

El Teatro La Mama y el M-19, 1968-1976*

Paulo César León Palacios[‡]

Resumen

Este artículo expone algunas relaciones que vincularon el Movimiento 19 de Abril en sus orígenes y el Café Teatro La Mama. Expondremos los orígenes de La Mama, y cómo la exclusión cultural del “teatro experimental” y de izquierda fue en los setenta un significativo contexto para interactuar con la militancia en la guerrilla, en particular en el M-19.

Igualmente, el caso servirá para palpar el gran interés de ciertos dirigentes de esta guerrilla urbana en el “trabajo cultural”, su profunda relación con el cambio cultural en los setenta y su lucha contra el dominio ideológico de la sociedad post-frente-nacionalista.

Palabras clave: Historia del teatro, teatro, M-19, guerrilla, historia de Colombia, cultura política, Café Teatro La Mama, Colombia.

Abstract

This article explores the relationships that link the origins of the “19th of April Movement (M-19)” and the “La Mama” café-theatre. It sets out the beginnings of La Mama theatre, and explains how the cultural exclusion of experimental and left-wing theatre in the 1970’s was a significant context for interaction with guerrilla movements, especially the M-19. This particular case is valuable for understanding the considerable interest of some of the M-19 leaders in “cultural work”, their convictions regarding cultural change in the 1970’s, and their struggle against the ideological domination of the post-National Front society.

* Artículo recibido el 30 de septiembre de 2008 y aprobado el 5 de octubre de 2009. Artículo de reflexión. Este artículo es un resumen de la Tesis de Maestría en Historia “M-19 orígenes y surgimiento de una cultura política”, Departamento de Historia, Universidad Nacional de Colombia, Sede Bogotá, 2007, calificada por el jurado como Meritoria.

‡ Sociólogo y Magíster en Historia de la Universidad Nacional de Colombia, Sede Bogotá y actualmente estudiante del Doctorado en Historia en el Colegio de México. Dirección de contacto: paulocleon@gmail.com

Key words: History of theatre, theatre, M-19, guerrilla, Colombian history, cultural politics, La Mama Theatre, Colombia.

Introducción

Desde sus inicios hubo una estrecha vinculación entre el teatro La Mama y el proceso que condujo a la formación del M-19. En este artículo recreamos partes de dicha relación. Veremos que el Teatro Experimental La Mama surgió en un contexto donde el arte, como la política, produjo toda una generación de desheredados culturales, muchos de los cuales se convirtieron en subversivos políticos y artísticos. Estos jóvenes pretendían cambiar substancialmente el orden cultural que *evidentemente* dominaba en los años 1970. No menos importante es que el estudio histórico de La Mama permite palpar el acercamiento de miembros importantes del M-19¹ a ciertos campos culturales².

¹ El “Movimiento 19 de Abril” se fundó en diciembre de 1973 y se lanzó el siguiente 17 de enero. Fue la única guerrilla urbana surgida en Colombia por la época. Varios de sus integrantes fundadores estuvieron vinculados a La Mama, y a otros proyectos de subversión cultural, como la revista *Alternativa*.

² Esta relación de doble vía entre el teatro La Mama y este grupo guerrillero fue sumamente compleja y requiere de una investigación más amplia, en especial para dilucidar la relación entre la subversión política y el cambio estético que se materializa en su “teatro experimental”. A nivel más general éste es un fenómeno que cubre el periodo de 1950 a 1970 en Colombia. Este artículo omite en general muchos detalles y problemas relativos a las relaciones entre los teatros experimentales bogotanos, el “teatro universitario”, y su evolución dentro del periodo planteado. Igualmente omite el problema de qué significa exactamente la categoría de *subversión cultural*, cuando con ella nos referimos a las nuevas

La escena teatral de los setenta

La relación entre el arte y la política era lógica y natural en aquel momento; ilógico era que a alguien se le ocurriera hacer arte sin política –tema que desarrolló muy bien la novela *Sin Remedio*–. En los escenarios artísticos de los setenta, era difícil diferenciar que había sido primero: si la entrada al arte por la política o viceversa. La Universidad Nacional, el Teatro del Parque y los teatros de izquierda eran prácticamente los principales epicentros culturales y políticos de la izquierda bogotana.

En una entrevista de la revista *Alternativa*, hecha a varios directores de teatro encontramos una interesante descripción de la escena teatral de 1970. Según el artículo, en el auge del movimiento estudiantil, el teatro se convirtió en una forma de agitación

prácticas estéticas con las que estos grupos pretendían *proyectar y figurar* artísticamente tesis y modelos políticos, alternativos al estatus quo cultural. En aras de un mínimo punto de partida, necesario para leer este artículo, proponemos que en este caso *la subversión cultural consiste en las pretensiones ideológica y estética de sustituir ciertos valores dominantes, o valores identificados como tales, por nuevos valores estéticos y políticos, luchando por mejorar al mismo tiempo la posición social y política del subversivo cultural*. En la actualidad el autor está desarrollando una tesis doctoral sobre el tema centrado en los casos de El Teatro Libre, el Teatro La Candelaria y el Teatro La Mama, que respectivamente tenían estrechas relaciones con el MOIR, el PCC y el M-19.

política: era común que los actores fueran activistas y militantes de organizaciones, y estuvieran continuamente trabajando en función de sus luchas. Este fenómeno cultural se desarrolló en al menos dos estilos. Por un lado, estaba el teatro *amateur* cuya prioridad eran las urgencias doctrinarias de los grupos de izquierda, y, por otro, estaban los grupos profesionales como el Teatro Escuela de Cali (TEC), dirigido por Enrique Buenaventura, La Candelaria, dirigida por Santiago García y Carlos José Reyes, el Teatro Popular de Bogotá (TPB), dirigido por Jorge Ali Triana y La Mama³. Éstos, a diferencia de los primeros, estaban relativamente politizados, pero no sacrificaban por ello el valor propiamente artístico del teatro.

Una de las características particulares de estos proyectos es que eran internamente pluriclasistas y, al mismo tiempo, estaban volcados a trabajar en barrios y organizaciones populares, y, más aún, montaban sus obras inspirados en una indagación histórica constante por *lo popular y las luchas sociales*; eran, pues, formas de re-creación de *las culturas plebeyas*. Así mismo, el teatro de izquierda era una práctica cultural de masas, pues eran miles y miles de personas, en especial trabajadores, estudiantes y, en general, activistas políticos, los que asistían a los cientos de funciones.

En ese contexto, y pese a cierta

³ Revista *Alternativa*, (26), Bogotá, Gráficas Mundo Nuevo, febrero 10 de 1975, pp 10-11.

profesionalización, las diferencias eran fuertes. Por ejemplo, mientras Jorge Ali Triana veía en la creación colectiva un “mito”, cuando se le consideraba como una inversión de la creación individual del teatro burgués, Santiago García profesaba que “el trabajador del teatro tiene que pertenecer a una organización partidista revolucionaria, si es que quiere dirigir su trabajo a las clases explotadas”⁴. El debate de la autonomía del arte no se daba sólo frente a los partidos de izquierda, también frente al Estado. En el ambiente se discutía continuamente hasta dónde y en qué modo era válido recibir ayudas y premios gubernamentales.

No sorprende, pues, el vínculo surgido entre Jaime Bateman y el Teatro La Mama. Desde su época de partido, Bateman tuvo estrechas relaciones con muchos artistas⁵; le interesaba el arte,

⁴ Revista *Alternativa*, 26, febrero 10 de 1975, pp 10-11. Aunque de hecho García mantuvo una relación muy ambigua con el Partido Comunista Colombiano-PCC, nunca militó, y a finales de los setenta ya no sostenía públicamente este tipo de ideas, que estaban en tensión con la autonomía artística.

⁵ Según recordó Patricia Ariza: “Durante varios años Peggy (compañera de Bateman), mi amiga [Martha Traba], y yo, trabajamos con Bateman para una especie de red misteriosa que él manejaba [...] con él editamos el primer afiche del Ché, a los pocos días de su muerte [...] editamos una de las primeras obras gráficas de vanguardia; esa obra tenía nada menos que la cara de Manuel Marulanda [...] fue una serigrafía en la que participaron artistas muy importantes [...] Manuel estuvo en muchos de nuestro muros; era también símbolo del encuentro urbano de los intelectuales con ese otro país de la guerra”. También editaron una tarjeta describiendo todas las partes de un fusil, con la firma de Maru-

tal vez por su contacto con la realidad social, pero también por la dramaturgia y su carácter carnavalesco. Igualmente, le interesaba vincular artistas a su trabajo clandestino. Estaba en el aire: muchos artistas querían apoyar a los movimientos subversivos.

La Mama: teatro subversivo

La Mama apareció en Estados Unidos en el marco de los movimientos que surgieron como respuesta a la exclusión de los pequeños y medianos teatros por el gran teatro de Broadway⁶. *Off-Broadway* fue el nombre que adquirió este movimiento cultural, nacido en la década de 1950, con autores como Edward Albee (conocido por *Historia del Zoológico*, obra característica del movimiento Off). Pero al ser asimilado por el circuito de Broadway surge en los sesenta el OFF-off Broadway, liderado por Ellen Stewart y *La Mama Experimental Theatre Club*, fundado en 1961. La Mama era un pequeño café teatro que empezó a promover nuevas formas de dramaturgia y relación con el público, impregnado por el movimiento negro, el movimiento de los derechos civiles, el hipismo y paradigmas teatrales emergentes como el teatro del absurdo y algunos elementos del teatro brechtiano.

landa. Véase ARIZA, Patricia, Peggy KIELLAND y Clara ROMERO, *Bateman*, Bogotá, Planeta, 1992, pp. 142-143. Nicolas Buenaventura considera que Bateman ingresó a una organización como el PCC también para estar en contacto con los intelectuales y artistas. Entrevista a Patricia Ariza; véase el testimonio de Buenaventura en ARIZA, *Bateman*, p. 158.

⁶ Se trata de los grandes teatros concentrados alrededor de Times Square entre las calles 41 y 53.

Kepa Amuschastegui, por intermedio del escultor colombiano Edgar Negret, trajo a Colombia *Que Viva el Puente*, una obra de Paul Foster, autor emblemático del movimiento OFF-off⁷. Y así Kepa llega a la idea de aplicar el concepto de La Mama a Colombia⁸.

No fue casualidad el momento de aparición de La Mama en Bogotá. Era una época de construcción de identidades, un segundo “renacimiento”, al decir de Eddy Armando, director emblemático de La Mama:

En los 1960s, *somos* una generación de jóvenes que estamos probando todo, estamos experimentado todo, estamos creando unas formas de expresión en Colombia y en el mundo. *Eso es espontáneo*, por una necesidad de una generación que necesita expresar, necesita tener que ver con el destino de su país, su ciudad, su nación⁹.

Ahora bien, en Bogotá ya existía una cierta tradición dramaturgica en torno al Teatro del Parque (Parque Nacional), que nació en 1936 para impulsar el movimiento titiritero y como espacio

⁷ Entrevista con Eddy Armando, junio 28 de 2007 y agosto 1 de 2007, cursivas agregadas, para resaltar que se trata de un testimonio *presentista* que tiende a homogeneizar experiencias diversas y dotarlas de un carácter natural e inocente, por lo demás valores típicos de la reflexión artística.

⁸ La diáspora de La Mama llegó en esa época a ciudades como Buenos Aires, Amsterdam, Tokio, Paris, Londres y Bogotá, entre otras.

⁹ Entrevista con Eddy Armando, junio 28 de 2007 y agosto 1 de 2007.

de socialización popular del arte. En los sesenta la actividad febril en torno al Teatro del Parque estaba, por supuesto, impregnada por la masiva politización de los artistas. En torno al Parque actuaban núcleos juveniles del EPL, el ELN, el PCC y las futuras ADO-Autodefensa Obrera, pero principalmente del ELN. Julio Ferro, quien militará con el M-19 desde 1975, recuerda que a los 12 años, por allá en el año 1966, comenzó a ir al Parque Nacional a ver cine mudo, títeres y teatro, y que allí fue donde empezó su carrera como mimo, siendo al mismo tiempo colaborador del ELN. Allí –continúa Julio– supo de Fernando Cocher y Germán Moure, que fueron algunos de los primeros intelectuales perseguidos por trabajar con el ELN¹⁰.

Del mismo modo, hubo cierta cercanía entre Beatriz Caballero, hija del pintor Eduardo Caballero y hermana de Antonio Caballero, y el M-19, siendo ella directora del Teatro del Parque, entre 1970 y 1976¹¹. Y, finalmente, cabe mencionar que el propio Eddy Armando inició su actividad teatral en el Parque, hacia 1963.

Un tercer proceso para comprender el surgimiento de La Mama es el núcleo de actores y dramaturgos que se formó

¹⁰ Moure se vinculó desde sus inicios al Teatro Libre en 1973, que por años fue una especie de frente cultural del MOIR.

¹¹ Entrevistas a Julio Ferro, agosto 1 de 2007 y Eddy Armando; confróntese con ROBLEDO, Beatriz, “Hilos para una historia. Los títeres en Colombia”, *Boletín Cultural y Bibliográfico*, XXIV (12), Bogotá, Biblioteca Luis Ángel Arango, 1987, pp. 6-7.

en torno al partido comunista. En 1962 Santiago García, como docente de la Universidad Nacional de Colombia, dirigió su Teatro Estudio; allí fue maestro de Eddy Armando y Carlos Duplat¹², entre otros. En 1966, García dirigió el montaje de la obra *Galileo Galilei*, para la cual el partido comunista editó un folleto que fue censurado por la Universidad, armándose un gran escándalo político, pues la JUCO publicó y distribuyó el folleto censurado. García y su equipo se separaron de la Universidad, y una parte de ellos –Duplat no, por ejemplo– fundaron la Casa de la Cultura en 1966, que luego se llamará Teatro de la Candelaria¹³.

Eddy Armando estuvo poco tiempo en el nuevo proyecto de García y encontró un espacio más amplio en la idea de Amuchastegui.

El 5 de mayo de 1968, al mismo tiempo que surgía el movimiento estudiantil de mayo del 68 en Francia, se fundó en Bogotá el Café Teatro La Mama. Uno de los socios fundadores fue Eddy Armando, que haría parte de la primera generación del M-19. En la fundación también participaron Consuelo Luzardo, Germán Moure, Gustavo Mejía, Paco Barrero, Jeanine Elgazi, Consuelo Moure, Jorge Cano, Jaime Carrasquilla, Beatriz Elena Mejía y la propia Ellen Stewart, que vino a

¹² Artista que fue un importante militante del M-19 en su primera década.

¹³ Entrevistas a Patricia Ariza y Carlos Duplat, mayo 17 de 2007, y Eddy Armando.

Colombia a acompañar el proceso. La primera y célebre sede de La Mama estaba ubicada en la Carrera 13 No 48-63, barrio Teusaquillo, en el entonces norte de Bogotá.

De inmediato, La Mama inició una febril carrera para presentar una obra semanal a un público ávido de “teatro experimental”. No obstante, en diciembre de 1969 se retiraron casi todos los socios fundadores “asumiendo razones personales que estaban en desacuerdo con los objetivos del teatro ‘La Mama’”¹⁴. En el caso de Kepa las razones personales consistían en una beca para estudiar en el prestigioso Royal Shakespeare Company. Al irse Kepa, principal fundador, La Mama quedó huérfana. Germán Moure decidió irse a hacer trabajo artístico popular en los barrios –probablemente con los maoístas– y Jorge Cano se fue a trabajar con la Unidad Popular en Chile. Las razones de los demás socios no fueron claras, pero es probable que se tratase fundamentalmente de un miedo por lo que se venía: una previsible insostenibilidad económica del proyecto¹⁵.

Eddy asumió entonces la dirección de La Mama. En la nueva época, si bien se mantuvo un trabajo influido por el teatro del absurdo –en obras como *La Serpiente*–, La Mama se propuso elaborar una dramaturgia *autóctona*, desarrollando el método del *teatro testi-*

monio –bajo la influencia del dramaturgo alemán Peter Weiss–, que implicaba una vinculación más estrecha entre política, historia y teatro, sin llegar a la pretensión de un teatro marxista; había por supuesto una influencia de Bertolt Brecht –incluso a través el propio Peter Weiss–, pero se trató de mantener el valor propiamente artístico de la *ficción* y otras corrientes –como el propio *teatro del absurdo*, incluido por Weiss en su método–.

Esto último no era una licencia fácil de obtener en la época. Como recuerda Eddy Armando: “en la época había una presión de los públicos [...] cualquier obra que se presente en la Universidad Nacional hay que ir con palos para defenderse, el grupo que sea, porque le dan a uno garrote”¹⁶.

Así pues, esta reorientación dramática limpiaba un poco la fama de “Mama pequeño burguesa” que había tenido el teatro bajo la figura de Amuschastegui.

Por último, la innovación dramática también implicó un cambio en la división del trabajo: se abrieron paso la creación colectiva tanto en la actuación como el montaje, así como una cierta horizontalidad en la realización de estas labores¹⁷.

¹⁴ Archivo de La Mama (A.D.L.M.), “Acta No 1”, Asamblea, Bogotá, diciembre de 1969.

¹⁵ Entrevista Eddy Armando.

¹⁶ Entrevistas a Eddy Armando.

¹⁷ Uno de los aspectos para aclarar en una investigación más gruesa es si esta horizontalidad ideológica se traducía en cambios sustanciales en las relaciones y construcciones de género. Los indicios de la investigación en curso muestran que el resultado

En el momento que sucedían todos estos cambios, Eddy ya era colaborador de la primera red urbana de las FARC, dirigida por Jaime Bateman.

Peggy Kielland, cuadro del partido comunista que estuvo presente en el trabajo teatral desde la época de la Universidad Nacional, ingresó oficialmente a La Mama en octubre 1970, como asistente de dirección en la obra *La Cacería*, dirigida por Eddy Armando¹⁸. Peggy también era parte de la red urbana de las FARC y compañera sentimental del “Flaco” Bateman, y fue quien conectó a Bateman con Eddy Armando. Peggy sería igualmente una participante en la fundación del M-19.

Exclusión social y resistencia cultural: La Mama en los setenta

Además de ser un “teatro experimental”, o más bien por serlo, la dinámica de La Mama era bastante peculiar, como lo describe el siguiente documento:

Acta No 3

I. Finanzas

2- Manifestaciones

3- Encuentro de directores

4- Razón para una asamblea

I- No hay plata. Se debe cobrar la plata que los deben [sic]. Vender los carnet. Conseguir un abogado para arreglar el problema de La MAMA (se está cayendo)

2- La manifestación en apoyo a las centrales obreras, viernes 5 p.m. Corporación invita [...]¹⁹.

La Mama era, pues, un centro cultural subversivo al menos en un sentido: el arte estaba volcado tanto a la innovación dramática como al apoyo de las luchas sociales, más exactamente, las dos actividades eran consubstanciales. Pero, como dice el acta, no era menos cierto que La Mama materialmente se estaba “cayendo”: cómo en sus orígenes históricos, La Mama era en su nueva etapa una herejía cultural estimulada por la exclusión simbólica y material a la que estaba sometido el arte contracultural en Colombia

No obstante, el trabajo fue intenso. Según su contabilidad, entre 1968 y 1973 a La Mama asistieron aproximadamente 75.000 espectadores a 1.588 presentaciones. Igualmente, La Mama

es relativo: prácticamente no surgieron mujeres dramaturgas y las tareas políticas seguían, como las tareas teatrales, subordinadas a la jefatura y la ideología masculina, pero, las mujeres participaban activamente en la administración y en el montaje de las obras, y contaban con cierta autonomía para construir sus personajes.

¹⁸ A.D.L.M., “Acta No 4”, Junta Directiva, Bogotá, octubre de 1970.

¹⁹ A.D.L.M., “Acta No 3”, Junta Directiva, Bogotá, enero 19 de 1971. Se refieren a la Corporación Colombiana de Teatro (CCT), fundada en 1969 y dirigida por Patricia Ariza, activa militante del PCC, y co-fundadora de La Casa de la Cultura. En ese entonces la CCT tenía una alta legitimidad entre los grupos de “teatro experimental” y aglutinaba a la mayoría de ellos, por lo que fungía como organizadora constante de eventos políticos con participación teatral.

había llevado obras a 173 sitios públicos, en especial universidades, colegios, barrios, sindicatos y cárceles, para unas 82.000 personas²⁰. Se volvieron famosas por entonces obras como *Torquemada* –1972, del brasileño Augusto Boal–, *Chaumi Punchapi Tutuyaca* –*Anocheció en mitad del día*– sobre el Imperio Inca y su caída; y *El Abejón Mono*, que representó a Colombia en 1970, en el Festival Mundial de Teatro, en Nancy, Francia.

El Abejón Mono, basada en los cuentos de Arturo Alape, escenifica la época de la violencia y la formación de la guerrilla de las FARC, en una mezcla de testimonio y ficción²¹. En el folleto de reestreno de la obra se citan fragmentos de las *Catorce tesis a propósito del teatro documental*, de Peter Weiss, donde se encuentran alusiones directas al abuso del poder a través de los medios de comunicación y la falsificación de la memoria histórica:

El método de Weiss, según el folleto, consistía en lo siguiente:

b) Crítica de la falsificación de la realidad: [...] ¿Quién, pues, extrae beneficio de una alteración consciente de ciertos fenómenos destacados y memorables? Cuáles son las capas de la sociedad

que mantienen disimulados los acontecimientos del pasado? [...]

c) Cuáles son los efectos de una mentira histórica [...]

d) El teatro documental se opone a aquellos sectores cuya política consiste en mantener ciego al observador [...] se alza contra esa tendencia de los medios masivos de comunicación de mantener al pueblo en un destierro de embriecimiento de cretinización [...] un teatro documental que desea ser en primer lugar una tribuna política, y renuncia a ser una relación artística [...] No es sino cuando ha logrado, gracias a su actividad de análisis, de control y de crítica, transformar una materia real vivida y conferirle las funciones de un medio artístico, cuando adquiere plena validez en el debate crítico que libra con la realidad²².

A finales de 1973 La Mama estrenó *Lo que dejó la tempestad*, original del venezolano César Rengifo. La obra, que se inscribe en el estilo campesinista, narra los episodios de miseria vividos por las masas venezolanas luego de la guerra civil de 1859 y la presencia del caudillo Ezequiel Zamora. La crítica ubicó *Lo que dejó la tempestad* como el intento de una “nueva expresión teatral” de gran calidad dramática, y un derroche técnico en el montaje²³. Así rezaba un

²⁰ A.D.L.M., “Documentos de contabilidad”, 1968 a 1973. Había en ese momento cinco teatros reconocidos en Colombia: La Candelaria, La Mama, El Teatro Experimental de Cali, El Local, el Teatro Popular de Bogotá y El Alacrán, dirigido por Carlos José Reyes.

²¹ Entrevista Eddy Armando.

²² A.D.L.M., “El Abejón Mono”, Bogotá, folleto, s.f.

²³ Véase *Diálogos Universitarios*, febrero de 1974, s.f.; *El Tiempo*, Bogotá, septiembre 3 de 1973. De esta época también fue *El Pulpo*, obra infantil escri-

fragmento de la crítica de José Prat: “Ardua tarea la que realizan los actores de este joven grupo de teatro. *Ascética* tarea llena de sacrificios y obstáculos. El público escuchó del director palabras decorosas y apremiantes de *demanda de ayuda*, que permita salvar las *dificultades económicas* suficientes para clausurar el teatro de *vanguardia*, tal vez el primero que se fundó en los países de nuestro idioma”²⁴. Y la crítica de los comunistas no era menos vehemente: “La intención de Eddy y su grupo es demostrar que el pueblo no muere y que de sus combates surgen las semillas de futuras victorias”, afirmó *Voz proletaria*²⁵.

Esa relación entre “ascetismo” forzado y “vanguardia”, entre privación y subversión, es plenamente indicativa del *valor* cultural de La Mama: se trataba de un fenómeno de incubación de una rebeldía artística y política. La Mama no sólo era subversiva en el sentido de acompañar las luchas populares, sino también en un sentido estético de re-crear visiones y modos de sentir la sociedad de forma alternativa. Ahora, La Mama seguía siendo subversiva en el sentido más elemental de la época: Eddy Armando, Marta Sánchez, Peggy Kielland, Orlando Álvarez, Margarita

Gutiérrez, Patricia Ramírez y otros, habían sido activos militantes o colaboradores del M-19 desde sus inicios.

Los problemas económicos de La Mama eran graves. En sus primeros años La Mama vivió austeramente de los aportes de entidades como ECO-PETROL, Simmens y la Federación de Cafeteros, así como también rechazó a instituciones como la Fundación Ford y el propio Ministerio de Educación; pero la paulatina cercanía con la izquierda trajo como consecuencia la pérdida de estos apoyos. En la nueva época de La Mama, los escasos subsidios del gobierno, y las entradas del teatro no alcanzaban para los gastos mínimos.

No resulta extraño que Nelson Osorio²⁶, por la época colaborador de La Mama –y miembro de *Comuneros*, que meses después se convertiría en el M-19–, escribiera en 1973 una parodia del peregrinaje de los teatros para conseguir apoyo oficial. En la parodia el director y los actores de La Mama son presa de las leguleyadas del “Doctor Corbata”²⁷.

El 1 de abril de 1974 La Mama

ta por Marta Sánchez –militante del M19–, de corte igualmente campesinista, donde el pulpo encarna al gamonal –la obra se estrenó en abril de 1973–.

²⁴ *El Tiempo*, Bogotá, marzo 14 de 1974. Cursivas agregadas.

²⁵ *Voz proletaria*, Bogotá, Colombia Nueva, marzo 21 de 1974.

²⁶ Nelson Osorio Marín era una mente artística brillante que lo llevo por la poesía abstracta “nadaísta”, la composición de uno de los *hits* radiales de la época (“Café y Petróleo”), la escritura de una obra de teatro para La Candelaria y a ser publicista –su principal y más exitoso oficio– en las agencias más reputadas de la época. Fue uno de los creadoras de la asombrosa campaña del lanzamiento del M-19 a comienzos de 1974.

²⁷ A.D.L.M., ANÓNIMO, “Una limosnita por favor... es para hacer teatro”, s.f.

fue desalojada de su sede por franca acumulación de meses y meses sin pagar el arriendo. El 17 de enero inmediatamente anterior había aparecido un peculiar aviso en la prensa nacional que decía: “ya llega [...] M-19”²⁸. Bien se hubiese podido tratar de una nueva obra de teatro, o de un *happening*, como llamaban los intelectuales subterráneos de la época a cierto tipo de experimentos teatrales –proscritos de Bogotá desde finales de los sesenta– inspirados en el “teatro pánico” del chileno Jodorowski. Ese día la toma del Concejo de Bogotá y el robo de la espada de Bolívar en la Quinta del mismo nombre, dieron a conocer que se trataba de una *campana publicitaria*, con un singular contenido político, organizada por un nuevo grupo subversivo que surgía reivindicando los hechos del 19 de abril de 1970, en que se decía que el presidente Pastrana le había robado las elecciones al general Rojas Pinilla. Ciertamente se trató más que de una típica acción de guerrilla urbana, de toda una *puesta en escena* en donde el M-19 se catapultó en unas cuantas horas como un actor político nacional, sin disparar una sola bala. En el robo de la espada uno de los integrantes del comando era Eddy Armando²⁹ –un

mando cabe decir–.

En el día de su desalojo los actores de La Mama armaron un carnaval de denuncia sobre la Carrera 13; uno de los carteles decía: “Esta es la respuesta del Frente Nacional a 6 años de trabajo teatral”³⁰. La concepción artística del grupo quedó plenamente expresada en un comunicado emitido aquel día: “Nuestras obras de teatro no son ‘detergentes’, coca colas ni cuchillas de afeitarse para vender como un producto más [...] es obligación del Estado patrocinar la recreación cultural popular [...]”³¹.

En una inolvidable contestación, el poeta Jorge Rojas, director de Colcultura³² en ese momento, contestó así el desesperado pero vehemente requerimiento de los desahuciados actores de La Mama:

Es laudable que haya asistido a una fabulosa proliferación de grupos pretenciosos de su autonomía y desdeñosos de todo paternalismo [...] y cuya insurgencia

²⁸ Este aviso fue precedido por otros similares. El 14 de enero de 1974, apareció en *El Tiempo* un aviso de fondo negro y letras blancas, que contenía un corto mensaje: “¿Parásitos... gusanos? espere M-19”. En los siguientes tres días aparecieron, en lugares similares avisos con frases como: “¿Decaimiento... falta de memoria? espere M-19” o “falta de energía... inactividad? espere M-19”.

²⁹ Entrevista Eddy Armando, 28 de junio de 2007 y 1 de agosto de 2007.

³⁰ A.D.L.M., Archivo fotográfico, s.f.

³¹ *Alerta*, Bogotá, abril 3 de 1974.

³² Colcultura había iniciado labores el 1° de agosto de 1969, convirtiéndose en una gigantesca entidad burocrática con más de 900 empleados, y acusada por la izquierda de promover una cultura conservadora de elites. Igualmente se decía que entregó parte de la investigación antropológica al Instituto Lingüístico de Verano, que pertenecía a una secta religiosa norteamericana –*Wycliffe Bible Translator*–. Esta congregación utilizaba la investigación lingüística para convertir a los indígenas y estuvo implicada en episodios de espionaje en la Universidad Nacional. Véase: *Alternativa*, Bogotá, Gráficas Mundo Nuevo, junio 10 de 1974.

admiramos íntimamente. Si aquí no pueden subsistir no debe ser por fallas en el genio histriónico ni en la maestría de los directores pero sí en la prospectación (sic) económica que debe ser minuciosa y responsable pues como decía mi profesor de economía: □ hasta para recoger fresas en un bosque se necesita un plan? [...] Me duele comunicarles que no está en las manos del Instituto Colombiano de Cultura proveer de casa ni siquiera a este sólo grupo [...] ni asignar un auxilio dentro del término perentorio que Uds. exigen, pues se necesita un año para que Planeación Nacional, Ministerio de Haciendo y Congreso puedan asignar un presupuesto [...]»³³.

Como “vergonzosa” calificó Eddy Armando la irónica respuesta³⁴. En varios artículos de prensa se llegó a mencionar que la indiferencia gubernamental era una cuenta de cobro por la postura de izquierda que abiertamente había exhibido La Mama³⁵.

Por esos días La Mama hizo parte de varias manifestaciones callejeras, unas en solidaridad con su situación y otras convocadas por diversos sectores sociales. Por ejemplo, participó en la inscripción de María Eugenia Rojas como candidata presidencial³⁶;

³³ A.D.L.M., “Rojas a Eddy Armando”, Correspondencia recibida, Bogotá, abril 5 de 1974.

³⁴ *El Tiempo*, Bogotá, abril 10 de 1974.

³⁵ *El Tiempo*, Bogotá, abril 3 de 1974.

³⁶ *Alerta*, Bogotá, abril 7 de 1974.

igualmente acompañaron el cierre de campaña del candidato presidencial de la Unión Nacional de Oposición-UNO, Hernando Echeverri Mejía³⁷.

El caso de La Mama dio para toda una denuncia sobre la negligencia oficial frente al tema de la cultura, denuncia que se propagó ampliamente en los principales medios nacionales e internacionales. La actividad febril de La Mama también traspasó las fronteras con la actuación, pues en junio el grupo de fue de gira para Venezuela y Ecuador; por supuesto, también se trataba de un acto de denuncia internacional.

En 1975 la lucha siguió con múltiples expresiones, como fue la marcha carnaval del 2 de abril, realizada por La Mama y otras organizaciones artísticas en el centro de Bogotá. Curiosamente, en esa época el M-19 acentuó su política de trabajo cultural con las *Brigadas de arte y cultura*³⁸. Y fue precisamente en ese momento cuando el carácter cultural de la reivindicación de La Mama fue afectado por un grave hecho.

Persecución policial a La Mama

El 16 de abril Eddy Armando y Orlando Álvarez, también integrante de La Mama, fueron detenidos y acusados de participar en un sincronizado robo de ocho carros en el parqueadero de un teatro bogotano; también fueron acusa-

³⁷ *El Tiempo*, Bogotá, abril 3 de 1974.

³⁸ Entrevista a Julio Ferro.

dos de elaborar dos carros bomba³⁹. El periódico *El País* fue más allá al afirmar que “Al parecer se tienen pruebas de que el robo de los ocho automóviles particulares, dos de los cuales fueron hallados en posesión de los detenidos, tenían como finalidad organizarse para crear un célula guerrillera”⁴⁰.

El 22 de abril *El Espacio* publicó el siguiente titular: “El M-19 y La Mama”. En el artículo relatan, basados en fuentes oficiales, que a través de un estudio grafológico de las pancartas utilizadas en las protestas de La Mama y propaganda del M-19, se llegó a la conclusión de que se trataba de la misma letra. El detectivesco argumento fue reforzado con la alusión al carácter “teatral” de ciertas acciones del M-19, como la famosa intervención en la posesión de María Eugenia Rojas como jefa de la ANAPO a comienzos de 1975.

Pero en la prensa santandereana apareció una versión diferente, según la cual Eddy y Orlando fueron citados para recibir una supuesta donación, siendo detenidos e incomunicados cincuenta y dos horas, apareciendo luego como ladrones de carros y guerrilleros⁴¹. Esta versión se basaba en una carta

³⁹ *El Espacio*, Bogotá, abril 17 de 1975, p. 7 y *Vespertino*, Bogotá, abril 19 de 1975, p. 12A.

⁴⁰ “Director de ‘La Mama’ a órdenes de un Juez”, *El País*, Bogotá, abril 21 de 1975. En el mismo artículo el TPB es tachado de “subversivo”, por la obra *Los fusiles de la señora Carrar*.

⁴¹ *Vanguardia Dominicana*, Bucaramanga, julio 20 de 1975; y en *El Liberal de Santander*, Bucaramanga, julio 27 de 1975.

dirigida por La Mama al presidente López Michelsen en julio de 1975, y posteriormente al Ministro de Justicia y al Procurador de la Nación, la cual iba firmada por personalidades de la cultura como Enrique Santos Calderón, Antonio Caballero, Patricia Ariza, Bernardo García, Ali Humar y Gabriel García Márquez, entre otros. La carta sostenía la versión contraria a las autoridades y planteaba una dura crítica al uso de los medios de comunicación para desacreditar a los detenidos:

Las grandes cadenas periodísticas y radiales, sumadas a la televisión, iniciaron una copiosa campaña basada en patrañas, insinuaciones tendenciosas y demás métodos para casos como este, mediante las cuales se ‘condenaba’ a los artistas detenidos [...] Como el grupo resistió durante años el cerco económico, la táctica ahora era la de golpearlo físicamente⁴².

Por si fuera poco, en un informe dirigido a la Corporación Colombiana de Teatro-CCT, se asegura que la detención de Eddy Armando y Orlando Álvarez sucedió precisamente cuando ya había ofertas concretas de entidades oficiales y partidos para proveer una sede a La Mama, y que durante las cincuenta y dos horas de detención ilegal también

⁴² A.D.L.M., “García M. y otros a López”, Correspondencia, Bogotá de 1975. También se publicó otra carta con el mismo espíritu en *El Periódico*, Bogotá, abril 20 de 1975, p. 5A, así como un comunicado a nombre de una decena de grupos de teatro, entre ellos Acto Latino, Teatro Taller de Colombia y El Local.

fueron torturados⁴³. En tal sentido, la CCT emitió un comunicado en el que denuncian la detención de los artistas⁴⁴.

A comienzos de noviembre de 1975 los dos detenidos fueron puestos en libertad y el proceso sobreesido⁴⁵.

Después de esta persecución, se puede observar en La Mama un concepto de arte más radicalizado políticamente:

[...] tuvimos que rechazar las propuestas de ayuda condicionada que nos ofreció en una oportunidad la Fundación Ford y en otra el Ministro de Educación Luis Carlos Galán. Esta contradicción se evidenció económicamente al volvérsenos imposible sostener el local que teníamos en arriendo. Habríamos resuelto favorablemente nuestra situación adoptando temas que ocultasen o deformasen nuestra realidad, unos pocos elementos decorativos, algunos toques psicologistas y sexuales para convertir esto en un éxito taquillero porque ser el payaso o la puta de la burguesía cuesta muy poco pero comprometer el arte con los intereses del pueblo y la revolución tiene costos diferentes como lo puede atestiguar nuestra experiencia y la de muchos otros trabajadores del

arte en nuestro país, en América Latina, en el mundo⁴⁶.

Vemos aquí un espectro discursivo muy similar al del M-19. De nuevo se trata del enfrentamiento de dos fuerzas, el “pueblo” y la “burguesía”, *idéntico* a otras luchas tanto en Colombia⁴⁷, como en América Latina y el mundo.

Pero el comunicado tiene igualmente una dimensión que lo liga con una reivindicación del arte moderno, es decir, público pero secularizado:

La popularización del arte, así como del deporte depende también de la ayuda económica incondicional que el estado le preste, o de lo contrario termina convirtiéndose en artículo mercantilizado y prostituido por la sociedad de consumo. Si le pedimos ayuda al gobierno es porque él está en obligación de darla ya que los dineros que percibe por concepto de impuestos que paga el contribuyente provienen de las ganancias producidas con el sudor del trabajador colombiano

⁴³ A.D.L.M., “Informe a la asamblea de la CCT”, 1975, s.f.

⁴⁴ Relaciones públicas de las CCT–Regional Oriente-, “La Mama sin cede”, *Cultura Popular*, Bogotá, mayo 5 de 1975, p. 3.

⁴⁵ *El Espectador*, Bogotá, noviembre 9 de 1975, p. 23A.

⁴⁶ A.D.L.M., “Comunicado”, Bogotá, octubre de 1975.

⁴⁷ Es notable cómo La Mama recurre a mecanismos discursivos típicos del discurso populista de la izquierda. Por un lado recurre al uso de sinédoques como identificar a La Mama con el “pueblo”; de otro lado usa referencias *satíricas*, es decir, evoca la lucha entre el pueblo y la burguesía como una estructura recurrente, de larga duración –algo que evidentemente proviene del marxismo y el pensamiento liberal de la Revolución Francesa–. Lo que valdría la pena preguntarse acá es ¿cómo eran posibles estas coincidencias simbólicas entre esferas tan diferentes como el teatro, la izquierda y el marxismo? Y ¿Cómo documentar tales procesos?

*quién espera le sea retribuida salud, educación, recreación [...]*⁴⁸.

En otras palabras, el Estado debe apoyar la autonomía artística con respecto a él y al mercado, y debe hacerlo porque su dinero proviene de la explotación de los trabajadores. Y aquí *se coincide* con uno de los pilares del discurso del M-19 en su surgimiento, que no es otro que la suposición de un *anhelo* revolucionario en el pueblo, aquí expresado como la “espera” de los trabajadores por una retribución cultural de sus impuestos.

En otro comunicado de la misma época se emula la actividad del arte a la de la ciencia: “la función genérica del arte y la ciencia está dada por la crítica y la desmitificación de las condiciones existentes”⁴⁹. Esta concepción del teatro desarrolla la noción del enfrentamiento entre dos fuerzas como la oposición entre el arte “apologista” y el arte popular, “que busca su fuente inagotable en las grandes luchas de los trabajadores con una visión optimista del futuro”. El teatro es, pues, una *sátira* de la sociedad –histórica en el caso de La Mama–, con una perspectiva *romántica* sobre el triunfo del pueblo⁵⁰.

Este pensamiento estético es muy similar al concepto marxista de cultura, que se expresó por la época, en los do-

cumentos internos y públicos del M-19 –que eran, por lo general, de autoría de los miembros más ideologizados y politizados del grupo, como Germán Rojas, Carlos Duplat y el mismo Jaime Bateman–. Que, como también hemos visto, no necesariamente *se identifican* con algunos valores y hábitos que hemos tanteado en otras prácticas de este plexo tendido entre La Mama y el M-19. Con esto último nos referimos a dos temas fundamentales: la tendencia a *teatralizar* ciertas acciones políticas y la disposición a una búsqueda estética para *expresar* ciertas imágenes sobre la historia y la realidad política colombiana. Puede encontrarse una amplia gama de manifestaciones al respecto desde los poetas del M-19 –Osorio Marín y Afranio Parra– hasta las *imágenes publicitarias* del M-19 del surgimiento⁵¹, pasando por obras de teatro como *El abejón mono*. En una lectura desprejuiciada de este artículo se ve que de alguna manera se hizo posible que un individuo como Eddy Armando produjera conceptos agitacionales de cultura, al mismo tiempo que participaba en la emergencia del primer paradigma modernista de teatro en Colombia –el “teatro experimental”– y de un extraño caso de acción guerrillera urbana a través de la publicidad –una especie de teatro de masas–. No se trataba ni de un cuadro, agitador y reclutador, parapetado en un teatro fachada, íntimo amigo y camarada de Jaime Bateman Cayón. Tampoco se trataba de un joven

⁴⁸ A.D.L.M., “Comunicado”, Bogotá, octubre de 1975. Cursiva agregada.

⁴⁹ A.D.L.M., “Comunicado”, Bogotá, 1975, s.f.

⁵⁰ A.D.L.M., “Comunicado”, Bogotá, 1975, s.f.

⁵¹ Que rápidamente se diluyó en la *concepción visual* típica de las guerrillas urbanas marxistas.

dramaturgo, financiado a la fuerza por la sociedad que combatía, y conocedor de Peter Weiss y el teatro del absurdo. Ambas serían simplificaciones de una realidad diferenciada y compleja que esperamos haber podido examinar en este artículo.

El 21 de abril de 1976, La Mama por fin retomó actividades con *Lo que dejó la Tempestad*, e inició el remontaje de *El abejón mono*, basados en la experiencia de Eddy y Orlando en la cárcel La Modelo. En esta nueva época, la situación de La Mama, si bien modesta, ya le permitía acciones como la donación de dinero a la huelga que Sintravanitex adelantaba en abril de ese año⁵².

No obstante los dolores de cabeza por la combinación entre el teatro y la militancia en el M-19 volverían muy pronto, cuando Marta Sánchez, integrante de La Mama y compañera sentimental de Eddy Armando, fuera capturada en julio con otros cuatro jóvenes haciendo “pintas” del M-19 en la Universidad Nacional⁵³.

Conclusión

En el periodo analizado, el teatro La Mama surgió como una propuesta estética que cuestionó el teatro tradicional costumbrista, en plena sintonía con procesos como el de La Casa de la Cultura, y con referentes más amplios

como el movimiento *Off* de Broadway o el teatro de Peter Weiss. No obstante, La Mama también se constituyó en un espacio de juego para la izquierda radical, en particular para la guerrilla del M-19. La Mama surgió, igualmente, en un contexto de falta de apoyo estatal a estas expresiones estéticas y de persecución policial a quienes se oponían al *establecimiento* desde la lucha radical. Su respuesta a este contexto fue continuar tanto con sus prácticas de subversión estética como de subversión política.

Fuentes y bibliografía

Archivos

- Archivo del M-19. Sin catalogar.
- Archivo del Teatro La Mama. Sin catalogar.
- Archivo personal Carlos Sánchez.
- Hemeroteca Luis Ángel Arango.

Crónicas, biografías y escritos de los protagonistas

- ARIZA Patricia, Peggy KIELLAND y Clara ROMERO, *Bateman*, Bogotá, Planeta, 1992.
- GRABE, Vera, *Razones de vida*, Bogotá, Planeta, 2000.
- VÁSQUEZ, María Eugenia, *Escrito para no morir*, Bogotá, Antropos-ILSA, 2001.
- VILLAMIZAR, Darío, *Aquel 19 será*, Bogotá, Planeta, 1995.
- VILLAMIZAR, Darío, *Jaime Bateman Biografía de un revolucionario*, Bogotá Planeta, 2002.

⁵² A.D.L.M., Jesús A. Pacheco (tesorero Sintravanitex) a *La Mama*, “Correspondencia recibida”, abril 1 de 1976.

⁵³ Véase *El Tiempo*, Bogotá, julio 28 de 1976, p. 3A.

Otros

LACLAU, Ernesto, *La razón populista*, México, Fondo de Cultura, 2005.

MUNERA, Leopoldo, *Rupturas y continuidades. Poder y movimiento popular en Colombia 1968-188*, Bogotá, Universidad Nacional de Colombia, 1998.

WHITE, Hayden, *Metahistoria. La imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, FCE, México, 1992.

Prensa, revistas

Alternativa, Gráficas Mundo Nuevo, Bogotá, 1974-1977.

Periódico-Mayorías, Bogotá, Anapo Socialista, 1974-1976.

Revista-Mayorías, Bogotá, Anapo Socialista, 1975.

El Tiempo, Bogotá, 1974-1976.

El Espectador, Bogotá, 1974-1976.

El Bogotano, Bogotá, 1974-1976.

Voz proletaria, Bogotá, Colombia Nueva, 1972-1976.

Literatura

CABALLERO, Antonio, *Sin remedio*, Bogotá, Oveja Negra, 1986.

FAYAD LUIS, *Los parientes de Esther*, Madrid, Alfaguara, 1978.

FAYAD LUIS, *Compañeros de viaje*, Bogotá, Tercer Mundo, 1991.

MEDINA GALLEGOS, Carlos, *Al calor del tropel*, Bogotá, Alquimia, 2002.

OSORIO, Nelson, *Cada hombre es un camino*, Bogotá, Celza, 1963.

OSORIO, Nelson, *Algo rompe la mentira*, Bogotá, Ediciones Testimonio, 1969.

OSORIO, Nelson, *Al pie de las letras*, Bogotá, Editora Babel, 1976

PARRA, Afranio, *El señor de los caminos*, Papel de Luna, 1989.

PARRA, Afranio, *La garza amorosa y atrae-pájaros*, Bogotá, Multilínea, 1991.

PARRA, Afranio, *EL Templo del jaguar: la edad de cuarzo y la transparencia*, Pasto, Ediciones Acuario, 1993.

Entrevistas

ARIZA, Patricia, 18 de abril de 2007. Dramaturga y actriz, militante del PCC en los 1970; llegó a ser miembro del Comité Central y se retiró en los ochenta.

ARMANDO, Eddy, 28 de junio de 2007 y 1 de agosto de 2007. Dramaturgo, director y fundador del Teatro La Mama; fundador y militante del M-19.

AYALA, Diego César, 29 de marzo de 2007. Profesor del Departamento de Historia de la Universidad Nacional de Colombia. Especialista en el tema de la Anapo. Miembro del PCC en los setenta.

- ARTUNDUAGA, Arjaid, 23 de abril de 2007 y 15 de junio de 2007. Actualmente abogado y depositario de los documentos del M-19. Fundador y militante del M-19.
- DUPLAT, Carlos, 17 de mayo de 2007. Director de televisión y cine. Miembro de la primera generación del M-19.
- FALS BORDA, Orlando, 6 de abril de 2007. Dirigente de Unidad Democrática y del Polo Democrático. En los 1970 fue fundador de la revista *Alternativa*, y cercano al M-19.
- FERRO, Julio, 1 de agosto de 2007. Actualmente es gestor cultural. En los setenta comenzó su camino en el teatro y la guerrilla. Militó en el M-19 desde 1975.
- GARCÍA, Bernardo, 29 de julio de 2007. Actualmente es investigador del DANE. En los setenta fue un reconocido economista *marxista* y director de la revista *Alternativa*.
- GÓMEZ, Fanny, 29 de abril de 2007. Actualmente cultiva flores para floristerías y tiene una compraventa de ropa usada. Esposa de Iván Marino Ospina y colaboradora del M-19.
- GRABE, Vera, 7 de mayo de 2007. Directora del Observatorio para la Paz. Miembro de la primera generación del M-19, donde llegó a ser una destacada dirigente.
- OSORIO, Violeta, 13 de mayo de 2007. Actriz, hija mayor de Nelson Osorio Marín.
- OSPINA, Diego, 23 de abril de 2007. Comerciante, reside en Venezuela, hijo menor de Iván Marino Ospina, exmilitante del M-19.
- PARRA, Giovanni, 1 de julio de 2007. Dirigente Distrital del Polo Democrático. Hijo de Afranio Parra.
- PATIÑO, Otty, 11 de abril de 2007. Director del Observatorio de Cultura Distrital. Fundador del M-19.
- PERALTA, Andrés, 4 de junio de 2007. Actualmente tiene una pequeña editorial. Miembro de la primera generación del M-19.
- ROJAS, Germán, 29 de abril de 2007. Actualmente asesora movimientos indígenas. Fundador del M-19.
- SÁNCHEZ, Carlos, 23 de junio de 2007. Fotógrafo. Miembro de la primera generación del M-19.
- VILLAMIZAR, Darío, 2 de abril y 10 de abril de 2007. Biógrafo de Jaime Bateman, director de la oficina para desplazados de la Alcaldía Mayor de Bogotá. Miembro de la primera generación del M-19.
- VESGA, Omar, 4 de junio de 2007. Actualmente tiene una pequeña editorial. Miembro de la primera generación del M-19.
- ZABALA, Germán, 13 de julio de 2007. Pensionado. Destacado intelectual de la izquierda. Líder de Golconda en los 1970 y colaborador del M-19.
- ZABALA, Vladimir, 13 de julio de 2007. Profesor universitario. Miembro de Golconda.