



Historia Crítica
ISSN: 0121-1617
hcritica@uniandes.edu.co
Universidad de Los Andes
Colombia

León Palacios, Paulo César
Arte, política y redes transnacionales: el teatro La Mama en Nueva York y Bogotá, 1961-1972
Historia Crítica, núm. 55, enero-marzo, 2015, pp. 125-149
Universidad de Los Andes
Bogotá, Colombia

Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=81135390007>

- 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

Arte, política y redes transnacionales: el teatro La Mama en Nueva York y Bogotá, 1961-1972^❶

Paulo César
León Palacios

Estudiante posdoctoral de la Universidad de Chicago (Estados Unidos). Es sociólogo y magíster en Historia de la Universidad Nacional de Colombia, magíster y doctor en Historia por el Colegio de México. Entre sus publicaciones se destacan: “La ambivalente relación entre el M-19 y la ANAPO”, *Anuario Colombiano de Historia y de la Cultura* 2: 39 (2012): 239-259, y “Luhmann: examen de sus ideas sobre el oficio del historiador”, *Historia y Grafía* 39 (2013): 117-180. paulocleon@gmail.com

Artículo recibido: 25 de febrero de 2014

Aprobado: 02 de julio de 2014

Modificado: 03 de septiembre de 2014

DOI: [dx.doi.org/10.7440/histcrit55.2015.06](https://doi.org/10.7440/histcrit55.2015.06)

- ❶ El artículo expone un fragmento de la tesis doctoral titulada *La Mama. Teatro y redes en Nueva York, Bogotá y Ciudad de México, 1961-1976*, presentada en El Colegio de México en 2013. La investigación contó con financiación del CONACYT y El Colegio de México.

Arte, política y redes transnacionales: el teatro La Mama en Nueva York y Bogotá, 1961-1972

Resumen:

El artículo analiza una red transnacional de artistas que involucró a El Café Teatro La Mama, uno de los principales teatros experimentales de Nueva York, y su filial bogotana, durante el período 1961-1972. Tres ejes permiten narrar el establecimiento, desarrollo y ruptura de esta red: el teatro como práctica cultural, la relación entre arte vanguardista y política, y la dimensión emocional del proceso. La principal conclusión de esta investigación es que hubo una prolífica correspondencia de ideas alrededor de algunos paradigmas del teatro de vanguardia contemporáneo y, al mismo tiempo, una ambivalencia entre romanticismo artístico y valores políticos.

Palabras clave: *Teatro La Mama, prácticas culturales, relaciones políticas, arte contemporáneo, redes transnacionales.*

Art, Politics and Transnational Networks: La Mama Theater Café in New York and Bogota, 1961-1972

Abstract:

The article analyzes a transnational network of artists that involved El Café Teatro La Mama, one of the main experimental theaters of New York, and its Bogota subsidiary, from 1961 to 1972. Three main lines make it possible to narrate the establishment, development and rupture of said network: the theater as a cultural practice, the relation between avant-garde art and politics, and the emotional dimension of the process. The main conclusion of this research is that there has been a prolific correspondence of ideas around some paradigms of contemporary vanguard theater but, at the same time, an ambivalence between artistic romanticism and political values.

Keywords: *La Mama Theater, cultural practices, political relations, contemporary art, transnational networks.*

Arte, política e redes transnacionais: o teatro La Mama em Nova York e Bogotá, 1961-1972

Resumo:

Este artigo analisa uma rede transnacional de artistas que envolveu El Café Teatro La Mama, um dos principais teatros experimentais de Nova York, e sua filial bogotana, durante o período 1961-1972. Três eixos permitem narrar o estabelecimento, desenvolvimento e ruptura dessa rede: o teatro como prática cultural, a relação entre arte vanguardista e política, e a dimensão emocional do processo. A principal conclusão desta pesquisa é a constatação de que houve uma prolífica correspondência de ideias sobre alguns paradigmas do teatro de vanguarda contemporâneo e, ao mesmo tempo, uma ambivalência entre romanticismo artístico e valores políticos.

Palavras-chave: *Teatro La Mama, práticas culturais, relações políticas, arte contemporânea, redes transnacionais.*

Arte, política y redes transnacionales: el teatro La Mama en Nueva York y Bogotá, 1961-1972

Introducción

El teatro La Mama fue fundado en 1961 en Nueva York. Ellen Stewart, su apasionada promotora, era lo opuesto a un típico productor neoyorquino: era mujer, era negra y no tenía dinero¹. Luego de intensos conflictos con las autoridades de Broadway, La Mama se convirtió rápidamente en el principal proyecto del teatro *underground* neoyorquino, tenía miles de seguidores y cierta capacidad económica. La fiebre fue tal que se pensó en una Mama para cada capital del orbe, y una de las ciudades elegidas fue Bogotá. Aunque no era la capital de un país desarrollado, allí había surgido desde finales de los años cincuenta un movimiento artístico que engullía con voracidad la vanguardia teatral europea y norteamericana. En 1964 Ellen Stewart conoció un grupo de jóvenes bogotanos que habían montado una de las obras de Paul Foster². De aquella gratificante experiencia nació la idea de establecer una Mama bogotana. Durante cinco años esta franquicia brilló, y fue reconocida como una embajada del teatro *avant-garde* norteamericano. Pero en 1969 comenzaron los problemas: la falta de apoyo económico real desde Estados Unidos y la postura de izquierda de ciertos miembros de La Mama bogotana causaron un alejamiento entre Nueva York y Bogotá, y en 1972, la ruptura definitiva. El objetivo de este artículo es analizar esta red transnacional abordando dos dimensiones particulares: por un lado, la relación ambivalente del arte y la política —en una época marcada por la Guerra Fría—, y, por otro lado, el aspecto

1 Ellen Stewart fue fundadora de La Mama (Luisiana, 1919-Nueva York, 2011). En 1960, año de concepción del proyecto, Stewart —mujer negra de cuarenta años que tenía un hijo y no vivía con su esposo— era diseñadora asistente de una marca de ropa neoyorquina y llevaba en la ciudad no más de cuatro o cinco años. La atracción de Stewart por el teatro es de raíces inciertas, pero es posible que haya sido influenciada por Paul Foster, a quien conoció por su hermano adoptivo, Frederick Lights, escritor aficionado de teatro. Barbara Lee Horn, *Ellen Stewart and La Mama. A Bio-Bibliography* (Londres: Greenwood Press, 1993), 1-3, y Mel Gussow, “Ellen Stewart, Off off Broadway pioneer, dies at 91”, *The New York Times*, Nueva York, 13 de enero, 2011, 14.

2 Foster (1931, Nueva Jersey) es un dramaturgo norteamericano, cofundador de La Mama.

emocional³ del proyecto artístico. En la escritura del artículo se utilizaron fuentes públicas y privadas, localizadas en Nueva York y Bogotá⁴.

1. Orígenes de la red entre Nueva York y Bogotá: *Hurra for the Bridge*

Hurra for the Bridge fue una pieza escrita por Paul Foster, estrenada en el Café Cino y La Mama en 1963, en Nueva York. La obra constaba de un acto y presentaba, en el estilo del teatro del absurdo, una conturbada visión sobre la violencia en la ciudad⁵. *Que viva el puente* fue la traducción hecha por el grupo de teatro de la Universidad de los Andes de Bogotá, para participar en el Festival Internacional de Earlagen (Alemania), en 1964⁶; el director —y principal actor— era una joven

-
- 3 Esta última línea de interpretación es de un alcance intermedio, pues se refiere a manifestaciones psíquicas, pero no se tuvo acceso a sus causas ni se obtuvo un mayor detalle. A pesar de tal grado de dificultad, sigue siendo el mejor camino para analizar ciertos datos: se verá a los personajes del texto involucrados en lo que se juzga son indicios de una dinámica transferencial y unas relaciones ambivalentes. En la teoría freudiana, la transferencia es un fenómeno en el que emociones, percepciones o fantasías originadas y desarrolladas durante años de relaciones paterno o materno-filiales tienden a repetirse en la vida adulta, de manera inconsciente, ante nuevas personas (aquí interesan, particularmente, los indicios de una relación madre-hijo, donde en realidad sólo había un vínculo artístico de trabajo, observados entre Kepa Amuchastegui y Ellen Stewart). Por ambivalencia, se entiende la atribución de significados conflictivos a un mismo objeto (donde son relevantes la mezcla de afecto y agresión, y la ondulación a través de valores políticos y artísticos). Sobre este tema, dos textos básicos: Sigmund Freud, “Los instintos y sus destinos”, *Obras completas*, vol. II (Madrid: Biblioteca Nueva, 1973), 2039-2052, y Sigmund Freud, “Sobre la dinámica de la transferencia”, *Obras completas*, vol. XII (Buenos Aires: Amorrortu, 1991), 93-95. Una de las aplicaciones más interesantes de Freud a la historiografía, en Peter Gay, *La experiencia burguesa* (México: FCE, 1992). Sobre la ambigüedad en el arte, se han tenido muy en cuenta: Niklas Luhmann, *El arte de la sociedad* (México: Herder, 2005), 77 y 280, y Umberto Eco, *The Open Work* (Cambridge: Harvard University Press, 1989), 18-19 y 252.
 - 4 Sobre La Mama en Bogotá, véanse: Paulo César León Palacios, “El Teatro La Mama y el M-19, 1968-1976”, *Historia y Sociedad* 17 (2009): 216-233, y, tangencialmente, Patricia González, *The New Theatre in Colombia: 1955-1980* (Austin: University Microfilms International, 1983), 94 y ss.; Fernando Duque y Jorge Prada, *Santiago García: el teatro como coraje* (Bogotá: Investigación Teatral Editores, 2004), 103, 245 y 251; Giorgio Antei, *Las rutas del teatro* (Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1989), 131 y 142; María Mercedes Jaramillo, *El nuevo teatro colombiano: arte y política* (Medellín: Universidad de Antioquia, 1992), 302. Maida Watson y Carlos José Reyes, *Materiales para una historia del teatro en Colombia* (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978); Fernando González Cajiao, *Historia del teatro colombiano* (Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1985), y Eduardo Gómez, *El surgimiento del teatro moderno en Colombia y la influencia de Brecht* (Bogotá: Universidad de los Andes, 2011), son textos contextuales indispensables.
 - 5 Arthur Sainer, “Theatre: Hurra for the Bridge”, *The Village Voice*, Nueva York, 19 de septiembre, 1963, 14.
 - 6 Richard Shepard, “Coffhouse theaters join to present New Play”, *The New York Times*, Nueva York, 4 de agosto, 1964, 11.

promesa del teatro, Kepa Amuchastegui⁷. El éxito del montaje colombiano en Alemania motivó su exhibición en Nueva York. El artífice del vínculo entre bogotanos y neoyorquinos fue el escultor colombiano Edgar Negret, que era amigo de Stewart y Foster. Negret tenía una relación personal con *Hurra for the Bridge*, pues contribuyó económicamente con su producción e incluso encontró en ella parte de la inspiración para su serie de esculturas conocida como “Puentes”⁸.

1.1 La Mama bogotana

Hurra for the Bridge se convirtió en la excusa ideal para llevar La Mama a la capital colombiana. El joven actor Kepa Amuchastegui fue el llamado a dirigir la fundación. Aunque desde 1966 su grupo de la Universidad de los Andes venía realizando presentaciones a nombre de La Mama⁹, el 5 de mayo de 1968 fue la fecha oficial de fundación. Según el acta de constitución legal, Kepa Amuchastegui fungiría como representante del “Club de Teatro Experimental Café La Mama”, y su objetivo sería “difundir el teatro y estrechar los vínculos entre intelectuales y artistas”. El documento también declaraba que la presidenta de la filial sería Stewart, mientras que Foster y Negret se desempeñarían como “presidentes honorarios”. “La realización del Club de Teatro Experimental ‘Café La Mama’ en la ciudad de Bogotá se debe a su ayuda y aporte”, fue lo que se informó sobre estos tres individuos¹⁰. Más allá de eso, no se aclaraba nada: ¿habría financiación norteamericana? ¿Cómo se emprendería el “aporte” de La Mama neoyorquina a la formación actoral del conjunto bogotano? ¿Qué clase de relación había entre los dos puntos: vertical, horizontal, mixta? No había, en definitiva, una base formal sólida para tal empresa.

No obstante, habían transcurrido apenas cuatro años desde que Amuchastegui comenzó a hacer teatro experimental en la Universidad de los Andes, cuando, a sus 27 años, tuvo la oportunidad de dirigir el gran proyecto de La Mama en Bogotá. Rebosante de entusiasmo hablaba de su trabajo como si en él se condensara “la crema y nata” del *avant-garde* mundial.

7 Amuchastegui (Bogotá, 1941) es actor, director y guionista, e inició su carrera en el teatro y luego se dedicó de lleno a la televisión y el cine. En los años sesenta dirigió el grupo que establecería la filial bogotana de La Mama.

8 “Hurra for the bridge: programa de mano para 20th aniversario de La Mama”, Nueva York, 1982, en New York Public Library (NYPL), Nueva York-Estados Unidos, Billy Rose Theatre Division (BRTD), Performing Arts Archive (PAA), Colección *Paul Cranefiel Papers (PCP)*, Series III: Publicity Materials, 1951-2001, Undated, caja 16, carpeta 1: Hot L Baltimore to Hurrah for the Bridge, 1965-1979, Undated, 2; Jaqueline Barnitz, *Twentieth-Century Art of Latin America* (Austin: University of Texas Press, 2001), 192. De aquí, según la autora, una de las primeras esculturas de la serie, titulada *Homage to Paul Foster*, de 1968.

9 Amparo Hurtado, “Sucursal de La Mama en Bogotá”, *El Tiempo*, Bogotá, 16 de mayo, 1966.

10 Ministerio de Justicia de Colombia, “Resolución 2020 que reconoce una personería jurídica”, Bogotá, 2 de julio de 1968, en La Mama Experimental Theatre Archive (LMETA), Nueva York-Estados Unidos, Fondo *Colombia*, carpeta 1.

En la introducción de uno de los primeros programas oficiales consignó en primera persona lo siguiente sobre *Un día el circo vino al pueblo*, obra de su autoría:

“Desde el montaje en 1964 de ‘El Cementerio de Automóviles’ y en 1965 de ‘Pic nic en el campo de batalla’ de Fernando Arrabal, me había visto atraído por el doble juego de personajes adultos que utilizaban el lenguaje cruel de los niños [...] Quise llevar al máximo ese juego de desdoblamiento cuando en 1966 dirigí ‘Las Sillas’ de Ionesco [...] En 1967 escribí ‘Un día el circo vino al pueblo’ como estudio de las posibilidades extremas de desdoblamiento”¹¹.

Constituida La Mama en Bogotá, el grupo se entregó también al montaje febril de varias obras. De Paul Foster se montaron *El cabo Hesio*, *Tom Paine* y *La reclusa*; de Bertolt Brecht, *El mendigo o El perro muerto*; del escritor cubano Virgilio Piñero, *Dos viejos pánicos*; de uno de los abanderados del Black Nationalism en Greenwich Village, *Leroi Jones*, *El Metro*; de Jean Tardieu, una adaptación titulada *La ciudad*, y de Amuchastegui, *Un día el circo vino al pueblo* y *La cabeza de la víctima ha caído*. Este último programa¹² ofrecía dos largas citas de Jerzy Grotowski¹³, probablemente extractadas de la traducción inglesa de *Towards a Poor Theater* publicada en 1968¹⁴, sobre la necesidad de que el teatro crease su propio “lenguaje psicoanalítico” para “atacar el inconsciente colectivo”. Las obras de Eugène Ionesco¹⁵ se tomaron de un modo similar, como lo demuestra la introducción de sus textos¹⁶ en el programa de *El rey se muere*: “Empujar el teatro más allá de la zona intermedia que no es ni teatro ni literatura era volver a ponerlo en sus límites [...] Mostrar los hilos de la actuación, ir directamente a lo grotesco [...] Carezco de ideas antes de escribir una pieza pero tengo muchas después”¹⁷.

11 Kepa Amuchastegui, “Programa: Un día el circo vino al pueblo”, Bogotá, 1968, en LMETA, *Colombia*, carpeta 3.

12 La Mama, “Programa de mano: La Cabeza de la Víctima Ha Caído”, 1969, en LMETA, *Colombia*, carpeta 3.

13 Grotowski (Rzeszów, Polonia, 1933-Pontedera, Italia, 1999) fue una de las figuras más influyentes en el teatro del siglo XX con su modelo de un teatro ascético y religioso, centrado en los elementos rituales y el cuerpo del actor, y emancipado de características básicas del teatro contemporáneo: escenarios fastuosos y separados del público, textos teatrales convencionales, y actores y actrices convertidos en estrellas. Jerzy Grotowski, *Hacia un teatro pobre* (México: Siglo XXI, 1970 [1968]); Kermit Dunkelberg, “Grotowski in North American Theater: Translation, Transmission, Dissemination” (Ph.D. Dissertation in Philosophy, New York University, 2008).

14 Jerzy Grotowski, *Hacia un teatro pobre*, 9-18.

15 A Eugène Ionesco (Slatina, Rumania, 1909-París, 1994) se debe uno de los impulsos seminales del teatro del absurdo, importante corriente del teatro experimental en el siglo XX.

16 Probablemente tomados de *Conversations with Eugène Ionesco*, de 1966 (traducido del francés al inglés en Claude Bonnefoy, *Conversations with Eugène Ionesco* (Londres: Faber and Faber, 1970)), o de Eugène Ionesco, *Notes and Counter Notes: Writings on the Theatre* (Nueva York: Grove Press, 1964).

17 La Mama, “Programa de mano: ‘El Rey se muere’”, Bogotá, 1968, en LMETA, *Colombia*, carpeta 3.

En buena medida, la apuesta por tal arte dramático era la expresión de un proceso de diferenciación. El aliento indómito de los sesenta experimentó en el teatro de Grotowski y Ionesco un eco de su expectativa por innovar y lograr la originalidad estética. Para aproximarse a la complejidad del proceso que produjo tales ideas, se debe tener en cuenta una carta cruzada entre Amuchastegui y Stewart:

“Tengo mi cabeza llena de nuevas ideas que he traído desde Europa —afirmaba Amuchastegui— [...] Cuando conocí a Paul [Foster] en Holanda tuvimos la oportunidad de intercambiar ideas, y no puedes imaginar el gran número de cosas en común que mi trabajo en París tenía con el maravilloso Tom Paine que vi [...] Si quieres que lo ponga en una simple frase, yo diría: no más teatro para actores sino para un grupo en el cual ninguna parte individual es más importante que otra; donde música, ruidos, golpes y ritmo están al mismo nivel de las palabras y forman una clase de lenguaje que pertenece al teatro y únicamente a él”¹⁸.

Amuchastegui había sido becario del Gobierno francés para estudiar teatro entre 1966 y 1967. Aquella circunstancia le permitió moverse por Europa y, eventualmente, ver *Tom Paine*, obra escrita por Paul Foster sobre un héroe marginal de la independencia norteamericana. Toda esta interacción —que se deduce del documento— se dio a través de redes. En el proceso, los viajes a lugares de alta densidad artística inspiraban proyectos, facilitaban la circulación de recursos como información y bibliografía, permitían el emocionante intercambio a individuos identificados con ideas complementarias, e incrementaban el valor simbólico del ciclo mismo —¿qué otro sentido podría tener contarle de esa manera en una carta, que no fuera aumentar el atractivo ante el interlocutor?—, elevándose así el interés por desarrollar nuevas empresas artísticas en las que se intentara aplicar lo que proveía la red. La relación entre La Mama neoyorquina y el grupo bogotano resultaba ser, a la luz de esto, no un vínculo de formación dirigido desde Nueva York, como quizás planeó Ellen Stewart, sino una comunidad de ideas sobre el teatro entre iguales, como quizás lo había entendido Kepa Amuchastegui.

18 “I have my head full of new ideas that I have brought from Europe [...] When I met Paul in Holland, we had the opportunity of exchanging our ideas and you cannot imagine the number of things in common that my work in Paris had with the marvelous Tom Paine I saw [...] If you want me to put it in a simple sentence I would say: no more theatre for actors but for a group in which no individual part is more important than the other; where music, noises, shouting, beats and rhythm place themselves at the same level with words and form a new sort of language that belongs to theater and to theatre alone”. “Carta de Kepa Amuchastegui a Ellen Stewart”, Bogotá, 20 de noviembre de 1967, en LMETA, *Colombia*, carpeta 4.

La composición gráfica de los programas, que en principio respondía a la economía estética de lo *underground*, también era una expresión de aquellas redes. Éstos guardaban una continuidad entre lo visto en Greenwich Village y lo que se ofrecía en Bogotá, a través del predominio de gestos visuales contrarios al diseño geométrico y profesional, basados en la línea libre, la improvisación, y un tono expresionista y anticonvencional (Imagen 1).

1. Cartel de *El mendigo* o *El perro muerto*



Fuente: La Mama, “Detalle del Cartel de ‘El mendigo o El Perro muerto’”, Bogotá, 1968, en LMETA, Colombia, carpeta 3.

2. Estabilidad temporal

¿Todo este carácter “experimental” y subterráneo contaba con legitimidad en Bogotá? Al parecer, así era. Empresas e instituciones como la Federación Nacional de Cafeteros, Ecopetrol, Banco Popular, Banco de la República y City Bank aportaron financiación a través de pautas publicitarias. La prensa no sólo mostró interés —a pesar de su ignorancia sobre las nuevas corrientes del teatro—, sino también gran admiración. Sus titulares, llenos de asociaciones positivas, lo demuestran: “Sensacional experimento entre actores y público en La Mama”, “Festival de Teatro Experimental”, “Periodista argentino elogia nuestro teatro”, “El primer año del café teatro”, “Esto es La Mama: 15 horas de trabajo al día... y un café”; “Va tomando consistencia el ‘Club de teatro experimental La Mama’ original de Norteamérica y que parecía difícil de adaptar a este medio colombiano”, decía en su introducción una de estas crónicas¹⁹.

19 “Festival de teatro experimental”, *El Siglo*, Bogotá, 13 de julio, 1969. Para los titulares, por otro lado, ver, por ejemplo, *El Tiempo*, Bogotá, 9 de junio, 1968, 22.

A comienzos de 1969, Ellen Stewart visitó Bogotá para realizar un seminario de formación en el método teatral de Grotowski, que sería impartido por miembros de La Mama de Nueva York. “El éxito de La Mama se debe al amor”, fue la frase de Stewart que reprodujo la prensa²⁰, una fotografía de la directora de La Mama y sus actores, departiendo en el seminario en compañía de Walter Bastian, funcionario consular de la Embajada de Estados Unidos en Colombia²¹. De hecho, la embajada acompañó de principio a fin la visita de Stewart y desarrolló un atento seguimiento del impacto que tuvo en la opinión pública²². Esto no debe causar la menor sorpresa, a la luz del creciente interés de Estados Unidos por promover políticas culturales en el hemisferio occidental. Nelson A. Rockefeller, por ejemplo, ya había aconsejado “expandir las actividades culturales del hemisferio en las artes visuales e interpretativas [...] y experimentar con nuevos e imaginativos enfoques”. Las recomendaciones, presentadas al presidente Richard Nixon, incluían “festivales juveniles” para recorrer el continente americano, el estímulo a “la producción de arte folklórico para la exportación a los Estados Unidos”, y “el nombramiento de gente creadora como funcionarios culturales en las embajadas”²³.

Todo esto sugiere una enorme legitimidad del proyecto de Stewart y Amuchastegui en Bogotá ante sectores muy influyentes. El origen de esta red fue ampliamente discutido por la prensa: “La señorita Stewart y Kepa se pusieron en contacto y ella prometió darle apoyo económico y ‘técnico’ al joven actor y director colombiano”²⁴; “al ser interrogada sobre el aporte económico la señora Stewart se negó a citar cantidades: ‘es mucho dinero, pero no viene a cuento decir una suma’”²⁵. Llama especialmente la atención —por su extremada generosidad— una declaración entrecomillada de Stewart: “Yo quiero decir que si La Mama de Nueva York ha tomado prestigio universal se debe a que los actores colombianos ganaron un premio en Alemania. Ello sirvió para que ahora tengamos invitaciones a casi todos los países de Europa”²⁶. La prensa neoyorquina vio la cuestión en un tono diferente. Allí se celebra aquella labor y el método de actuación implantado en el proyecto, pero se hablaba acerca

20 Julia Milewics, “‘El éxito de La Mama se debe al amor’ dice Ellen Stewart”, *El Tiempo*, Bogotá, 16 de febrero, 1969, 18.

21 Por ejemplo, en *El Siglo*, Bogotá, 18 de febrero, 1969, 8.

22 “Walter M. Bastian (public affairs officer) a Ellen Stewart”, Bogotá, 19 de febrero de 1969, en LMETA, *Colombia*, carpeta 4.

23 Nelson Rockefeller, “Informe Rockefeller”, 30 de agosto de 1969, en NYPL, BRTD, PAA, PCP, fl X-3, 330.

24 Julia Milewicz, “El éxito de La Mama se debe al amor”, *El Siglo*, Bogotá, 18 de febrero, 1969, 8.

25 Miguel Ayuso, “El teatro La Mama se ha fundado”, *El Tiempo*, Bogotá, 28 de mayo, 1968.

26 Miguel Ayuso, “El teatro La Mama”.

de los “severos problemas financieros” que, desde un comienzo, tuvo La Mama de Bogotá²⁷. Ambas prensas atribuyeron a esta relación cierta naturaleza: La Mama neoyorquina aparecía como progenitora y proveedora de La Mama bogotana.

Un año después Stewart visitó por segunda vez Bogotá; en este momento ya se hablaba ante la prensa de los enormes problemas de su franquicia²⁸. La principal novedad teatral fue que Samuel Beckett, quien había ganado el Premio Nobel de Literatura en 1969, fue homenajeado con el montaje de tres obras de su autoría: *Acto sin palabra*, *Dime Joe* y la *Última cinta de Krapp*. El corto intervalo entre las dos visitas de Stewart indica un interés por hacer un cuidadoso seguimiento al proceso de este grupo, y, a la luz de los acontecimientos posteriores, se puede entender como un paso previo para descartar el envío de los recursos económicos que, con tanta ansiedad, Amuchastegui y su círculo habían estado esperando. Durante 1970 La Mama bogotana menguó su ritmo frenético de montajes, y al lado de obras que aún eran una reminiscencia directa del *Off off Broadway*²⁹, como *La serpiente* de Jean Claude Van Italie, apareció una obra colombiana de teatro político, escrita y dirigida por el joven Eddy Armando: *El abejón mono*.

3. Una perspectiva privada

De 1966 a 1971 hubo un intercambio epistolar más o menos fluido entre Nueva York y Bogotá. Se trata de una veintena de cartas, cuyo contenido es abundante y detallado. Antes que nada, esta correspondencia sugiere que la iniciativa de llevar La Mama a Bogotá fue principalmente de Ellen Stewart. Así lo transluce una carta de Gustavo Mejía, integrante del grupo bogotano: “Justo después del regreso de Kepa desde Europa hemos estado discutiendo con él y con el maestro Negret llevar a cabo tu idea de montar un teatro La Mama aquí. Todos estamos de acuerdo en que la idea es sencillamente espectacular [...] Creo que podemos tomar el resto del año para encontrar un lugar (Kepa empezará a buscar inmediatamente)”³⁰. Una carta de Amuchastegui confirma también el papel protagónico de Stewart en la franquicia colombiana:

27 Arthur Sainer, “La Mama babies”, *The Village Voice*, Nueva York, 20 de noviembre, 1969, 51.

28 “En Bogotá la mama de nueve grupos”, *El Tiempo*, Bogotá, 1 de octubre, 1970.

29 Movimiento teatral *underground* surgido en Nueva York en los sesenta, encabezado por el Café Cino y La Mama. Steven Brian Canaday, “Underground Celebrity: Sam Shepard and the Paradox of Off off Broadway Success” (Ph.D. Dissertation, University of Maryland, 2002), 60, 67 y 242.

30 “Kepa just came back from Europe, and we have been talking with and maestro Negret about your idea of funding a La Mama theater here. We all agree that the idea is TERRIFIC [...] I think we could use the rest of this year to find a place (Kepa will get started on that immediately)”. “Carta de Gustavo Mejía a Ellen Stewart”, Bogotá [ca. 1967], en LMETA, *Colombia*, carpeta 4.

“Negret estaba esperándome con la maravillosa noticia sobre tu decisión de fundar un Café La Mama aquí en Bogotá”³¹, aunque no explica por qué había presentado en Bogotá montajes con el nombre de La Mama desde 1966. Todo ello es coherente con la teoría de Paul Foster sobre el origen de las franquicias de La Mama fuera de Estados Unidos, incluida la bogotana: “Desde un pequeño departamento en la Segunda Avenida, obras y actores llevaron el Off Broadway de Nueva York a teatros en Minneapolis, Boston, Pensilvania y Connecticut, y aun hasta Bogotá, y París, Copenhague, Suiza, Polonia, y muchos otros lugares”³².

Al mismo tiempo, era claro que Stewart había alentado la expectativa de recibir financiación norteamericana para este proyecto y que el grupo de La Mama consideraba que si tal cosa no se materializaba, la esencia del proyecto (la formación de una red transnacional de teatro experimental) fracasaría: “es maravilloso que puedas apoyarnos, especialmente ahora que todo está tan duro y tan costoso”³³; “[Dear Mama], el equipo de iluminación es costoso aquí [...] no pueden conseguirlo Uds. allá?”³⁴, “Financieramente existimos por la continuidad [semanal de las funciones] y si no montamos dos shows nuevos cada mes, no ganaríamos el dinero suficiente para pagar la renta”³⁵, fueron algunos de los argumentos expuestos por Amuchastegui a Stewart para justificar su negativa de representar a La Mama en el Festival de Teatro de Brandeis, en Estados Unidos, lo que disgustó a Stewart. Una de las posibilidades que se vislumbraron en Bogotá para subsanar lo económico fue emular el *lobby* cultural de La Mama neoyorquina, como se revela en la propuesta de vincularse con la empresa cervecera Bavaria:

“Ellos [Bavaria] están interesados en organizar algo como lo del fondo Rockefeller y el Ford [...] Ellos quieren promover actividades culturales y están dispuestos a firmar un contrato en el que aceptan no interferir con nuestra libre elección de obras, y no imponernos nada. Lo único que piden es publicidad para su cerveza, y nada más”³⁶.

31 “Carta de Kepa Amuchastegui a Ellen Stewart”, Bogotá, 20 de noviembre de 1967.

32 “From the loft space on Second Avenue, plays and players went put to off Broadway in New York, to theater in Minneapolis, in Boston, Pennsylvania and Connecticut, to far away Bogota and to Paris, Copenhagen, Sweden, Poland and many other places”. Paul Foster, “Sin título”, Nueva York, 28 de octubre de 1966, en NYPL, BRTD, PAA, *PCP*, Serie I: Professional Papers, 1843-2002, caja 3, carpeta 25: Correspondence, 1966-1968, Undated.

33 Paul Foster, “Sin título”.

34 “Carta de Kepa Amuchastegui a Ellen Stewart”, Bogotá, 18 de febrero de 1968, en LMETA, *Colombia*, carpeta 4.

35 “Carta de Kepa Amuchastegui a Ellen Stewart”, Bogotá, 31 de julio de 1968, en LMETA, *Colombia*, carpeta 4.

36 “They are to organize (sic) something like the Rockefeller found or the Ford, one [...] They want to help cultural activities and they are willing to sing a contract in which they accept not to interfere with our free choice of plays, and not to impose anything on us. The only thing they ask for is publicity for their beer and nothing else”. “Carta de Kepa Amuchastegui a Ellen Stewart”, 18 de febrero de 1968.

En efecto, la primera sede de La Mama funcionó en las instalaciones de la Torre Bavaria —ubicada en la zona más exclusiva del centro de la ciudad—, y algunos de los programas incluyeron publicidad para su cerveza; ello sugiere que algo de estos planes se realizó. Lo más interesante aquí es observar lo que se entendía por la práctica del *lobby* cultural: conseguir recursos, mantener la autonomía artística y despreocuparse de cualquier otra consideración. Esto podía sonar como un eclecticismo ideológico, pero claramente representaba una continuidad con el *lobby* cultural de La Mama neoyorquina, cuyo núcleo era un *ethos* artístico, relativamente despreocupado de compromisos políticos o ideológicos³⁷.

Las interpretaciones acerca de qué significaba el vínculo iban más allá de lo económico. Lo artístico, en especial, tenía su propio peso. En su carta, Mejía había comentado que estaba realizando una tesis en literatura dramática sobre la obra de Paul Foster, algo que —visualizado junto a la indagación sobre Grotowski y el teatro del absurdo— reafirma que se estaba buscando con antelación procurarse unas bases sólidas para una aplicación particular de la experiencia de La Mama en Nueva York. “Muchas de estas ideas —decía Mejía— son de algunos de los fundadores de La Mama, otras son de algunas de las experiencias de Kepa en Europa. E incluso otras, que esperemos prueben su utilidad en nuestro trabajo, serán de nuestra propia búsqueda”³⁸, como insinuando que el proceso era entre iguales. Amuchastegui, quizá más pragmático, pero en el mismo sentido que Mejía, con frecuencia daba a entender que para él todo ello era simplemente el encuentro afortunado de gentes con las mismas ideas. En otras palabras, desde la perspectiva del conjunto bogotano, la progenie neoyorquina existía en el plano orgánico y económico, pero no en el artístico.

La situación de la escena teatral colombiana también salió a discusión en el intercambio epistolar. La visión de Amuchastegui es que en la ciudad no había cultura teatral. Se quejaba de que no había dramaturgos y que los pocos escritores que ponían obras en sus manos eran “convencionales”, “pasados de moda”, y no tenían calidad literaria suficiente. Sobre el público, decía que, si bien asistía y mostraba interés, en realidad “no había entendido” prácticamente nada³⁹. Y en una de estas misivas declaró algo que definía de

37 La Mama neoyorquina simpatizó con el teatro político dentro y fuera de Estados Unidos, pero no lo asumió como método propio: primero, porque su vocación era netamente artística, y, segundo, porque ello afectaría sus fuentes de financiación. Stephen Bottoms, *Playing Underground a Critical History of the 1960s Off-off Broadway* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1994), 99-101, 301-315.

38 “Carta de Gustavo Mejía a Ellen Stewart”.

39 “Carta de Kepa Amuchastegui a Ellen Stewart”, Bogotá, 18 de junio de 1968, en LMETA, *Colombia*, carpeta 4.

manera precisa el rol de La Mama bogotana en la circulación de las nuevas ideas teatrales de su tiempo: “Hemos entendido más y más nuestro verdadero trabajo en este país [...] debemos mostrar tantas y tan variadas obras como podamos. Así crearemos un hábito, una necesidad de obras, y poco a poco los autores vendrán [...] a producir una nueva clase de teatro colombiano”⁴⁰.

El factor activo en esta cadena sería, entonces, la oferta de teatro de autor, mientras que el público y los dramaturgos serían efectos necesarios de su mecánica. El teatro de autor que defendía Amuchastegui no era el teatro griego o el de Shakespeare, pero tampoco le simpatizaba mucho el teatro brechtiano. Él se refería específicamente al teatro pobre de Grotowski y al teatro del absurdo, lo que subrayaba su afinidad con la casa matriz de La Mama. Sin embargo, el modelo que con resolución proponía Amuchastegui era diferente: se centraba en la difusión de una cultura teatral, y no en la promoción de nuevos dramaturgos y directores. Por eso, aunque Amuchastegui hablara de “producir una nueva clase de teatro colombiano”, aquello no era equiparable al ejercicio de distinción con respecto a la cultura de Broadway que habían emprendido Stewart y su grupo.

Desde luego, todo esto sirve para señalar la dificultad de organizar una red de innovación artística en contextos sumamente diferentes: por un lado, una ciudad con un desarrollo urbano considerable y una cultura teatral que le era proporcional, y, por el otro, una ciudad y una cultura teatral pequeñas. Este elemento, tan importante en la interpretación historiográfica, no era evidente en la documentación hallada: ésta más bien sugiere que la comunicación estaba sumida en una dilogía de identidades artísticas (acompañada de cierta desconfianza personal), pero sin contemplar de manera consciente el hecho de la diferencia cultural misma: la verdadera complejidad del asunto.

A mediados de 1968 surgió una discusión notable. La Mama bogotana había contraído el compromiso de asistir al Festival Brandeis, en Estados Unidos, con la obra *La cabeza de la víctima ha caído*, pero esta actividad se canceló, según Amuchastegui, debido al bajo nivel del grupo: “Hay que tener en cuenta que —explicó a Stewart— es tan sólo de principiantes”⁴¹. La decepción expresada por Ellen Stewart fue respondida por el director colombiano, informando de un tumefacto interés de algunos de usar La Mama (la de Bogotá) para gozar de ciertos recursos (provenientes de La Mama de Nueva York). Se trató de un cambio nada sutil con relación a la primera explicación: “Algunos de los miembros de La Mama en Bogotá (y

40 “We understand more and more our real job in this country [...] we have to show as much and as different theatre as we can. Like this we will create a habit, a need of plays and little by little, author will come”. “Carta de Kepa Amuchastegui a Ellen Stewart”, Bogotá, 31 de julio de 1968, en LMETA, *Colombia*, carpeta 4.

41 “Carta de Kepa Amuchastegui a Ellen Stewart”, Bogotá [ca. 1968], en LMETA, *Colombia*, carpeta 4.

detesto tener que decir esto) sólo estaban trabajando con nosotros por ese viaje [a Brandeis], y en realidad planeaban permanecer en los Estados Unidos usando la invitación [...] Yo no estaba listo para trabajar con gente cuyo principal interés no era el teatro”⁴².

Se planteaba así una enorme desconfianza: de Stewart, para propiciar la supuesta circulación de recursos, y de Amuchastegui, al vacilar en el cumplimiento de compromisos. La exageración en el hálito sentimental sugiere, en el mismo sentido, que con el lazo artístico y legal existía un lazo afectivo ambiguo y frágil:

“[Edgar] Negret me contó cómo habías entendido esto [la negativa de asistir a Brandeis] y casi quería echarme a llorar y gritar. Yo no soy un hipócrita, Ellen. No pensé ni por un minuto en el modo en que tú lo hiciste. La única cosa que me hizo pedirte un tiquete adicional fue el undécimo miembro del grupo [...] Eso era todo, mamá [That was all, mama]”⁴³.

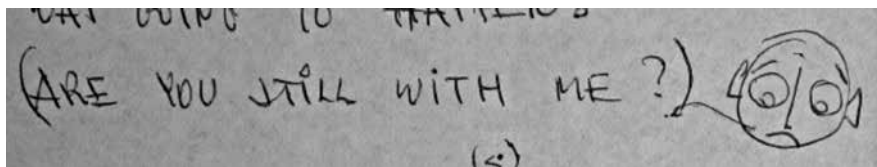
Un pequeño garabato en aquella misiva en la que Amuchastegui renunció al compromiso en Brandeis (Imagen 2) permite pensar que la desconfianza y la ambigüedad iban acompañadas de miedos elementales: sentir que se postergaba —ocasionando frustración— la protección material de Stewart (la “mama”) y, más aún, que se desvanecía su presencia simbólica. Esto, quizá, se sentía como una pérdida esencial, parecida a la pérdida de un objeto maternal (lo cual expresaría una dinámica transferencial). Sin duda, era inevitable asociar una carita redonda y triste a la situación de un niño asustado; pero no sólo hay que recalcar que tales manifestaciones reflejaban la densidad emocional en la comunicación, sino que parte de tal emocionalidad era la exageración misma (como no es raro que ocurra con las emociones). Paradójicamente, el texto adornado por el garabato expresaba, con gran elocuencia, cierta consciencia sobre las causas del malestar: “No hemos tenido suficiente tiempo para desarrollar una personalidad propia”, analizó Amuchastegui⁴⁴.

42 “Some of the members of La Mama in Bogotá (I hate having to say this) were only working with us, for that trip and they were planning to stay in the States, using the invitation [...] I wasn’t ready to work with people whose main interest was not theatre”. “Carta de Kepa Amuchastegui a Ellen Stewart”, Bogotá, 31 de julio de 1968, en LMETA, *Colombia*, carpeta 4.

43 “Negret told me how you had understood it and I almost wanted to cry and shout loud. I am not a hypocrite, Ellen. I didn’t think for a minute the way you did. The only that make me ask for a ticket for him was that he was the 11th on my list [...] that was all mama”. “Carta de Kepa Amuchastegui a Ellen Stewart”, Bogotá, 31 de julio de 1968, en LMETA, *Colombia*, carpeta 4.

44 “Detalle de la carta de Kepa Amuchastegui a Ellen Stewart, Bogotá”, 1968, en LMETA, *Colombia*, carpeta 4.

2. Carta de Amuchastegui a Stewart (detalle)



Fuente: “Detalle de la carta de Amuchastegui a Stewart”, Bogotá, 1968, en LMETA, *Colombia*, carpeta 4.

También hubo cartas con largos pasajes optimistas, pero estas terminaban con la misma “hiel del hijo abandonado”, disfrazada de peticiones dadivosas que aún apelaban a aquel lazo de afecto entre Stewart y los “mama babies”:

“Como te conté en una de mis cartas, The Brig⁴⁵ fue presentada en el Cuarto Festival de Teatro, y una semana después nos habíamos ganado el primer premio, pero dividido con el grupo de la Casa de la Cultura⁴⁶. Dos de los jurados (de seis) estaban contra la división del premio, que queríamos totalmente para nosotros, pero [...] los premios del gobierno son siempre así porque quieren tener a todos felices. Hemos ganado, por tanto, algo de dinero pero más que nada toneladas de publicidad [...] Negret llamó inmediatamente para felicitarnos y tuvimos una fiesta [where everybody pulled the leg of everybody]. Así que ahora puedo decir que tenemos un buen grupo [...]

Por favor, Mama, nosotros también somos tus hijos pero nos sentimos un poquito abandonados y tristes. Nosotros sabemos que tienes suficiente trabajo como para gastar siete vidas en ello, pero... por favor! / [Lots and Lots of Love for everybody]”⁴⁷.

En esta oportunidad los “mama babies” tan sólo pedían un envío urgente de libros, revistas y *scripts* de obras de teatro, dada la pobre oferta de este tipo de bibliografía en Bogotá. El apoyo

45 Se refiere a *La galera*, obra de Kenneth Brown.

46 Se refiere a la Casa de la Cultura, institución artística privada fundada por Santiago García en 1966.

47 “As I told you in one of my letters, The Brig was presented in the 4th National Theatre Festival and I week ago we learned that we had won the first prize, divides with the group of La Casa de la Cultura. Two of the juries (of six) were against this division of the prize and though we deserved it entirely... but government awards are always like that and they feel they have to keep everybody happy. We have earned then some money but more than that lot of publicity [...] Negret rang immediately to congratulate us and we had a nice party where everybody pulled the leg of everybody, so that now I can say that we have a nice group [...] / Please, Mama, we are also your children but we do feel a little bit abandoned and sad. We know you have enough work to spend seven lives on it, but...please! / Lots and Lots of Love for everybody”. “Carta de Kepa Amuchastegui a Ellen Stewart”, Bogotá, noviembre de 1968, en LMETA, *Colombia*, carpeta 4.

logístico real de la casa matriz se centró en la financiación de viajes para estancias actorales en el *workshop* de La Mama en Nueva York, y en la gestión de permisos ante las autoridades migratorias norteamericanas, temas en los que siempre hubo diligencia de la contraparte neoyorquina. Por ejemplo, Jorge Cano, uno de los directores de planta de la filial bogotana, solicitó a Ellen Stewart patrocinar su visita a Nueva York aprovechando la gira en Francia, con ocasión del Festival de Nancy de 1971 (en el que los bogotanos obtuvieron el primer lugar). Stewart financió la estancia y coordinó con las autoridades norteamericanas la visita de Cano⁴⁸. La documentación acredita, no obstante, que Stewart envió dinero para pagos de alquiler y materiales pedagógicos, pero sólo de manera esporádica. Se debe concluir, por tanto, que Nueva York jamás proporcionó una suma considerable al proyecto bogotano y que la circulación de recursos consistió en el intercambio actoral, la formación teatral y algunos nexos afectivos.

4. Crisis y ruptura

Para comprender la ruptura de la red entre Nueva York y Bogotá hay que contrastar este estado de cosas con lo que sucedía en el seno del grupo bogotano, y en especial con las posturas izquierdistas de algunos integrantes. Kepa Amuchastegui, el líder artístico del proyecto, no era indiferente a un cierto rol social y político del teatro. Su adaptación de Jean Tardieu, titulada *La ciudad* (1968), se realizó con obreros de un sindicato; y el texto de la escritura pública de La Mama bogotana (en gran parte de su autoría) planteaba como objetivo estrechar lazos entre artistas e intelectuales. No obstante, los indicios sugieren que esta inclinación tenía un sentido humanista, más que político. Basta mirar un fragmento del programa de mano de esta obra: “Con La Ciudad tomamos conciencia de nuestra realidad, no como un tornillo más de la máquina, sino como seres humanos que vivimos, sentimos y criticamos. La Ciudad nos da la satisfacción de poder criticar ayudados por el arte a aquellos que no han perdonado nuestro delito de haber nacido obreros”⁴⁹. La prensa reprodujo una declaración de Amuchastegui que contribuye a reforzar este punto:

“Acerca del Teatro Popular Kepa Amuchastegui, director de La Mama, dice: ‘No hay teatro popular y teatro de élites y teatro social y teatro comprometido y teatro reaccionario. Tan sólo hay dos clases: teatro bueno y teatro malo. El bueno lo es para todos los públicos, de todas las esferas sociales y de todos los niveles intelectuales [...]’”⁵⁰.

48 “Carta de Jorge Cano a Ellen Stewart”, Bogotá, 21 de marzo de 1971, en LMETA, *Colombia*, carpeta 4; “Carta de Ellen Stewart a US General Council of Paris”, Francia, 19 de mayo de 1971, en LMETA, *Colombia*, carpeta 4.

49 “Programa de mano: La Ciudad”, Bogotá, 10 de julio de 1968, en LMETA, *Colombia*, carpeta 3.

50 “Hoy se estrena ‘La Ciudad’, del grupo obrero ‘Secob’”, *El Siglo*, Bogotá, 10 de julio, 1968.

Amuchastegui se distanciaba así de cualquier concepción clasista, befriendo del modelo brechtiano, o al menos de sus tesis sociales, que tanto peso tenían en la escena del teatro experimental bogotano. Otra prueba de ello es que la mayor parte de sus montajes mostraron predilección por el teatro del absurdo. El teatro épico brechtiano⁵¹, no obstante, tenía una gran influencia en La Mama bogotana, en especial a través del dramaturgo alemán Peter Weiss⁵². *El abejón mono* dejó constancia de esto. Se trató de una adaptación hecha por Eddy Armando de algunos relatos del escritor colombiano Arturo Alape, acerca de las fuentes de la violencia política en Colombia.

Armando, un joven integrante de La Mama, era militante radical de izquierda y había iniciado su formación teatral al lado de Santiago García unos cinco años atrás, cuando el conflicto desatado por un montaje de Brecht en la Universidad Nacional de Colombia llevó a la salida de García y la posterior fundación de la Casa de la Cultura (en la que participó Armando). Mientras que Alape era una figura literaria del Partido Comunista, que se había destacado por sus crónicas noveladas sobre los orígenes de la guerrilla colombiana, en especial de las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Colombia (FARC), fundadas en 1966 por una alianza entre guerrillas campesinas dirigidas por los liberales radicales y los grupos comunistas. En otras palabras, *El abejón mono* inauguró una tendencia de teatro histórico comprometido con la legitimación artística de la lucha guerrillera en Colombia; ello era un signo que había comenzado a pesar sobre la imagen de La Mama ante las instituciones y su casa de origen. Hasta ese momento, se trataba de una imagen inmaculada que le había permitido el apoyo de autoridades norteamericanas y la aspiración —por siempre insatisfecha— a beneficiarse de los réditos del *lobby* cultural de La Mama neoyorquina.

Un segundo indicio que se debe observar es la vinculación de La Mama con la Corporación Colombiana de Teatro (CCT), una asociación civil que agremió desde finales de 1969 a los grupos de teatro colombianos. Esencialmente, la Corporación era una

51 Que también ha sido referido aquí como “teatro brechtiano”. Se caracterizó por reemplazar la identificación del público con el héroe y su destino por la revelación de las condiciones históricas que inspiran la invención del héroe. Esto suponía replantear los roles del público, del actor y del texto, y del espectáculo mismo: la representación teatral ya no buscaba entretener al público a través del texto representado con verosimilitud, sino convocar a un auditorio cultivado a presenciar un trabajo artístico convencional. Ver Walter Benjamin, *Understanding Brecht*, trad. Anna Bostock (Londres: The Gresham Press, 1977), 2-22. En el vocabulario brechtiano, las principales palabras eran “distanciamiento” y “épica”. La primera consistía en “evitar la ilusión de que el actor es el personaje y la representación lo acontecido”, y la segunda, que tanto actores como espectadores pudieran distinguir entre el actor y el personaje. Bertolt Brecht, *El pequeño organon para el teatro* (Granada: Editorial Don Quijote, 1983 [1948]), tesis 51: 23; tesis 49: 22. Pero, sin duda, la idea de Brecht que más convocó a sus seguidores latinoamericanos fue que el teatro sólo sería libre si se entregaba a la revolución, cuya interpretación, por supuesto, excede este texto. Bertolt Brecht, *El pequeño organon*, tesis 23 y 13.

52 Peter Weiss (Nowawes, Alemania, 1916-Estocolmo, 1982) elaboró su propia versión del teatro brechtiano, el “teatro documento”, con énfasis en la función informativa del teatro con respecto a la historia no revelada de las injusticias sociales. Peter Weiss, *Escritos políticos* (Barcelona: Lumen, 1976).

respuesta a la creciente conflictividad entre el teatro experimental y las autoridades. El principal poder en la Corporación era la Casa de la Cultura, cuyos dirigentes simpatizaban (algunos militaban) con el Partido Comunista, y le seguían otros grupos: el Teatro Libre, integrado a la intelectualidad del Movimiento Obrero Independiente (MOIR), y La Mama, dirigida ahora por Eddy Armando, quien hizo parte del grupo que fundó en 1973 el Movimiento 19 de Abril (M-19). El nexo de La Mama y la Corporación era, naturalmente, Armando, exmiembro de la Casa de la Cultura y persona muy cercana a los círculos más radicales de las Juventudes del Partido Comunista⁵³. Como prueba de ello, Armando fungió como tesorero de la Corporación, en su primer año de vida.

Las actas de reuniones que reposan en el archivo de La Mama bogotana dan testimonio de un creciente deterioro del grupo en el segundo semestre de 1969. Incumplimientos de tareas, destituciones de cargos y penalizaciones permiten imaginar que había un clima de acedía y crisis. En el acta que contiene más información de este asunto, los principales puntos del día estaban dedicados a este sopor:

“1) Se estudió el caso de la supresión de funciones el día sábado 18 de octubre de la obra Tom Paine por parte del director de la obra, Kepa Amuchastegui. Se resolvió que la responsabilidad había sido totalmente suya y que por lo tanto se debería responsabilizar por las taquillas no acumuladas [...] se resolvió que ninguno de los miembros del grupo de planta podrá suspender una de las funciones a menos que el grupo esté de acuerdo [...] 2) Se destituyó a Julio Luzardo de su puesto de relaciones públicas en vista de que el trabajo realizado no era satisfactorio”⁵⁴.

La sanción a Amuchastegui sugiere que el liderazgo ya no se encontraba sólo en sus manos, y que había una creciente conflictividad en la cabeza de La Mama. En diciembre se retiraron todos los socios fundadores, incluido obviamente Kepa Amuchastegui. El único indicio explícito que hay sobre el motivo del retiro masivo se encuentra en un acta que de un modo escueto alude a “razones personales que estaban en desacuerdo con los objetivos del Café Teatro La Mama”⁵⁵. ¿Se refería esto a los objetivos trazados de manera inicial? Es plausible que, en parte, la expresión fuera motivada por lo frustrante de la sociedad con Nueva York, y, en parte, por el ascenso de nuevos intereses políticos en Bogotá.

53 Paulo León Palacios, “El Teatro La Mama y el M-19”, 221 y ss.

54 Junta Directiva de La Mama, “Acta de la Junta Directiva”, Bogotá, 24 de octubre de 1969, en Archivo Histórico del Teatro la Mama (AHTLM), Bogotá-Colombia, Sección Documentos Administrativos, carpeta 2.

55 Junta Directiva de La Mama, “Acta de la asamblea reunida para el balance de fin de actividades de 1969”, Bogotá, 12 de diciembre de 1969, en AHTLM, Documentos Administrativos, carpeta 2.

Pasó un año, y la situación no parecía mejorar: “Los resultados del trabajo realizado no son satisfactorios a causa de la falta de interés del grupo [...] por su falta de asistencia no fue llevada a cabo la reunión fijada [...] como miembro de la Junta directiva se le notan fallas [...] en los directores se aprecia el exceso de violencia empleada en la actitud frente al grupo”⁵⁶. Así estaban las cosas, cuando empezó a ser más notable el giro de La Mama a la izquierda: ingresaban más elementos relacionados con círculos radicales⁵⁷, en algunos programas comenzó a aparecer la pauta publicitaria de la Corporación Colombiana de Teatro, la cartelera de La Mama empezó a ser difundida en los boletines de la Corporación, y se exhibían obras de teatro que levantaban banderas hasta ahora defendidas por la izquierda.

Así como ocurría una izquierdización del teatro, el proceso de agremiación de los teatros bogotanos fue recogiendo una serie de signos hasta ese momento exclusivos del teatro *avant-garde*. En su primer año de vida, la Corporación Colombiana de Teatro publicó un texto de Jerzy Grotowski titulado *Preparación al actor*; en sus carteleras aparecían obras del teatro documento como *Marat-Sade* de Peter Weiss, obras de autores clásicos como *La más fuerte de Strindberg*, una adaptación de *El coronel no tiene quien le escriba* de Gabriel García Márquez, y, escritas por los dramaturgos Carlos José Reyes y Enrique Buenaventura, *Soldados* y *El menú*⁵⁸. Teatro contemporáneo, teatro de autor, teatro nacional, teoría dramática, nombres como Santiago García⁵⁹, Carlos José Reyes y Enrique Buenaventura⁶⁰; en efecto, lo mejor del teatro colombiano estaba allí, y naturalmente allí había que estar; todo ello tenía, claro está, un miasma, distinto del aroma *del arte por el arte*, y más bien parecido a la textura del teatro épico europeo, en el que se pretendía construir el arte como una conciencia social e histórica.

El modo como las instituciones manejaban el nuevo fenómeno del auge teatral también había estado girando. El decreto presidencial 3157 de 1968 había establecido una forma de censura, al indicar que la Oficina de Revisión y Clasificación de Espectáculos debía aprobar previamente el contenido de los montajes, si bien los artículos correspondientes a estas disposiciones fueron declarados inconstitucionales por la Corte Suprema de Justicia dos años

56 Junta Directiva de La Mama, “Acta Junta Directiva”, Bogotá, 20 de octubre de 1970, en AHTLM, Documentos Administrativos, carpeta 2.

57 Paulo León Palacios, “El Teatro La Mama y el M-19”, 221 y ss.

58 CCT, “Boletín No 1”, Bogotá, marzo-abril de 1970, en AHTLM, Sección Documentos CCT, carpeta 1.

59 García (Bogotá, 1928) fundó la Casa de la Cultura en 1966, que se transformó en el Teatro La Candelaria en 1970. Se destacó como el director más innovador del teatro bogotano contemporáneo.

60 Buenaventura (Santiago de Cali, 1925-2003 —Colombia—) fue un importante director y dramaturgo colombiano; fundador además del Teatro Experimental de Cali (1955).

después⁶¹. En este contexto, se podrían citar diversos episodios de censura a grupos de teatro universitario ocurridos durante la segunda mitad de los años sesenta; censura que operó menos a través del ejercicio firme de la ley, y más a través de la presión directa. Por ejemplo, en 1966 se intentó prohibir la distribución del programa de *Galileo Galilei*, obra de Brecht montada por Santiago García en la Universidad Nacional; en 1967 fue prohibida la exhibición de *Golpe de Estado* de Jairo Anibal Niño, en la Universidad Libre y el Teatro Colón de Bogotá, por considerársele subversiva. En 1969, el caso más polémico fue el del *Canto del fantoche lusitano*, obra de Peter Weiss, montada por el grupo de la Universidad de los Andes. Como la pieza exponía el colonialismo portugués en África, la Embajada portuguesa en Bogotá solicitó al Teatro Colón que no la exhibiera, logrando su cometido⁶².

A mediados de 1970, una nueva contrariedad se levantó entre los teatros experimentales bogotanos y las autoridades. La Alcaldía de Bogotá intentó aplicar nuevos impuestos y medidas de control, que contemplaban el trámite de un permiso para cada una de las obras que fueran a ser exhibidas y el depósito de una suma como garantía de las reglas impuestas. Los grupos teatrales, organizados por la Corporación Colombiana de Teatro, respondieron con marchas y peticiones que lograron neutralizar tales medidas y un reconocimiento público, no sólo al movimiento de teatro experimental, sino a la legitimidad de la Corporación para representarlo⁶³. Sin embargo, el asunto, en su conjunto, inauguró un nuevo lugar para el teatro. En los titulares de la prensa, por ejemplo, empezó a ser asociado con inconformidad, tensiones y problemas: “Desfile de protesta de actores teatrales”, “Acusan a la alcaldía de persecución teatral”, “Impasse teatral”. La opinión pública comenzó así a contemplar una nueva relación entre el teatro y las instituciones, muy bien expresada en una crónica periodística:

“El movimiento teatral colombiano ahora empieza a tener cierto peso [...] hasta el momento nunca se había presentado una traba de esta característica [...] En Colombia no existe teatro comercial. La labor teatral que se ha desarrollado es experimental y las salas que funcionan no tienen ánimo de lucro [...] Las comunicaciones de la Alcaldía causaron la inmediata reacción de la gente de teatro, que calificó como ‘atentado a la cultura’ [...] Los artistas manifestaron que no quieren evadir el cumplimiento de requisitos legales, sino que las disposiciones tienen propósitos de carácter político, y de censura y represión”⁶⁴.

61 Dr. Eustorgio Sarria, “Sentencia de la Corte Suprema de Justicia”, Bogotá, 5 de febrero de 1970, en AHTLM, Documentos CCT, carpeta 5.

62 Héctor Muñoz, “Censurado El Fantoche Lusitano”, *El Espectador*, Bogotá, 29 de agosto, 1969, 20.

63 Alcalde Mayor del Distrito Especial, “Decreto 534”, *Boletín Corporación Colombiana de Teatro* 2, Bogotá, julio, 1970.

64 “Acusan a la Alcaldía de persecución teatral”, *El Tiempo*, Bogotá, 18 de junio, 1970, 1 y 8.

La cuestión es que se había comenzado a observar al teatro como una forma incómoda de crítica al poder y a las instituciones como un poder arbitrario sobre la práctica teatral. No debe sorprender, entonces, que un periódico como *Voz Proletaria*, vocero del Partido Comunista, se hubiera puesto del lado de los teatros, y que hubiera hablado de una “persecución oficial a la cultura”⁶⁵. Y, sin duda, La Mama estaba en el centro de la polémica:

“Se ha afirmado que la Alcaldía de Bogotá tomó la determinación de imponer a los grupos teatrales experimentales la obligación de la previa autorización, debido a la obra ‘El Abejón Mono’, de Eddy Armando, que se estrenó ayer en La Mama. Esta obra fue calificada de antimilitarista el mismo día del estreno y se rumoró una suspensión oficial”⁶⁶.

“La gente preguntó a Emilio Urrea si era cierto que se pretendía ejercer alguna censura contra el teatro, a lo cual dijo: ‘Eso no es cierto. La verdad es que se pidió a la Alcaldía que no permitiera la presentación de la obra El Abejón Mono, pero ella se está exhibiendo aquí en la capital’”⁶⁷.

Las reuniones para organizar el reclamo contra las medidas derogadas se habían realizado en el local de La Mama⁶⁸, otro síntoma del papel desempeñado por los “mama babies” en estos conflictos. Pese al retiro de Amuchastegui y al giro de La Mama hacia un teatro político de izquierda, la relación entre Eddy Armando y Ellen Stewart no estaba mal. Stewart viajó a Colombia en octubre de 1970, y, a juzgar por la invitación —con todos los gastos pagados—, para que el joven director hiciera una estancia de dirección artística en Nueva York⁶⁹, se deduce que el proyecto continuó en pie. Un año después, Stewart dirigió la siguiente esquila manuscrita a Kepa Amuchastegui y Eddy Armando:

“Deseo a todos y cada uno de Uds. éxitos en sus actividades teatrales; sin embargo, en los últimos dos años La Mama de Bogotá ha continuado su progreso en una forma que no puede ser considerada como una verdadera representación de lo que un grupo de La Mama debe ser. Entiendo que Uds. sientan que lo que hacen es lo correcto para Uds. Aceptó su forma de pensar pero ahora les pido que cesen de

65 “Directores de teatro rechazan la medida de la Alcaldía”, *Voz Proletaria*, Bogotá, 25 de junio, 1970, s/p.

66 “Directores de teatro”, s/p.

67 “Emilio Urrea habla sobre deporte y teatro”, *El Tiempo*, Bogotá, 20 de julio, 1970.

68 Kielland, Peggy, “Circular No 5 Corporación Colombiana de Teatro”, Bogotá, 18 de julio de 1970, en AHTLM, Sección Correspondencia, carpeta 1.

69 “Carta de Ellen Stewart a Eddy Armando”, Nueva York, 20 de octubre de 1970, en LMET, *Colombia*, carpeta 4; Junta Directiva de La Mama, “Acta Junta Directiva”, Bogotá, 20 de octubre de 1970, en AHTLM, Documentos Administrativos, carpeta 2.

usar el nombre de La Mama. Me entristece que ya no haya una Mama en Bogotá, pero está se ha terminado por el momento. Quizás algún día trataré de formarla de nuevo/ Atentamente, /Ellen Stewart”⁷⁰.

Si se compara esta carta con las anteriores, el lector consentirá la notoriedad de ciertos detalles. La frialdad de sus maneras graves —y más aún, tratándose de una nota manuscrita— transluce el completo resecamiento del lazo de afecto observado en el pasado. Un gesto expresa la acidez de Stewart hacia el grupo bogotano. Al final de la nota, la frase “Perhaps some day I shall try again” había sido originalmente escrita con una cláusula lapidaria, que finalmente aparecía tachada, aunque legible: “Perhaps some day I shall try again somewhere else but not with you”. La referencia a Amuchastegui como destinatario, y el señalamiento de un período que parte del momento de su renuncia, sugieren que se observó en la nueva conducción algo ajeno a las pautas de la casa neoyorquina. En vano, durante varios años, Ellen Stewart le insistió al grupo de Eddy Armando abstenerse de usar el nombre de La Mama, y llegó a referirse a dicha experiencia como algo “decepcionante”⁷¹.

Conclusiones

La red transnacional integrada por La Mama neoyorquina y su filial bogotana consistió, antes que nada, en una comunidad de ideas: se creía que corrientes como el teatro del absurdo y el teatro pobre de Grotowski constituían una revolución moderna del teatro en Occidente; dicha comunión de ideas fue, sin duda, el elemento más estable de la red. Además de la difusión de los nuevos paradigmas a través de los medios de comunicación, la movilidad espacial de los artistas en América y Europa se constituyó en el principal medio para que surgiera un proyecto alrededor de tales ideas; más o menos eso debió haber estado pensado Eleonore Lester cuando se refirió a La Mama neoyorquina como la “babel del teatro”, en su columna

70 “I wish you all success in your theatre activities however in the past two years La Mama Bogota has continued its progress in that can not be considered as a true representation it what a La Mama should be. I understand that you feel that what you do is right for you. I accept you way of thinking but I now ask you to discontinue using the name La Mama. I am very sad that there is no La Mama Bogota. But it is now finished. Perhaps some day I shall try again/ Sincerely Yours/ Ellen Stewart”. “Carta de Ellen Stewart a Kepa Amuchastegui y Eddy Armando”, Nueva York, 12 de noviembre de 1970, en LMETA, *Colombia*, carpeta 4.

71 “Carta de Ellen Stewart a José Antonio Arreola”, Nueva York, 1 de mayo de 1973, en LMETA, *Colombia*, carpeta 4.

teatral de *The New York Times*⁷². Empero, el entusiasmo inicial poco a poco fue desplazado por un choque: por un lado, *el arte por el arte* de la casa matriz neoyorquina; por otro lado, el modelo híbrido de teatro experimental y teatro político de su filial bogotana. Una realidad paradójica, pues una de las motivaciones en el lado neoyorquino era la relación de integración con el entorno institucional, mientras que en el lado bogotano era la necesidad que tenía la izquierda latinoamericana de inventar expresiones artísticas de sus ideales.

Dos entornos sociales diferentes ayudaron a causar resultados diversos en cada punto de la red. En Nueva York, el Café Teatro La Mama prosiguió con un modelo artístico experimental, en un contexto de cooperación con las instituciones (expresión de la constante expansión de la ciudadanía en la cultura norteamericana). En Bogotá, ese vínculo giró velozmente de una simpatía tímida e inexperta a una tensión abierta, en la que el artista de teatro fue observado como un héroe atractivo pero peligroso —y, en consecuencia, objeto de control y persecución—, y el arte, entendido —por los artistas— como un instrumento para lograr una ciudadanía radicalmente diferente a la que ofrecía el Estado colombiano.

En buena medida, esto explica por qué se impuso Eddy Armando. Aunque era un idealista político, su propuesta artística tenía consonancia práctica con respecto a la izquierda y sus demandas culturales, y se ubicaba de manera nítida en el conflicto social colombiano; en contraste, el pragmatismo de Amuchastegui, poco interesado en la defensa de principios que no fueran los del arte experimental, en el fondo era producto de una inspiración proveniente de ese moderno universo que parecían conformar París y Nueva York, tan ajeno a la realidad colombiana.

La relación de Stewart y Amuchastegui era ambivalente: zigzagueaba entre el amor filial y el rechazo. Esto tenía una base emocional. Como Ellen Stewart era la “mama” de los “mama babies”, se actuaba como si hubiese un profundo lazo afectivo. Sin embargo, la trama se podría resumir en que la red Nueva York-Bogotá fue un proyecto cultural atribulado por la política y el dinero, de lo cual es lícito deducir que Amuchastegui y Stewart estaban inmersos en una confusión: atribuían a una relación artística y profesional un sentido relativamente inadecuado (transferencial).

Hubo, no obstante, otra forma de ambivalencia. Es evidente que en La Mama bogotana Armando creó un modelo que oscilaba entre arte y política. Lo que no es evidente es que Stewart planteó la misma ambivalencia. Es probable que su decepción con el teatro político impuesto en Bogotá tuviera que ver con un lado del arte puro que podía resultar llamativo

72 “While the indefatigable La Mama her self was busy on the telephone in French and English, Yugoslavia’s leading playwright Aleksandar Popovic, noted French avant-garde director and actor Antoine Bousseiller and Roumania’s brilliant young director Andrei Serban were engaged in multi-level conversations with Indian playwright Jagga Kapur [...]”. “Eleonore Lester, Mama makes ‘wanton soup’”, *The New York Times*, Nueva York, 5 de abril, 1970, 93.

para las instituciones norteamericanas que apoyaban su trabajo: un teatro enfocado en lo teatral estaba lejos de producir algo que, de algún modo, fuera políticamente antinorteamericano (temor insistente durante la Guerra Fría); así, distinguirse del teatro político era hacer algo sutilmente político⁷³.

Bibliografía

Fuentes primarias

Archivos:

Archivo Histórico del Teatro la Mama (AHTLM), Bogotá-Colombia. Secciones: Documentos Administrativos, Documentos CCT y Correspondencia.

La Mama Experimental Theatre Archive (LMETA), Nueva York-Estados Unidos. Fondo *Colombia*.

New York Public Library (NYPL), Nueva York-Estados Unidos. Billy Rose Theatre Division (BRTD), Performing Arts Archive (PAA), Colección *Paul Craneziel Papers (PCP)*, Serie I y III .

Publicaciones periódicas:

Boletín Corporación Colombiana de Teatro. Bogotá, 1970.

El Espectador. Bogotá, 1969.

El Siglo. Bogotá, 1968-1969.

El Tiempo. Bogotá, 1966-1970.

The New York Times. Nueva York, 1964-2011.

The Village Voice. Nueva York, 1963-1969.

Voz Proletaria. Bogotá, 1970.

Documentación primaria impresa:

Bonnefoy, Claude. *Conversations with Eugène Ionesco*. Londres: Faber and Faber, 1970.

Brecht, Bertolt. *El pequeño organon para el teatro*. Granada: Editorial Don Quijote, 1983 [1948].

Ionesco, Eugène. *Notes and Counter Notes: Writings on the Theatre*. Nueva York: Grove Press, 1964.

Weiss, Peter. *Escritos políticos*. Barcelona: Lumen, 1976.

⁷³ Ver nota 37.

Fuentes secundarias

- Antei, Giorgio. *Las rutas del teatro*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 1989.
- Barnitz, Jaqueline. *Twentieth-Century Art of Latin America*. Austin: University of Texas Press, 2001.
- Benjamin, Walter. *Understanding Brecht*. Traducido por Anna Bostock. Londres: The Gresham Press, 1977 [1966].
- Bottoms, Stephen. *Playing Underground a Critical History of the 1960s Off-off Broadway*. Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1994.
- Canaday, Steven Brian. "Underground Celebrity: Sam Shepard and the Paradox of Off off Broadway Success". Ph.D. Dissertation, University of Maryland, 2002.
- Dunkelberg, Kermit. "Grotowski in North American Theater: Translation, Transmission, Dissemination". Ph.D. Dissertation in Philosophy, New York University, 2008.
- Duque, Fernando y Jorge Prada. *Santiago García: el teatro como coraje*. Bogotá: Investigación Teatral Editores, 2004.
- Eco, Umberto. *The Open Work*. Cambridge: Harvard University Press, 1989.
- Freud, Sigmund. "Los instintos y sus destinos". *Obras completas*, volumen II. Madrid: Biblioteca Nueva, 1973, 2039-2052.
- Freud, Sigmund. "Sobre la dinámica de la transferencia". *Obras completas*, volumen XII. Buenos Aires: Amorrortu, 1991, 93-95.
- Gay, Peter. *La experiencia burguesa*. México: FCE, 1992.
- Gómez, Eduardo. *El surgimiento del teatro moderno en Colombia y la influencia de Brecht*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2011.
- González Cajiao, Fernando. *Historia del teatro colombiano*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1985.
- González, Patricia. *The New Theatre in Colombia: 1955-1980*. Austin: University Microfilms International, 1983.
- Grotowski, Jerzy. *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI, 1970.
- Jaramillo, María Mercedes. *El nuevo teatro colombiano: arte y política*. Medellín: Universidad de Antioquia, 1992.
- Lee Horn, Barbara. *Ellen Stewart and La Mama. A Bio-Bibliography*. Londres: Greenwood Press, 1993.
- León Palacios, Paulo. "El Teatro La Mama y el M-19, 1968-1976". *Historia y Sociedad* 17 (2009): 216-233.
- Luhmann, Niklas. *El arte de la sociedad*. México: Herder, 2005.
- Watson, Maida y Carlos José Reyes. *Materiales para una historia del teatro en Colombia*. Bogotá: Instituto Colombiano de Cultura, 1978.

