



Calle14: revista de investigación en el
campo del arte

ISSN: 2011-3757

calle14@udistrital.edu.co

Universidad Distrital Francisco José de
Caldas
Colombia

Esquivel, Catalina

MEMORIA Y VANGUARDIA EN EL TEATRO LA CANDELARIA A PROPÓSITO DE SU
QUINCUAGÉSIMO ANIVERSARIO

Calle14: revista de investigación en el campo del arte, vol. 11, núm. 18, enero-abril, 2016,
pp. 106-115

Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Bogotá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=279047494007>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org

Sistema de Información Científica

Red de Revistas Científicas de América Latina, el Caribe, España y Portugal

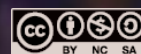
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso abierto

MEMORIA Y VANGUARDIA EN EL TEATRO LA CANDELARIA A PROPÓSITO DE SU QUINCUAGÉSIMO ANIVERSARIO

Artículo de reflexión

<http://dx.doi.org/10.14483/udistrital.jour.c14.2016.1.a07>

SECCIÓN
CENTRAL



Catalina Esquivel

Universidad Francisco José de Caldas de Bogotá / satira42@gmail.com

Actriz egresada del programa de Artes Escénicas de la Facultad de Artes (ASAB) de la Universidad Francisco José de Caldas de Bogotá. Doctora en Estudios Teatrales de la Universidad Autónoma de Barcelona (2014). El presente texto recoge algunas ideas expuestas en su tesis "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)".

Esquivel C. (2015). Memoria y vanguardia en el teatro la candelaria. A propósito de su quincuagésimo aniversario. Calle14, 11 (18) pp. 106 - 119

MEMORIA Y VANGUARDIA EN EL TEATRO LA CANDELARIA A PROPÓSITO DE SU QUINCUAGÉSIMO ANIVERSARIO

RESUMEN

Este texto quiere atender la producción más reciente del teatro La Candelaria de Bogotá. Durante la primera década del s. XXI, La Candelaria se vincula a las prácticas del teatro posmoderno y especialmente a las que tienen que ver con un teatro de lo real. La investigación considera que el pasado histórico del grupo se traduce en una memoria que interviene necesariamente en la apropiación de un teatro autorreferencial y posdramático, produciendo una poética particular, cuya característica esencial es una tensión entre pasado y presente.

PALABRAS CLAVES

Memoria, teatro contemporáneo, vanguardia.

LLULLAIKUNA KAWACHISKA ÑUGPA RURAIKUNA CANDELARIA SUTI

SUGLLAPI

Kai killkaipi kawachinakume imasami kunaorra ruranaku, Candelaria suti Bogotamanda. Iskai chungu sug wata urramanda karariskakuna kunaorramanda ruraikuna. Kaipi tapuchinakume imasami ñugpata iachaskakuna kawachinga. Kunaorra paikuna munanaku paikunapa kachu. Subrigcha kawachukuna ñugpamanda i kunaorramanda.

IMA SUTI RIMAI SIMI:

Llullareikuna, ñugpamanda, ruraikuna.

REMEMBRANCE AND FOREFRONT IN *LA CANDELARIA* THEATRE REGARDING ITS FIFTIETH ANNIVERSARY.

ABSTRACT

This text aims to address the most recent production of *La Candelaria* theatre in Bogotá. During the first decade of the 21st century *La Candelaria* has got involved in the performance of the Postmodern Theatre and with special attention to the Theatrical Realism. The investigation claims that the history of the group can be interpreted in the remembrance of the appropriation of a self-referential and post dramatic theatre, generating a particular poetry whose most important characteristic is the tension between past and present..

KEYWORDS

Remembrance, contemporary theatre, Forefront

SOUVENIRS ET AVANT-GARDE DU THÉÂTRE LA CANDELARIA À PROPOS SON QUINQUAGÉSIME ANNIVERSAIRE

RÉSUMÉ

Ce texte veut s'occuper de la production la plus récente du théâtre La Candelaria de Bogotá. Pendant la première décennie du 21^e siècle, La Candelaria s'est joint aux pratiques du théâtre postmoderne et particulièrement avec celles qui concernent le théâtre du réel. La recherche considère que le passé du groupe se traduit dans une mémoire qui intervient obligatoirement dans l'appropriation d'un théâtre d'auto-référence et post-dramatique en produisant une poésie particulier dont la caractéristique essentielle c'est une tension entre le passé et le présent.

MOTS-CLEFS

Mémoire, Théâtre contemporain, Avant-garde.

MEMÓRIA E VANGUARDA DO TEATRO DA CANDECARIA. A PROPÓSITO DE SEU CINQUENTENÁRIO

RESUMO

Este texto quer atender a produção mais recente e do teatro La Candelaria de Bogotá. Durante a primeira década do século XXI, La Candelaria se vincula às práticas às do teatro pós-moderno e especialmente às que têm que ver com um teatro real. A investigação considera que o passado histórico do grupo se traduz em uma memória que intervêm necessariamente na apropriação de um teatro auto-referencial e posderático, produzindo uma poética particular, cuja característica essencial é uma tensão entre passado e presente.

PALAVRAS CHAVES

Memória, teatro contemporâneo, vanguarda.

Recibido el 19 de febrero de 2016
Aceptado el 22 de marzo de 2016



▲ Camilo, 2015. Teatro la Candelaria. Fotografía: Carlos Mario Lema (cortesía Teatro la Candelaria)

6 de junio de 2016 es la fecha que el calendario marca como el cincuenta aniversario del teatro La Candelaria. Como es propio de estos casos, múltiples retrospectivas, homenajes y actos conmemorativos tendrán lugar en honor a la trayectoria del colectivo más antiguo de Colombia y uno de los más antiguos de Latinoamérica y el mundo. Y bien merecido lo tienen. La celebración, sin embargo, no debería consistir solamente en hacer un ejercicio de memoria en honor al grupo que ha sido el precursor y protagonista de buena parte de la historia del teatro moderno en Colombia. Correríamos el riesgo de aplaudir incesantemente el pasado del grupo, mientras que su presencia en el devenir actual del teatro colombiano pasaría de forma más desapercibida. Cayendo en las trampas que los estudios históricos imponen a la vida, como Nietzsche (1982) bien nos los advierte en sus célebres intempestivas.

Si bien el valor histórico de La Candelaria es irrefutable, este no debería impedir que su trabajo creativo, continuo e inacabado, sea apreciado desde una mirada crítica que supere los excesos admirativos a los que nos empuja el consabido fervor histórico. Solo de esta manera podríamos ser consecuentes con una labor teatral de medio siglo. Solo así el paso del teatro La Candelaria por el teatro colombiano tendría

que ver menos con la historia y más con el quehacer de las nuevas generaciones teatrales del país.

Tenemos claro que es imposible considerar al grupo sin todo el peso de su pasado. Por esta razón, nuestra reflexión se centra en la relación que se teje entre memoria y creación en el trabajo de La Candelaria, especialmente en sus producciones a partir del nuevo milenio. Observando que es justamente esta tensión particular, entre memoria y vanguardia, la que sitúa hoy la poética del grupo dentro de los parámetros del teatro contemporáneo.

Comencemos por decir que memoria y vanguardia son conceptos que han sido muy importantes en la trayectoria de La Candelaria. Basta volver la mirada a los inicios de su proyecto, cuando aún como Casa de la Cultura se dedicaba a montar obras de diversos autores de la vanguardia internacional. Una situación que cambia drásticamente en 1972, tras la decisión de conectarse con lo nuevo a partir de sus propias búsquedas. Como lo explica tiempo después el director Santiago García:

De todas esas influencias y contactos con lo que podría ser el teatro vanguardista europeo y norteamericano, lo que es importante



▲ Camilo, 2015. Teatro la Candelaria. Fotografía: Carlos Mario Lema (cortesía Teatro la Candelaria)

aclarar ahora, pasadas cuatro décadas, es el hecho de que para lo que nos sirvió en el intento posterior de realizar una dramaturgia nuestra, personal, fue el tomar todos estos estímulos y en vez de llevarlos a una ficticia posición avanzada, retroceder hacia nuestros ancestros históricos, míticos y emotivos; regresar a nuestra 'memoria' de un pasado escatimado que nos sirviera de verdadero punto de partida, de trampolín hacia lo nuevo. Es decir, la vanguardia para lo que nos sirvió realmente, fue para ir a la retaguardia [...] pero no para quedarnos estancados o atrapados por el pasado, sino para –y ahí estaba el aporte de esa dramaturgia de vanguardia europea– referirnos y aludir al mismo tiempo al momento presente. Ese ejercicio de diacronía y sincréción tan importante en logros indiscutibles de la dramaturgia actual de América Latina, fue lo que nos permitió sentar las bases de un teatro instalado en nuestro propio presente (2006, p. 67).

Justamente el término “vanguardia” siempre ha sido visto con desconfianza por el grupo. Para García lo vanguardista a menudo se convierte en una moda, en algo que se repite y que amenaza con poner en riesgo el objetivo más elevado del teatro: construir una relación auténtica con el espectador. En La Candelaria, las resoluciones estéticas siempre han sido fruto de largos e intensos procesos de investigación.

La memoria, en cambio, ha tenido siempre una posición privilegiada dentro del colectivo y se comprende que con el tiempo este concepto haya ganado aún más arraigue en su dramaturgia. En sus primeros años de trayectoria, La Candelaria perseguía la construcción de una dramaturgia nacional que dependía en gran parte de la identificación de una memoria cultural. Entendemos la memoria cultural como aquella que según el egiptólogo Jan Assmann, “se orienta mediante puntos fijos del pasado [...] y para la cual únicamente cuenta la historia recordada no la fáctica” (Assmann, 2011, p. 51). Assmann, autor de *Historia y mito en el mundo antiguo. Los orígenes de la cultura en Egipto, Israel y Grecia* (2011), reflexiona sobre el tema del recuerdo y la memoria en tres culturas diferentes, iluminando el papel que tiene la memoria en la cultura y la sociedad occidental.

Podemos decir, entonces, que la memoria cultural es aquella que La Candelaria confronta ampliamente en sus inicios, en obras como *Nosotros los comunes* (1972) o *Guadalupe años sin cuenta* (1975). Piezas en las que la memoria cultural es cuestionada a partir de una memoria narrativa, no institucional. Con esta confrontación, el grupo buscaba reconstruir una memoria cultural en la que el pueblo es quien se apodera del acontecimiento histórico y lo re-escribe desde su punto de vista, para así apropiarse mejor de una identidad nacional. La memoria cultural está presente también en obras como *El diálogo del rebusque* (1981), *Corre, corre carigüeta* (1985), *El viento*

y *la ceniza* (1986), o *El Quijote* (1999), entre otras piezas en las que el grupo interroga acontecimientos, mitos, y personalidades de esa memoria cultural fija e inmune al tiempo.

De cara al nuevo milenio, el recurso a la memoria cobra otras dimensiones en el trabajo del grupo. En un contexto filtrado por la posmodernidad, la defensa de una identidad nacional o local ya no se proyecta hacia un horizonte revolucionario y de emancipación, sino que se dirige más bien hacia la diferenciación y el acople. El acento ya no está puesto en un teatro histórico, sino en un teatro que pretende construir memoria. Como lo plantea Alicia del Campo:

La memoria aparece así como único reducto desde el cual articular discursos utópicos que más que proponer grandes proyectos buscan reconstituir los espacios de pertenencia cultural amenazados por la globalización cultural como correlato de la globalización económica y tecnológica y el progresivo debilitamiento del poder de los estados nacionales frente a los grandes conglomerados transnacionales (2001, p. 77).

Desde esta perspectiva, la memoria es más un espacio para la resistencia que para la liberación. Efectivamente, uno de los rasgos más sobresalientes del hombre posmoderno es la expropiación que sufre de su propia realidad, y por ende, de su propio espacio-tiempo. El fracaso del ideal modernista deja al hombre ante la dificultad de proyectarse hacia el futuro, mientras que los continuos avances de la ciencia, la tecnología y la comunicación le hacen imposible apropiarse del presente. Bajo estas circunstancias el pasado, la memoria, se presenta como un territorio “seguro” al que siempre se puede recurrir.

La misma idea de innovación parece agotarse en un contexto en el que aparentemente ya se ha inventado todo. El arte posmoderno, entonces, no pretende establecer una diferencia radical entre el pasado y el presente, más bien busca ser un punto de hibridación, diálogo, contraposición, o superposición entre estos dos marcos temporales. De esta manera el pasado se abre paso en la reinterpretación del arte clásico, en la moda retro o tomando forma en museos, monumentos, plazas y otros lugares dispuestos para la memoria, obteniendo un rol protagónico en el mundo y en la cultura contemporánea.

La Candelaria atraviesa el final de los ochenta y la década del noventa, en medio de un panorama teatral marcado por la emergencia de la espectacularidad y alimentado por el uso y el abuso de los mass media, lo multidisciplinario, la cultura global, entre otros elementos de la imagen posmoderna. Todos estos son recursos que el grupo no se preocupa por asumir precipitadamente, no por falta

de comprensión, sino por considerar que no están realmente vinculados con el pulso de la realidad colombiana del momento. Y aún menos, con el pulso de un movimiento teatral que realmente no contaba con los recursos necesarios para producir ese tipo de teatro espectacular que, por otra parte, apenas había empezado a visitar el país a través de los festivales internacionales que se fundaron por entonces.

Con esta postura, La Candelaria toma de todas estas influencias las herramientas que le interesan para seguir construyendo su propia poética, la cual ya se muestra ligada a la posmodernidad. Especialmente en obras como *Maravilla estar* (1989), *En la raya* (1992) o *Manda patibularia* (1996). Más adelante, el paso del grupo por el siglo XX se sella con la elección de un clásico: *El Quijote*, obra estrenada en 1999. En su proyección al siglo XXI y en consonancia con lo posmoderno, el colectivo volvía una vez más su mirada hacia el pasado; pero este no era un procedimiento nuevo en su poética.

Entrados en el nuevo milenio, La Candelaria tiene claro que el terreno en el que se instala su teatro es profundamente distinto. El reinado de la imagen ha terminado por normalizarse siendo este el lenguaje dominante tanto en el arte como en cualquier otro campo de comunicación. La globalización avanza a pasos agigantados gracias al arbitrio de los mass media y el internet. La ciencia sorprende con nuevos descubrimientos. Y el teatro encuentra también nuevas formas de autodenominarse y sobrevivir. Todos estos cambios repercuten en la visión de una realidad completamente intervenida. El grupo se ve abocado a tomar parte activa del caos propuesto ante el peligro de perder su conexión con un público que, aunque ha demostrado serle fiel, está inmerso en los excesos de una realidad aumentada.

Es esta suerte de articulación la que pone otra vez al grupo en la disyuntiva entre el pasado y el presente, entre vanguardia y retaguardia. Es entonces cuando podemos percibir que el recurso a la memoria se torna diferente en La Candelaria. Por un lado, deben reconocer que una memoria colectiva ha surgido en el interior del grupo tras tantas décadas de trabajo y por otro, la memoria aparece como un espacio de reivindicación en una posmodernidad en la que presente y futuro son categorías fluctuantes. La memoria se convertirá así en un detonante principal de sus producciones venideras.

Podemos llamar la memoria que se ha forjado en el interior del grupo, memoria comunicativa, es decir, aquella que no está institucionalizada sino que corresponde a las vivencias propias del individuo. Volviendo a Assmann, “la memoria comunicativa abarca recuerdos relacionados con el pasado reciente. Son recuerdos que el individuo comparte con sus contemporáneos. El caso típico es la memoria



▲ Camilo, 2015. Teatro la Candelaria. Fotografía: Carlos Mario Lema (cortesía Teatro la Candelaria)

generacional. Históricamente esta memoria corresponde al grupo; surge en el tiempo y se extingue con él, mejor dicho, con sus portadores” (2011, p. 49).

La memoria comunicativa es una memoria viva y se opone a la memoria cultural. No obstante, la memoria cultural puede convertir un recuerdo fáctico en un mito y a partir de allí integrarlo a las formas de la memoria cultural. Como en cierto modo, le sucedería a La Candelaria en tanto que mito del teatro colombiano. No obstante, es la memoria comunicativa la que el grupo ha sabido reconocer e integrar en sus más recientes procesos de creación cercanos a las artes vivas. Efectivamente, el recurso a la memoria le sirve al grupo para ubicarse en la contemporaneidad, pues el pasado no vuelve a la conciencia más que en la medida en que puede ayudar a entender el presente y a prever el futuro (Bergson, 1995, p. 60).

En este orden de ideas, no sorprende que la obra más paradigmática del grupo en los últimos quince años y una de las más importantes de su trayectoria, sea *Nayra* (2004), que significa justamente “la memoria” en la lengua indígena aymará. Con este montaje el grupo indaga en una memoria arraigada en el inconsciente colectivo de la humanidad. Motivados por el pensamiento de Jung y de María Cecilia Vélez, asumen un intenso proceso en el que mito y rito adquieren una posición central. El resultado es una obra de un carácter performativo inédito en su trayectoria.

La dimensión ritual que domina *Nayra* cuestiona las creencias e ideales arraigados en la memoria y en la cultura popular latinoamericana. El canal de comunicación con el espectador es netamente plástico y sensorial; mientras que los actores se alejan del concepto de personaje y comienzan a involucrar experiencias personales en la obra. Es así como la memoria se convierte en el sustrato principal a través del cual el grupo abre las puertas hacia una

nueva teatralidad, aquella que crea una experiencia común entre actores y espectadores. Un teatro vivo que transcurre en un aquí y ahora esencial.

La memoria reaparece con fuerza en *Antígona* (2006), obra en la que el grupo continúa indagando en lo arquetípico y en el ritual. Y sobre todo en el trágico contexto nacional, dominado por la tiranía de la guerra y el duelo permanente de sus víctimas.

Con *A título personal* (2008) y *A manteles* (2010), las últimas producciones bajo el liderazgo del maestro Santiago García, el grupo hace algo así como un ejercicio autobiográfico, en el que por supuesto la fuente principal es su propia memoria colectiva. Las referencias a su trayectoria en forma de fragmentos, canciones o imágenes pertenecientes a obras anteriores es constante. Estos procedimientos dan a este par de obras un claro carácter autorreferencial en el que inevitablemente hay una emergencia de lo real en escena. Es aquí cuando la poética del grupo se vincula a las prácticas del teatro performativo y posdramático, que siguiendo los postulados de Hans-Thies Lehmann podemos definir como un teatro de lo real (2006).

Como lo afirma José A. Sánchez cualquier tentativa de recuperación de lo real pasa por la afirmación del cuerpo. El cuerpo del actor constituye el límite de la representación: el actor puede fingir ser otro mediante la palabra o el enmascaramiento visual, pero no puede desprenderse de su cuerpo, no puede fingir ser otro cuerpo” (2007, p. 309).

Efectivamente estos montajes son fruto de un laboratorio de investigación que el grupo realiza en torno al tema del cuerpo y la presencia. Y que comparte en el volumen *El cuerpo en el teatro contemporáneo* (García, 2007). En este libro el grupo consigna parte de sus experiencias así como los referentes teóricos y científicos que animan el proceso.

A propósito del tema, es destacable observar que apenas en 2008, con el estreno de *A título personal*, el grupo se sirve por primera vez de recursos audiovisuales. Recordemos el cuadro donde el actor Cesar Badillo presente en la escena, tiene una aireada discusión con su alter-ego proyectado en la pantalla. La simultaneidad escena-vídeo funciona para crear contraste entre el cuerpo físico no mediatizado del actor, con el cuerpo virtual de la ficción. Un recurso eficaz para manifestar la presencia de lo real en escena. Más allá de esto, el Badillo de la proyección defiende el marco representacional del



Carmina Martínez. Fotografía: Antonio Castaño.

teatro, mientras que el “otro” Badillo en la escena, o sea, él mismo, lo acusa “se acusa” de anticuado. El Badillo de la proyección defiende la tradición de La Candelaria, mientras que el Badillo real lo trata de dinosaurio y reclama su participación en un teatro vivo. Con escenas como la anterior, el grupo enfrenta abiertamente su pasado y su presente, cuestiona la memoria y la vanguardia en el teatro, mientras el espectador tiene la impresión de que algo de la intimidad del grupo se le revela y el efecto de lo real aparece cumpliendo con su cometido.

A todo esto debemos añadir que, como dice Sánchez, los actores no pueden desprenderse de la fenomenología de sus cuerpos. En el caso de La Candelaria, algunos de esos cuerpos son también la imagen condensada de cincuenta años de trayectoria. Es este dispositivo autorreferencial, que enuncian las prácticas del teatro contemporáneo, el que potencia el encuentro de La Candelaria con su propia memoria, pues es imposible hablar de sí mismos sin hacer referencia a toda una vida de entrega a las tablas.

No podemos dejar de mencionar por otra parte, que las temáticas de las recientes obras giran como siempre en torno a los conflictos que embargan a la sociedad colombiana. Las obras de La Candelaria son sin duda un testimonio de la memoria del país, o quizá, de su desmemoria. Si nos preguntáramos por qué La Candelaria no cambia de tema, tendríamos que preguntarnos por qué Colombia no ha logrado cambiar de tema en los últimos cincuenta años.

En todo caso, hablar de un tema o de mil, poco importa. La temática es apenas un aspecto del entramado teatral de nuestros días, más preocupado por la forma que por el contenido. Todas estas transiciones, han sido vividas por La Candelaria en carne propia a través de cincuenta años de creación. Con esta experticia el grupo ha sabido moverse entre la memoria y la vanguardia para encontrar la expresividad que siempre lo ha caracterizado: auténtica y ajustada a la realidad.

Hemos querido hacer un breve repaso de lo que ha sido la producción de La Candelaria, especialmente a partir del nuevo milenio y hasta el 2010, momento en que García deja la dirección y se inicia una nueva era para el grupo. Desde entonces La Candelaria ya ha estrenado cinco nuevos montajes frutos de experiencias diferentes. En *Collage Candelaria* (2013) el grupo recupera escenas de varias de sus obras pasadas y recientes en un intento consciente por revivir su memoria y transmitirla a las nuevas generaciones. Otro trabajo que evidencia la actitud retrospectiva e introspectiva que permea la poética actual del grupo. Más adelante se estrenan tres obras dirigidas por tres miembros diferentes del colectivo. *Somma mnemosine* (el cuerpo de la

memoria) de Patricia Ariza, *Cuerpos gloriosos* de Rafael Giraldo y *Si el río hablara* de Cesar Badillo, obras que hacen parte de una nueva etapa de producción en La Candelaria, periodo al que han denominado como “La Trilogía del Cuerpo”. En 2015 estrenan *Camilo*, montaje en el que el grupo aparece renovado y unido bajo la dirección de Patricia Ariza y la participación de nuevos actores. Con esta obra el grupo revive al cura y guerrillero Camilo Torres, no para recordar su papel en la historia reciente de Colombia, sino para lanzar interrogantes sobre el momento actual del país. Con la elección de semejante personaje, podríamos sentirnos frente a una obra de La Candelaria de los años setenta, pero no hay lugar para la confusión. Aunque La Candelaria haga memoria nunca va hacia atrás, siempre hacia delante. No para conquistar las primeras posiciones, sino para construir su propia ruta, ojala inédita, hacia el imaginario infinito del espectador.

Referencias

- Assmann, J. (2011). *Historia y mito en el mundo antiguo. Los orígenes de la cultura en Egipto, Israel y Grecia*. Madrid: Gredos.
- Bergson, H. (1995). *Memoria y vida*. Textos escogidos por Gilles Deleuze. Barcelona: Altaya.
- Del Campo, A. (2001). Estéticas teatrales de la memoria como espacios de resistencia a la globalización. En J. Villegas (Ed.). *Discursos teatrales en los albores del siglo XXI*, (pp. 77-99). Irvine: Gestus.
- García, S. (2006). *Teoría y práctica del teatro*, III. Bogotá: Teatro La Candelaria.
- García, S. (2007). *El cuerpo en el teatro contemporáneo*. Bogotá: Corporación Colombiana de Teatro.
- Jung, C. (1998). *Sincronicidad*. Málaga: Sirio
- Jung, C. (2009). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Madrid: Paidós.
- Lehmann, H. (2006). *The postdramatic theatre*. London: Routledge.
- Nietzsche, F. (1982). De la utilidad y de los inconvenientes de los estudios históricos para la vida. En *Consideraciones Intempestivas 1873-1875. Obras completas*, vol. 2. Madrid: Aguilar.
- Sánchez, J. (2007). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Madrid: Visor Libros.
- Teatro La Candelaria. (2008) *Cuatro obras del Teatro La Candelaria*. Bogotá: Autor.
- Vélez, M. (1999). *Los hijos de la gran diosa*. Medellín: Universidad de Antioquia.



Sin título; 2014. Fotografía: Felipe Bonilla