginada en la capital colombiana Bogotá. Según Escobar Ramírez, se crea «una trama donde la violencia y los instintos y emociones primarias ponen preso al espectador» (*Sabia locura* 315). El teatro colectivo destaca en el poder de hacer participar a la gente activamente en la ejecución a través de foros los cuales son la parte integral de obras de la creación colectiva.

La segunda obra, *Tráfico pesado*, según Escobar Ramírez, describe «el caos de la gran ciudad con sus personajes sufrientes, los marginados, los débiles» (*Sabia locura* 210). Escobar Ramírez añade que La Candelaria por su mirada temática está considerada como un grupo «combatiente, comunista y subversivo» (*Sabia locura* 315).

Ser capaz de percibir todos los aspectos del mundo que nos rodea es muy importante en cuanto al descubrimiento de la identidad de un ser humano. Los ojos en el cartel de la edición de 1996 evocan varias interpretaciones. Posiblemente, son ojos de los autores de las obras, los dramaturgos y los actores que observan la realidad del país para poder reflejarla en sus espectáculos. Asimismo, son ojos del público que está atentamente viendo y escuchando las historias lo cual despierta su imaginación. Según las palabras de Escobar Ramírez, en el cartel «se ve el lado negativo y el positivo, lo triste y lo alegre, el día y la noche: sentimientos y situaciones que refleja el teatro en su acontecer escénico» (*Sabia locura* 353).



(autor: Estefanía Rivas Aguilar)

El grupo teatral colombiano El Local pone en escena en 1995 la obra *La siempre viva* sobre el suceso luctuoso de la toma del Palacio de Justicia en noviembre 1985 por el grupo guerrillero M-19. Según Escobar Ramírez, el trágico acontecimiento marca la vida cotidiana del país y todavía está fresco en la memoria de la sociedad latinoamericana. Además, añade que el conjunto presenta la obra en una manera más bien documental, lo cual resulta gran éxito, dado que se alcanza despertar las emociones del público (*Sabia locura* 217).

En 1998 los organizadores retan a los grupos a tratar los temas de la paz y rechazar cualquier tipo de violencia y especialmente el problema de los secuestros que desgraciadamente suceden en Colombia. La historia sobre los desaparecidos es el tema de la obra *Al pie de la campana* del autor Patricio Estrella ejecutada por el grupo ecuatoriano La espada de Madera.

Durante la década de los 90 se nota un cierto afán de tratar los acontecimiento que vive el continente entonces. No obstante, como indica Escobar Ramírez, algunos grupos, especialmente los chilenos, ecuatorianos y paraguayos, insisten en «los patrones políticos de “búsqueda de la memoria histórica” que ensayó aquel teatro militante dos décadas atrás» (*Sabia locura* 231).

Uno de los ejemplos es la pieza teatral *Jardín de Pulpos* del grupo ecuatoriano Malayerba. Según Escobar Ramírez, el grupo revela su identidad nacional a través los rituales y los mitos de la cultura indígena (*Sabia locura* 212). Hemispheric Institute añade que la obra presenta «una llamada abierta para salvar y proteger las memorias colectivas de los eventos políticos e históricos que han formado las sociedades latinoamericanas actuales<sup>13</sup>» (“Jardín de Pulpos”).

A lo largo de la tercera etapa se pone énfasis especialmente a los temas enlazados con la realidad del continente marcada por la crisis social. Como hemos mencionado, los organizadores mismos retan a los grupos a tratar este tipo de temática. Posiblemente, con el objetivo de provocar discusiones en torno a los problemas que dominan a los países sudamericanos.

---

<sup>13</sup> La traducción es nuestra: «an open call to rescue and safeguard collective memories of political and historical events that have shaped our present Latin American societies».



## **5. Conclusión**

A lo largo de nuestro trabajo hemos observado cómo el teatro refleja la realidad y la identidad de la sociedad latinoamericana.

En la primera época del FITM entre las décadas de los años 60 y 70 hemos encontrado ejemplos concretos que se preocupan por los cambios sociales y políticos de la época. Con esto tiene relación la creación colectiva, tendencia que revela el aspecto de la realidad de los países del continente a través de los temas enlazados con su historia. En consecuencia, los espectadores tienen la ocasión de apreciar cómo ciertos acontecimientos históricos afectan a la realidad de los países del continente latinoamericano y a la identidad de la población.

Hemos observado que los grupos tienen interés por ejecutar obras de temática nacional, en las cuales pueden manifestar las raíces de sus culturas. A través de estas obras se nos enseña el folclore, los mitos, rituales, la música o la danza de los ciertos países y de las culturas indígenas. Esto afirma el objetivo del FITM de integrar la cultura del continente y ser el encuentro cultural del carácter latinoamericano donde los grupos teatrales y el público pueden verse en el contexto de las culturas e historias de sus vecinos y ganar conciencia de lo que significa ser latinoamericano. Con esto se responde la pregunta acerca de qué papel juega el FITM en cuanto a la interpretación de la identidad latinoamericana.

El FITM intenta mantener su espíritu fraternal y amistoso, en el cual no hay espacio para la violencia. Al contrario, los organizadores retan a los grupos enfocarse en temas de la paz y rechazar la violencia. El festival está abierto a todas las culturas y facilita el desarrollo del diálogo interracial. Es decir, a lo largo del funcionamiento del FITM los organizadores intentan dar a los grupos la posibilidad de manifestar su propia cultura y revelar su realidad nacional. La misma oportunidad tiene la cultura negra, la cual está presente en varios países del continente latinoamericano.

En cuanto a la cuestión del imperialismo, no hemos conseguido encontrar obras que tratan los temas enlazados con España o Estados Unidos desde el punto de vista imperialista. Los grupos se preocupan más bien por la realidad de sus países. En consecuencia, vemos obras que se enfrentan a los graves problemas del continente latinoamericano llenas de denuncias políticas, sociales y religiosas. Lo cual apoya el

sentido de cierta comunidad en las épocas más desdichadas de las poblaciones latinoamericanas.

## 6. Fuentes consultadas

“About B&P’s 50 Year History.” *The Bread and Puppet Theatre*, 18 abril 2019, <[breadandpuppet.org/about-b-ps-50-year-history](http://breadandpuppet.org/about-b-ps-50-year-history)>

Acevedo Tarazona, Álvaro. “1968 en la producción literaria en Colombia. Individuo, violencia y sociedad.” *Historia Y MEMORIA* 14(2017): 317-352.

Arbeláez, Octavio. “10 hechos que marcaron el Festival Internacional de Teatro de Manizales.” *YouTube*, subido por El Tiempo, 4 oct. 2018, <<https://www.youtube.com/watch?v=yI9HR4Xnhaw>>

Baena Reina, Fuensanta. “Religiosidad popular y sincretismo: los afroperuanos y la festividad de Nuestra Señora del Carmen.” *Meditaciones en torno a la devoción popular* (2016): 48-69.

Bensa, Tatiana. “Identidad Latinoamericana en la literatura del boom.” *Revista de estudios iberoamericanos Visage d’Amérique Latine* 2(2005): 87-92.

Boal, Augusto. *Técnicas Latino-Americanas de Teatro Popular*. San Pablo, Editora Hucitec, 1979.

Bozzoli de Wille, María Eugenia. “Visiones del indígena e identidad latinoamericana.” *Reflexiones: Revista Facultad de Ciencias Sociales Universidad de Costa Rica*, vol. 2, no. 1, 1992, <[revistas.ucr.ac.cr/index.php/reflexiones/article/view/10541](http://revistas.ucr.ac.cr/index.php/reflexiones/article/view/10541)> 2 abril 2019.

Castillo, Susana D. “Festivales de Teatro en America.” *Latin American Theatre Review* 8.1(1974): 75-89.

Casafranca, Augusto. “Yuyachkani y *Los músicos ambulantes* en el Gran Teatro Nacional.” *Youtube*, subido por Agencia de Noticias Andina, 17 feb. 2017, <<https://www.youtube.com/watch?v=9U9rfKf5Zs8>>

Cuminetti, Benvenuto. “El teatro y los procesos de identidad.” *Boletín Informativo de la Asociación Española de Teatro para la Infancia y la Juventud* 46(1989): 5-9.

Daconte, Márceles Eduardo. “La resurrección del Festival de Manizales.” *Latin American Theatre Review* 19.1(1985): 65-72.

Díaz, Néstor Gustavo. “Reseña del VIII Festival Internacional de Teatro.” *Latin American Theatre Review* 20.1(1986): 109-111.

Díaz, Néstor Gustavo. "IX Festival Internacional de Teatro (Manizales, 1987)." *Latin American Theatre Review* 21.2(1988): 95-98.

Dorado Miranda, Humberto. "Manizales: memorias del Festival Internacional de Teatro." *Revista Aleph* 186(2018): 2-14.

Duncan, Gustavo y Ricardo Vargas. *Narcotráfico en Colombia. Economía y violencia*. Bogotá, Fundación Seguridad y Democracia, 2005.

Escobar Ramírez, Wilson. *Crónica de una Sabia locura: Festival Latinoamericano de Teatro, 1968-2003*. Manizales, EDITAR Impresos Comerciales La Patria, 2003.

Escobar Ramírez, Wilson. "Festival, años cincuenta: Memoria en dos partos." *FITM 50 Años - Festival Internacional de Teatro de Manizales*, 14 oct. 2018, 1-8. <[festivaldeteatro.co/textos/](http://festivaldeteatro.co/textos/)>

Estevam, Douglas. "Augusto Boal and the Nuestra América theatre." *The Routledge Companion to Theatre of the Oppressed*. Ed. Kelly Howe, Julian Boal, José Soeiro. Routledge, 2019. 3 abril 2019, Versión limitada de Google books : <[books.google.cz/books?id=fn6JDwAAQBAJ&pg=PT2&lpg=PT2&dq=The+Routledge+Companion+to+Theatre+of+the+Oppressed.&source=bl&ots=5\\_ehYqqow5&sig=ACfU3U15F9kNNsDoYyUFASJTt2FTHW0KeA&hl=cs&sa=X&ved=2ahUKEwi9nNPlvPLhAhXOZ1AKHbAxBTYQ6AEwCh0ECA0QAQ#v=onepage&q&f=false](https://books.google.cz/books?id=fn6JDwAAQBAJ&pg=PT2&lpg=PT2&dq=The+Routledge+Companion+to+Theatre+of+the+Oppressed.&source=bl&ots=5_ehYqqow5&sig=ACfU3U15F9kNNsDoYyUFASJTt2FTHW0KeA&hl=cs&sa=X&ved=2ahUKEwi9nNPlvPLhAhXOZ1AKHbAxBTYQ6AEwCh0ECA0QAQ#v=onepage&q&f=false)>

Fernando Jaramillo, Luis. *IX Festival Internacional de Teatro*. 1987. Festival Internacional de Teatro de Manizales. Recuperado: 19 abril 2019, <[flickr.com/photos/festivaldeManizales/9070904398/](https://www.flickr.com/photos/festivaldeManizales/9070904398/)>

*FITM 50 Años - Festival Internacional de Teatro de Manizales*. MySEOCCompany, 2018, 22 marzo 2019, <[festivaldeteatro.co/about-us/](http://festivaldeteatro.co/about-us/)>

Fuentes, Carlos. *El espejo enterrado*. México, Editorial Esquilo, S.A. de C.V., 1992.

Garavito, Lucía. "El teatro colombiano: caleidoscopio de nuevos rostros, nuevas voces." *Latin American Theatre Review* 34.1(2000): 66-78.

González Arana, Roberto. "Las revoluciones latinoamericanas del siglo XX: tras huellas del pasado." *Revista Clío América* 2.4(2008): 259-272.

González Cajiao, Fernando. “Los años ochenta en Colombia: El derecho a ser distintos.” *Latin American Theatre Review* 25.2(1992): 37-57.

González Vélez, Estefanía. “Festival Internacional de Teatro de Manizales: ¿Un proyecto de ciudad?” *Anagnórisis. Revista de investigación teatral* 7(2013): 97-116.

Grabe Leovenherz, Vera. *La paz es más revolucionaria que la guerra M-19: propuestas de paz y de país*. Tesis doctoral Universidad de Granada, 2015. Granada: Universidad de Granada, 2016. <[hdl.handle.net/10481/43321](http://hdl.handle.net/10481/43321)>

Henderson, James David. *Víctima de la globalización: la historia de cómo el narcotráfico destruyó la paz en Colombia*. Bogotá, Siglo del Hombre Editores, 2012.

Hendl, Jan y Anna Novotná. *Enrique Buenaventura a nové kolumbijské divadlo*. Jinočany, Edición H&H, 1992.

“Historia del grupo de teatro de los Andes.” *Universidad de los Andes, Colombia - Facultad de Artes y Humanidades*, 4 dic. 2018, <[facartes.uniandes.edu.co/grupos-artisticos/grupo-teatro/historia/](http://facartes.uniandes.edu.co/grupos-artisticos/grupo-teatro/historia/)>

Housková, Anna. *Visión de Hispanoamérica: Paisaje, utopía, quijotismo en el ensayo y en la novela*. Praga, Editorial Karolinum, 2010.

“Jardín de Pulpos (1996)” *Hemispheric Institute*, 20 abril 2019, <[hemisphericinstitute.org/en/hidv1-collections/item/1185-rlmarquez-jardin-pulpos.html](http://hemisphericinstitute.org/en/hidv1-collections/item/1185-rlmarquez-jardin-pulpos.html)>

Joffré, Sara. “Teatro Peruano 1983.” *Latin American Theatre Review* 17.1(1983): 64-68.

Leguizamón, Manuel et al. “Impacto turístico del Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá.” *Pasos* 11.1(2013): 73-87.

Luzuriaga, Gerardo. “El IV Festival de Manizales.” *Latin American Theatre Review* 5.1(1971): 5-14.

Maier, Martin. “Los conflictos eclesiásticos del arzobispo Oscar Romero.” *Selecciones de teología* 175(2005): 223-234.

Montilla V., Claudia. “Del teatro experimental al nuevo teatro, 1959-1975.” *Revista de Estudios Sociales* 17(2004): 86-97.

Ortega Ordóñez, Ximena Alexandra y Francisco Javier Villamarín Martínez. "Política, economía y sociedad en América Latina: Breve análisis de los cambios en la relación estado, mercado y sociedad en México y Colombia a partir de los años 80." *Semestre Económico* 12.23(2009): 133-146.

Ostria Reinoso, Olga. "Otra vuelta a la identidad latinoamericana en los estudios literarios y culturales." *Atenea* 506.2(2012): 29-42.

Pazos, Gloria. "Rajatabla, presencia y significación." *Latin American Theatre Review* 21.2(1988): 29-33.

Rivas Aguilar, Estefanía. *XVIII Festival Latinoamericano de Teatro*. 1996. Festival internacional de Teatro de Manizales. Recuperado: 19 abril 2019, <[flickr.com/photos/festivaldemanzales/9068669655/](https://www.flickr.com/photos/festivaldemanzales/9068669655/)>

Rizk, J. Beatriz. "Teatro en Colombia." *Revista de Estudios Sociales* 17(2004): 101-103.

Velásquez Vargas, Alejo. "Colombia al final del siglo: Entre la guerra y la paz." *América Latina Hoy* 23(1999): 5-15.

*V Festival Latinoamericano de Teatro*. 1973. Festival Internacional de Teatro de Manizales. Recuperado: 19 abril 2019, <<https://www.flickr.com/photos/festivaldemanzales/9068682777/>>

*VI Festival Internacional de Teatro*. 1984. Festival Internacional de Teatro de Manizales. Recuperado: 19 abril 2019, <[flickr.com/photos/festivaldemanzales/9070907432/](https://www.flickr.com/photos/festivaldemanzales/9070907432/)>

Woodyard, George. "Momentos claves en el teatro hispanoamericano del Siglo XX." *Arrabal* 7 (2010): 97-102.

"YUYACHKANI: 45 años de teatro" *Yuyachkani - página oficial*, 16 abril 2019, <[yuyachkani.org/doc/yuyachkani-nosotros.pdf](http://yuyachkani.org/doc/yuyachkani-nosotros.pdf)>

"Yuyachkani: Los músicos ambulantes." *Hemispheric Institute*, 17 abril 2019, <[hemisphericinstitute.org/en/enc02-performances/item/1901-enc02-yuya-musicos/](http://hemisphericinstitute.org/en/enc02-performances/item/1901-enc02-yuya-musicos/)>

Zanatta, Loris. *Historia de América Latina: De la Colonia al siglo XXI*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2012.