

ENRIQUE BUENAVENTURA Y SANTIAGO GARCIA: DOS GRANDES MAESTROS DEL ESCENARIO TEATRAL COLOMBIANO

Enrique Buenaventura and Santiago García: two great masters of the Colombian theater stage

Mario Cardona Garzón

Elizabeth Torres Martínez
Universidad de Antioquía

Resumen: El artículo propuesto presenta una mirada que relaciona el saber y hacer de dos grandes maestros del teatro colombiano, con los momentos sociales, políticos y económicos que consolidaron un movimiento teatral, que durante dos décadas lideraron las corrientes creativas del Teatro Latinoamericano, se busca también hacer un recorrido por sus procesos creativos y aportes significativos al teatro mundial.

Palabras clave: Saber/Hacer; Movimiento teatral; Teatro latinoamericano.

Abstract: The proposed article presents a look that relates the knowledge and actions of two great masters of Colombian theater, with the social, political and economic moments that consolidated a theatrical movement, which for two decades led the creative currents of the Latin American Theater, it also seeks to do a journey through his creative processes and significant contributions to world theater.

Keywords: Know /do; Theatrical movement; Latin american theater

Teóricos, perseverantes en la búsqueda del saber teatral, con sus aportes invaluable para la historia del Teatro en Colombia, Latinoamérica, Europa entre otros, para que nuestras nuevas generaciones no los olviden, esta memoria viva, esta herencia de conocimiento para el quehacer artístico desde el Teatro Experimental de Cali (T.E.C) y Teatro la Candelaria – Bogotá. Maestros dotados de un humor crítico, bromas, risas, irreverentes, de reflexiones sobre la condición humana con malicia e inteligencia, parten de sus anécdotas e historias llevadas a la persuasión en la escena, proyectándola desde un saber artístico- investigativo que dejaron en sus textos teórico-prácticos a partir las diversas tendencias estéticos-teatrales retomando de sus Montajes, Encuentros, Conferencias, Polémicas, Foros, los Festivales Nacionales del Nuevo Teatro, Muestras Regionales, y en la escucha de los grandes Maestros del Teatro Universal invitados, entre ellos Eugenio Barba, Peter Brook, José Monleón, Jerzey Grotowsky, Anatoli Vassiliev, y de la dramaturgia colombiana desde sus diferentes procesos: César Campodonio, Miguel Rubio, Osvaldo Dragún...así como los aportes de Luis Enrique Osorio, Carlos Emilio Campos (Campitos), Luis Vargas Tejada, Carlos José Reyes, Fausto Cabrera en la búsqueda del Nuevo Teatro Colombiano.

Diálogo constante entre la teoría y la práctica

Enrique Buenaventura y Santiago García dos grandes Maestros, quienes, concibieron el diálogo del lenguaje teatral con otras disciplinas, implementaron el uso del juego y la improvisación, estas herramientas son formuladas desde reglas constitutivas y regulativas que permiten el máximo de expresión creativa, en la medida en que se entiendan estos límites como una posibilidad de enriquecer el trabajo en escena, en la formación de los actores en la búsqueda de la autenticidad, de la estética propia en la creación e invención de obras propias a partir de la experimentación e investigación de la realidad que nos permea y nos identifica en la historia de Colombia, una historia de dolor y violencia (asesinatos,

matanzas, destierros) contada sin olvidar el humor, lo carnavalesco, lo crítico, una recuperación de lo local sin desconocer lo universal... En la época contemporánea, según Lamus, “/.../ las artes escénicas y sus poéticas se desprendieron de concepciones filosóficas que ya estaban integradas a partidos políticos opositores al establecimiento. La relación entre el quehacer teatral, sociedad y política tuvo menos mediaciones” (Lamus, 2000: 26). El primer estudio es de Gonzalo Arcila, *Nuevo Teatro en Colombia* (1983) y remite insistentemente al trabajo del T.E.C y del Teatro la Candelaria de Bogotá. María Mercedes Jaramillo en *Representación de la realidad y búsqueda de identidad en el Nuevo Teatro colombiano*, según lo cita Lamus, dice acerca del trabajo de Buenaventura y otros: “/.../ adquirieron un compromiso cultural, lucharon contra el colonialismo cultural, echaron mano del teatro como vehículo de expresión cultural, de esta manera se alejaron del teatro tradicional populista que hace obras ‘para el pueblo’, mientras que los contenidos de las obras del Nuevo Teatro nacen del pueblo, con perspectiva popular” (Lamus, 2000, pág. 43).

Líderes y creadores, hombres de teatro de singular talento, tenacidad y persistencia en el oficio, quienes lograron consolidar una propuesta artística denominada Nuevo Teatro Colombiano en compañía de Carlos José Reyes, Jorge Alí Triana, Ricardo Camacho, Gilberto Martínez, entre otros, sobre los cuales es posible elaborar un trabajo desde la perspectiva generacional, al modo de ver de muchos estudiosos y críticos del teatro formados en los diferentes talleres o escuelas que éstos dirigieron. Los principios de dicha propuesta aparecen publicados en 1983 como manifiesto (Buenaventura, 1983) que se sintetiza a continuación, constituyéndose en una propuesta orgánica de trabajo que, aún hoy día, es la ruta de producción artística para la mayoría de agrupaciones del país, veamos:

1. Ruptura con diversos aspectos de la tradición teatral, tanto práctica como teórica, y la formación de nuevas poéticas y preceptivas.

2. Construcción de una dramaturgia nacional, teniendo como fuente nuestros temas, y problemas, nuestra literatura, nuestros personajes y dinámicas sociales, sin que ello signifique dejar de lado lo mejor de la literatura clásica universal.
3. Creación de colectivos, grupos de creadores, actores y actrices que dedican un tiempo significativo al trabajo teatral y en completa autonomía de su producción artística. Y en este sentido, construcción y adecuación de salas como espacios de encuentro, como sedes culturales, muchas de ellas, con variada y múltiple oferta artística.
4. Una nueva relación con un nuevo público, más crítico, con intereses diversos y que valora la producción estética desde el disfrute con los espectáculos, lo que permite un cambio de percepción.
5. Programación de encuentros, talleres, capacitaciones, conocimiento de nuevas tendencias y producción teórica, lo cual revela un interés marcado por la programación y gestión de educación permanente.

Santiago García

*“Qué otra cosa puede ser un artista que un hacedor de otras
realidades,
un forjador con su ilusión
y con sus manos de sueños y universos posibles,
de encantar con objetos preciosos salidos de oficios seculares
la imaginación de un público que espera eso, y sólo eso,
ser deslumbrado para percibir la realidad en que transita...”*
(Santiago García)¹

Un gran Maestro del Teatro colombiano y latinoamericano, actor, director teatral, escenógrafo, pedagogo, teórico, esteta, guionista, director de cine y

¹ Qué mas puede ser un artista. Poema tomado del libro *Santiago García: El Teatro como Coraje*.

televisión, pintor, poeta y arquitecto. Retomando de las páginas de Papel Salmón del diario La Patria, un crítico e investigador teatral, docente de la Universidad de Manizales hace referencia de Santiago García... *“no era un hombre: era un ser colectivo, una suerte de creación en grupo que supo trascender fronteras y hacer lo que siempre buscó en el teatro: el placer de dialogar desde el arte, de ser solidario con la realidad social y de disentir con las ideas”*.

El maestro crea en marzo de 1983 un Taller Permanente de Investigación Teatral cuya filosofía era formar investigadores y producir investigación escénica desde el diálogo constante entre la teoría y la práctica lo comenta Fernando Duque Mesa, quien también colabora junto Peñuela Ortiz y Jorge Prada que elaboran un libro *“Investigación y Praxis Teatral en Colombia”* (1994).

En el Taller Permanente de Investigación Teatral, que desarrollaba Santiago García, llama la atención sobre el terreno de la investigación teatral y la necesidad de relacionar teoría y práctica teatral, en el interior de las Escuelas Superiores de Teatro y en las universidades; ante lo cual, García señala dos problemas fundamentales relacionados con el privilegio que se le da a la enseñanza pragmática del oficio en las primeras y a la concepción pedagógica de las segundas, que subordina la investigación a los centros norteamericanos y europeos. Finalmente, de manera acertada, enfatiza en la necesidad de investigar la vigencia de las teorías teatrales para analizar las posibilidades que ofrecen en nuestro contexto. Cabe destacar que de estos talleres el maestro configuró su primer tomo de teoría y práctica del teatro (García, 1994).

Sus propuestas creadoras las abordó y las hizo trascender en el Teatro el Búho, el Teatro Estudio de la Universidad Nacional, así como en la Casa de La Cultura hoy Teatro la Candelaria.

Viajero del mundo va Paris (Francia), Londres (Inglaterra), Venecia, (Italia), Buenos Aires (Argentina), Praga, Brasil, Chile, Checoslovaquia y República Democrática Alemana (R.D.A) entre otros... hace estudios de Arquitectura y aprende también de maestros y directores teatrales, más su búsqueda continua es con la experimentación que lo lleva a la invención para plasmar las imágenes

teatrales en la escena, las formas, los objetos y los pensamientos por lo que en su labor siempre empezaba por las observaciones críticas para luego pasar a la descripción del trabajo colectivo. También tuvo en cuenta:

En toda experiencia artística, si se está más atento al proceso que al resultado, aparecen, por lo general, dos elementos antagónicos: los elementos teóricos y los prácticos del proceso creador, y que, por el mismo hecho de ser conflictivos, son los que dan la dinámica y el interés, casi de aventura, que tiene todo quehacer artístico. (GARCÍA, 2002)

Entrever posibilidades, abrir puertas y desatar la imaginación en una estrecha relación entre lo cotidiano y lo universal. (García, S. Teoría y Práctica del Teatro, volumen II, 2002). Santiago también se preocupó e investigó en cuanto al entrenamiento del actor teniendo en cuenta que siempre se ha de partir de lo práctico, lo inmediato y espontáneo y luego lo teórico, la reflexión y el análisis que irán interviniendo en dicha praxis, para ello se apropió de los saberes de muchos teóricos Edgar Allan Poe, Denis Diderot, Carlo Goldoni, Grotowsky Jerzey, Eugenio Barba, Bertolt Brecht y los griegos Aristófanes, Esquilo, Eurípides, asimismo también retomo conocimiento de las instituciones específicas en la enseñanza del teatro como la Academia de Arte Dramático Silvio D'Amico. De esta manera, desde temprano se rodeó también de un colectivo de artistas como Patricia Ariza, Vicky Hernández, Miguel Torres, Gustavo Angarita, Carlos José Reyes y Francisco Martínez entre otros.

Santiago García con sus actores nos sorprendieron con el juego en escena, los enredos, la picardía de los personajes, dando como resultados un escenario graciosísimo, la voz, el canto el uso magistral de los instrumentos de parte de los actores, la escenografía, sus obras un diálogo con el arte, con la realidad social y teniendo presente "*La Creación en el Arte siempre ha sido en Colectivo*".

Obras puestas en escena:

Guadalupe Años Sin Cuenta, Los Diez Días Que Estremecieron Al Mundo, creaciones colectivas, *La Historia del Soldado* de Ferdinando de Ramuz e Igor Stavinski, *Golpe de Suerte*, creación colectiva, *El Diálogo del Rebusque, Maravilla Estar, El Quijote Corre Corre Carigüeta* de Santiago García; *Soldados* de Carlos José Reyes, *La Tras-Escena* de Fernando Peñuela Ortiz, *El Viento y la Ceniza* de Patricia Ariza, *El Paso (Parábola del Camino)* creación colectiva, *En la Raya*, creación colectiva, *Tráfico Pesado* (Fragmentos de Ciudad) de Fernando Peñuela Ortiz, *Manda Patibularia; De Caos y de Cacaos*, creación colectiva *Nayra* (La Memoria), Creación colectiva, *Vida y Muerte Severina* de Joao Cabral De Melo Neto, además, *La Manzana* de Jack Gelber, *Macbeth* en versión dramatúrgica de Enrique Buenaventura y *El Menú. Marat/Sadet* de Peter Weiss, el Matrimonio de Witold Gombrowicz, *La Gaviota* de Antón Chéjov y *La Metamorfosis, la Orestíada Esquilo* en Versión dramatúrgica de Carlos José Reyes. *La Buena Alma* de Se-Chuan de Bertolt Brecht, *El Triciclo* de Fernando Arrabal, *El objeto Amado* de Alfred Jarry, *El Dúo* de Jorge Blanco, *Divinas Palabras* de Ramón del Valle Inclán entre otras...

En el texto *Teoría y Práctica del Teatro* de Santiago García (1994: 17, 20), en su reflexión sobre el papel del actor en la conformación de los grupos de teatros, y a partir de la práctica de la Creación Colectiva, y a su vez teniendo en cuenta el trabajo de creación individual de textos y el colectivo en los procesos de creación, reconsideró y se planteó ¿Cuáles serían entonces los elementos que doten al actor de las herramientas necesarias para desarrollar plenamente nuestro arte y construir un sólido movimiento teatral? Santiago García retoma de L. N. Stolovicht, tres momentos que guardan entre sí relaciones de oposición y complementariedad, estudiando sus ensayos sobre *Valoración Estética*, 1959, y *El Objeto de la Estética* 1961. Propuesta que se extiende a todos los participantes en la creación de la obra de arte (autor y al grupo):

El acontecimiento de la producción artística en su proceso de creación



- **Momento cognoscitivo:** determina la relación entre arte y ciencia, no las presenta en contradicción sino en complementariedad.
- **Momento Ideológico:** las relaciones con los conceptos, ideas, la apreciación del artista con la realidad y el mundo, sus relaciones con la naturaleza y consigo mismo.
- **Momento Estético:** determina la forma de presentar la obra de arte, en su capacidad de producir transformaciones, la tensión existente entre los polos de Arte-Realidad.

Siempre con el deseo de abrir horizontes de una nueva pedagogía teatral teniendo en cuenta las diferentes experiencias desde Alemania, Chile, Cuba, Vietnam y Latinoamérica en el complejo hacer escénico integrando a los actores, autores, inspiradores, propuestas que fueron estudiadas, criticadas y desarrolladas en la búsqueda de la formación de un “Nuevo Hombre de Teatro” que genere a su vez un Nuevo Movimiento Teatral con imágenes teatrales ricas

no solo en el escenario sino en la relación con el espectador además, comprometidos dignamente por una verdadera liberación de los pueblos de América.

García define *La Creación Colectiva* como un “PROCESO” de trabajo, que durante muchos años la realizaron en el grupo de Teatro la Candelaria... No es visto como un método, él planteó... “*porque consideramos que las posibilidades de aplicación como modelo serian hipotéticas. Un método supone un proceso definido o teorizado que se pueda repetir...*” más siempre tuvo claro “que la teorización de estos procesos son parámetros que le permiten al grupo agilizar el trabajo y le impiden repetir errores o divagar”. Es precisamente en este proceso de construcción donde las teorías pedagógicas del maestro García y Buenaventura constituyen un punto alto de reflexión, discusión y aporte sistemático en proceso de construcción de una comunidad académica en la cual se generan conceptualizaciones, debates y reflexiones en torno al problema pedagógico y a la formación teatral propiamente dicha.

Enrique Buenaventura

*El arte no sólo sirve
Para decir
Lo que uno tiene que decir,
sirve- también-
Para decir
lo que uno tiene que callar.
(Buenaventura, E.)*

Un hombre formado en una práctica específica: Hacer teatro, y dentro de esta disciplina, ejercer una labor creadora permanente como dramaturgo, director, investigador, pintor, docente y poeta..., un hombre de Teatro en el sentido integral. Como narrador, cuentista, escenógrafo, utilero, artesano de máscaras, periodista, columnista del País (llegó a sumar 173 columnas). Un hombre al que la tríada de *actor-director-dramaturgo* no le fue ajena; que se situó en medio de ella y condujo el barco a buen puerto. Enrique Buenaventura fue cabalmente un hombre de

teatro, un artista creador que logró dimensionar su arte en el ámbito nacional e internacional.

Publicó cerca de 10 obras editoriales y llevó más de 60 creaciones a la escena teatral. Entre sus obras más destacadas están: A la Diestra de Dios Padre (5 versiones), Los Papeles del Infierno, Un Réquiem por el Padre de las Casas, Historia de una Bala de Plata o el Guinnaru, Vida y Muerte del Fantoche Lusitano, Ópera Bufo, La Estación, Soldados, la Tragedia del Rey Christophe, Crónica y La Orgía, así como también reescribió textos magistrales como La Celestina (1499) de Fernando Rojas; textos progresistas como Ubu rey (1900), de Alfred Jarry, textos contemporáneos como Tirano Banderas (1926), de Valle Inclán y textos regionales como los de Tomás Carrasquilla y en su contacto con diversas culturas, en sus viajes por el Pacífico y el Amazonas entre otros y sus relaciones con amigos del ámbito del mundo teatral, las cuales, serían la fuente para escribir varias obras, como su trilogía del Caribe o La Trampa (1967), además hizo versiones de cuentos infantiles de la tradición europea.

Los aportes más importantes del Maestro Enrique Buenaventura, quien sostiene que la historia de las obras y de sus teorías se van construyendo por etapas y en un hacer dialéctico permanente. En su primera etapa empieza realizando montajes con autores clásicos y contemporáneos, se hacen giras y temporadas permanentes de la presentación de sus obras; lo que le permite iniciar el proceso de formación del grupo de actores de planta (Teatro Escuela de Cali), a lo que se pregunta cómo mejorar el método de trabajo para la enseñanza teatral, además de tener una preocupación fundamental de la formación y producción artística, dándose cuenta de la urgencia de iniciar las primeras publicaciones sobre aspectos teatrales en Colombia, de ahí pasaría a otro momento en marcado por la independencia y la experimentación hacia la nueva denominación de su grupo: Teatro Experimental de Cali en su hacer cotidiano, autónomo y crítico surgen conceptos fundamentales en su propuesta formativa “El Hombre de Teatro” desde lo pedagógico y didáctico que lo llevaría a materializar su “Método de Creación Colectiva”. Siguiendo en la búsqueda de una visión integral del

proceso docente, le permite al maestro, de alguna manera, madurar y sintetizar todos sus estudios e hipótesis de trabajo en el currículo propuesto para la creación de una Escuela de Teatro en la Universidad del Valle (Cali-Colombia). Currículo que es planteado desde la perspectiva investigativa, experimental y productiva, que tiene como núcleo el Taller Central, espacio por excelencia donde se plantean los proyectos sustentados en una didáctica específica, en la que confluyen todos los estudiantes desde el primer semestre hasta el octavo semestre, ahí, en el auditorio se daba un diálogo permanente crítico y reflexivo, permitiéndose debatir ideas, teorías, donde el maestro Enrique Buenaventura buscaba provocar siempre en los estudiantes un discurso autónomo que los ayude a tomar posturas críticas y creativas frente al teatro, la vida y el arte, por lo tanto, le propone a sus estudiantes seguir a lo largo de un semestre y sucesivas preguntas o problemas frente a la formación del actor, en tanto considera que la universidad, por su carácter de universitas es el espacio propicio para interrogarse y formularse este tipo de preguntas, siendo fundamental la producción autónoma de los materiales, la indagación teórica, el estudio crítico de autores y movimientos, elementos centrados en el taller-laboratorio. Un espacio privilegiado y altamente cualificado para llevar a cabo investigaciones sobre problemas particulares y específicos del lenguaje teatral que dialogan a su vez con otras disciplinas, como la lingüística, la antropología, la historia, la etnografía, entre otras.

Siendo una de las estrategias más innovadoras propuestas por Buenaventura... El Taller Central, un componente fundamental de esta metodología, son los talleres de expresión corporal, en donde el cuerpo actúa como medio expresivo y estético y, por lo tanto, son la kinesis y la proxemia los referentes teóricos centrales en este trabajo teatral y de actuación escénica, según Buenaventura (1983). Sostiene el Maestro que, de maestros como Einstein y Brecht, aprendió la aplicación de la proxemia y la kinesis en al teatro, lo que luego aplicó en su práctica docente y como hombre de teatro. Como se puede ver, en la concepción pedagógica, didáctica y curricular de Enrique Buenaventura, la práctica ha forzado a que directores hagan el rol de pedagogos, al surgimiento de

didácticas innovadoras, y sobre todo, a que la universidad no sea ajena a este fenómeno; de esta manera se crean los primeros departamentos de teatro a nivel de la Educación Sector Superior (universidades), inspirados en el trabajo de Buenaventura y hay que diseñar, por ende, un currículo, traducir teorías en hechos pedagógicos. En este camino, se ha tenido en cuenta *la triada profesor-saber-alumno*, como acto comunicativo, tratando, pues, de traducir la práctica del saber artístico a un saber enseñado, así como de educar al alumno para que él transforme esa información en conocimiento, en técnica artística; lo anterior da lugar un nuevo tipo de relación didáctica que pasa de *director, obra, actor a pedagogo, hecho artístico, alumno-actor*, por lo que planteaba:

No es falso en absoluto la expresión común de que `el arte no se enseña, si por enseñar entendemos insuflar un montón de fórmulas y respuestas en la mente y en la sensibilidad del alumno y esta es, desgraciadamente, la pedagogía común. Si por enseñar entendemos abrir la mente y la sensibilidad a la observación de la vida, no terminar nunca la `carrera sino seguir siempre experimentando, no repetir fórmulas ni `hallazgos sino –como decía Picasso – sacrificar unas y otros, entonces el arte se puede enseñar y enseñar arte es casi como enseñar a vivir. No se enseña a nadie a vivir imponiéndole nuestras propias experiencias y obligándolo a repetir nuestro comportamiento sino, por el contrario, despejándole el camino para que pueda vivir plenamente sus propias experiencias y construir libremente su propio comportamiento”. (BUENAVENTURA, 1983, p. 4)

Este pedagogo entendió desde muy temprano que el hecho escénico, había no sólo que crearlo poéticamente, sino investigarlo como cualquier científico social; que las otras disciplinas como la historia, la lingüística, la literatura, la pintura, la música, eran fundamentales al momento de crear una forma estética, pero sobre todo para formular propuestas de formación actoral: métodos como el de la Creación Colectiva; ejercicios de técnica vocal a partir de la imagen fónica; estudio e investigaciones de los actos de habla del lenguaje; trabajo, análisis, reflexión y escritura sobre teoría teatral, desde la perspectiva antropológica, histórica y sociológica; es decir, un corpus teórico formativo que va estructurar todo su ideario pedagógico soportado en una didáctica específica para la

enseñanza teatral y una de las estrategias pedagógicas propuestas e implementada por Enrique fue la observación en campo, que se constituye en una herramienta eficaz en el momento de nutrir al actor para la construcción del personaje; por medio de una libreta de notas, los estudiantes tomaban datos e impresiones de sujetos de la vida real que por características específicas y particulares, permitirían, a partir de un procedimiento de introyección de estos rasgos, la propuesta posterior de un personaje, sujeto, cargado de matices y rasgos que posibilitaran un disfrute estético. Nótese que existe una relación directa entre el que aprende (actor), el objeto de conocimiento (personaje a construir) sin que medie la intervención del maestro.

En la experiencia vital de su juventud se constituyó en ricos caminos de exploración creativa, que el Maestro no abandonó, que continuó explorando desde diversas vertientes, pero siempre extrayendo desde la inagotable cantera de lo popular: ideas, temas, sentidos, cuentos, mitos, leyendas que le permitirán nuevas reelaboraciones, nuevas versiones de ellos, temas renovados, nuevos mitos, nuevas metáforas y analogías de la realidad. Tuvo una formación múltiple, variada y rica en experiencias de vida; que disfrutó en un entrañable contacto con la cultura popular que nunca terminaría mientras viviera. Enrique lo practicó: cada nueva experiencia creativa, es una lección de vida; siempre estudiando o aprendiendo; reflexionando críticamente; un tema conduce al otro y éste al otro, hasta constituirse su obra en un largo tejido, denso, rico y variado.

Se nutrió de dos vías: por un lado, la cuentística popular, los ritos y mitos de la cultura africana, las expresiones de la cultura negra e indígena, las danzas y el teatro; y, por otra parte, el conocimiento de lo “culto”, la literatura dramática universal: Shakespeare, Moliere, Lope de Vega, Sófocles, entre otros.

Estos dos grandes maestros nos dejan un legado rico en experiencias y aportes de muchas facetas y de muchos caminos por recorrer, teorías para seguir explorando e investigando, son sin lugar a dudas “*DOS GRANDES CREADORES*” del territorio teatral colombiano.

Recebido em: 19/12/2020

Aceito em: 20/02/2021

Referências

BUENAVENTURA, Enrique. El ARTE NUEVO de hacer comedias y el NUEVO TEATRO. Cali Publicaciones T.E.C, (enero 12 de 1983).

DUQUE, Fernando; PRADA, Jorge. Investigación y Praxis Teatral en Colombia. Ministerio de Cultura de Bogotá. (1994).

GARCIA, Santiago. Teoría y Práctica del Teatro. Ediciones Teatro La Candelaria, Santa Fe de Bogotá, D.C.-Colombia (1994).

GARCIA, Santiago. Teoría y Práctica del Teatro, volumen 2. Ediciones Teatro la Candelaria, Bogotá D.C.-Colombia (2002).

LAMUS, Marina. Estudios sobre la historia del teatro en Colombia (primera edición) Mención ensayo histórico, teórico o crítico, el arte colombiano de fin de milenio, Instituto Distrital de Cultura y Turismo, Alcaldía Mayor de Bogotá (2000 pág. 43).