

ISSN 0120-0216



aleph



Octavio Arbeláez-Tobón

julio/septiembre 2018. Año LII

Nº 186



ISSN 0120-0216

Resolución No. 00781 Mingobierno



Octavio Arbeláez-Tobón
Obra de Pilar González-Gómez

Consejo Editorial

Luciano Mora-Osejo (✉)
Valentina Marulanda (✉)
Heriberto Santacruz-Ibarra
Lia Master
Marta-Cecilia Betancur G.
Carlos-Alberto Ospina H.
Andrés-Felipe Sierra S.
Carlos-Enrique Ruiz

Director

Carlos-Enrique Ruiz

Tel. +57.6.8864085

<http://www.revistaaleph.com.co>

e-mail: aleph@une.net.co

Carrera 17 N° 71-87

Manizales, Colombia, S.A.

Diagramación:

Andrea Betancourt González

Impresión:

Jerónimo & Gregorio Matijasevic

Arte Nuevo, Manizales Col.

matijasevic@outlook.com

julio/septiembre 2018

aleph

Año LII

Queridos Carlos Enrique y Libra, mantenedores de Aleph, lugar
únic y catrizable que suma el todo y las partes.
No sé que hago aquí en medio de esta "Memoria de textos ilustres"
Por que solo soy un molino de viento que se mueve sin cesar,
pero quiero producir el este aquí y ahora con ustedes
haciendo parte de ese Aleph entrañable
Marizals, enero 9 de 2.007

O. Arbeláez

Octavio Arbeláez-Tobón

Memorias del Festival Internacional de Teatro de Manizales

Humberto Dorado-Miranda

¡Tú también, hijo mío!

Julio César

(Exclamación conjetural citada por Quevedo, citada por Shakeaspere, y acotada por Borges en “La trama”.

El hacedor, 1960).

Busca por dentro

Jairo Varela

(Canción de salsa del grupo Niche)

*Fiel surtidor de hidalguía/ Manizales rumorosa,/ Bajo tu
cielo de rosa/ Canta el viento su alegría.*

(Pasodoble “Feria de Manizales”: Letra de Guillermo
González-Ospina; Música de Juan-María Asíns)

Plan A

El Festival Internacional de Teatro de Manizales (FITM) se inauguró en el mítico 1968, el año del cimbronazo de París, el año de la rebelión de los jóvenes en Europa, que un poco más tarde tuvo coletazos en Colombia, y en mi caso, en el bar Gambrinus de la calle 61, en Chapinero¹, con réplicas hasta en Pasto.

¹ El autor se había ganado el concurso de cuento para menores de 21 años que había organizado Alfonso Lizarazo con un jurado integrado por Gonzalo Arango, Elkin Mesa y Julio Nieto Bernal desde la emisora Radio 15, con cuentos escritos en el bar Gambrinus en horas de clase (*Cuentos sin recompensa. “Para quitarle el blanco al papel”*. Bogotá: Ediciones Testimonio, 1968).



En el Eje Cafetero, lo que había empezado con un resentimiento entre la dirigencia porque Manizales “disponía a su favor de todo el presupuesto departamental” había terminado en una verdadera reyerta, cuya cereza del pastel fue la construcción del entonces mejor teatro para teatro de Colombia, Los Fundadores, en 1965, lo cual tuvo como episodio final la separación político-administrativa, un año después, del próspero departamento de Caldas, que quedó convertido en tres: Risaralda, Caldas y Quindío.

En Pereira se llegó incluso a levantar los tramos de los rieles del ferrocarril para romper ese cordón umbilical de acero, con el fin de que nadie volviera a viajar en tren a Manizales. Pero esta última se había quedado con la joya más codiciada del botín: había construido su gran teatro. Y ahora, después de semejante pelotera, tocaba hacer algo con ese edificio. Para justificar el monto y el propósito de la inversión -porque en ese momento la construcción de un templo de la cultura de esa magnitud era un hecho insólito, casi extravagante-, así como también para volver a Manizales un verdadero epicentro de la cultura, surgió la idea de organizar “La sabia locura”, como lo llamó el chileno Sergio Vodanovic, uno de los directores visitantes al naciente festival.

Carlos Ariel Betancur, un joven recién graduado de la universidad, le propuso la idea a Jaime Sanín Echeverri, director del antiguo Fondo Universitario Nacional, y al mismo tiempo recurrió a su amistad con gente del teatro de Argentina y Uruguay, adquirida durante su frustrado intento de estudiar medicina en Buenos Aires, para constituir la corporación civil Festival Latinoamericano de Teatro, compuesta por la Asociación Colombiana de Universidades, la Universidad de Caldas, la Oficina de Fomento y Turismo de Manizales, la Cámara de Comercio y la Sociedad Procultura, la cual tuvo la misión de hacer realidad el proyecto; el cargo de la dirección se la echó al hombro el mismo Carlos Ariel, quien durante los primeros fragorosos años fue el director artístico y artífice real de “La sabia locura”, aunque en el programa del segundo festival figurara como “asesor técnico”.

De esa manera nació el Festival Internacional de Teatro de Manizales, evento cultural que cumple este año medio siglo de haber sido inaugurado y 39 ediciones celebradas, pues estuvo nada menos que once años condenado al ostracismo. Han sido 39 encuentros con los amantes del teatro.

“La sabia locura” empezó, entonces, como un festival de teatro universitario. El primer invitado fue Pablo Neruda, quien encabezó un jurado probo,

intachable, cuyo primer presidente honorario fue ni más ni menos que el novelista guatemalteco Miguel Ángel Asturias, ganador del Premio Nobel de Literatura otorgado apenas el año inmediatamente anterior y un par de años antes laureado con el Premio Lenin de la Paz. Era un festival competitivo, con jurados, acta y un trofeo que era una réplica de una máscara precolombina de la cultura calima, cuyo original está en el Museo del Oro del Banco de la República, clasificado con el número 7475 de la colección, según el historiador Edgardo Salazar Santacoloma.

Sin embargo, al principio las cosas no salieron como las imaginaron los creadores de este encuentro cultural. El ganador de la segunda edición del FITM, llevada a cabo en 1969, fue un grupo radical: el Teatro Estudio de la Universidad de los Andes con su vigoroso montaje de *El canto del fantoche lusitano*, especie de oratorio laico que escribió Peter Weiss. Era una obra escueta y ambiciosa de teatro documental, corriente estética que hasta ahora se había comenzado a explorar en Colombia y que era un magnífico recurso para poner en escena -hoy dicen “socializar”, - conflictos socioeconómicos de una manera esquemática, muy eficiente, sencilla y barata, en la mayoría de los casos. A la salida del encopetado Club Manizales, donde se realizaba la ceremonia de premiación y el coctel de clausura, los estudiantes actores que habían representado la independencia de Angola en el escenario -obra que, entre otras cosas, la embajada de Portugal había tratado de impedir-, vociferaban mientras esgrimían el flamante trofeo como arma contundente contra algunos de los perdedores. El escándalo resultó fascinante para nuestros espíritus rebeldes, al tiempo que el festival empezaba a dar sus incipientes aunque decididos vuelos iniciales.

Plan B

Por una recomendación de la Fundación Fulbright, las universidades colombianas empezaron a promover la actividad teatral como una manera de mantener ocupados a los estudiantes en una noble actividad creativa, lejos de los problemas del país y del generalmente sensible e inquieto movimiento estudiantil.

La cuestión se fue exactamente en la dirección contraria: el teatro universitario se convirtió en una actividad comprometida con problemas del país y su organización creció como espuma: dos o tres encuentros nacionales permitieron consolidar a la Asociación Nacional de Teatro Universitario (Asonatu), que entre otras cosas puso en tela de juicio la política de selección de las obras

del Festival de Manizales, primero en los temibles “foros” posfunción de las obras y segundo a través de los montajes, incisivos, críticos, polémicos, desafiantes, provocadores, que comenzaron a crecer con el respaldo del tremendo movimiento estudiantil de los tempranos años setenta, que tuvieron como primer hito las elecciones presidenciales de la famosa “horrible noche” en la que, según parece, el gobierno de Carlos Lleras Restrepo ayudó a que el ganador fuera el conservador Misael Pastrana Borrero, en detrimento del general Gustavo Rojas Pinilla, candidato de la Alianza Nacional Popular (Anapo). De este fraude, mi generación no tiene duda alguna. Montajes con temas, ideas y estilos variados, algunos muy originales y de gran actualidad. Recuerdo el de un grupo independiente de la Facultad de Medicina de la Universidad del Rosario, llamado *Humanae vitae*.

En el año 1968, junto con el “asalto a los cielos” de mayo en París, desde Roma el papa Pablo VI promulgó la encíclica antiaborto el 25 de julio, tal vez como intento de contrarrestar la fuerza de la revolución sexual, iniciada entre otras cosas por el audaz invento de la diseñadora Mary Quant, quien lo popularizó desde su tienda Bazaar de la King’s Road de Londres: la minifalda. La provocación que se volvió tendencia en el mundo occidental, gracias a Dios. Por su parte, la Asonatu organizó festivales independientes en los que se tocaban, mal que bien, temas como la guerra del Vietnam, como en el *Discurso sobre Vietnam*, de Peter Weiss, que montó también el Teatro Estudio de la Universidad de los Andes. De este polifacético autor berlinés, nacionalizado sueco, el TEC ya Teatro Experimental de Cali, hizo el montaje de “*La Indagación*” obra sobre el juicio a los responsables de la catástrofe nazi, que dirigió Enrique Buenaventura, en tanto que el Teatro La Candelaria se encargó de hacer la celebrísima *Marat-Sade*, dirigida por Santiago García, después de que el supermaestro Peter Brook la llevara al cine, basada en su propio montaje de la Royal Shakespeare Company y estrenada por Weiss en 1964, en el Dramaten de Estocolmo.

Por aquellos tiempos de rebelión antiparroquial y antipontificia, el Teatro La Mama, con aires neoyorquinos, ya montaba una obra cada dos o tres semanas en su sede de Chapinero, en tanto que el TPB prendía turbinas en su sede de la avenida Jiménez con carrera quinta, en Bogotá. El Teatro Libre, que celebra 45 años de su fundación en este 2018, comenzaría por adecuar la casa donde tenía su taller el fotógrafo Abdú Eljaiek, en el casco colonial del centro de Bogotá, para hacer su sala, un recinto de 200 butacas y una acústica exquisita.

Pero antes de la consecución de las salas, ya todo el teatro universitario colombiano era un hervidero de discusiones y confrontaciones sobre cómo debía ser el teatro que estaba por hacerse. Y ahí entró, entonces, el asunto del teatro nacional. Los grupos voltearon su mirada a nuestra realidad y de ahí surgieron obras tremendamente nacionalistas con episodios históricos, denuncias como *I took Panama*, de Luis Alberto García; *Guadalupe años sin cuenta*, del grupo La Candelaria; *La agonía del difunto*, de Esteban Navajas, ganadora del prestigioso Premio Casa de las Américas; *Tiempo vidrio* y *La huelga*, de Sebastián Ospina; *El sol subterráneo* e *Inquilinos de la ira*, del Teatro Libre, entre los hitos que mi memoria recuerda. Las vi casi todas (y actué en más de una) en el Festival de Manizales. Pero este tornado de vientos huracanados nacionales, tan diversos y disímiles, y las dos principales asociaciones del sector, la Corporación Colombiana de Teatro (CCT), “asesorada” por la Confederación Sindical de Trabajadores de Colombia (CSTC), y la Asonatu, que agrupaba variopintas tendencias de izquierda, se unieron para dar un golpe cultural del teatro nacional contra la *penetración cultural* extranjera en el escenario mismo del IV Festival Internacional de Teatro de Manizales.

Plan C

Gritábamos *imperialista*. Era un grito contra la penetración cultural norteamericana, que a nuestro juicio era lo que nos tenía sojuzgados, a nosotros y al país entero, en todos los campos de la vida, muy evidentemente en la educación, aunque en el caso concreto del teatro, las representaciones de obras o grupos norteamericanos eran casi nulas, salvo por *Guárdese en un lugar seco y fresco*, de la dramaturga Terry Megan, una de las pioneras del teatro feminista.

Azuzados por el espíritu de indignación causado por el asesinato de un estudiante, Édgar Mejía Vargas, a comienzos de 1971 -*el 26 de febrero no lo olvide compañero*-, se organizó una movilización al festival de ese año. Carlos Duplat dirigió *El cuarto cumpleaños de la Mamá grande*, en la que participaron actores-activistas de varias tendencias, seleccionados de aquella caterva entusiasta de jóvenes teatreros. De la noche de inauguración dieron cuenta páginas destacadas de *La Patria*, *El Espectador* y *El Tiempo*; la resonancia en los periódicos de cubrimiento local y nacional era una de las características de la importancia que les daban los medios a estas fogosas confrontaciones del pensamiento, que para bien o para mal nos marcaron el corazón. Las elegantes señoras que asistían al más importante evento social del año protestaron

iracundas y terminaron despeinadas contra el panfleto aguafiestas y una proclama que daba cuenta de la agresión cultural y ponía de presente la tremenda situación de injusticia social que estaba viviendo el país. La noche terminó en gran desorden, con airadas protestas y recriminaciones mutuas.

En la programación vimos varios montajes interesantes, como *La denuncia*, sobre la matanza de las bananeras, que ahora dicen que no existió; *El túnel que se come por la boca*, una adaptación muy “libre” del actor Miguel Torres de la obra homónima de Alejandro Jodorowsky, el del teatro pánico, para el grupo El Local, que fue el último de los núcleos estables en conseguir su sede; *La verdadera historia de Milcíades García*, obra sobre el conflicto agrario colombiano presentada por un grupo alterno de la Universidad Nacional y dirigida por Ricardo Camacho, ganador del Premio Nacional de Cultura (2017). Conocí a Fanny Mikey en el foro de *Toma tu lanza, Sintana*, una obra escrita por Luis Alberto García, si mal no recuerdo, en la que se exalta la resistencia indígena, presentada en una carpa-teatro por el Teatro Popular de Bogotá (TPB). El proyecto del TPB lo encabezaba Jorge Alí Triana, quien había regresado de su aprendizaje en Praga. Es decir, había una variada, poderosa y rica ola de enormes y exultantes obras colombianas.

Entre las obras extranjeras vimos el bellissimo *Quejío* antifranquista y gitano de La Cuadra de Sevilla, que había traído José Monleón, el director de la revista *Primer Acto*. De Argentina vino la señora María Escudero de Córdoba, con su fascinante, sencillo y punzante *Contratanto*, con un par de preciosas actrices que tuvieron embelesado al público, en particular al personal masculino. Y no recuerdo con certeza si Carlos Giménez, que dejaba su natal Argentina para ir al próspero y fructífero exilio en Venezuela, vino a ese festival, o había pasado por el primero con una variación existencial de *Jacobo o la sumisión*, una obra de Eugene Ionesco, pero sí recuerdo su versión de *Los amores de don Perlimpín con Belisa en su jardín*, de Federico García Lorca, con el grupo El Juglar, de Córdoba (Argentina), fuera de concurso. Lo que nunca se me olvidará es el Teatro de Arena de Brasil, que inauguró la quinta edición del festival con su ritual profano de coros sobrecogedores denominado *El evangelio según Zebedeo*, una pasión sobrecogedora y mesiánica de una secta fanática y circense del sertón, escrita por el abogado y poeta paulista César Vieira y dirigida por Sineu Siqueira, del mismo combo de otra figura destacada y querida por el colegaje, Augusto Boal, quien impulsó el teatro fuera del escenario, el teatro al servicio de la transformación social con su prédica del teatro del oprimido, desarrollado a partir del llamado “teatro invisible”.

Y faltaba en esta edición la estrella invitada. En el primer festival, Neruda se había quedado toda la semana del evento, había fungido como jurado y había compartido con deleite, entre otros con el ganadero de toros de lidia, el doctor Ernesto Gutiérrez Arango, presidente en ejercicio de la primera edición del Festival, y, por supuesto también “con la crema de la intelectualidad”, expresión de un chotís de Agustín Lara. Miguel Ángel Asturias, gran escritor que se le había medido al desafío mayor y deleitoso del género novelístico de “la novela del dictador” con *El señor presidente*, era admirador de Ramón María del Valle-Inclán, cuya novela *Tirano Banderas* fue objeto de un deslumbrante montaje en el Teatro Colón, protagonizado por el gran actor Patricio Contreras, en el marco del Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá (FITB), ya consolidado y hermanado con el Festival de Manizales.

La visita de los invitados especiales había hecho sentir que Manizales, a los ojos del mundo, se había vuelto importante. Aquella cuarta edición tenía como huésped de honor al ya consagrado autor de *La ciudad y los perros* y de *Conversación en la Catedral*, la vedette de la literatura peruana, Mario Vargas Llosa. Se había creado una expectativa enorme sobre su conferencia, con la cual iniciaría su visita, ya comenzado el festival. Vargas Llosa venía ungido con su ingreso al llamado *boom* de la literatura latinoamericana, con todo y la bendición de la agencia literaria de Carmen Balcells; además, sus novelas se vendían muy bien y su apoyo a la Revolución cubana le había granjeado no pocas simpatías.

Sin embargo, una noticia reciente había puesto en duda no solo la profundidad de su apoyo, sino también la de toda su literatura. Era explicable: frente a la pavorosa proliferación de las dictaduras militares en el continente, en el clima de rebeldía estudiantil que había en el ambiente, y que no se compadecía con la fama conservadora y de “fiel surtidor de hidalguía”, seguramente Vargas Llosa supuso que Manizales sería un lugar adecuado y propicio para pasar por alto sus recientes declaraciones públicas y su ruptura con Cuba; tal vez calculó que su “renegación” iba a ser muy bien recibida en aquella ciudad tan aristocrática. El hecho es que Vargas Llosa había firmado una carta de apoyo al escritor cubano Heberto Padilla, encarcelado en La Habana, en la cual se condenaba al régimen cubano con alevosía y se esgrimía la bandera de la libertad de expresión. Bandera que es espada de doble filo cuando los contradictores, furiosos simpatizantes que repetíamos de memoria apartes de la Segunda Declaración de La Habana, el discurso de toma del poder de Fidel, habían preparado una defensa fervorosa de la Revolución cubana.

La mañana de la conferencia, en un gran salón del segundo piso de la Universidad de Caldas, los teatreros y la prensa madrugaron a coger puesto. Gustavo Cobo Borda hizo una breve presentación y el invitado hizo una también breve y muy esquemática exposición del arte de escribir, enfatizando en la parte *inconsciente* del ejercicio de la literatura. El planteamiento resultó que ni pintado para detonar la discusión. Un joven estudiante de literatura, Carlos Alberto “Topin” Pinto, un gigantón de barba roja con cara de explorador vikingo que había perdido uno de sus grandes ojos azules en un enfrentamiento callejero con la policía, pidió la palabra; acto seguido, le preguntó a Vargas Llosa si así como su literatura era *inconsciente* para la vida, él era *consciente* de la imagen publicitaria que venía dándose de enemigo de la Revolución cubana. Topin no solo fue volviendo trizas -como dicen ahora- el planteamiento de Vargas Llosa, sino que hábilmente y con oratoria de mitin callejero fue transformando su intervención en denuncia contra los traidores a los intereses de los oprimidos, a los amigos de la revolución, contra ese renegado presente que se había declarado primero amigo y luego, aquel día, un apóstata del en aquel entonces único ejemplo de cambio social en América Latina.

La denuncia se fue convirtiendo en diatriba contra la literatura y el planteamiento de Vargas Llosa: de modo que era un *inconsciente* para escribir, pero era consciente para atacar a Cuba, como mecanismo publicitario para vender sus escritos. Esto generó, por supuesto, un sentimiento de indignación contra el invitado especial por parte de los asistentes. Topin no lo bajó de merca-chifle y oportunista, con el apoyo todavía silencioso y estupefacto de tirios y troyanos -en aquel entonces, *El Tiempo* dejaba asomar su simpatía por Cuba-. Y cuando ya todos sentimos que era el momento de linchar a Vargas Llosa, Topin le dio un giro reflexivo a su discurso incendiario: en lugar de pedir que sacáramos a sombrerozas al villano, hizo un bellissimo y detallado elogio de José María Arguedas como un literato leal y comprometido con la vida y la cultura de su pueblo y de su país. El invitado, callado, cuando vio que la espuma de la rabia había llegado a su clímax, se retiró del auditorio de la Universidad de Caldas, no volvió a aparecerse ni por el festival ni por la ciudad, y por muchos años, ni por el país. Topin no alcanzó a terminar su larga intervención cuando se disolvió la nutrida reunión, pero ya la suerte estaba echada: Mario Vargas Llosa no era bienvenido.

De aquel encuentro heredé dos sentimientos para el resto de mi vida: siempre que leía a Vargas Llosa lo hacía con cierta desconfianza inevitable, con la sospecha de que había una “doble intención” en sus novelas, y en cambio,

empecé a leer a José María Arguedas con el fervor y la unción de un creyente. No obstante, lo que predominaba en el espíritu en aquel momento era el orgullo de haber sido partícipe de una batalla latinoamericana. Y esto fue una revelación sagrada: éramos arte y parte de un continente. El Festival Internacional de Teatro de Manizales nos legó -a mí, por lo menos- ese componente de la vida.

Plan D

En este ejercicio de memorias, en esta “descarga” -como les dicen en Cuba a las sesiones musicales que culminan con toques improvisados-, aparecen entre mis más gratos recuerdos las deliciosas polémicas con los periodistas que cubrían de oficio la cuarta edición del FITM: Guillermo Rodríguez Muñoz y Guillermo González Uribe. Guillermo Rodríguez tenía el encanto de su elocuencia detallada y estilo barroco, pues todos los años comentaba la temporada taurina, la cual tenía en las corridas de la Feria de Manizales uno de sus escenarios. Esa gracia de comunicar, léxico especializado mediante, las minucias de una corrida en cuerpo presente y de viva voz, era un talento que la academia no debería haber pasado por alto. Él sabía clasificar y describir en el instante “a un toro bragado, alegre y corniveleto, con ojo de perdiz”. Era el corresponsal de *El Tiempo* que cubría el festival.

Guillermo González Uribe, por su parte, es una especie de héroe cultural del periodismo, pues fue director del “Magazín Dominical” de *El Espectador* -hoy mirado con más pena que gloria- y posteriormente de la revista *Número* -entre otras cosas, una de las pocas que aceptó varias veces mis desgarbados escritos-; ahora es autor de libros y rescatista de las valiosísimas remembranzas gráficas del maldito 9 de abril, muchas de ellas tomadas por su padre, Sady González. Guillo fue un duro, con el que compartimos momentos estuendos y tristes, episodios inolvidables de la vida.

Recuerdo también a un periodista italiano, Giorgio Ursini, a quien me he vuelto a encontrar en los festivales de teatro de alto nivel en todas las latitudes. En el II Festival de Teatro de las Naciones, celebrado en Caracas, trabajaba para el recién fundado diario romano *La Repubblica*, y después fue empresario de grupos y quién sabe qué otras cosas; me cuentan que tiene una villa preciosa y bucólica en la Toscana, que nunca conocí.

Bueno, ahora recuerdo que la primera vez que fui al Festival de Teatro de Manizales viajé en un bus intermunicipal con varios compañeros de la uni-

versidad. Después de un par de horas de cruzar la cordillera Central comienza el ascenso de la llanura del Tolima, hasta llegar a las cumbres caldenses, y aparecía por trechos lo que más tarde se convertiría en el majestuoso paisaje de la zona cafetera, nuestras “pirámides” sembradas, nuestras obras monumentales como las llamaría un británico colombiano, en una aleve pero afortunada comparación con las pirámides mayas y la ciudad inca de Machu Picchu, hoy declarada patrimonio cultural de la humanidad en la categoría de paisaje productivo.

Un breve descanso en Padua por cierto inconveniente mecánico nos permitió merodear un rato por la plaza y por la farmacia, lugares familiares de la infancia para nuestro extraordinario escritor y poeta William Ospina; finalmente, después de un arduo premio de montaña, pudimos gozar de la cálida y legendaria hospitalidad de esta ciudad, que se caracteriza por una geografía de cuevas y repechos. La gente recibía a los teatreros en su casa a muy razonables tarifas, con desayuno y un cariño familiar y de confianza que no solo hacía perfecta nuestra estadía, de horarios y estados etílicos casi inverosímiles, sino que nos acostumbramos a comer el “algo” y la “parva” con el chocolate Luker varias veces al día, para recargar baterías con calorías suficientes para las extensas jornadas.

La programación empezaba generalmente a las nueve de la mañana, pero había representaciones que comenzaban a las doce de la noche (no sé por qué justo en este momento me acuerdo de una obra del grupo La Barraca, de Portugal, que vi en función de medianoche en el coliseo de baloncesto de la universidad, con una obra que ocurría a manera de encuentro deportivo entre el cielo y el infierno, una puesta en escena entretenida y fascinante de este también renombrado y talentoso grupo que, según tengo entendido, sigue funcionando en Lisboa).

Pero había un atractivo tremendo que se nombraba poco en voz alta pero cuyo influjo no podía negarse: la conocida y mítica belleza de las muchachas de Manizales. Incluso nuestra única Miss Universo en ese entonces, a quien habíamos conocido en la estampilla del servicio de correos de Colombia en su traje de baño enterizo azul celeste, con la banda, el cetro y la corona de la belleza universal... Esto agregado a la reciente creación de Mary Quant, a la existencia redentora de la píldora anticonceptiva y sobre todo a la cariñosa aquiescencia de nuestras contemporáneas locales, así como a sus lanzados besos y caricias, que eran casi lo máximo.

Esta ciudad, cuyo principal atractivo turístico era trepar a la cima de una de las torres de la catedral para contemplar el “paisaje mediterráneo”, de frijoles a todas horas, de una librería de viejo, de turrone, milhojas y acordeones de la pastelería Suiza, de canciones tristes y tangos de cafetín, todo a una escala humana, de distancias caminables, esta ciudad estudiantil, resultaba ideal para acoger al pionero de los festivales internacionales en Colombia.

Carlos Ariel Betancur, un empresario visionario que, como ya se dijo, creó y condujo el FITM, fue director del Teatro Los Fundadores, director de *Textos* -la publicación que salía durante el festival-, autor de diversas columnas de *El Tiempo* y director de una revista de cine -creo que se llamaba *Cinema*-, era un hombre cálido pero firme, graduado en Filosofía y Letras de la Universidad de Caldas, después de haber cursado estudios de Medicina en Buenos Aires y haber conocido el muy activo y animado movimiento teatral de Argentina y Uruguay; de este último país pudimos ver el emblemático grupo El Galpón, de Montevideo, que sobrevivió a la persecución y al exilio y vivió siempre del teatro.

Atahualpa del Cioppo, uno de los fundadores de El Galpón, fue un emigrante italiano que se convirtió en una especie de leyenda por su honradez, su agudeza, la intensidad y el acabado de sus montajes, así como por su alto nivel intelectual y el de sus colaboradores. A uno de los directores de El Galpón, César Campodónico, lo invitaron a dirigir en Colombia *Quién le teme a Virginia Woolf*, uno de los primeros grandes montajes del Teatro Nacional.

Pero además de este por supuesto incompleto listado de recuerdos, debo compartir mi experiencia personal desde el escenario de Los Fundadores, de la cual me resuena todavía en la mente algo que puede parecer un hecho paradójico: lo que me viene primero a la cabeza es el silencio. La sala, quizá la más noble de los teatros colombianos, permite establecer una relación mágica con el público, con ese público expectante que lo suele llenar cada noche de festival.

Yo venía con *Bent*, la obra de Martin Sherman sobre el amor entre dos hombres durante el régimen bestial del Tercer Reich. . . Desde *la Noche de los cuchillos largos* hasta su encuentro dramático y final en el campo de exterminio de Dachau.



Humberto Dorado (izq.) y Jorge-Emilio Salazar en la obra "Bent"
(Escenografía de Carlos Duque; foto de Carlos-Mario Lema)

Veníamos en una breve gira y de un éxito clamoroso, aunque encubierto, en el Teatro Pablo Tobón Uribe de Medellín. La historia de amor entre dos hombres, bellísimamente escrita por Sherman, era motivo de escándalo para moralistas y jerarcas que ponían reparos y amenazas a los contenidos de las obras, tratando de coartar y “reglamentar” la libertad de los creadores. Varios monseñores (debo decir, a mi pesar, que también algunos representantes de la comunidad judía) se manifestaron en contra y trataron de prohibirla, pero el público, incluyendo el público homosexual, severamente vigilado, criticado y perseguido -en esa época mucho más que ahora-, la consagró en un inolvidable silencio. La belleza y la polémica -desatada sorprendentemente desde Nueva York- la volvieron una especie de ritual que desató en nuestro medio algunos comentarios hasta un poco risibles: la calificaron de “proselitismo homosexual” (era como la reciente acusación de relación excremental de un senador cuasivitalicio, godo y medio tramposo).

La función en Los Fundadores fue lo máximo. La alquimia mágica de actor-emoción-público es un fenómeno equivalente al misterio de transustanciación de la misa. Y así ocurrió en aquella función muchos años después, tal vez en 1985. Como actor, era de verdad estremecedor sentir la entrega de los espectadores; era un sentimiento “físico”, una vibración en el espacio y en los

huesos que se manifestaba en el más profundo silencio. Esto puede sonar extraño, pero es verdad: el silencio sacralizaba la comprensión. Y sentí que esta sala del teatro había sido el espacio perfecto para esa especie de milagro de transustanciación de sangre humana en el vino, de la entrega y la compasión, del arte del teatro. El silencio fue un motor invisible e inaudible pero arrasador. Mil vivas al Teatro Los Fundadores. Pocas salas son tan propicias para alcanzar estos momentos tan cercanos al éxtasis.

Habría que preguntarle a Octavio Arbeláez cuándo, en qué edición, con qué público, en qué año, fue esta función de *Bent*, una de las mejores de mi quehacer teatral, la cual, según me comentaron, fue transmitida por nuestra televisión pública en directo. Arbeláez, quien tomó en sus manos los inciertos destinos del FITM, interrumpido por once años, merece hoy el más efusivo reconocimiento.

Epílogo

Este Festival Internacional de Teatro de Manizales fue el primero y por ello el más importante de mi vida. Y de seguro, seminal de una época histórica de nuestro teatro. Las obras que vi me deslumbraron, me motivaron, me conmocionaron y constituyeron mi escuela continental, esa conciencia que ha estado presente a lo largo de mi vida y de mi carrera. Las veces que trabajé en su escenario sentí que estaba en el mejor espacio para el ejercicio verdaderamente profesional. Es más, casi lloro cuando en un viaje pasé por sus instalaciones y supe que las administraciones municipales habían permitido que se degradara a un cine de refritos de quinta categoría.

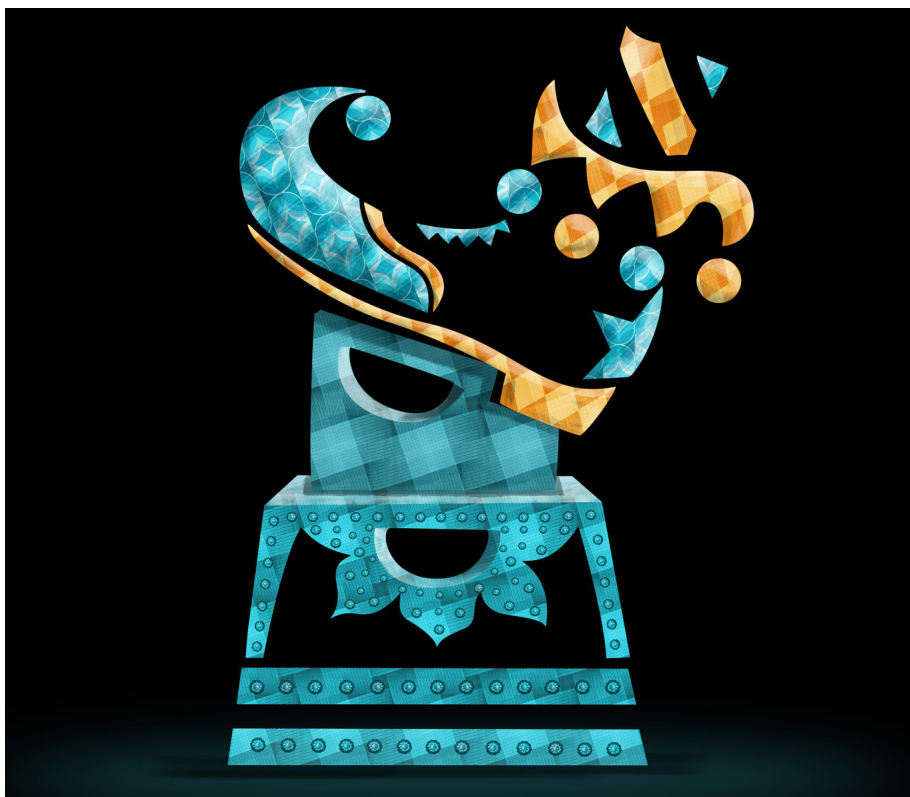
Felicito a sus valerosos defensores y me pregunto, como entonces, como aquella tarde reciente en que me invitaron a una memorable corrida de feria-con toros de quien fue el primer “presidente en ejercicio” del Festival Internacional de Teatro de Manizales, el doctor Ernesto Gutiérrez Arango-, si sigue la controversia acerca de la letra de ese himno pasodoble, pues aquella tarde, con el Nevado del Ruiz a la vista y ese color deslumbrante del cielo al atardecer, volvimos a discutir si se debía cantar “Ay, Manizales de MALVA; ay, Manizales de armiño...”, o si debíamos ceder a la versión popular cantando a voz en cuello: “Ay, Manizales del ALMA...”.

Agradecimientos y recuerdos

Tuve que enfrentar la dificultad de que en la lista hay vivos y muertos. Entonces, siguiendo el principio según el cual *si los recuerdo están vivos, al*

menos en mi memoria, hice esta lista en la que los incluí a todos indiscriminadamente, como en una de las fiestas del Festival Internacional de Teatro de Manizales. Mil perdones por las inevitables omisiones:

Carmenza Isaza, Jorge Emilio Salazar, Luz María Jaramillo, Carlos Ariel Betancourt, Constanza Duque, José Luis Andreoni, Ángela Escobar, Alejandro Luna, Atahualpa del Cioppo, Betty Rolando, Gabriel Germán Londoño, Beatriz Helena Puerta, José Monleón, Elsa Victoria Muñoz Gómez, Jerzy Grotowsky, Fanny Mikey, Fernando Ruiz, Lina Isabel Dorado, Diego Luna, Tage Larsen, María Morán, Carlos Cortés Muñoz, Petra Martínez, Carlos José Reyes, Juan Margallo, Olga Lucía Lozano, Eugenio Barba, Conrado Zuluaga, Erwin Goggel, Felipe Escobar Uribe, Blas Braidot, Sarah Isabella Marsh D., y, por supuesto, Margarita Jiménez Cerón y Octavio Arbeláez.



Recuerdos del Festival de Teatro de Manizales

Orlando Mejía-Rivera

Como el dinoaurio de Monterroso, el Festival de Teatro de Manizales siempre ha estado ahí. Nos ha acompañado desde la pubertad en el colegio, la adolescencia en la universidad, la juventud en la profesión médica, la adultez en la docencia. Ahora que ha cumplido su primer medio siglo de vida él está joven y rozagante, mientras nosotros, un poco mayores, oteamos ya el horizonte de la vejez y de la vida cumplida. Es la diferencia entre los ciclos de los ideales colectivos y la simple existencia de un individuo. Pero le debemos al Festival “La educación sentimental” de varias generaciones, pues como mostró bien Carlos Monsiváis en su libro *Aires de Familia*, ésta se debe más a las películas y obras de teatro que disfrutamos en la mocedad y no tanto a lo que leímos o vivimos.



Los títeres de *La libélula dorada*, los mimos que recorrían las calles de la avenida Santander en el desfile inaugural; la plaza de Bolívar esos viernes por la noche de Festival convertida en escenario de un carnaval del Medioevo; el bar Kien abarrotado de actrices, directores, poetas, estudiantes cantando Nueva Trova Cubana; los idiomas diversos que escuchamos, por primera vez, entre vinos y cervezas: el croata, el ruso, el vasco. El preferido Galpón de Bellas Artes, repleto siempre, impregnado del dulzor

de la bohemia y las feromonas. El festival ha sido un compañero indeleble de nuestros recuerdos: la novia venezolana o canadiense que nos duraba la semana, el poeta italiano que le regaló a Orlando Sierra un poemario de Ungaretti firmado por Ítalo Calvino y que él arrojó, embriagado de ron y ludicidad, a las aguas de la quebrada Olivares esa misma madrugada. Liliana Herrera, con su memoria prodigiosa, recitando extasiada los aforismos de Cioran en la casa de Chipre de la poeta Gilma de los Ríos, mientras José Vélez-Sáenz miraba en silencio el plenilunio entre las montañas.

Los instantes vitales son múltiples y todos ellos han surgido gracias al Festival de Teatro. Por supuesto, también están las claves intelectuales y artísticas que nos abrieron a nuevos mundos y autores: Grotowski, Beckett, el teatro Negro, el teatro Griego. La invitación a escritores de gran prestigio y debo recordar acá el regreso de Mario Vargas-Llosa al Festival del año 1999, cuando con Octavio Escobar tuvimos el honor de presentarlo y dialogar con él. En esa ocasión dijo algo que ha sido corroborado en el reciente libro de *Conversaciones en Princeton* (2017) con Rubén Gallo. Contó que cuando vino al Festival del año 1971 “se hizo un acto en la universidad y cuando subí a la tribuna, además de recibir insultos feroces, se me acercó un señor que me dijo: ‘Usted no va a salir vivo de aquí; si usted me autoriza, yo saco a su mujer del auditorio, porque a usted lo matan’”. Obvio que no le pasó nada y en su retorno a Manizales se le brindó un desagravio espontáneo y generoso, por cientos de personas que llenaron los salones del Fondo Cultural Cafetero y recibió Vargas-Llosa un abrumador reconocimiento a su obra literaria, en un cerrado aplauso que duró más de diez minutos seguidos.

El Festival también nos ha dejado mitos y leyendas. Menciono dos que han circulado y tienen una legión de creyentes. La primera es la que afirma que el famoso personaje Alejandra de *Sobre héroes y tumbas* de Sábato, surgió en el escritor al conocer a Gilma de los Ríos en el Festival del año 1969. Claro que esto es imposible, porque la novela había sido publicada en 1961. Pero lo que sí es cierto es que Sábato se intoxicó con unos mariscos, fue hospitalizado y al ser visitado por un amigo y su esposa refiere Egidio García Márquez que: “En medio del delirio y la fiebre, Sábato no vio a la mujer de su amigo. Vio a Alejandra, su inolvidable personaje”.

La segunda leyenda corresponde al primer Festival, en 1968, cuando fue invitado el poeta Pablo Neruda. Se dice que al tercer día, en compañía de Iván Cocherín, él amaneció en un bailadero de Arenales denominado Tico-Tico,

abrazado a las bailarinas de milonga y tango, que eran las mismas coperas del sitio, borracho y eufórico. Pero fue allí donde escribió su único poema a Manizales, una oda a la cantina, a las damiselas de la noche y al aguardiente. No obstante, el texto nunca fue publicado en el periódico local, ni figura en las antologías literarias sobre Manizales.

Como refiere el japonés Zeami existe un teatro para los ojos, otro para el oído y otro para el espíritu. El Festival de Teatro de Manizales nos ha nutrido, con creces, estas tres dimensiones en sus cincuenta años de existencia y varias más.



Carlos-Ariel Betancur, director-fundador, inspirador del Festival Internacional de Teatro

Augusto-León Restrepo R.

Conocí a Carlos-Ariel Betancur hacia el año de 1.953 en el Colegio de Nuestra Señora de Manizales. Yo estaba interno. Carlos-Ariel, quien había terminado su bachillerato en el mismo plantel, andaba enrolado, a pesar de su juventud, como catedrático. Yo cursaba primero. Carlos-Ariel, además, en el internado, era el encargado de despertarnos. Llegaba todos los santos días, lloviera o tronara, a las cinco y media de la mañana, llaves en mano, a hacerlas sonar sobre la cabecera de nuestros catres metálicos para que nos despertáramos y con estricta disciplina atacáramos el agua fría de la muy fría Manizales. Se sabía el apellido de los sesenta internos y con su gruesa voz nos decía: “García, despierte hombre, que tiene media hora para bañarse y vestirse”. “A ver Hincapié, al suelo y al baño”. “Restrepo, aquí no está en Anserma. Al agua.”. Todos odiábamos a Carlos-Ariel por sus torturas mañaneras.

Yo salí del internado en tercero de bachillerato y me reencontré con Betancur en sexto, como profesor de química. De nuevo la tortura. Mi primo William Ramírez Tobón y yo decidimos enamorarnos del latín, la literatura colombiana, el francés, la filosofía, la historia y desdeñar para siempre la física y en especial la química. Carlos-Ariel, que ya para entonces lucía su cara adusta, su delgado físico, su extraño semblante de torturador, no nos



perdonó que lo ignoráramos. Reprobados y con peligro inminente de que el anhelado cartón no nos fuera entregado si no hasta el siguiente año, bajamos la cabeza y le pedimos clemencia. En ocho días con sus noches el mismo Betancur se encargó de prepararnos para la habilitación de la materia, quedamos aprobados con cinco aclamado, y de amigos.

Carlos-Ariel durante un largo período se dedicó a enseñar química en varios colegios de Manizales. Pero también, a conversar con los alumnos y a embrijarlos con teorías literarias y filosóficas. Y con el cine. Y con el teatro. Fundó cine clubes. Dirigió una obra, El Proceso a Jesús, del italiano Diego Fabri, que presentó en el Teatro Avenida e hizo parte principal de una tertulia musical con los profesores Julio César Morales, Bernardo Trejos Arcila y Rubén Londoño Jaramillo, Ernesto Jaramillo Baena, Yolanda y Gloria Hoyos, Ángela Botero Restrepo y Fanny González, entre otros, con quienes, y bajo su dirección, tratamos de montar “Los árboles mueren de pie”, de Alejandro Casona, aventura por fortuna fallida porque si no otra hubiera sido nuestra suerte.

Pero ya estamos en el año de 1.968. Carlos-Ariel, quien fue un andariego inveterado, se había dado una vuelta por Argentina y Suramérica. Y algún día se me apareció en la oficina a tomarse un café y a contarme de que en Buenos Aires y en Montevideo se gestaba en las universidades un interesante movimiento teatral. Y que, para aprovechar las instalaciones del Teatro Los Fundadores, por esa época uno de los escenarios más modernos y funcionales de Latinoamérica, por qué no pensábamos en traer unos grupos de esos y armar una especie como de encuentro de universitarios con sus presentaciones escenográficas. Yo le dije que lo iba a poner en contacto con el Secretario de la Universidad de Caldas, a ver si con el patrocinio de la entidad se podrían traer a los muchachos teatreros. Y que también hablara con el Director de la Cámara de Comercio, porque el esfuerzo económico sería grande. Hernando Yepes y Emilio Echeverri, titulares de los mencionados despachos, atendieron a Carlos-Ariel y prendieron los motores de la más maravillosa aventura intelectual concebida en Manizales y en Colombia. Yepes acudió a Ernesto Gutiérrez y éste a Jaime Sanín Echeverri, presidente de ASCUN (Asociación Colombiana de Universidades) y Echeverri se encargó de promocionar la empresa entre la acicalada y conservadora dirigencia manizaleña. Que con Ernesto Gutiérrez Arango, Enrique Mejía Ruiz, Rodrigo Ramírez Cardona, y la decidida complicidad de mujeres como Lucía Corrales, María Teresa Londoño, Amparo Palacio, Margarita Corrales y Esneda Morales, el periodista

de El Tiempo, José Fernando Corredor, Oscar Jurado, Director de Textos, el periódico del Festival, y los de La Patria, Jorge Santander y Beatriz Zuluaga, (perdón por las omisiones), cristalizaron la luminosa idea de Carlos-Ariel y convirtieron a Manizales, a partir de octubre de 1.968, en el epicentro cultural, político, libertario, democrático, revolucionario, de América Latina.

Carlos-Ariel se salió con la suya y unas veces como asesor de la Junta Directiva y otras como Director, se encargó de establecer vínculos definitivos de la intelectualidad con el Festival. Gracias a ello fue posible la presencia de Pablo Neruda y Miguel Angel Asturias, Premios Nobel de Literatura y de Mario Vargas Llosa y Patricia, y el gran Ernesto Sábato en Manizales. Y también de maestros de la escena mundial como Jerzy Grotowski, José Monleón, Sergio Vodonovic, Alfonso Sastre y Jack Lang, con quienes Betancur mantuvo una fluida comunicación y amistad, lo mismo que con los Directores de festivales del mundo, a los cuales fue invitado permanente. En España, Nancy en Francia, Polonia, Argentina, México, Brasil, Suecia y Estados Unidos como conferencista y gestor cultural realizó talleres y seminarios. Nadie en el medio desconoce que el Festival de Manizales abrió las posibilidades para que en otras partes del mundo se efectuaran eventos similares. En un viaje en que anduvimos por Suramérica fuimos testigos presenciales del renombre y el acatamiento que tuvo Betancur dentro de los altos círculos teatrales y culturales. Ministros de Educación, ejecutivos de la cultura, asombrados, lo escuchaban sobre cómo había sido posible el milagro del Festival de Manizales. Y quisieron imitarlo en algunas partes, con tal éxito, que aun sobreviven esos encuentros, agrupados en el CELCIT, centro latinoamericano de creación e investigación teatral hoy con sede en ocho países

Concluido su ciclo con el Festival, Carlos-Ariel se dedicó a agenciar artistas. Trajo a giras por el país a Mercedes Sosa, Atahualpa Yupanqui, Horacio Guarany, Soledad Bravo, Los Chalchaleros, Ariel Ramírez y su Misa Criolla y Los Chasquis, entre otros. Y con Alfonso Lizarazo, originó los festivales del humor. En Brasil, durante cinco años, fue productor ejecutivo del Teatro O Balcao, de Ruth Escobar. Y como su capacidad creativa era inextinguible, en Los Ángeles incursionó en el periodismo y fundó algunos medios de difusión escritos y radiales dirigidos a la comunidad hispánica.

Regresó a Colombia en el año 2.007 y concibió un par de obras de teatro dirigidas a los adolescentes y su problemática. En algunos municipios de Cundinamarca, en escuelas y colegios, los estudiantes vieron en las tablas

reflejados sus problemas sexuales y psicológicos, en obras como “¿Por qué a mí?” y “Ahora qué”, de su propia autoría. Pero pensaba en logros más ambiciosos. En una de nuestras últimas conversaciones, me dijo que esperaba producir la gran obra teatral sobre el vallenato. Y que andaba investigando las andanzas del Clérigo Arenas, un famoso estafador del Viejo Caldas, con miras a elaborar un guión para la televisión colombiana.

En diciembre del 2.012, se trasladó a Armenia para buscar sosiego y tranquilidad que le permitieran coronar sus sueños. Unos días antes, habíamos acordado, en una de nuestras largas pláticas, que nos proporcionaría a Gloria Luz Angel, directora de la revista literaria Papel Salmón de La Patria de Manizales y a mí todo el material indispensable para escribir la historia de los inicios del Festival de Teatro. Pero quedó trunco el empeño. La muerte se lo llevó el 18 de Abril en la capital del departamento del Quindío. Carlos-Ariel había nacido en la pintoresca población de Filandia el 3 de Marzo de 1.935.

Con su desaparición, la cultura colombiana pierde un visionario inigualable y un soñador en grande. Los amigos, un conversador subyugante y seductor, un narrador magistral, un contertulio universal por sus conocimientos y su anecdotario. Al fin y al cabo su profesión, además de errabundo, eran las letras y la filosofía, graduado en la Universidad de Caldas. Su legado no se puede perder. Por fortuna sus hijas y sus hijos, de quienes siempre recibió su comprensión, son conscientes de lo que significó Carlos-Ariel para el renombre internacional de Manizales y del país. Cuando ha hecho el mutis definitivo y ha caído el telón de su existencia, un gran aplauso resuena sobre su tumba.



Octavio Arbeláez, emprendedor de cultura con solvente trayectoria en el mundo

-A propósito de cumplirse 50 años del Festival
Internacional de Teatro de Manizales-

Carlos-Enrique Ruiz

Desde tiempos inmemoriales el ser humano ha utilizado su cuerpo para recrearse, ideando gesticulaciones, formas activas de expresión, solo o con otros, o para inventar diálogos con temas ocasionales, en testimonio de la capacidad de inventiva, e incluso con elementos de crítica, es decir, de considerar contextos propicios para aprobar o desaprobado procedimientos de otros. Todo ello se fue formalizando y dio origen al llamado “Teatro”, en las maneas de comedia, tragedia, u otras identificaciones en la taxonomía de tratadistas e historiadores.

En la Grecia Clásica esas maneras de interpretar la vida, sus aconteceres, ambiciones y frustraciones, con el recurso de los mitos, dio como resultado a autores de la talla de Esquilo, Sófocles y Eurípides, quienes dieron nacimiento a la “Tragedia”, con representaciones de situaciones tremendas, con motivaciones de compasión y terror, maneras de reflejar la condición humana, tan propicia al error y a lo trágico. Y se construyeron espacios apropiados para las representaciones, como el teatro de Epidauro, en el siglo II a.C., con capacidad de 12 mil espectadores, o el teatro de Dioniso en Atenas, para 14 a 17 mil espectadores. Desde entonces el Teatro ha sido una proeza que identifica regiones y países, por medio de giras de agrupaciones y de festivales, nacionales e internacionales.



El teatro griego fue determinante en las expresiones del teatro latino, con Roma en la forma más significativa y, en general, en los pueblos reconocidos como itálicos, cuyas manifestaciones obedecían a improvisaciones populares, en formas líricas y cómicas. De resaltar los “dramas” de Epicarno y los “mimos” de Sofrón. Livio Andrónico en el siglo III a.C. produce obras teatrales a la manera trágica y cómica. Aparecieron los grupos ambulantes de comedias, forma prolongada en el tiempo. Del teatro romano los dos autores que mayor se recuerdan son Plauto y Terencio, dedicados a la comedia, que involucra enredos y engaños de familias. Pero fue el filósofo Séneca quien escribió ocho tragedias que se conservaron, alcanzando niveles de introspección, meditaciones sobre la condición humana.

Historiadores anotan que la construcción de los grandes teatros no se correspondió con la producción de las mejores obras del teatro romano y en general latino, más bien con el atractivo del mimo y la pantomima.

En la Edad Media, que va del siglo V al XV de nuestra era, el teatro estuvo marcado por el clero, los nobles y el régimen feudal, con producciones que asumían representaciones bíblicas y el proceso de Cristo en sus diversas fases. En particular, se destaca en el teatro castellano el “Auto de los Reyes Magos”, de finales del siglo XII, con asidero en la Catedral de Toledo, con el problema que se plantean los Reyes Magos para acertar en la consideración de ser Dios el Niño Jesús. Asimismo, la Edad Media da lugar a la aparición de los juglares, especie de trotamundos que van por diversos sitios con representaciones religiosas y profanas.

Pero luego el gran salto adelante se da con Shakespeare (1564-1616), cuya obra sigue siendo representada e interpretada por siglos, en especie de salto a la Modernidad. Su protagonismo se identifica en el llamado “teatro isabelino”. Historia larga de contar. Pero me basta acudir a Don Antonio Machado, quien en su obra “Juan de Mairena” dedica una página a exclamar que de escoger un poeta en la historia de la cultura se decidiría por Shakespeare, como caso único de superación de todo lo antiguo, con salto adelante, pero además lo identifica y valora por su condición de escéptico, agnóstico, nihilista, de enorme simpatía por lo humano. Machado llega a preguntarse: “¿es Shakespeare inglés o es Inglaterra shakespereana?”.

Colombia no ha sido ajena a ese proceso. Y más cercanamente en Manizales surgió en 1968 un Festival con atractivo internacional, que congregó agrupaciones y personalidades intelectuales y de las letras del primer orden

mundial. Es digno de recordar un profesor de Química en el bachillerato, aficionado a las lecturas en terrenos de la literatura y la filosofía, y complementarias con el cine y el teatro, quien tuvo la iniciativa, apoyado por otras personas también de la época, con liderazgo social. Aquel docente fue Carlos-Ariel Betancur, el primer gestor-director, quien tuvo acompañamiento para la idea de Ernesto Gutiérrez-Arango, Emilio Echeverri, Hernando Yepes, Augusto-León Restrepo, Lucía Corrales, Esneda Morales, Óscar Jurado, José-Fernando Corredor, entre otros. Y consigue convocar la primera versión del Festival, con anclaje internacional, gracias a la manera como Carlos-Ariel desplegó nexos por todas partes. Incluso a esa versión trajo a Manizales a Pablo Neruda y a Miguel-Ángel Asturias. Esta primera etapa del Festival Internacional de Teatro de Manizales llega hasta 1973, y entra en un sueño hasta 1983, cuando irrumpe la fase definitiva, con el liderazgo intelectual y de gestión de Octavio Arbeláez-Tobón, consiguiéndose ahora conmemorar, con bombos y platillos, los primeros 50 años de esa proeza. La biografía de Carlos-Ariel Betancur está por escribirse y compartirse, en tanto personalidad emblemática del hacer cultural, con capacidad gestora allende las fronteras, dando aire vital-modernizador a nuestra ciudad, con visión estratégica de mundo.

Antecedente de recordar también es el grupo de teatro de la Universidad Nacional de Colombia, sede Manizales, en los años fundamentales 1964-1966 (en el rectorado de José-Félix Patiño y su representante en la subsidiaria, Alfonso Carvajal-Escobar), con la dirección del Alumno-Ingeniero Henry Cardona, que llevó a las tablas “Las preciosas ridículas” de Molière y “El Escorial” de Michel de Ghelderode, entre otras.

El periódico “Textos - Artes y Letras” es importante testimonio en el registro de las personalidades que visitaron Manizales, como directores o conferenciantes, multiplicados en mesas redondas y debates, al amparo de la figura convocante “Festival Latinoamericano de Teatro”, con el intento de nuclear vocería en el llamado “Centro latinoamericano de investigación e información teatral”. En Año 1 No. 1 (febrero 1971) figuran en su Consejo de Redacción: Carlos-Ariel Betancur, Oscar Jurado y José-Fernando Corredor, en el cual se registró la presencia en Manizales, durante diez días hiperactivos, de Jerzy Grotowski. En la introducción a ese valioso testimonio, en primera página se lee: “Continuando su propósito de reunir Manizales a todas aquellas personas que en los últimos tiempos se han dedicado a investigar seria y profundamente sobre nuevos aspectos del teatro, y con el fin de las gentes del continente que concurren al encuentro se enteren y saquen el mayor provecho de sus enseñan-



Grupo de Teatro de la Universidad Nacional de Colombia, en Manizales (1964-1967). Arriba, de izq. a der.: Aurelio Escobar, Hernando Valdés, Antonio Gallego, Carlos-Enrique Ruiz, César Bravo. Abajo, de izq. a der.: Ofelia Tafur, Evaristo Barreto, Henry Cardona, Guillermo Soto, NN1, NN2 y María-Emilia Salgado.

zas, el III Festival Latinoamericano de Teatro Universitario invitó al director e investigador polaco Jerzy Grotowski, quien en los actuales momentos figura como una de las cifras más discutidas e importantes de la escena mundial./... Incluimos en esta primera entrega de TEXTOS lo que pudiéramos considerar como la introducción a ese material [referencia a la publicación anunciada de las conferencias del personaje] y que es donde Grotowski explica su concepto del *teatro pobre* en contraposición al *teatro rico*". Otros tiempos.

Esa marca de visión internacional se ha enriquecido en el historial del que devino "Festival Internacional de Teatro de Manizales", con un digno continuador, en la dirección, de lo gestado en los primeros años, ahondando el camino.

Octavio Arbeláez-Tobón es personalidad de resaltar por tantos motivos. Desde la niñez y juventud tuvo veleidades por las letras y las artes, las que fue haciendo del sabor de su vida en mayor grado durante los estudios universitarios. Fue bachiller precoz y doctor en derecho y ciencias políticas también de corta edad, y con asomo en la docencia calificada y en el ejercicio profesional, casi imberbe. En los años setenta el agite cultural universitario lo tuvo como gestor de actividades variadas. Más tarde asume desempeños en la dirección

de la Escuela de Bellas Artes, en la Universidad de Caldas, donde mostró su capacidad gestora al crear el programa académico de Teatro e impulsar la actualización formal del Conservatorio de Música. Y va a dar al equipo de colaboradores cuando se creó el Ministerio de Cultura, del cual llegó a ser director de artes.

En su trayectoria de gestor cultural ha tenido sobresalientes actuaciones, al generar proyectos con realizaciones plenas en diversos países, en variados campos de las artes, en especial el Teatro y la Música. De manera singular creó empresas culturales y se ocupó del mercadeo de las diversas expresiones. Así, fue artífice de la “Red de promotores culturales de Latinoamérica y del Caribe, La Red”, de la “Asociación para el desarrollo de la industria de la música iberoamericana, ADIMI”, de los mercados culturales en El Salvador, Brasil, México, y algunos en Colombia. Y en esa línea pionera de trabajo también se ha ocupado de propiciar intercambios culturales, entre ciudades y países. Ha promovido y ejercido la gerencia, presidencia y participación en sus juntas directivas de empresas y organizaciones de esa naturaleza, a nivel internacional.

Se le ha destacado con reconocimientos internacionales como el Premio ISPA en el 2014, y también en el 2018 con entrega del galardón en Seúl. En la actualidad preside la “Red eurolatinoamericana de festivales de artes escénicas” y la “Asociación para el desarrollo de la música iberoamericana”, y tiene en sus manos la acertada dirección del “Mercado de la música latinoamericana”, en Medellín (Col.), del “Festival internacional de las artes de Costa Rica”, del “Mercado de las artes performativas del Atlántico Sur, MAPAS” en Tenerife (España), y del “Festival Internacional de Teatro de Manizales”.

Ha escrito y publicado ensayos sobre temas de su ejercicio diario, acogidos en órganos especializados y en las memorias de congresos internacionales, incluso como asesor o consultor del PNUD, o de ciudades como Bogotá y Medellín. Está comprometido con importante editorial para escribir y publicar una especie de Memorias, testimonio de ese singular y altamente calificado y productivo trasunto vital.

Esta edición de la Revista Aleph está especialmente dedicada a él, y en su significativa prestancia con el motivo de los ¡50 años! de haber sido creado el “Festival Internacional de Teatro en Manizales”, del cual ha sido protagónico dirigente desde 1983.

- Bueno sería recordar el ambiente familiar tuyo de origen, la infancia, los estudios de primaria y bachillerato. Inquietudes en esas épocas. Maestros y profesores que recuerde, con huella que le hayan dejado en el espíritu.

Nací en el seno de una familia humilde, mi padre era un empleado público y mi madre ama de casa. Fuimos 7 hermanos que, debido al trabajo de mi padre como empleado del estado habitábamos donde el viento nos moviera, por eso mi infancia es Barranquillera, pero también ligada a la ciudad de Pereira, y a mis barrios manizalitas “Los Agustinos” y “Chipre”.

En ese barrio quedaba el Instituto Manizales (“faro de la juventud” decía su himno), colegio que fue creado por los obreros del municipio de Manizales, y allá me matricularon mis padres, sobre todo por la cercanía a la casa. El “coco” como lo llamábamos funcionaba en una vieja casona situada al lado de la inspección de permanencia de la policía, escenario de cotidiano de escándalos protagonizados por vagos, putas, rateros y una fauna que mirábamos con los ojos de sorpresa de niños/adolescentes que descubrían la sordidez del mundo que nos rodeaba de la mano de los gritos estentóreos de los detenidos y los malos tratos de la policía hacia ellos.

El colegio tenía características liberales; los profesores eran jóvenes, y recuerdo a sus rectores José Fernando Escobar-Escobar y Jaime Echeverry-González, a algunos profesores destacados por su interés genuino en la formación (Fabio Quintero, Fabio Giraldo, Bernardo Orozco, Luis-Eduardo Yepes) pero lo que más recuerdo es a los compañeros de generación: los Bernardos (Jaramillo-Ossa y Jaramillo-Hoyos), destacaban por su militancia política, algunos otros por su interés en la literatura y las artes como Eduardo García-Aguilar (en verdad él estaba tres cursos más adelante), y muchos compañeros que vivían la efervescencia de la época (el gordo Cubides, Fernando Otálvaro, Juan-Carlos Aristizábal, Germán Orozco me vienen a la mente) en lo político y en lo cultural. Yo era un niño cuando terminé la secundaria (15 años) y mi prioridad eran los deportes, el colegio que, curiosamente, no tenía cancha alguna para la práctica de deportes era muy destacado en voleibol, y yo era del equipo del colegio y de la selección Caldas infantil. Asimismo se vivía la fiebre de los concursos de “cultura general” y el equipo del colegio que integrábamos con los Bernardos, Álvaro Gärtner y yo, ganaba en casi todos los que convocaban.

Este periodo de infancia y preadolescencia marcado por la disciplina deportiva, por la mirada política que interrogaba al mundo (participamos activamente en las manifestaciones estudiantiles de los años 70s) y por el afán de conocer

me llevaron a la elección de la Facultad de Derecho de la Universidad de Caldas a la que entré siendo muy joven y como una opción ligada a mi interés por el estudio de una carrera humanística.

- También será bueno recordar el período de estudiante en la Universidad, ambiente encontrado, participación en la vida estudiantil y cultural. Trabajo de grado, en tema y dirección. Profesores que recuerda de manera especial por cualidades e impacto en su formación.

Entré a la Universidad de Caldas casi coincidiendo con el último año del Dr. Enrique Mejía-Ruiz y la designación de Guillermo Arcila-Arango como rector, quien le sucedió. Fue una época de gran movida universitaria y de participación muy activa en consejos estudiantiles, pero sobre todo en la vida cultural de la universidad, éramos miembros muy activos del Cine Taller Secuencia (antes “Cine-club Jorge Iván López-Villegas”), cursábamos materias en la facultad de filosofía y letras, participábamos de las actividades de la OIAC (“Oficina Interuniversitaria de Asuntos Culturales”: convenio Universidad de Caldas y Universidad Nacional en Manizales) que entonces dirigía Ángela-María Botero, jugaba voleibol en el equipo de la universidad y en medio de la carrera me casé y tuve dos hijos (mi primer matrimonio duró poco, pero siempre estuve cerca de mis hijos a quienes tuve la feliz oportunidad de tener conmigo siempre).

El Decano del momento era el Dr. Diego Arango-Cardona y su Secretario Académico el Dr. Rodrigo Ramírez, profesores de grata recordación Humberto Vélez-Ramírez, economista, Humberto de la Calle, Héctor Marín-Naranjo, pero lo más importante no fue la escuela jurídica sino la vida universitaria que tuvimos la suerte de vivir.

Los movimientos estudiantiles que se suscitan a raíz de la salida del Dr. Arcila, la llegada del Dr. Kevin Ángel, de Alfonso López-Reina y de Carlos-Iván Buitrago, a la rectoría de la universidad nos hicieron muy activos en esas líneas de acción.

Antes de terminar la carrera fui llamado por el Dr. Humberto de la Calle y por el Dr. Alfonso Delgadillo (rector de la Universidad) para organizar la exhibición de cine, a través de una especie de cinemateca universitaria, y como profesor auxiliar de sociología jurídica en la facultad.

Mi trabajo de grado fue sobre “Teoría del Estado en Hegel”, con el Dr. Humberto de la Calle como director, y los jurados los doctores Rodrigo Vieira y Gilberto Bedoya.

- Primeras lecturas y aficiones que recuerdes de aquellos tiempos.

Desarrollamos una completa adicción al cine, que satisfacíamos con las películas que traía a la ciudad la Alianza Francesa, y los ciclos de cine que programábamos en el Teatro Colombia. Adicionalmente íbamos a los teatros Cunday, Caldas y Fundadores de manera que, semanalmente, veíamos tres o cuatro películas. Asistíamos al festival de cine de Cartagena, y desde el Cine Club éramos miembros de la Federación Colombiana de Cine Clubes, desde donde el maestro Hernando Salcedo Silva impartía su magisterio. Luis Alberto Álvarez, desde Medellín nos apoyaba mucho (él fue miembro de nuestro cineclub) y allá tuve la ocasión de conocer y frecuentar a Alberto Aguirre y Orlando Mora.

La literatura era la segunda vertiente de mi interés. Un amigo, Rafael Botero, hijo del Dr. Filiberto Botero, generosamente me abrió la puerta de la biblioteca de su padre y pude acceder, en compañía de este buen amigo de manera sistemática, pues así nos lo propusimos a los que considerábamos los autores de referencia para nuestra formación literaria: leímos sistemáticamente a Thomas Mann, Marcel Proust, James Joyce, Franz Kafka, y Rafael conseguía también estudios sobre la obra de los autores que nos hacía releerlos. Fueron años maravillosos de encuentro de las grandes voces literarias, que también fueron acompañadas de la biblioteca de la Facultad de Derecho que poseía una amplia colección de clásicos que pude frecuentar. Luego vino la literatura latinoamericana, especialmente Borges y Cortázar, y todo el boom... En fin, de ahí proviene mi afición por la literatura.

También teníamos grupos de estudio desde donde leímos a Marx, a Freud y a Nietzsche, influenciados por los filósofos franceses de moda en esa época (Althusser, Derrida) y Estanislao Zuleta.

Eran lecturas y discusiones enfebrecidas sobre literatura, cultura y política que nos mantuvieron muy activos intelectualmente. Invitado por Hernando Salazar Patiño, escribía una página semanal de crítica de cine en el “suplemento literario” de “La Patria” que posteriormente dirigí durante dos años (tenía 18 o 19 años).

En paralelo seguía mi actividad deportiva y durante todos mis estudios fui miembro del equipo de voleibol de la universidad con el que viajaba a torneos nacionales en diferentes ciudades.

- ¿Cuáles fueron las aplicaciones y ocupaciones que siguieron al momento de grado en Derecho y Ciencias Políticas.

Terminada mi carrera tuve primero una oficina de abogado independiente en compañía de tres colegas. En esa época frecuentaba al muy querido amigo José Fernando Calle Trujillo, que era juez superior, y a Valentina Marulanda que dirigía la sala de música del Banco de la República, y con ellos teníamos un casi ritual de “tomar el algo” en “La Suiza”, el famoso salón de té en el centro de nuestra ciudad. En el ejercicio del Derecho estuve muy inclinado por el derecho penal, habiendo incluso realizado defensas ante el jurado de casos muy sonados.

Gracias a Eduardo López-Villegas y a Antonio Mejía-Gutiérrez comencé a trabajar como abogado en CRAMSA (hoy Corpocaldas). Frecuentaba la tertulia de la librería Académica y de la librería Palabras. Posteriormente tuvimos oficina de abogados con Augusto-León Restrepo y Pedro-Manuel Lombana.

Todo esto lo combinaba con la cátedra en la facultad de Derecho de la Universidad de Caldas.

Cuando llega a la rectoría el Dr. Álvaro Gutiérrez, me nombra Decano de la Facultad de Artes (25 años de edad) y promuevo la refundación del Festival de Teatro de Manizales en el año 83, con el apoyo de Elvira Escobar de Restrepo y de Juan-Luis Mejía que en la época era subdirector de Colcultura (a este lo conocía a través de Fabio Rincón, gran amigo y compañero de aventuras culturales). En la Facultad creamos el programa de Artes Escénicas, fortalecemos el Conservatorio y creamos el programa de licenciatura en música, creamos el programa de diseño visual y la facultad que era un poco informal se formaliza académicamente y comienza a jugar un papel destacado en la ciudad. Creamos el salón “Arte por la vida” con exposiciones de artes visuales nacionales e internacionales (una gran exposición de minigrabados provenientes del impresor de Dalí), y el germen de la orquesta de cámara de Caldas.

Rápidamente lo jurídico dejó lugar a la academia, y a la gestión cultural. En esa época, separación de mi primera esposa y una larga relación con Luisa-Fernanda Giraldo.

- Cuando en 1983 emprendes la especie de refundación del “Festival de Teatro”, es bueno que des una mirada a la primera etapa del Festival, caracterizado por el “teatro universitario”. ¿Cuáles fueron sus características, y las razones de la venida a menos de esas manifestaciones universitarias del teatro?

En 1968 se creó el Festival Internacional de Manizales para grupos de teatro universitario de América Latina y más tarde para grupos experimentales y de nuevas tendencias, en especial de teatro latinoamericano y con presencia de algunos grupos españoles del teatro independiente; en 1.973 vienen grupos de Europa y África.

Siendo justos, en esa época la dimensión teatral era subsumida por la premisa de la política como eje, la palabra urgente, la “revolución a la vuelta de la esquina”, y el mensaje y los contenidos eran la prioridad.

No creo que hubiesen venido a menos, en verdad; creo que el teatro universitario se mantiene con el tiempo, con su visión crítica, incluso creo que hay un retorno muy interesante de los universitarios a esta expresión de las artes, independientemente de las escuelas universitarias de teatro, los estudiantes vuelven a hacer teatro, y se hacen festivales (recientemente asistí a uno muy interesante en Medellín).

- Asimismo vas abriéndote camino por la “gestión cultural” en otros campos. ¿Cómo concibes esa expresión: “gestión cultural” y de qué manera has tenido desarrollos nacionales e internacionales como gestor, con iniciativas propias y en articulación con formas múltiples?

Ha corrido mucho tiempo desde las aproximaciones a la gestión cultural desde diferentes perspectivas. En los años 70s era la “animación socio-cultural”, posteriormente los “técnicos de cultura”, los “productores culturales” de la escuela brasileña, los “gestores culturales” del mundo iberoamericano. Debo confesar que ese encasillamiento hacía la mera “gestión” no me gusta, en la medida en que sólo se dimensiona el trabajo profesional en un plano meramente instrumental, en el hacer, no en el ejercicio intelectual de concebir y planear, inventar diálogos posibles, tender puentes desde la cultura a todos los sectores, en fin, un largo etcétera que trasciende a los “operadores” que perciben las administraciones públicas y en la que nos hemos dejado encasillar.

El gestor cultural crea, innova, redefine, opina, propone, y es desde esa perspectiva en la que prefiero mi quehacer. Sobre la importancia de trabajar con énfasis en las comunicaciones y de las nuevas tecnologías, cómo llegar al público, el trato con los artistas, la distinción entre gestor cultural y el curador artístico, las diferencias entre la gestión en centros públicos y en privados se ha escrito mucho, y, probablemente, se seguirá escribiendo, y muchos siguen limitando esa actividad a la administración de espacios, o a la gerencia de un proyecto, desde nuestro punto de vista, es un trabajo creativo que hace posible

que la vida cultural se expanda por el tejido social y logre permear la cotidianidad y los imaginarios de la ciudadanía.

Hemos trabajado en varios países iberoamericanos (Argentina, Brasil, Costa Rica, España, México, Venezuela) y en los demás hemos tenido una presencia en eventos académicos y en espacios de formación. Durante estos últimos 40 años he procurado aprender a interpretar esas voces sutiles que hacen la diferencia, pero que también nos unen en una polifonía propia de nuestro espacio cultural común. La característica que une estos proyectos es que son generados a partir de ideas propias, y de un diálogo permanente con los colegas de muchos países en un proceso de aprendizaje que nos ha llevado a desarrollar modelos y procesos con un sello nuestro.

- Desde que asumiste la Dirección del Festival Internacional de Teatro de Manizales, las diversas versiones han tenido variaciones de interés; ¿cómo ha sido ese proceso y de qué manera fue abriéndose camino el Festival en el contexto múltiple de países, con aperturas en labores escénicas? ¿Cómo fue esa experiencia de la “creación colectiva” tan de impulso en cierta época?

El Festival de Teatro de Manizales surge, como lo expresé antes, en 1968, al calor del movimiento estudiantil de la época y de la relación de teatro y política. Evento universitario al comienzo y profesional hacia el año 1970. En 1973 por diferentes factores asociados a la política de la época y a la limitación de recursos se suspende.

En 1983 un grupo de ciudadanos y líderes culturales de la ciudad se dieron a la tarea de revivirlo, buscando darle continuidad a un proyecto que marcó el desarrollo del teatro en Iberoamérica. Desde entonces y en esta segunda etapa se han realizado 34 versiones del Festival Latinoamericano de Teatro sin interrupción, que suman 39 ediciones en total ya celebradas del festival de artes escénicas más antiguo de Latinoamérica.

Esta edición aniversario, valida el evento frente a la comunidad internacional: Como homenaje a los 50 años del Festival, y por iniciativa del CELCIT (Centro Latinoamericano de Creación en Investigación Teatral) se declaró el 8 de octubre como el Día Internacional del Teatro Latinoamericano, declaración a la que adhirieron organizaciones artísticas, públicas y privadas, ligadas al teatro de todo el mundo, entre las que se destacan la Federación Internacional de Actores, la REDLAT (Red de productores de Latinoamérica) y REDELAE (Red eurolatinoamericana de Festivales de Artes Escénicas).

Cada año el Festival varía sus ejes curatoriales y temáticos, de acuerdo con las diversas tendencias de la escena internacional. Para la edición 2.018, por ejemplo, nos ocuparemos de las escenas teatrales iberoamericanas, referenciadas a partir de los 50 años de historia del Festival, teniendo como vertiente de programación fundamental:

Grupos históricos: Teatro Ictus de Chile, Teatro El Galpón de Montevideo, La Cuadra de Sevilla (España), Yuyachkani de Perú, Malayerba de Ecuador, La Candelaria de Colombia, Teatro de los Andes de Bolivia, Teatro de la Llanura de Argentina; todos los cuales ejercen su protagonismo en la escena de Iberoamérica entre 45 y 60 años. Se realizarán eventos teóricos alrededor de esos procesos creativos con la dinámica del trabajo de grupos como forma creativa.

Grupos consolidados alrededor de la historia del Festival, generacionalmente correspondería a directores teatrales vigentes y que se ubican en una franja etaria de 50 años: Teatro Petra de Colombia, Cornamusa de México, Cia Luna Lunera de Brasil, Kikin teatro de Bolivia, Sergio Blanco (Uruguay), Cia Viaje inmóvil (Chile), La cochera (Argentina), Teatro Maticandelas (Colombia).

La nueva generación: Nuevos directores/dramaturgos consolidados en la escena internacional: Gabriel Calderón (Uruguay); David Gaitán (México); Jorge Hugo Marin (Colombia); Johan Velandia (Colombia).

- En simultaneidad con la dirección del Festival has cumplido múltiples compromisos nacionales e internacionales, en tareas de gerencia cultural; ¿eres tan amable de contarnos un poco de esa experiencia tan enriquecedora en lo personal y de enorme alcance social?

He tenido la feliz ocasión de trabajar en varios proyectos en otras ciudades de Colombia, y en otros países. Como curador de artes escénicas y musicales, tuvimos la experiencia de Barranquilla nueva danza, en asocio con la coreógrafa y poeta Mónica Gontovnik; he participado del equipo de curadores del Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá, en el Festival Medellín vive la música, en el Bomm de Bogotá, en el mercado de música latinoamericana Circulart, entre otros.

Internacionalmente he trabajado con el Festival de Cádiz, el Festival Internacional de las Artes de Costa Rica, el Festival de Teatro de Caracas, el mercado de artes performativas de Tenerife, el mercado cultural de Salvador, Bahía, Brasil, en el fórum cultural mundial de Sao Paulo, Brasil.

Ya desde la dirección y gestión de proyectos, he trabajado en procesos de creación de modelos de mercados para la circulación de la producción artística latinoamericana, así he trabajado en Salvador, Bahía, en el Mercado Cultural Latinoamericano; en Escena 70 del Teatro San Martín de Buenos Aires, en MAPAS, en Tenerife, en México Puerta de las Américas, en VIA en Bogotá, en todos como director, o en el equipo de directores de los denominados Foro cultural mundial de Sao Paulo y Rio, o el Congreso Iberoamericano de Cultura de Medellín. También hemos asesorado a muchos festivales, mercados, eventos culturales en toda Iberoamérica.

- Tengo entendido que cuando Juan-Luis Mejía fue Director del Instituto Colombiano de Cultura, desempeñaste una de las direcciones. ¿Cómo fue esa experiencia?

En verdad no tuve la ocasión de trabajar con Juan-Luis en su etapa de Colcultura, fui su asesor cuando él fue Ministro de Cultura.

Esto ocurrió posteriormente a mi desempeño como Director Nacional de Artes del que en ese momento era el recién creado Ministerio de Cultura; fuimos, en ese sentido, parte del equipo “fundador” del ministerio que encabezó Ramiro Osorio.

El papel desempeñado, y hacer parte de un equipo que instaló en el relato de la administración pública un ministerio que todo el sector reclamaba, fue una linda oportunidad de generar un proceso que hoy, más de veinte años más tarde, vive y se transforma adaptándose a las circunstancias de los tiempos que corren.

- ¿Cómo aprecias el impacto cultural del Festival Internacional de Teatro en la vida cultural y social de Manizales, también en la región y el país? ¿Ha habido entendimiento y saludable emulación con el Festival Internacional de Bogotá? ¿Y cuál es tu apreciación sobre el proceso hacia una paz estable y duradera en Colombia?

El Festival es parte de la ciudad, vivimos el aquí y el ahora de nuestros procesos, y un espacio como el Festival de Teatro de Manizales no es ajeno a ellos. Para mí, en este periodo los temas centrales están transversalizados por la paz, y nuestra ciudad ha asumido actitudes valientes frente a todos los procesos vividos. Tenemos claro que la construcción social de la paz es más resultado del desarrollo de una cultura del debate creativo y la convivencia que un mero acto de la paz como estrategia política. Las fórmulas retóricas, manifestadas a través de campañas ligadas a mensajes de coyuntura electoral,

recogen formas de pensar esa paz que pueden ocultar diversas manifestaciones de sufrimiento ampliado y de despotismo que se hacen claras en la vida de las personas, pero alcanzan solo fugazmente alguna representación o reconocimiento político. Tras los silencios, o las negativas de un país como el nuestro, se observan dolores de muchas décadas de ausencia de elementales formas de relacionarse con un mundo que niegan justicia y equidad.

Por ello la paz no se puede imponer como acto de alguna razón de poder nacional o internacional. Se puede lograr, antes que nada, por un cambio en la cultura y valores de los actores implicados de manera directa e indirecta. Nacerá desde las perspectivas de las nuevas promesas, que nos lleven a salir de la oscuridad de la violencia y la muerte. Esto implica cambios en los esquemas de pensamiento, en las gramáticas de reflexión y en las relaciones con todos “los otros” Sin superar las miradas que atrapan al pasado la paz podría ser solo una larga tregua.

Esta suerte de transformación, no solo ética sino también cultural, se hace necesaria para que sea profunda, consolidar una mínima confianza en los procesos y voluntad de todos para ir salvando los escollos que aparecen, y esto se hace posible, también, a través de esa noción de “ciudadanía cultural” que generan el festival y sus procesos.

- ¿De qué manera concibes la actualidad del teatro clásico frente a corrientes de interpretación más contemporáneas?

Los valores del teatro clásico siguen estando vigentes tras más de dos milenios de vida. Los textos contra la guerra, los cantos por la paz o el amor son algunos de los temas universales que se abordan en la dramaturgia de todos los tiempos.

Otro tanto ocurre con el teatro del siglo de oro español, o el teatro isabelino, o el teatro clásico francés, los nombres de Lope de Vega, Shakespeare o Moliere no pierden vigencia con el tiempo, y más bien son retomados constantemente tanto desde las adaptaciones y re-visiones que hacen actuales estos universales creativos, como desde las puestas en escena.

Pero no todo está dicho. El teatro del siglo XXI ya no intenta retratar la realidad sino ser, en sí misma, una realidad alternativa. La austeridad de elementos escenográficos es compensada con diferentes estímulos auditivos y visuales. Las nuevas voces cuentan historias contemporáneas con ingenio, estilo y pasión.

Si en el paisaje teatral de las últimas décadas, la serie de fenómenos que problematizan las formas tradicionales del drama y de su teatro, justifican el empleo de un nuevo paradigma del denominado teatro posdramático, la palabra indica aquí la delimitación negativa común de las técnicas de interpretación muy variadas del teatro posdramático en comparación con las del teatro dramático. Esos trabajos teatrales son igualmente paradigmáticos porque son generalmente reconocidos como testimonios auténticos de su época y desarrollan una fuerza de innovación, ejemplos como Robert Wilson, Heiner Müller, Peter Brook, Robert Lepage, Eugenio Barba, etc., dan fe de la vigencia de estos nuevos paradigmas.

- ¿En tus estudios, lecturas y de avisado espectador del teatro en el mundo, cómo aprecias las tendencias que se dan? Importante que aludas a creadores, grupos y directores...

Hay un contexto esencial en como se mueven las tendencias escénicas en el mundo: el teatro dramático que se plantea como un doble de la realidad, como dependiente de otra cosa externa a sí mismo (la vida que llamamos real, los vínculos sociales, el comportamiento humano) y, de este modo, estructura la organización y la percepción que la sociedad tiene de sí y, por consiguiente, del teatro. Por lo tanto, en la medida en que la escena dramática imita, duplica, crea la realidad. Frente a esta surge lo que Lehmann denomina en su libro (imponiendo el término) de “teatro posdramático” como noción clave para el estudio de las manifestaciones teatrales contemporáneas inventariando las formas escénicas de vanguardia de principios del siglo XX y su evolución estética hacia un tipo de creación artística que se desarrolló con más fuerza durante los años 80s y 90s.

El concepto posdramático es elegido por el autor por su analogía con la estética del posmodernismo, movimiento estético que se difundió en las diferentes esferas artísticas a partir de los 60s. El tiempo se transforma así en una experiencia directa, compartida entre el público y los actores, al mismo tiempo que se convierte en objeto de experimentación teatral. Lehmann señala los diferentes casos de las nuevas dramaturgias del tiempo que comienzan a aparecer, como lo son las experiencias del teatro de la lentitud (en los trabajos de Robert Wilson) o del teatro de la repetición (en las piezas de Tadeusz Kantor).

En Latinoamérica es cada vez más extendido, en trabajos como los de Lola Arias en Argentina, o Lagartijas tiradas al sol de México, Miguel Rubio en

Perú, Rafael Spregelbur (Argentina), en Colombia Mapa teatro, la recordada Maria Teresa Hincapié etc.

Sigo con fervor a Wajdi Mouawad, James Thierrée, y en Latinoamérica a Gabriel Calderón, Fabio Rubiano o jóvenes talentosísimos como David Gaitán, Jorge-Hugo Marín o Johan Velandia.

- Quizá en los años más recientes de tu vida profesional en la Cultura, la gestión en el teatro no sea la que más ocupe tu tiempo. ¿Eres tan amable de identificarnos ese panorama en tu importante trabajo intelectual, artístico y de gerencia cultural?

Las distancias han desaparecido, cada vez más personas se mueven por el mundo sin cesar, se hacen más negocios que nunca antes, tenemos relaciones a distancia, nos comunicamos e interconectamos todo el tiempo, pareciera que la vida nos conduce a desprendernos de un territorio específico.

Lo que en principio suena como la lógica consecuencia de un mundo interconectado y globalizado, tiene otras caras, la de la movilidad, que ha permitido que circulen ideas y que la diversidad creativa de la humanidad se asome en otros espejos y encuentre puentes que unen lo que antes era una especie de espejo trizado que se recompone en imágenes que une a los creadores y a los que trabajamos en el mundo de la cultura y las artes según otros criterios distintos de los meramente georeferenciales, apareciendo afinidades estéticas, generacionales, en un universo creativo dinámico. En este marco es en el que me muevo por el mundo, con cinco o seis proyectos simultáneos en diversos países, con equipos diversos, que hablan en varios idiomas, pero sobre todo que conjugan el lenguaje de las artes como una forma de hacer el mundo más amable.

Por otra parte mantengo mi actividad relacionada con la academia, dicto cursos sobre gestión cultural, mercados culturales, etc., en diversos países, publico en revistas y medios especializados, trabajo en redes internacionales de artes escénicas y música, y vivo en permanente actividad creativa relacionada con mis propuestas y proyectos para los sectores de las artes escénicas y musicales.

- Creo que dispones de propia empresa cultural, con raigambre nacional e internacional. ¿Cómo surgió y de qué manera ha sido su desarrollo?

La organización que creamos hace ya 27 años, ha tenido como eje conceptual generar una cultura empresarial para las artes.

El proceso de transformación económica que hemos experimentado desde la década de los ochenta hasta el siglo XXI, como resultado de la aplicación de los principios del libre mercado, ha producido profundos cambios en las estructuras económicas, políticas, sociales, tecnológicas, jurídicas y culturales. Desde el punto de vista cultural, nuestros países han debido hacer frente a una serie de desafíos que los ha ido obligando a replantear los procesos de reorganización de sus escenarios culturales

Este nuevo contexto, caracterizado por la globalización de la economía, de las comunicaciones y de la cultura, está orientado hacia la creación de la sociedad de la información y el conocimiento en la que las industrias culturales juegan un rol fundamental. Como bien lo indica Martin Hopenhayn, es lo que hace que este sector se esté convirtiendo “en el sector estratégico de la competitividad, el empleo, la construcción de consensos, el modo de hacer política y la circulación de la información y los conocimientos”

Desde nuestra empresa fuimos pioneros en ese camino hacia la identificación de un sector vivo y vibrante que protagoniza la filiación cultura/emprendimiento/innovación/creación, de la que participan activamente los países iberoamericanos, con muchos de los cuales tenemos convenios vigentes, que cuentan con unidades especializadas y una política de internacionalización de su oferta de bienes y servicios culturales, en todos los sectores, desde los de las industrias culturales “tradicionales” (libro, cine, artes visuales, y audiovisual) hasta los campos de las artes escénicas y musicales, las artes digitales y ese largo etcétera que abarca la creatividad del sector.

Nosotros generamos un proceso que derivó en la irrupción de la forma Mercado en los procesos de circulación de bienes y servicios asociados al teatro la música y la danza, con interesantes ejemplos, que fueron pioneros en el continente, denotando una avanzada mentalidad en propuestas de intercambio y gestión de modelos avanzados para un sector necesitado de innovar sus formas de distribución, con lo que se percibe un terreno abonado para la presencia de un mercado internacional que genere nuevos espacios para la integración sur/sur, y, desde este ámbito territorial generar plataformas para el mundo.

- ¿Cómo aprecias la vida cultural de Manizales, y de Colombia? ¿Qué características puedes describir en lo positivo y en lo deficitario, como especie de mirada para reconducir camino?

La vida cultural de nuestra ciudad está íntimamente relacionada con la prioridad que se puede dar en cada administración a un sector cada vez más carente de recursos.

Siempre he relacionado la calidad de vida con la oferta de ocio y entretenimiento relacionado con la cultura, y, desde luego, con la generación de un tejido cultural que permita que la ciudadanía participe activamente en la dimensión cotidiana de la construcción de la vida en común. Una ciudadanía culturalmente activa podría generar procesos que piensen en la cultura que no es -como se suele pensar desde una vertiente romántica-, el lugar de la dulzura y del goce estético, más bien se ha reconfigurado como un plano y una voz de luchas por nuevos y mejores proyectos de vida colectivos, sin un formato rígido ni un planteamiento cerrado. Pero por ello un lugar de conflictos programáticos, teóricos y políticos. La cultura más instrumental, ensamblada al servicio de un discurso centrado en el espectáculo, se colisiona con la cultura democrática por espacios y tiempos de libertad y creatividad.

La creación estética contemporánea, particularmente las artes escénicas y musicales, y las artes ligadas a los mundos juveniles, étnicos y de género, la de aquellos espacios que desde las disidencias intentan hacerse observables y presentes nos dan cuenta de que algo suena en el fondo de las estructuras sociales contemporáneas. Se les puede ver y escuchar en los nuevos movimientos estudiantiles y en la de los ciudadanos por una economía solidaria y puesta al servicio del desarrollo humano. Es este el reto: asomarnos a estos sonidos del tiempo mundial actual, que no es solo el de la revolución de la economía, sino el de un modelo de cambios significativos generados a partir de modelos colaborativos, del trabajo en red, de mirarnos en los otros.

- ¿Estuviste vinculado a la creación del programa académico Gestión Cultural y Comunicativa en la Universidad Nacional de Colombia, sede Manizales, y si has tenido alguna participación en su desarrollo?

No en realidad, no estuve vinculado a ese proceso, el profesor Fabio Rincón fue quién lo impulsó y de alguna manera me invitó a ser partícipe de esa iniciativa, pero mis limitaciones de tiempo me impedían brindar ese apoyo. Fui profesor de algunas materias, pero no puedo asumir ese compromiso en mis circunstancias actuales.

- Cómo creador que eres del programa de Teatro, en tu tiempo de director o decano de Bellas Artes, en la Universidad de Caldas, ¿cuál ha

sido ese desenvolvimiento, tanto en el impacto con la creación de obras y la formación de grupos?

Fui decano de la Facultad de Artes durante cinco años, y en ese periodo se crearon tanto la muy exitosa carrera de Diseño Visual, como la de Pedagogía musical, y la que entonces era una escuela de artes escénicas que evolucionó hacia el actual Departamento de Artes Escénicas de la Universidad de Caldas.

Se puede ver la imbricación de la carrera con el surgimiento y renovación de la escena local a partir de nuevos grupos y nuevos gestos teatrales. Creo que ha sido importante para la ciudad y la región esa evolución del trabajo formativo de la universidad.

- ¿Cómo está la relación de los grupos de teatro independientes existentes en Manizales con el Festival Internacional de Teatro? ¿Ha habido influencias de destacar?

En cada edición el festival siempre tuvo presente una importante participación de la escena manizaleña.

Debemos mencionar que en los últimos cinco años casi todas las agrupaciones existentes han participado del festival y se han nutrido de sus espacios formativos.

También hemos creado plataformas como “eje escena” para promover la circulación de los grupos manizaleños y caldenses hacia los circuitos de distribución nacionales e internacionales.

Hemos apoyado coproducciones que han tenido repercusión internacional y participado en varios festivales dentro y fuera del país.

- En este año 2018 se cumplen los primeros 50 años del Festival de Teatro, ¿puedes, por favor, darnos una visión histórica de su acontecer y cómo avizoras su futuro en guiones que podrás formular con visión estratégica?

En el año 1968 se creó en la ciudad de Manizales, el evento escénico más antiguo de Latinoamérica: El Festival Internacional de Teatro. Nació como un espacio de encuentro para los grupos de teatro universitarios de la región y para los más reconocidos intelectuales de la época, en medio de un creciente ambiente estudiantil y cultural. Aprovechando el teatro más moderno de América Latina: El Fundadores, el mismo lugar que hoy continúa siendo el escenario central del Festival y gracias al interés de una serie de perso-

nalidades de la ciudad, que estaban interesados en darle un carácter cultural y artístico, se puso en marcha por primera vez un encuentro de teatro en el país.

Al mismo tiempo, que Manizales avanzaba en la consolidación de una idea de ciudad para la cultura, el mundo entero andaba en medio de un contexto motivado por los coletazos revolucionarios del 68. Si bien es cierto que estos coletazos llegaban tarde y con poco eco a ciudades intermedias como Manizales, sirvieron para que el universo teatral latinoamericano que logró convocar el Festival, fuera amplio, diverso y rico. El Festival irrumpió entonces con fuerza y vitalidad, convocando grupos y personas del mundo de la cultura y la intelectualidad. Pronto el Festival fue apoyado por el Gobierno Nacional, en cabeza de Carlos Lleras Restrepo, por la ASCUN y por la Universidad de Caldas. Así con el apoyo del sector público y privado, de instituciones como la Cámara de Comercio, el ICFES, el Ministerio de Relaciones Exteriores, la Universidad de Caldas, entre otros, se creó la Corporación Civil «Festival Latinoamericano de Teatro Universitario», con el fin de realizar el evento.

En el año 1968, entre el 4 y el 12 de octubre se celebró por primera vez el Festival con el objetivo de “promover el desarrollo de la actividad teatral como medio de expresión estética de la juventud del continente y como instrumento de integración cultural latinoamericana”. En este Festival participaron 8 universidades de Latinoamérica, además de intelectuales, poetas y escritores, como Pablo Neruda y Miguel-Ángel Asturias.

Después de un periodo de receso, motivado por el cierre del Festival, en 1984 nace un nuevo festival y comienzan los cambios. Muchos coinciden incluso en que el Festival del 84 no le adeuda nada al de 1968. Lo primero que ocurre es que el Festival abandona su carácter «universitario», para pasar a tener un carácter profesional; al mismo tiempo se hace una reestructuración de la organización, que le permite ser visto como un escenario vital desde Europa, al que se empiezan a vincular personajes de ese continente. Pronto se convierte en un Festival Internacional de mayores proporciones.

Desde 1984, y luego de una ausencia de 10 años, el Festival se ha venido realizando con una regularidad permanente. Para su desarrollo se seleccionan grupos profesionales y compañías independientes que buscan en la experimentación un lenguaje renovador para el teatro a nivel mundial. De forma paralela realiza talleres, foros y seminarios con creadores, gestores e

investigadores; plataforma de diálogos que hace del encuentro manizaleño un festival necesario para la cultura teatral mundial.

Más de 1.500 compañías de 40 países han pasado por Manizales y conforman la gran tradición teatral de este festival, pionero de algunos importantes festivales que hoy se realizan en toda América. Una tradición que ha sido reconocida por diversas organizaciones en el continente, con premios como el Chamán de México; el Ollanty, del Centro Latinoamericano de Investigación Teatral con sede en Venezuela; el Atahualpa de Cioppo, del Festival Iberoamericano de Cádiz, España; el García Lorca de Granada, España; el Premio de Turismo de El Colombiano, la distinción «Cruz de Boyacá», de Colombia, y la declaratoria de Patrimonio Cultural de la Nación.

Tratándose de un festival de talla internacional, que se ha convertido casi una marca de ciudad, que permite generar diferentes procesos sociales, económicos y culturales a su alrededor, se esperaría que cuente con el respaldo necesario desde la política pública cultural de la ciudad y con un ecosistema propio, para garantizar su realización. Dicho de otro modo, no tiene justificación que una ciudad que cuenta con un festival internacional en el que participan anualmente alrededor de 50 compañías de teatro de diferentes lugares del mundo, solo tenga un teatro (en condiciones obsoletas), no cuente con escenarios alternativos, mucho menos con una política pública cultural orientada al fortalecimiento y desarrollo del sector.

Puede decirse entonces, que pese a la importancia que ha tenido el Festival para la ciudad, esta no ha sabido aprovechar tal situación así como la trayectoria del mismo, para desarrollar el sector. Es decir, la ciudad podría aprovechar potenciando el modelo de gestión propuesto por las directivas, el reconocimiento con que cuenta el Festival y su consolidación dentro de las artes escénicas, para desarrollar diferentes eslabones de la cadena productiva de las artes escénicas, lo que sin duda permitiría dinamizar el sector, generar empleos.. Manizales podría, por ejemplo, convertirse en una ciudad cluster de formación en tecnologías del espectáculo y consolidarse como ciudad del teatro a nivel nacional y latinoamericano.

En síntesis, para garantizar la supervivencia del Festival es necesario y urgente desarrollar un proyecto de ciudad, una estrategia de innovación, con un compromiso ciudadano, que entienda que el Festival no solo requiere de un excelente contenido, sino también de una ciudad que pueda albergarlo y generar las condiciones mínimas para su desarrollo.

Para el Festival como organización no resulta viable y posible en el tiempo, resolver las diferentes necesidades de infraestructura; es necesario contar con escenarios, hoteles, espacios, respaldo académico, etc.

La formación, apuntalada por el departamento de artes escénicas de la Universidad de Caldas, el SENA, y las diferentes instituciones de formación, deberán ser piezas claves en la renovación de este proyecto; del mismo modo las casas de cultura de los barrios, los diferentes espacios de circulación, que pueden ser adaptados para el festival, y en general, todo el ecosistema que se requiere para que un festival de carácter internacional pueda existir en una ciudad intermedia.

A nivel internacional sobran los ejemplos de ciudades que sin ser capitales han logrado convertirse en «capitales» de las artes: Avignon, en Francia o San Sebastián, en España, sirven de ejemplos.

- Importante también que te aventures en una reflexión sobre las relaciones del teatro con la música, la literatura propiamente dicha, y diversas formas de pensamiento...

La cultura ha sido siempre el verdadero espacio para la reflexión de la sociedad. El teatro, la literatura, música, artes plásticas o filosofía, han dado más respuestas de contracultura o de cultura de estado que las propias respuestas político-sociales. Y las artes escénicas y musicales buscan esas respuestas y siempre estarán formulando preguntas.

Por eso nosotros hemos propuesto mirar y reflexionar, como testigos de nuestro tiempo, desde Colombia sobre sus conflictos y los acuerdos y su reflexión a partir de las artes escénicas y musicales como una manera importante y a la vez difícil de abordar este delicado asunto.

Hemos dicho muchas palabras, que han hecho daño, pero el sector cultural en general, y el de las artes en particular debe ser una luz para salir de este complejo momento, estar presentes como sujetos, preguntando, opinando, creando y dando apoyo ético a la paz.

“Pasemos del conflicto armado al conflicto hablado” decía el dramaturgo Fabio Rubiano, y eso es lo que proponemos, que el diálogo y el debate político actúen con unos mínimos de acción común en perspectiva y logren efectos materiales para mejorar las vidas de las personas en libertad, de forma más gradual que espectacular, haciendo, tal vez, un país un poco mejor, dispuesto a creer en esos colectivos más ricos en singularidades y opciones que serán más diversas.

La política, la economía, la guerra generaron formas excluyentes de concebir la cultura, se han construido negando lo alternativo y diferente, de aquí que, como señala Patricio Rivas en sus “Cuatro tesis en las relaciones sociales entre cultura y paz”: El gobierno de lo diverso se configura como un aspecto central para pensar ya actuar de otra forma... Algo suena en el fondo, tal vez sea música...

- *Tu formación en el cine tuvo un papel importante; ¿alguna vez te propusiste escribir guiones, o incluso escribir teatro?*

En verdad hice guiones, una mala película, algunos cuentos cortos, textos inconclusos, y siempre ese dejar algo para después, para cuando “haya tiempo” que es la excusa más recurrente de los que, en el fondo, no tenemos ese talento creativo necesario, ni la disciplina para hacerlo.

Escribo ensayos sobre cultura, gestión, etc. Y siempre está ese libro pendiente sobre mis experiencias de gestión (ya tengo compromiso con el editor).

- *¿Qué esperas de tu vida en un futuro, en los años venideros de labor personal y de gestión múltiple?*

Nada distinto a lo que hago ahora, tal vez abrazar más a los que quiero, construir recuerdos, imaginar mas mundos y proyectos de intercambio, consolidar plataformas para los artistas y su sostenibilidad, en fin.... Hacer lo posible porque la vida siga, y que la música suene, que el telón suba y baje para los escenarios tan nuestros, y seguir ahí, tras bambalinas, sonriendo, con la complicidad de quien cree que estamos haciendo lo posible desde estás artes hermosas y arcaicas para contarle al mundo que aún estamos ahí.



La gestión cultural independiente y la política cultural pública para el post-Acuerdo

Octavio Arbeláez-Tobón

Este periodo de tiempo que nos tocó en suerte vivir, esperanzador y lleno de simbolismos, ha obligado al sector cultural y sus gestores a participar de los procesos de reflexión que se abren a partir de la construcción de este proceso de paz y sus implicaciones en el post-acuerdo.

La cultura ya no es referida apenas a las artes y su consumo, más bien se ha reconfigurado como un lugar desde el cual luchar por nuevos y mejores proyectos de vida colectivos, sin excluir los conflictos programáticos, teóricos y políticos. Aparecen nuevas dimensiones para una cultura democrática por espacios y tiempos de libertad y creatividad.

La creación contemporánea especialmente la de los mundos juveniles, étnicos y de género, la de aquellos espacios que desde las disidencias intentan hacerse visibles, nos dan cuenta de la erosión en el fondo de las estructuras sociales contemporáneas. Se les puede ver y escuchar en los nuevos movimientos estudiantiles y en la de los ciudadanos por una economía solidaria y puesta al servicio del desarrollo humano. Estos ruidos del tiempo mundial actual, no son solo los de la revolución de la economía, sino, como señala Patricio Rivas “ circularmente de un modelo de civilización que puede pervivir mucho tiempo más en un tipo de decadencia que golpee mucho a los que tienen poco y lentamente a los que tienen mucho”.



No se trata como en décadas anteriores de unas revueltas utópicas como fueron en parte las vanguardias culturales en América Latina en los primeros lustros del siglo veinte, o referenciadas en clave de mayo del 68. Ahora, estas “vueltas de tuerca” a las que asistimos, postulan el fortalecimiento de las estructuras del gobierno local, una mayor participación en la definición de los programas de desarrollo y singularmente nuevos proyectos de comunidad abiertos a los diálogos con la diversidad, es una disidencia que “recrea lo real desde las nuevas alegrías” (P Rivas). Se enfrenta a la noción tradicional de la política pública que se suele entender solo como política de estado y nunca como política de las personas y de los movimientos culturales.

Este *regreso de lo social*, este retorno de comunidades en movimiento, encuentra en el mundo del trabajo, de la educación, de la cultura y de las formas de debatir al mundo, un terreno propicio para su expansión que no será ni rápida ni radical en el corto plazo, pero que cuentan con la capacidad transformadora que terminará por modificar las estructuras de poder y gobierno.

La cultura ha ido situándose como centro del debate público y de la construcción de modelos políticos participativos, en Colombia el último Plan Nacional de Cultura, 2.001-2.010, se construyó con instancias participativas.

Lamentablemente a partir del 2.010 no se han generado estos espacios, y en momentos tan vitales como el que vivimos, en que la cultura debe constituirse en el eje transversal del proceso de paz, especialmente en lo que vendrá después de la firma de los acuerdos, lo que se debe gestar desde la cultura reconociendo los movimientos culturales, estéticos y creativos, que deben jugar un rol en su creciente situación de actor relevante. En este juego, estado y movimientos culturales avanzan y se ubican desde posiciones que preservan su capacidad de dirección y determinación, sin que cristalice una trama de poder consolidada para ninguno de los actores.

A su vez, los nuevos movimientos ciudadanos, transitan por un período de configuración de experiencias y metodologías que está lejos de culminar, por lo cual el juego estratégico entre instituciones y sociedad se diversifica y acelera pero en ningún caso concluye.

En nuestro país los mundos de las violencias no solo se refieren a las violencias históricamente vividas desde las diferentes dimensiones de nuestros conflictos armados, ni a la delictiva que corroe el tejido social o a la violencia simbólica que inhibe la pasión por vivir, sino también a esos espacios de la vida cotidiana donde la violencia racial, de género y contra los niños reprodu-

ce relaciones humanas donde se impone el abuso, la fuerza y la disolución del ámbito de la comunidad. Este tipo de relaciones legitima la práctica de la violencia como un juego oculto y sordo que inhibe el afán transformador y vertebra relaciones de dominio en un contexto asimétrico que termina por justificar desde los medios de comunicación la gran violencia sistémica.

Una política cultural que se articule con el post-acuerdo, debe tener estos referentes históricos de las violencias, y la lucha contra el miedo y el terror. Un aspecto que hay resaltar en este déficit es el rol de la cultura como espacio para la paz, el diálogo y la participación local. Estamos frente a un país que cuenta con una larga tradición de comunidades de base y una amplia red de casas de la cultura y grupos creativos en el campo de la música, el teatro, la literatura, el cine, la poética, y la elaboración intelectual, pero que al mismo tiempo vive una insuficiente vinculación entre sus redes de conversación y acción, en un contexto donde perviven niveles de exclusión del mundo afro e indígena. El asunto de la lucha contra la cultura del miedo no es solo una trama de la acción de las instituciones del gobierno, sino que debe estar presente en los discursos de los movimientos sociales y creativos.

El miedo como relación social expropia la energía del cuerpo y la capacidad de construir un mundo del habla, la conversación y la imaginación. Si bien en este camino se ha avanzado significativamente, la violencia continúa siendo un campo sobre el cual se habla poco y con temor. Pero no se trata solo de generar lo anterior, es imperativo que el conjunto social asuma como centralidad las relaciones de la lógica y el consenso como formas de vivir juntos respetando la singularidad de cada cual.

Muchos de estos asuntos han sido debatidos en los programas participativos de la política cultural pública en Colombia, hasta el 2010; es más, sus elaboraciones abarcan con rigor asuntos que en otros países de la región apenas se abordan, como es el caso de las políticas de fomento, investigación, descentralización, etc. Pero la cuestión hoy, es ir un poco más allá de la consulta y hacer de la participación una constante formalizada desde dentro y fuera de la propia institucionalidad fortaleciendo las estructuras locales y estableciendo un diálogo intrarregional al interior del propio país que conmueva la propia noción y autoimagen de la cultura colombiana. Se imponen por la complejidad de nuestras realidades y la creciente demanda a las que estamos asistiendo, estructuras de fomento y líneas de trabajo que

hagan de la cultura una condición de la calidad de vida de las personas en base a derechos para ser partícipes de la definición de lo que se hace, de la distribución de los recursos y la especialización de los gestores para abrir lugares donde lo creativo y social se geste en condiciones de autonomía.

Una política cultural desde lo local puede trabajar en diálogo fructífero con las grandes políticas públicas si tiene auto conciencia de lo que puede aportar al dialogo más amplio de cultura-país, sin borrarse ni subsumirse en un relato que la integra como un caso especial o extraño.

Asumir la difícil realidad que se configura para la paz y la democracia, en nuestro país, y entender que la cultura es un recurso a través de la cual podemos superar nuestros déficits de sentido y de existencia, son las perspectivas para una ciudadanía cultural en movimiento, y un reto para quienes trabajamos en los gestos que construyen esa cultura de paz tan necesaria.



Medellín: relatos de miedo y esperanza

Octavio Arbeláez-Tobón

Con qué abundancia se soñó en todo tiempo, se soñó con una vida mejor que fuera posible! La vida de todos los hombres se halla cruzada por sueños soñados despierto, una parte de ellos es simplemente una fuga banal, también enervante, también presa para impostores, pero otra parte incita, no permite conformarse con lo malo existente, es decir, no permite la renuncia.

Esta otra parte tiene en su núcleo la esperanza y es transmisible.

Ernst Bloch. *El principio esperanza*

Sinopsis

Es reconocido internacionalmente el papel que ha jugado la cultura en la transformación de la ciudad de Medellín. Las dimensiones educativa y de la cultura ciudadana se consideran hoy, más que programas de gobierno, prácticas ciudadanas y políticas de Estado que deben mantenerse y transformarse de acuerdo a los retos de la ciudad.

Podría afirmarse, que Medellín se percibe hoy como un espacio donde se escenifican transformaciones en los hábitos y modos de vida de sus habitantes, siempre en el horizonte de alcanzar una sociedad intercultural más equitativa, participativa y tolerante. Es también un escenario de riqueza cultural, donde los sectores sociales agrupados en torno a asuntos étnicos, de género, sexuales y económicos convierten la ciudad en un territorio para la expresión y el desarrollo autónomos de sus tradiciones inmateriales y



materiales, para la difusión de su memoria oral, visual y escrita, así como para resolver las asimetrías propias de las dinámicas culturales contemporáneas.

Sus políticas han incorporado los temas del patrimonio cultural tangible e intangible y los procesos culturales de los sectores sociales que perciben la cultura como un escenario legítimo para las transformaciones de los aspectos que impiden el despliegue de sus 120 expresiones y hábitos de vida. Es así como ha implementado nuevas líneas de fomento a la práctica y ha generado mecanismos técnicos y conceptuales para la democratización de los recursos públicos.

No obstante lo anterior, el modelo que se construye con fundamento en la visión de Sergio Fajardo, “Del miedo a la esperanza”, sustentado en la educación y la cultura se ve amenazado por algunos factores que serán analizados en este texto, y que ponen de relieve la necesidad de defender los espacios construidos:

- Pese a los logros alcanzados por las últimas administraciones y por instituciones privadas de fomento, aún se requiere consolidar los derechos culturales de los ciudadanos y los deberes de estos con el Estado y con lo público.

- Aunque Medellín se caracteriza por la coexistencia de formas de vida y expresiones culturales diferentes, la relación entre ellas es aún asimétrica, excluyente y discriminatoria, expresada tanto en el ámbito de las relaciones sociales, como en las prácticas de las instancias públicas y privadas de la cultura.

- No obstante los logros alcanzados en cultura democrática, esta se ve amenazada por el “pesimismo democrático”, por el poco reconocimiento y uso de los espacios de concertación para la solución de conflictos y por la restricción de información sobre los mecanismos y canales de participación.

Estos tres factores, sumados al fenómeno del narcotráfico, su capacidad corruptora, y más que telón de fondo, eje transversal de los problemas de la ciudad, se convierten en una serie amenaza para los logros de esa transformación social de la ciudad.

1. Contexto. Relato de la ciudad y de sus miedos

Hasta hace dos décadas, podría definirse a Medellín como una ciudad sin matices que rezaba piadosamente en las iglesias, trabajaba sin descanso en las fábricas, almacenes y oficinas, respetaba la autoridad, leía el mismo

periódico, escuchaba la misma música, votaba por los mismos políticos conservadores, una ciudad en calma, silenciosa, ideal para conservar tradiciones y privilegios. Pero, de repente, las cosas comenzaron a cambiar. Ya se habían apagado los gritos de los movimientos estudiantiles de la década del setenta que marcaron los primeros rompimientos con la vida rutinaria de la ciudad, cuando irrumpen los nuevos protagonistas de la historia, se trataba de gente que florecía a la sombra del narcotráfico, un negocio tan rentable que en pocos años transformó el mapa de propiedades rurales y urbanas y penetró la forma de pensar en Colombia y particularmente en Medellín, donde tenía su centro de operaciones Pablo Escobar, el más célebre de los nuevos ricos, que demostró que era posible alterar el relato dominante impuesto por quienes tradicionalmente habían tenido el poder económico y político.

Tras su incursión en la política pública de manera abierta, y provocada por el brutal atentado contra el periódico “El espectador” que causaría la muerte de su director, aparece el período denominado “época de las bombas” en que el terror invadió las calles de la ciudad y ante la perspectiva aleatoria del posible estallido de un explosivo que cobrara sus vidas, las gentes se refugiaron en el silencio de sus propios temores.

El final de este capítulo llamado Pablo Escobar es conocido en todo el mundo y marcó a Medellín como una ciudad de narcotraficantes. La muerte del capo fue divulgada en los medios del mundo entero, el pintor Fernando Botero lo pintó en el momento en que unas balas gordas le atraviesan el cuerpo gordo y derrotado. Ese cuadro está en el Museo de Antioquia, en la sala de pequeño formato. Ya forma parte de las imágenes del recuerdo.

De este período nacieron muchos textos sociológicos y literarios que dan cuenta de la herida profunda que vivió Medellín. Novelas como *La virgen de los sicarios*, de Fernando Vallejo; *Rosario Tijeras*, de Jorge Franco Ramos, ambas adaptadas al cine; ensayos periodísticos como *No nacimos pa' semilla* y *La Parábola de Pablo*, de Alonso Salazar. Además de las películas de Víctor Gaviria, *Rodrigo D*, *La Vendedora de Rosas* y *Sumas y restas*, que documentó estos duros años, y que son algunas de las fuentes de obligatoria consulta a la hora de contar esta historia.

Pero, contrario a lo que se esperaba, la violencia en las calles de Medellín no se detuvo con la muerte de Pablo Escobar. Las bandas organizadas se ofrecieron al mejor postor y de nuevo la ciudad se vio envuelta en una guerra que se parecía mucho a la anterior y, como ésa, amenazaba con prolongarse

indefinidamente en el tiempo. Los muchachos fueron reclutados en sus vecindarios por el grupo que primero llegaba con una propuesta. Así, quienes antes jugaban fútbol con el sistema callejero de todos contra todos, ahora se vieron armados y alineados en ejércitos contrarios con órdenes expresas de exterminar al enemigo. Era la continuación del conflicto iniciado en la periferia del país que ahora se trasladaba al centro y tenía lugar en las grandes ciudades.

Durante el reinado de Pablo Escobar se fortalecieron económicamente los grupos armados que entraron en el negocio del narcotráfico. La modalidad de vinculación más frecuente era el de la protección de los cultivos de coca y los laboratorios clandestinos que proliferaron en las selvas. La guerrilla y los paramilitares cobraban por la vigilancia y por la tolerancia, ahora heredaban también la fuerza de trabajo disponible en las calles de la ciudad. Lo que seguía era la lucha por el control de los territorios. Entonces los barrios tomaron color según el grupo que los controlara. La guerra se extendió a otras zonas de la ciudad como un aviso de lo que vendría. Se repitieron las explosiones en las noches. Los secuestros, las desapariciones, la extorsión, las masacres. El miedo de nuevo se apoderó de la gente y otra vez volvimos a encerrarnos en las casas tan pronto empezaba a oscurecer.

Es claro que la violencia del narcotráfico y el conflicto armado no son sólo capítulos para olvidar. Apareció en escena la que hoy se conoce como “resistencia cultural”, aquellas noches de terror produjeron un sentimiento de búsqueda de razones que unieran y convocaran en la dimensión cotidiana de las prácticas culturales. En los barrios cercados por el conflicto sobrevivieron las casas de la cultura, las entidades culturales que agruparon a sus comunidades alrededor de narraciones, presentaciones teatrales, danza, música y mantuvieron viva la esperanza.

La Medellín de ahora es asumida como una ciudad multicultural en la que conviven diferentes concepciones del mundo y no es posible hablar de ella en abstracto, como si se tratara de una invención de los teóricos. Aquí respiran, trabajan, sueñan, más de quinientos mil afrodescendientes que se han ubicado en diferentes lugares de la ciudad y su cultura seguramente enriquecerá las costumbres de sus vecinos. Los jóvenes construyen un nuevo imaginario de ciudad para remplazar al sicario, que rezaba y mataba, por una juventud que, como los demás jóvenes del mundo sueña. Ya no se habla del exilio como la única salida para los jóvenes ni se siente vergüenza cuando llegan visitantes. Los nuevos símbolos de la ciudad y de esta nueva época son sus parques

bibliotecas, y la cultura y la educación han liderado este proceso de transformación simbólica.

2. Relato de la cultura ciudadana y las políticas públicas

Es reconocido internacionalmente el papel que ha jugado la cultura en la transformación de la ciudad de Medellín. Las dimensiones educativa y de la cultura ciudadana se consideran hoy, más que programas de gobierno, prácticas ciudadanas y políticas de Estado que deben mantenerse y transformarse de acuerdo a los retos de la ciudad.

Podría afirmarse, que Medellín se percibe hoy como un espacio donde se escenifican transformaciones en los hábitos y modos de vida de sus habitantes, siempre en el horizonte de alcanzar una sociedad intercultural más equitativa, participativa y tolerante. Es también un escenario de riqueza cultural, donde los sectores sociales agrupados en torno a asuntos étnicos, de género, sexuales y económicos convierten la ciudad en un territorio para la expresión y el desarrollo autónomos de sus tradiciones inmateriales y materiales, para la difusión de su memoria oral, visual y escrita, así como para resolver las asimetrías propias de las dinámicas culturales contemporáneas.

Sus políticas han incorporado los temas del patrimonio cultural tangible e intangible y los procesos culturales de los sectores sociales que perciben la cultura como un escenario legítimo para las transformaciones de los aspectos que impiden el despliegue de sus expresiones y hábitos de vida. Es así como ha implementado nuevas líneas de fomento a la práctica y ha generado mecanismos técnicos y conceptuales para la democratización de los recursos públicos.

No obstante, tal y como lo señalábamos anteriormente, las expresiones de violencia y sus secuelas de miedo social, ocupan un lugar central en la vida de la ciudad en los últimos 30 años, aunque con manifestaciones distintas dependiendo del momento histórico. Aunque es claro que es un fenómeno fruto de muchas causas y que su comprensión debe darse desde diversas dimensiones, aparecen reflexiones en torno a las diversas formas que adquiere el conflicto, primero es planteado como parte del proceso de poblamiento y crecimiento de la ciudad, es decir, como parte de la historia misma, de las dinámicas de asentamiento de campesinos desplazados por la violencia de sus lugares de orígenes y que ocuparon zonas que hasta hoy siguen siendo irregulares, informales y en algunos casos ilegales, lugares en que se reproducen el conflicto,

la pobreza, la marginación, la inequidad y la exclusión de los beneficios del estar en la ciudad.

Otra perspectiva plantea que las manifestaciones de violencia en la ciudad están vinculadas al narcotráfico, que ha corrompido a actores fundamentales de la sociedad, influyendo en la configuración de una moral laxa, que perverte con la promesa de dinero fácil a una generación de jóvenes, que sin mejores oportunidades, ni mayores expectativas, encuentra en las actividades ilícitas una alternativa de futuro, que perpetúa el círculo de estigmatización y exclusión.

Debe también señalarse que se ha vivido una forma de violencia dirigida contra el sector cultural, y líderes sociales y comunitarios, que pese a todo continúan tratando de construir alternativas y modelos de sociedad incluyentes. A esto se suma la percepción latente de la existencia de una tensión entre lo que sucede en el día a día en los barrios, en los que permanecen vigentes muchos de los problemas que desencadenaron los hechos notorios relatados.

Es en este contexto en el que aparece el discurso de la “cultura ciudadana” que, desde la perspectiva de Antanas Mockus, exalcalde de Bogotá e inspirador de la incorporación de este discurso a la política pública de las ciudades colombianas, es el conjunto de costumbres, acciones y reglas mínimas compartidas que generan sentido de pertenencia, facilitan la convivencia urbana y conducen al respeto del patrimonio común y al reconocimiento de los derechos y deberes ciudadanos. Su propósito es desencadenar y coordinar acciones públicas y privadas que inciden directamente sobre la manera como los ciudadanos perciben, reconocen y usan los entornos sociales y urbanos y cómo se relacionan entre ellos en cada entorno.

Pertenecer a una ciudad es reconocer contextos y en cada contexto respetar las reglas correspondientes. Apropiarse de la ciudad es aprender a usarla valorando y respetando su ordenamiento y su carácter de patrimonio común.

La adopción de este discurso y las dinámicas de participación ciudadana en la planeación del desarrollo cultural de la ciudad generaron la innovación en el discurso mockusiano, y la significativa participación en los presupuestos públicos que hasta hace unos años eran residuales.

Con la cultura ciudadana como política pública, y la participación en la planificación del desarrollo cultural local, se re-significó la relación cultura y desarrollo local, así es señalado en el primer borrador del plan de desarrollo

cultural 2010-2020 “La cultura contribuye al logro de la convivencia a partir de la participación, en el ámbito de lo público, desde la pluralidad. Pero además, en el caso de Medellín ha sido un propósito de la ciudadanía y de las últimas administraciones públicas, en dos sentidos: El primero es la plataforma espacial que lo permite, con la recuperación y generación de espacios públicos y la construcción de grandes equipamientos e infraestructuras que permiten el desarrollo de proyectos personales, colectivos y comunitarios, y en la medida en que se abren espacios para la circulación de información, permiten la creación y el favorecimiento del diálogo. Y si bien aún falta el camino se ha emprendido, la ruta está trazada. El segundo, es el fortalecimiento de la ciudadanía para la deliberación y participación activa, y la construcción de proyectos colectivos, generando y fortaleciendo lo público como un lugar producto del encuentro con el otro.”

“En este sentido hay dos asuntos importantes a tener en cuenta: el camino trazado para el fortalecimiento de lo público como centro de la ciudadanía y su aporte fundamental a la convivencia y la promoción del intercambio, el diálogo y el encuentro en la diferencia; en tal sentido, las diversidades se asumen como constitutivas de lo social –histórico y anudan las capacidades de responder a nuevos desafíos, al contener opciones y lógicas adaptativas.”

La dimensión participativa cobra relevancia, llevándola no sólo a los procesos de planificación sino de presencia en la toma de decisiones frente a los presupuestos.

Adicionalmente en el proceso urbano de la ciudad los equipamientos públicos derivados de la “arquitectura social” se tornan en prioridad de la administración liderado por el arquitecto Alejandro Echeverri, que hace hincapié en *“tener un impacto positivo en la ciudad y mejorar la calidad de vida, sobre todo en los barrios pobres, a través de la arquitectura y el urbanismo”* lo que derivó en un proceso constructivo, de sostenibilidad cultural de los edificios públicos y de apropiación comunitaria permitiendo que las transformaciones que tuvo la ciudad se convirtieran en un foco de interés y punto de referencia, “poniendo en valor al lugar que se le da en la cultura al hecho de ciudad, a la idea de lo público y a la creciente relación que se ha generado entre lo técnico, entendido con sentido extenso como lo disciplinar, y lo político, entendido en sentido amplio como construcción de sociedad civil.” (Medellín medio ambiente y sociedad; Echeverri y otros autores), por su parte Fajardo, señalaba que la consigna fue “lo más bello para los más humildes, de modo que el

orgullo de lo público nos irradie a todos. La belleza de la arquitectura es esencial: donde antes hubo muerte, temor, desencuentro, hoy tenemos los edificios más imponentes, de la mejor calidad para que todos podamos encontrarnos alrededor de la cultura, la educación y la convivencia pacífica. Así mandamos un mensaje político sobre la dignidad del espacio para toda la ciudadanía sin excepción, lo que supone un reconocimiento, reafirma la autoestima y crea sentido de pertenencia. Nuestros edificios, parques y paseos peatonales son hermosos y modernos. Acá o en cualquier ciudad del planeta”.

Para el alcalde Alonso Salazar se trata de “activar la fuerza de la estética como motor de cambio social y cultural”.

3. Relato de la esperanza

En sentido primario, el hombre que aspira a algo vive hacia el futuro; el pasado sólo viene después; y el auténtico presente casi todavía no existe en absoluto. El futuro contiene lo temido o lo esperado; según la intención humana, es decir, sin frustración, sólo contiene lo que es esperanza.

Ernst Bloch. *El principio esperanza*

Cuando fue interrogado sobre las fórmulas para la construcción de la Medellín de hoy, Sergio Fajardo respondió: “La fórmula es fácil de enunciar: disminuir la violencia y convertir toda disminución, inmediatamente, en oportunidades sociales. Así de simple. En otras palabras, como es nuestro caso en Medellín: cuando hemos vivido en condiciones de violencia prolongada, si logramos enfrentarla y disminuirla, llegamos con las intervenciones sociales, mostramos cómo la destrucción que trae la violencia se transforma en oportunidades, entonces la ciudad cambia”. Bajo este esquema, logramos reducir sensiblemente la probabilidad de que alguien busque en la ilegalidad sociales toman más fuerza, y así sucesivamente...” (publicado en el libro “Medellín del miedo a la esperanza”; Sergio Fajardo y otros), desde luego el eje de esas intervenciones sociales eran la cultura y la educación.

Se evidenció como una primera aproximación para la construcción del discurso público de la cultura, el reconocimiento a la diversidad, pensado como el lugar para poner en diálogo las diferencias, En el caso de Medellín, la diversidad y las asimetrías no habían sido analizadas y evidenciadas suficientemente. En la ciudad, lo distinto tiene una estrecha relación con las inequidades, vinculadas a las condiciones de pobreza, violencia y desplazamiento

en que vive un porcentaje importante de la población quienes, ubicados en ciertas zonas de la ciudad, bien sea por razones culturales, familiares o económicas, han contribuido a gestar una realidad marcada por la marginación y la exclusión territorial.

“Ello resulta singularmente significativo porque el acceso desigual a los beneficios generados en la ciudad disminuye la fuerza de las interacciones, limita la expansión del diálogo y reduce las posibilidades de alcanzar un desarrollo incluyente. Por tanto, reconocer las diferencias desde este lugar, implica no sólo visibilizar a los otros en condiciones de vulnerabilidad, sino también reforzar las acciones encaminadas a que todos puedan participar en igualdad de condiciones en los diferentes circuitos, flujos e interacciones interculturales.” (borrador del “Plan de Desarrollo Cultural 2010-2020”)

En segunda instancia, se buscó un “lugar en el mundo”. “La ciudad no puede dejar de lado una serie de flujos a partir de los cuales hoy se relaciona con el resto del mundo, y que la enfrenta a situaciones a las que debe dar respuesta.” (Ibidem) Así, pese a que Medellín no es una ciudad protagonista en el escenario del poder y del desarrollo internacional, sí está directamente impactada por las tensiones propias de las urbes en la contemporaneidad, donde cada una de ellas se debate entre la autonomía relativa adquirida que les permite alguna posibilidad de decisión sobre su vocación y futuro, pero que a la vez las vuelve centros de atracción con capacidad limitada para responder a la demanda de sus viejos y nuevos habitantes, una población en aumento permanente, con características cada vez más diversa y con mayor conciencia de sus derechos. Esta conexión e inserción en el sistema global impele a una mayor aceptación e integración de lo diverso y de los procesos de interculturalidad; pero a la vez exige un replanteamiento de lo que es propio y local en un escenario mundializado.

Finalmente se relievan las intervenciones del espacio físico que se implementan bajo el supuesto de que, al mejorar las condiciones materiales y la infraestructura de la ciudad, se generan sinergias que impactan de manera positiva otras dimensiones del desarrollo. Pero estas intervenciones físicas requieren de una adecuada contextualización y de la participación de sus usuarios y habitantes.

No obstante el reclamo ciudadano plasmado en el mencionado plan de desarrollo cultural es significativo “Nuestra ciudad requiere ampliar los espacios públicos y semipúblicos que contribuyen al mejoramiento de la calidad

de vida de sus habitantes y la consolidación de un desarrollo equitativo, singularmente en aquellos barrios que han permanecido excluidos de los procesos de modernización.” (Ib.)

La continuidad de las políticas públicas formuladas para el ámbito territorial de Medellín se ven amenazadas por las circunstancias políticas que vive el país, de ahí que esos logros deban ser consolidados por una ciudadanía culturalmente activa que pueda poner en cuestión y defender los espacios conquistados.

Por eso señalamos que, es necesario tener presentes como algunos de los referentes importantes para un discurso crítico de continuidad del proceso, algunos tópicos dignos de revisión:

- Pese a los logros alcanzados por las últimas administraciones y por instituciones privadas de fomento, aún se requiere consolidar los derechos culturales de los ciudadanos y los deberes de estos con el Estado y con lo público.

- Aunque Medellín se caracteriza por la coexistencia de formas de vida y expresiones culturales diferentes, la relación entre ellas es aún asimétrica, excluyente y discriminatoria, expresada tanto en el ámbito de las relaciones sociales, como en las prácticas de las instancias públicas y privadas de la cultura.

- No obstante los logros alcanzados en cultura democrática, esta se ve amenazada por el “pesimismo democrático”, por el poco reconocimiento y uso de los espacios de concertación para la solución de conflictos y por la restricción de información sobre los mecanismos y canales de participación.

Es en la cultura, como señala Bloch, donde hay un excedente que puede permitir, en una sociedad transformada, una herencia que es preciso recoger: “El problema de la ideología entra justamente en el campo del problema de la herencia cultural, del problema de cómo es posible que, también después de la desaparición de sus fundamentos sociales, obras de la superestructura se reproduzcan progresivamente en la conciencia cultural” (Bloch; op. cit.) No es sólo en la fase ascendente de una sociedad cuando nos encontramos con productos culturales que trascienden períodos de gestión política, sino también cuando nos encontramos con productos en los que se pone de relieve ese excedente en el arte, en la ciencia, en la filosofía, que derivan en espacios políticos capaces de construir esa esperanza de la que se habla en la Medellín de estos días.

Aproximaciones al “Festival Internacional de Teatro de Manizales”

Rodrigo Zuluaga-Gómez

El Festival Internacional de Teatro (en sus comienzos, latinoamericano y universitario) es sin duda el evento cultural más importante de Manizales y Caldas, pues concita la atención y la mirada de los hacedores y público aficionado al arte dramático en Colombia y del mundo desde su creación en 1968. Si este Festival ha influido en la comunidad y alentado al movimiento teatral local, nacional e internacional, no se va a discutir ahora, solo se hablará del movimiento teatral local previo al festival, de los años anteriores a la creación y puesta en funcionamiento del Festival, esa “la sabia locura”, como lo llamó en sus inicios el crítico chileno Sergio Vodanovic.

Durante los años sesenta del siglo pasado se vivió en el mundo una época turbulenta, de convulsión política y por supuesto de convulsión en el arte. Los países del primer mundo instigaban guerras en sus colonias, en Latinoamérica los dictadores asesinaban estudiantes y líderes sociales, y para rematar el cura Camilo y el Che pasaron de la ficción al heroísmo.

Grupos progresistas trataban de organizarse para enfrentar la ignominia, sin éxito aparente. Hasta que estalló la revuelta de Mayo de 1968 en París, allí grupos estudiantiles, obreros y sociedad civil se unieron para realizar la más grande movilización huelguística que se conozca, ella transformó sin duda las mentalidades.



En esa época Colombia no fue ajena a los movimientos universales de estudiantes, trabajadores y campesinos que luchaban por reivindicaciones económicas, sociales y culturales. En los Departamentos y en especial en Caldas las artes en general no contaban con apoyos estatales y el movimiento teatral era débil. Sin embargo la afición por esta bella actividad de las tablas aparecía en colegios, escuelas y universidades y moría rápidamente por falta de presupuestos económicos.

Manizales siempre registró amplio movimiento cultural, representado en la música culta, en la danza, la pintura, la escultura, la poesía y en general la literatura. Actividades artísticas emuladas en los municipios de Caldas, en especial cuando se trató de asuntos folclóricos. Sin embargo el teatro no fue la más importante expresión artística, aunque cuenta de tiempo atrás con grupos de teatro y directores que se enfrentaban con la uñas a las complejidades de dirigir teatros infantiles o de adultos, en una ciudad como la nuestra, tradicional y conservadora en asuntos morales, éticos y culturales.

Quien escribe estas notas llegó a Manizales procedente de Aranzazu, municipio situado al norte del Departamento, a finales de 1966, allí desarrollamos importante actividad teatral, con Aníbal Salazar y Norita Jiménez, llevando a las tablas del Teatro Peláez, clásicos españoles como “Los árboles mueren de pie” de Alejandro Casona y otras obras del Siglo de Oro. Se escenificaban especialmente sainetes españoles y colombianos. Llegué ávido de teatro, vinculándome al año siguiente al único grupo que por esas calendas funcionaba como organización artística estable, en la empresa Tejidos Única. El grupo estaba conformado principalmente por obreros de la sección de tintorería, sus directores Álvaro Echeverry y Hernando Soto eran jubilados de la empresa Coltejer de Medellín y estaban vinculados, sobre todo el primero a Tejidos Única como supervisor de la sección de Tintorería.

También funcionaba en la sede del Instituto de Seguros Sociales el grupo dirigido por Jorge Zúñiga. Representaba “El cepillo de dientes” de Jorge Díaz, con actores como Fernando Molano, Mario Escobar, Néstor-Gustavo Díaz y algunos trabajadores de la institución. La mayoría de actores se dedicaron a la dirección en instituciones educativas, ya que el accionar del grupo trascendió poco.

Al grupo de Tejidos Única recién había llegado Óscar Jurado primero como asesor de montajes y más adelante como director. Ya que el grupo contaba con varios montajes: “Aceite” de Eugenio O’Neil; “En el camino real” de Antón Chéjov; “El loco de moda” y “El doctor Manzanillo” de Luis-Enrique Osorio

y otras. Más adelante pusimos en escena “La requisa” de Enrique Buenaventura. Era una agrupación, sin duda, con un amplio y variado repertorio de obras escenificadas.

Óscar Jurado se había ganado el mérito de ser el director del grupo de Tejidos Única porque era connotado actor, además su primera obra como dramaturgo: “Ellos tienen la culpa”, había sido puesta en escena por el Grupo de Teatro de la Universidad Nacional, sede Manizales, dirigido por el estudiante de Ingeniería Civil Henry Cardona y llevada en el año de 1966 a un Festival Nacional de Teatro Universitario, en el que fueron jurados Óscar Collazos y Enrique Buenaventura y había regresado con honores.

El grupo de Tejidos Única lo integraban entusiastas obreros que no recuerdo sus nombres, además Pedro-Nel Zapata, Edilberto Zuluaga, Orlando Sánchez, Favert Velarde Duque, Judith Valencia y este servidor Rodrigo Zuluaga-Gómez, entre otros. Esta agrupación teatral fue pionera del teatro organizado, funcionaba en las instalaciones de una pequeña escuela que la empresa tenía para los hijos de los trabajadores y que el grupo usaba en los días festivos, los fines de semana y en las vacaciones de los infantes.

Cabe mencionar que el folclorista Dorian Uribe-González asesoró en ese tiempo a diversos grupos en el trabajo corporal y de preparación física, en una búsqueda de la armonía de las formas para la actuación.

No deja de sorprender el interés por el teatro de las gentes de Caldas principalmente en Manizales; en el Norte sobresalen Aranzazu y Salamina con actividad teatral o “veladas” como se les llamaba, desde los años cuarenta. En general todos los municipios caldenses tienen una historia que no se ha recogido y que tiene que ver con el Teatro con fines benéficos.

Cuando se inauguró el Teatro Los Fundadores en 1965, el teatro de actores no tuvo especial protagonismo, pues las agrupaciones con elenco estable no existían o no tenían posibilidad de sobresalir, a causa de su deficiente organización y difusión, por eso la programación solo incluyó música sinfónica y danza folclórica.

Néstor Gustavo Díaz fue diligente notario de la actividad teatral de Manizales por muchos años y quien escribió algunas obras dramáticas que él mismo llevó a escena, solía platicar con los contertulios en las viejas “fuentes de soda”, como se llamaba a las cafeterías y contaba de las dramáticas presentaciones de Doroteo Martí (Español), de los montajes de Antonio Madero,

que venía de Argentina a montar la “Cantante Calva”. Una obra de teatro del Absurdo de Eugene Ionesco que los asistentes en la función no entendieron, abandonando muy temprano la sala.

Díaz retenía en su memoria a los directores de teatro y sus diversos montajes. Así hablaba de: Antonio Madero (La zorra y las uvas, La cantante Calva); Dorian Mejía (Un sombrero lleno de lluvia); Roberto Rubio (actor de varias obras); Alfonso Chica (La cabra de Nubia); Néstor-Gustavo Díaz (El escarabajo anarquista y Un Jabalí para la cena); Mario Escobar O. (Un tranvía llamado deseo); Alonso Parra (El monumento) y de Óscar Jurado (Ellos tienen la culpa, La Resaca y otras). Es de notar que Jurado, entre todos, se destacó como actor, como dramaturgo, finalmente como director de actores y crítico teatral.

Por supuesto que la historia del Teatro en el entorno caldense, antes del Festival Internacional de Manizales está por investigar y escribir. Porque esa afición y ese Teatro tan esporádico fue débil como movimiento creativo, pero quíerese o no dio origen y justificó la edificación del Teatro Fundadores y posteriormente la fundación del Festival de teatro más longevo de Latinoamérica.

(Nota: El autor agradece la especial colaboración en la elaboración de estas notas de Pedro Nel Zapata, Dorian Uribe G., Edilberto Zuluaga G. y Judith Valencia.)



Grupo de teatro de la “Empresa de Tejidos Única” (Manizales); director: Óscar Jurtado. Foto tomada con motivo de presentación en Medellín en el Festival de Teatro de Industria (“La Patria”, 1969?). Parte Superior de izquierda a derecha: Edilberto Zuluaga G., Orlando Sánchez, Rodrigo Zuluaga G., luego 3 obreros (sin recuerdo de nombres). Parte inferior, izq. a derecha: 2 obreros (sin recuerdo de nombres), Pedro Nel Zapata, Luz Marina Betancourt, Óscar Jurado, Gilberto Echeverry, Judith Valencia, Favert Velarde y Fernando Molano.

Merodeos en la antesala de los ¡50! del FIT

Jairo Gómez-Hincapié

Ya se arriba a la conmemoración de los cincuenta años de iniciación del Festival Internacional de Teatro de Manizales y esto de por sí es ya un acontecimiento. ¿Qué clase de acontecimiento? ¿Qué va desde el año de su iniciación, 1968, al presente del siglo XXI, 2018? Balances y experiencias, múltiples de enfoques, “memorias de una vieja canción” que se puede entonar como un susurro disimulado o un alarido desgarrador. Cada cual puede contar “como le ha ido en este paseo”. Cada cual puede contar como ha sobrevivido a las resonancias sociales y culturales del FIT. Aquí vamos.

Antes del FIT ya existía el teatro o por lo menos ya habíamos oído la palabra teatro. Y decir teatro es ya decir un hacer, un modo de apropiarse de los entornos inmediatos del hombre. Es más. Antes del FIT existía una teatralidad social, artística y política, una carga de simulaciones y representaciones en el espectro precedente a su “primera versión”. Como no: el gobierno de Rojas Pinilla, la instalación de la televisión nacional, el voto de la mujer, el frente nacional, la revolución cubana, la separación de los departamentos del Quindío y Risaralda, la construcción del Teatro Los Fundadores, el movimiento hippie, una tal Marilyn Monroe, la constitución de las guerrillas, que el Che Guevara, que un tal Bertolt Brecht, que un tal Stanislavsky, que el teatro del absurdo, que el CELAM, que el nadaísmo, que Gonzalo Aran-



go, que la revolución de mayo en París, que la publicación de Cien Años de Soledad en 1967 y, así, se creó el FIT de Manizales. Todo un acontecimiento.

Pero no se creó el teatro. El teatro ya existía. Estaba inserto en nuestra cotidianidad, en nuestra condición humana. Peter Brook llegó alguna vez a la máxima síntesis, palabras cercanas a éstas: “El teatro nace cuando dos personas se encuentran”. En las primeras versiones del FIT había más teatro en el hall que en la escena. Y cada quien jugando a ser espectador. Pero también el canon, el rigor, la regla, el modo de apreciar y hacer teatro en el mundo ya venían siendo revisadas. En la trama internacional, el mismo Peter Brook, presentaba en el año 1968 su libro “EL espacio vacío”, una lúdica y crítica reflexión sobre el teatro. Y lo que se cree ahora, por estos tiempos, del llamado teatro postdramático, ya se venía incubando al promediar los años sesenta del siglo pasado.

En 1966, Peter Handke, escribió “Insultos al público”, una obra traducida y conocida tardíamente en los contextos teatrales del país y nunca puesta en escena. Dice de los espectadores: “Ustedes han adquirido ciertas ideas sobre el teatro. Para ustedes existe, de una parte el escenario, que está elevado, y de otra la sala que está más baja. En su opinión estos son dos mundos diferentes. La frecuentación de los teatros, les ha falseado esta concepción.” Ricas enseñanzas están implícitas en esta cita sobre la condición y el procedimiento teatral. Sobre procedimiento Ferruccio Rossi-Landi lo condensaría así: “se parte de un ‘texto escrito’ que se estudia y después se ‘representa’ en una ‘escena’ montada dentro de un edificio llamado ‘teatro’ por obra de ‘actores’ guiados por un ‘director’ con quien cooperan varios ‘técnicos’ y todo delante de un ‘público’ que ocupa una ‘platea’.” Él mismo dice que este procedimiento debe rechazarse porque “da por supuestos los propios elementos en que se articula”. Pero antes del 68 y después del 68 este procedimiento permanece y se ve como natural y tradicional. Y desde las escuelas y no escuelas, se cree que eso es lo que se hace en el teatro.

Después del 68 la teatralidad siguió instalada. Los acosos al teatro no se dejaron esperar por parte de la iglesia católica y otros sectores sociales. Las dictaduras militares se instalaron en América Latina. En Colombia a principios de los años setenta se “robaban” unas elecciones presidenciales. Y ¡Oh! paradójica, a pesar de que el FIT se suspendió en el año 1973, El teatro siguió vivo en Colombia y en Manizales. Vivo siguió el teatro La Candelaria en Bogotá, vivo siguió el Teatro Experimental de Cali TEC, vivo siguió Gilberto

Martínez con la Corporación Teatro Libre de Medellín y el Grupo Bululú de la misma ciudad. Vivos siguieron los grupos universitarios de teatro en todo el país y, nacieron nuevas agrupaciones teatrales independientes en Colombia. Aquí en Manizales baste reconocer la agrupación teatral La Brecha (antes Arpón), el Teatro Popular Manizales (TPM) y el TICH (que se constituyó antes como grupo estudiantil).

La ASONATU (“Asociación colombiana de teatro universitario”) y la Corporación Colombiana de Teatro, lideraron sectores del teatro nacional, otros grupos se mantuvieron independientes y en el contexto del hacer teatral se discutían abiertamente las teorías de Stanislavsky, Bertolt Brecht, Grotowsky, el teatro de la crueldad, el teatro antropológico de Eugenio Barba, el teatro testimonio de Peter Weiss y el teatro arena de Augusto Boal. Es decir, una amplia marea teatral avanzaba en las costas del teatro. Ambas organizaciones, ASONATU y “Corporación colombiana de teatro”, convocaban a Festivales Nacionales de Teatro y proclamaban el desarrollo de una dramaturgia nacional. Discusiones las hubo y con vehemencia, sobre la manera y los métodos de pensar esta problemática. El país, todo el país, parecía caber en una puesta en escena.

En los años ochenta, Colombia ya cabalgaba en los delirios del narcotráfico y del estatuto de seguridad, sin duda, con las afrentas de otra teatralidad social y política. Otros manierismos en la gestualidad social andaban en curso. Y ¡Oh! paradoja. Se activó de nuevo el FIT en 1984. Y de nuevo encuentros, foros, discusiones, multidiversidad de experiencias teatrales. El FIT que fue matriz de eventos similares en América Latina recibía ahora las voces de nuevos movimientos y festivales. Hubo pues regocijo en el entorno. Ansiedad por el ver y el hacer teatral. Y en el país se agitaban las guerrillas, el M-19, el infierno del Palacio de Justicia, la preapertura económica de Virgilio Barco que moderadamente aplicaba las políticas neoliberales y a finales de los ochenta, asesinatos en serie de candidatos presidenciales. ¿Qué más temas se podían plantear para una dramaturgia? Y el teatro ahí. Con estoicismo y resistencia, peleando contra poéticas y estéticas advenedizas; convocando públicos para entregar su voz, para intentar el encuentro.

Desde los años noventa y hasta hoy en estas primeras décadas del Siglo XXI tales tendencias se han mantenido. Igual neoliberalismo, igual capitalismo salvaje, igual apertura económica, mismas teatralidades sociales y políticas, mucho mercadeo cultural, mucho ‘bussiness’, mucha contaminación teatral, mucho exhibicionismo en escena, mucha cultura en la canasta familiar, en fin,

palabrerío, sofismas de distracción y a veces muchos festivales de teatro y poco teatro. A ese fenómeno lo llamó alguna vez un teatrólogo “Festivilización del teatro”. Y tenía razón. Tanto que parece que algunos grupos se volvieron montadores de obras con el procedimiento que se señaló atrás. Lo que se ha perdido es el sentido de lo colectivo en el teatro y priman las compañías emergentes, las junturas para efectuar un montaje, de un “un texto” que tengo por ahí.

“Vocación escénica y éxodo del teatro” es el título de un ensayo de Agustín Elizondo Levet, publicado en la revista Paso de Gato número 34 de 2008, del que vale citar lo siguiente: “Como en otras épocas, si al actor se le tolera es porque, circunscrito dentro de su escenario, se vuelve inofensivo en su calidad de signo o sintaxis. Presta su imagen sólo y termina sabiendo él mismo de su propio ser. Consecuentemente, la tesis que aquí va a intentar sostenerse supone que la única responsabilidad de cultivar entonces una vocación escénica, es el movimiento de éxodo hacia afuera del estatuto convencional o establecido del teatro. El actor que de alguna manera no lleva a cabo una huída del teatro, está en peligro de terminar como funcionario del teatro en tanto departamento ya tradicional del Estado (...) El artista escénico no necesita definirse por dar funciones, sino más en general por haber desarrollado un saber corporal que le permita expresarse ante otros de manera poderosa y extraordinaria (...) La estrategia de fuga del teatro no es la invitación a romper o despreciar toda relación con la cultura oficial ni con las instituciones culturales, sino a complejizarla.”



Mi vida y el teatro

Pedro Zapata P.

¡Ah! de mi barrio “Corea”, territorio en el que los hombres jugaban dado prohibido en las bases de las torres de la luz, delimitando los espacios con ruanas como tapetes del goce prohibido. Los hombres inclinados, levantando solo las miradas como queriendo advertir las sombras de los tombo, la ley que por siempre, aun después de la tempestad, amenaza la vida barrial. Y yo niño, el zurdo Peten, campanero mayor, con mis silbidos prolongados, advirtiendo toda posible amenaza: creo que en esta práctica nace cierto sentido de la complicidad humana, pues estos mismos hombres jugadores de dado nos cargaban meciéndonos en sus brazos tiernos, valorando y destacando nuestras “nacientes cualidades”. Mi barrio fue un hermoso laberinto de gestos y sonidos, voces en susurro y gritos de denuncia. La solidaridad en el barrio popular cultiva un sabor familiar, pues solo en él uno logra tener tres y cuatro mamás al mismo tiempo.

Corea, la de los malevos disfrazados de dioses del deseo, en citas con las diosas del Olimpo de mis infancias, las putas de Arenales: La Manzano, Elvia, Matilde, Tres deseos, La Triciclo,... que un día decidieron llamarme Niño Dios, en los cotidianos subir de la casa a la escuela y bajar de la escuela a la casa. Las pintas de unos y otras no las podré olvidar jamás,... de una elegancia y un aire trascendental que no lograba comprender del todo, pero sentía que me alteraban el alma... Era muy frecuente soñarme



con estas imágenes que parecían narrarme laberintos de lo humano, relaciones como de un extraño amor, por las pendientes, desde El plancito hasta el Chiflón. El Chiflón, un territorio habitado por los arepones, una familia que tenía una fábrica de arepas y el héroe de la familia, Ferney, cantante de cierta fama en el programa radial de Todelar, “Valores para el futuro”.

La gestualidad de todos los vecinos, sus voces todas, llegaban a la tienda del viejo Checho, mi adorado padre. Cómo olvidar el famoso Sirope con tostadas crocantes. Todas las formas de narrar, de denunciar, de advertir, sucedían con una naturalidad que fue moldeando mi fascinación por el gesto y la palabra, complementado por el placer de escritura de mi madre Ernestina, la Santísima Virgen del barrio. Una mujer delgada como ninguna otra, apasionada en su pensar y actuar, que escribía en papel de envolver todo cuanto escuchaba en la tienda-tertulia interminable, y quien en una fantástica ocasión logró reunir a todos los malevos y putas del barrio, con la sentencia que se iba a acabar el mundo. Con una M de María, de tres metros de alta, llena de velas encendidas, logró que todos ellos y ellas confesaran con bella naturalidad, sus miedos al ritmo de sus rezos corales. Ah de mi vieja Tina y su afán de estar aconsejándolos cada segundo, para que fueran hombres de bien. Bastaba con despertarse y escuchar un llanto de hombre adulto, en la cocina de nuestro rancho, para comprender el anuncio de un pequeño sermón, una conferencia de Ernestina, la mamá de todos... Colacho, El tuerto Ciro, El Indio, el Ratón y también nosotros sus hijos naturales..... Care Caja-Tostada, La Mocha y El Zurdo Petén.

Cuantos personajes imborrables de mi barrio, que sin darse cuenta tatuaron mi memoria y mi espiritualidad, con sus vidas de una intensidad y corporeidad abismales. Personaje, se le decía en el barrio a todo aquel que tenía un comportamiento diferente al de todos los demás.

Los Pifias, una familia de productores de herraduras, hombres gigantes, de voces roncadas, árbitros de fútbol, carniceros, agentes del F2. Sus ojos abiertos y rojos como de película de terror. Hijos de don Roberto, el borracho más borracho del barrio, que era al mismo tiempo el reloj despertador, con su inconfundible grito desesperado, todos los días a las 6 de la mañana, Mery.... Mery.... Mery, su nieta, una joven a quien le encantaban las caricias de los obreros del barrio, que esperaban en la esquina recostados en fila, en la pared el Bingo del caricortado Obdulio, el bus que los llevaba a diario camino a la fábrica... Los Maelos, una familia que intentaba cimentar toda su econo-

mía alrededor de una vaca. Una vaca con rasgos humanos, persiguiendo a los perros y las gallinas que asustaban a los niños de la familia. Como el flaco Valdivia en el “Confieso que he vivido” de Neruda, los Maelos cumplían su vida social llevando la vaca a todos los lugares por donde transitaban, contaban con amarradero en el atrio de la iglesia, en el pabellón de granos de la Galería de la ciudad. Tenían una forma de hablar que me encantaba, nasal y medio gangosa, porque uno no entendía del todo lo que decían, pero algo quedaba de la idea y uno terminaba pudiéndose comunicar con ellos. Los Maelos eran los seres más humildes y solidarios del barrio, humildes en palabra y obra,... Los Chuzos, unos hermanos flacos, gigantes, con sus narices como de pinocho, que lavaban carros. Se mantenían descalzos y parecían hombres de agua, siempre estaban mojados los pies, los brazos, sudada la frente. Con unos trapos en la cabeza, como de piratas y unas voces roncadas, parecidas a las de los viejos galanes de las películas mexicanas... Era hermoso verlos cuando se arreglaban los domingos, con ropa planchada y zapatos, para visitar a sus novias que eran curiosamente dos hermanas, enfermeras de voluntariado y un poco mayores en edad y gobierno. Conversar con ellos era muy placentero, sus palabras sonaban muy bonito, como traídas de otros lugares,... hablaban cantadito y sus historias llenas de aventuras que uno quería aprender. Inventaban lo que querían con gran facilidad... Un personaje que logró tatuar y por siempre todas mis memorias, el mudo. Cultivo un amor profundo por estos seres que van por el mundo trazando gestos de mil rutas y colores, en su geometría danzante. A veces lloraba para adentro, viendo la genialidad y ternura con la que expresan cada palabra. Una conversación entre ellos es el universo más expresivo, inspirador, que siempre soñé con aprender, para poder comprender y comunicarme con el vuelo de las mariposas. El mudo, el hombre más hábil para los juegos de calle, los trompos, las bolas de cristal o canicas. El mudo fue mi primer amigo entrañable, con sus naturales afectos y su particular motilado que lo hacía parecerse a un monje de otras latitudes, por su cabeza redonda, determinada por una motilada muy original, un totumo en la cabeza y a cortar el cabello que sobraba.

Una imagen que jamás habríamos podido imaginar los hijos de don Arce-sio y doña Ernestina: Ferney, Mario, Luz Elena y Pedro Nel. Cuando mi-apá logró comprar una casa por la carrera 25 con calle 30, y decirle a mi ama, ahora si hija vamos a tener una casa digna, como usted la quiere para nosotros y nuestros hijos. La preparación del trasteo, me hizo pensar en un viaje de desterrados que no tienen otro camino que partir. Todo el trasteo listo, el ba-

rrio semejaba la partida de un circo, que los niños denunciábamos con nuestros ojos desorbitados. Las gentes queriendo enterarse de todos los pormenores, rodeándonos con sus perturbadoras visitas. Se iba del barrio Corea la familia de Ernestina, la Santísima Virgen, los monitos crespitos, hijos de don Arcesio.

Llegó el día, llegó el camión y los hombres y mujeres, vecinos de siempre, desde las ventanas de todas las formas y colores de todas las casas, batían pañuelos blancos, con llanto en los ojos y un quejido coral, que ya quisiera cualquier opera de estos tiempos. Así lamentaron y despidieron nuestra partida, los vecinos niños, niñas, adolescentes, jóvenes, adultos y viejos adorados, mientras un llanto incontenible enmudecía mi tristeza, nuestra tristeza, mi dolor, nuestro dolor, mi soledad, nuestra soledad, que durante un buen tiempo no logramos superar.

Cada esquina, cada ventana del barrio popular son espacios colectivos que contienen unas vidas humildes, intensas, festivas, abundantes en el compartir existencial. Cómo olvidar los silencios de las abuelas, durante largas horas, en los ventanales de los barrios populares, como retablos, como cuadros, como pinturas. O cómo olvidar, por favor señoras y señores, esa hermosura de los tendidos de ropa multicolor, entre los que jugaban escondiditas las golondrinas. Ni que decir de los domingos, con todos los vecinos vestidos como santos de una procesión, las tías con velos negros, las niñas con flores en las cienes, los niños de pantalón corto y corbatín.

Aquí nació el teatro, que después descubrió mi alma perturbada por un universo estudiantil que solo producía cansancio y desconcierto. Un ámbito estudiantil, rodeado en su mayoría por profesores sexagenarios, que intentaban superar sus propias fatigas existenciales, a base de gritos y gestualidades de un poder y una autoridad que motivaban en mis ojos cierta burla inevitable. Fui así el imitador de todos los profesores de la escuela y el colegio. Fui expulsado de todas las clases por una “indisciplina”, lo que jamás pude comprender. Yo no los imitaba por maldad o irrespeto, sus rostros eran máscaras que alteraban mi natural y aún desconocida sensibilidad actoral. Además los salones se convertían en unos espacios del juego y la imitación que nos divertía mucho, sanamente, al tiempo que humanizaba en nosotros un poco el autoritarismo insoportable de los maestros y maestras en mención. Creo y afirmo que no podrá existir en el mundo un salón igual, inventado por los estudiantes, potente forma de ser, de existir, de resistir, de pervivir, de compartir.

Viviendo ya en la Carrera 25 con calle 30, estábamos Carlos Arango y yo parados en la esquina del “Centavo Menos”, tienda en la que terminó de súper-amigo y colaborador desinteresado mi padre, cuando pasó afanado Velarde, con un vestido vistoso entre las manos, al que Arango le preguntó, ¿para dónde vas? Velarde respondió, para teatro. Carlos y yo nos miramos y volvimos a preguntar, ¿y eso qué es? Velarde respondió provocadoramente, si quieren vamos, nos invitó. La carrera a nuestras casas fue inevitable, pidiendo permiso a nuestras madres para desplazarnos a las 6:30 p.m. al teatro del Sena, de nuestra entrañable Manizales. Un grupo de teatro de los obreros de la fábrica de Tejidos Unica, presentó dos obras cortas: “Un loco de moda” y “El Camino real”. La llegada a mi casa fue un acontecimiento de una tristeza inesperada; mi madre me preguntó, hijo, ¿qué te pasa?, ¿cómo te fue en teatro?, y mi llanto se vino de golpe: amacita, yo quiero hacer teatro. Durante un poco más de dos meses, nada le daba sentido a mis pensamientos, todo en el colegio se tornó insoportable, mis compañeros me decían, ¿qué le pasa Peten que está tan triste, hermano?

Una coincidencia premonitoria me sucedió en el Colegio Antonia Santos, cuando fui invitado por Lucrecia y María Elena, mis dos nuevas hermanas del alma, hijas de Dona Lucía, la genial directora de Teatro del Colegio Isabel La Católica, a representar una pantomima llamada “La cita en el parque”. Allí conocí a Óscar Jurado, director del teatro en el Antonia Santos, de donde nació el gran amor de su vida con Antonieta. Le dije a Óscar que si él me podía poner a hacer cualquier ruido o algo parecido en una de sus obras teatrales y él entre risas me invitó a un ensayo del grupo de teatro de Tejidos Única, en un espacio de la misma empresa.

Con Óscar Jurado llegó a mi vida el mundo de la conversación hasta el delirio, caminar la ciudad hasta altas horas de la noche, en compañía de otros seres que después fueron mi guía e inspiración profundas: Hernando Valdés, Dorian Uribe, Vitritinas y tantos otros, dioses nocturnos que volvían poéticamente hermosos todo cuanto hablaban y con paciencia bondadosa respondían todas mis nacientes preguntas. Ellos me entregaron la palabra, el gesto, el amor por el teatro, la danza, la poesía, la rebeldía. Óscar Jurado fue mi padre, mi maestro, mi guía, mi hermano.

Mi madre, concedora, como toda madre, de los comportamientos de nosotros los hijos, una tarde lluviosa me miró como nunca lo había hecho y me preguntó con complicidad adelantada, mijito, mi amor, petencito de mi alma,

¿usted es que no quiere estudiar más?; respondí inmediatamente con pena y también con ilusión, amacita, ya usted sabe que lo que quiero es hacer teatro, y ella, la mujer, la escritora, la madre de mis entrañas, Ernestina, me abrazó tatuando mi cuerpo tímido, con una llenura de brazos, diciéndome, entonces no vuelva al colegio mijito y dedíquese a lo que quiere hacer, teatro. Es el momento más sagrado en mi memoria, por la sabiduría con la que mi madre trazó el destino de mis posteriores 40 años de vida teatral. Tú, Ernestina, adorable luz de mis pasos, voz del agua, que me invitabas en las noches de planchada de ropa familiar, a leer contigo en voz alta, los poetas latinoamericanos que tanto amabas: José Martí, Gabriela Mistral, Pablo Neruda, José Asunción Silva, César Vallejo. De tu voz y sabiduría descubrí como vienen al mundo las palabras.

De ti, padre mío, viejo Checho, muy por el contrario, aprendí todos los silencios. Jamás he vuelto a encontrar a un hombre que cultive, desde su intuir profundo, un silencio como la llave mágica de una vieja puerta por abrir. Por ti nació en mi conciencia humana una indignación inseparable para toda mi vida. Estábamos en el campo, en cacería de conejo sabanero y encontré una hoja con pinturas muy bonitas, una carta de amor. Corrí emotivo a tus brazos para pedirte me leyeras lo encontrado. Sin que yo lo esperara, clavaste la mirada en el vientre de la tierra, con una vergüenza y humillación, que jamás le perdonare a sociedad alguna: mijito, que pena, yo no sé leer. Cómo olvidar a un “proyecto de ciudad” que no le enseñó a leer al ser que más amo en el planeta tierra, venerable padre de todos los silencios, mis silencios, nuestros silencios.

Comienza una vida teatral de 26 horas al día, acompañada de una serie de búsquedas, locas y revueltas como el deseo mismo, con esa pasión que te envuelve mañana, tarde y noche, sin dejar que el sueño logre ser la pausa para el reposo. “Gracias doy a la vida, que me ha dado tanto”, al lado de una comunidad de hombres y mujeres que dignifican cada uno de mis silencios, preguntas, amores, desamores, miedos, batallas, pequeños triunfos que están en amoroso cultivo, para fiesta de la vida por vivir. Para que un listado interminable, si cada uno de ellos y cada una ellas saben quiénes son, porque están ahí, al frente de una lucha inquebrantable por el respeto a la vida, por el goce fascinante de la creación colectiva, por una innegociable forma de estar en el mundo, poniendo amorosamente en cuestión todas las formas del poder autocrático y las de la acumulación como la más aberrante de las pornografías.

No puedo, ni quiero dejar de nombrar si, al más grande de todos los grandes, Federico, prolongación de mis entrañas, quien me enseñó las invisibles y verdaderas complicidades del amor y una muy profunda y particular, con y por mi vida teatral, que jamás podría recibir de ningún otro ser humano, por los siglos de los siglos....

Hoy, ahora, es este irrepetible instante, quisiera entregarte Emiliano, amor mío, nieto de mi pesado trasteo por el mundo, estos ecos, como un regalo inaugural de otros 50 años de un ritual que tendrá y sabrá tener a tu generación y las venideras, como su inseparable referente de todos los días, de todos los sueños, de todas las consultas, de todas las construcciones. Si le preguntas a tu padre Federico, él sabrá mejor que yo, narrarte lo que este ritual ha significado para nosotros, sobre todo para su propia vida, su poética travesía por el mundo de la creación.

Tiempos estos, de las velocidades industriales, en los que los bosques encantados solo producen miedo o burla. Las hadas se esconden a la primera luz del alba y los pájaros desconfían de su propio vuelo. La música del agua es desplazada por el pito de los carros y las lluvias de granizo gigante rompen la calle para advertencia de los viajeros descalzos. También son tiempos para alegría de las noches blancas, pues una extensa sombra transita por valles y montañas, por ríos y mares, la sombra de los comediantes que todo lo alteran al paso de su jolgorio inconfundible.

Escúchame con precaución, el teatro es a veces entretenimiento, sanación, advertencia, soledad, jamás desolación. Es una pregunta sin respuesta que te pone a caminar por el universo de lo sensible, en tiempos de agónicos consumismos. Te transporta a variopintos senderos de la existencia humana y te trae a estas realidades de bullicios estremecedores. Vamos Emiliano camino al teatro, por estas empinadas calles de asfalto y paisajes mutilados, habitadas por hombres y mujeres que transitan en todos los sentidos, tejiendo la vida-viento, el viento-tiempo, el tiempo-luz, la luz-vida, la vida-nacimiento, el nacimiento-esperanza.

La ciudad, a veces, es un paisaje cansado de estaciones en las que cada uno deja algo de si, para seguir buscando lo que le falta. Cerrada la ducha del baño temprano, el corazón se apresta a recorrer un viaje hacia los fantásticos territorios del teatro, hacia unas calles abiertas de voces y gestos, una multiplicidad de miradas y silencios, de cantos y susurros, de pitos y sirenas, de sol y sombra.

Emiliano, entrañable habitante de mi alma en movimiento, tengo necesidad de decirte cosas, de contarte historias, de compartir mis lágrimas, esas que tu calientas con las tuyas en las tardes de juego, por las que somos dueños del universo, al amparo de nuestro naciente amor lunar. En otros tiempos unos hombres y mujeres inventaron el trueno y el relámpago, la lluvia y la tempestad, la brisa y el rocío, el gesto y la palabra, la danza y el teatro. Aprendieron de los animales los misterios de la selva y el mar. Invoco esas voces, esos cantos, para que con las voces y cantos de los niños y niñas como tú, nazca una nueva celebración, un ritual que habite sus almas. Ustedes, como dioses del fuego, como superhéroes del viento, traerán a esta ciudad, aun entre la niebla, universos multicolores, para festejar el vuelo del colibrí y las madrugadas del amor primero.

Manizales, fino lomo de yegua, esparciendo a lado y lado los sudores de la fatiga, regadera humana sobreviviendo a los abismos. Procuren para esta amada ciudad, convertir cada lugar, cada centímetro del espacio público en un escenario para la creatividad y la representación, para el goce verdadero de las nacientes generaciones, sin más pretensión que inventar la fiesta e invitar al juego, por los siglos que habrán de llegar. Que cada gesto y palabra de cada habitante de la adolescente ciudad, tengan un lugar inseparable en los distintos rituales y sus formas de representación humana, sin jerarquías, donde lo grupal proteja por siempre las amenazas de los monopolios del poder, donde lo diverso y divergente gocen de un lugar de privilegio y la creatividad no esté mediada por viejas y engoladas formas de un asistencialismo y unas leyes de la repetición viciosa y acomodada. Rituales de cuerpos danzantes que alivien el dolor de los andenes. Que el más bello espectáculo de la ciudad, logre representarlo en el vientre de la Luna y sin boletos. Algo muy bello sucede hoy en la vida de los adolescentes, en los colegios de las ciudades: un día hablan de una idea, el segundo día ensayan e improvisan y el tercer día es la presentación; tan sutil y hermosa esta forma de hablar de sí mismos y sus lógicas de mundo.

En la actualidad, esta mía, tuya y de todos, la vida es una potente tensión histórica en la que unos seres humanos sembrando la tierra aprenden a hablar con la naturaleza, mientras otros arrasando cultivos aprenden a odiar las cosechas. Los unos inventan la música soplando el borde de las hojas, los otros inventan la amenaza y el miedo para destierro del beso en las esquinas. Los primeros acunando amorosamente a la tierra, los segundos desalojando despóticamente a los sinsontes.

Amor mío, razón de ser del despertar del tiempo, un ritual es oración, amor, colina, valle, hijo, nieto, bisnieto,... Todo lo demás es orfandad, trucculencia, destierro, expulsión. Un ritual es canto de arrullo para el sueño. Todo lo demás es bullicio que provoca el desgarrado grito en la sombra. Un ritual es construcción amorosa, disciplina sagrada. Todo lo demás es traición aprendida, manipulación sobreactuada.

Emiliano del alma mía, nieto del día y de la noche, en el sueño y por los sueños, tu cuerpo es ritual, tu voz sinfonía, tu mirada paisaje, tus pasos el camino. Alivio de mis fragilidades, dios del juego, actor, pintor, dramaturgo, inventor de ternuras, narrador de historias sin fin.

Cuídate comediante, cuidémonos. A diario está muriendo la vida, por lo que no logro contener mi llanto. Está apresada por los monopolios de la especulación y la mentira, por una moral de celofán, una ética y estética truculentas, poniendo en venta la palabra y distribuyendo a diestra y siniestra el macabro cuento de la renovación y el bien para todos.

¡Arriba el telón!, estamos celebrando los 50 años del Festival Internacional de Teatro de Manizales.



¡Manizales vive teatro!

Augusto Muñoz-Sánchez

Manizales es una ciudad con más de 150 años de historia, creada y fundada por colonizadores antioqueños en búsqueda de nuevas tierras, quienes se aventuraron a abrir camino entre peñascos, ríos, valles y montañas, para encontrarse al pie de la cordillera central un terruño con características infinitas de su propia topografía; paisajes, nevados, ríos, fauna, fueron el deleite en esta cuchilla de los Andes donde se empezó a generar una ciudad llamada Manizales.

Una comarca que con el pasar del tiempo se fue apropiando de su propio terruño, encontrando en estas tierras fértiles la posibilidad agraria de subsistencia y es así como poco a poco los campesinos de aquellos tiempos comenzaron a surcar de café cada uno de los linderos, de los patios, de las fincas, el producto que por muchos años iba a ser el motor del desarrollo de esta ciudad.

Una cultura que provenía de esas maravillosas historias contadas por abuelos y juglares, que en cada fonda del camino departían alrededor de un buen aguardiente, fiestas donde se compartía la buena música del tiple y la guitarra, acompañados de unos buenos sonetos, que en cada esquina, en la plaza, los eruditos de la palabra, declamaban al compás del aplauso ávido de una población entusiasmada, por la belleza femenina y el paisaje cafetero. Esos Juegos Florales, fueron, son y serán



el legado de nuestra historia, a partir de allí los moradores con el pasar de los años generaran la industria de la imprenta, aparecerán revistas literarias, tertuliaderos, clubes de lectura, libros y periódicos (“La Patria”). Tendremos una resonancia nacional por la cultura, el arte, la música, las letras, el teatro, se nos denominara como “el meridiano cultural“, la memorable celebración de los cien años de fundación , que ha quedado en la retina y la memoria de quienes lo vivieron, lo leyeron o lo escucharon , bajo la alcaldía del doctor Fernando Londoño y Londoño y esa generación de los “Azucenos” cafeteros de pura cepa, que vieron la necesidad de crear industrias, exportar el producto del café , construyendo colosalmente una vía aérea que nos conectaba con el mundo, atravesando 4.000 metros sobre el nivel del mar, abismo, peñascos, pendientes, que nos llevaban a puerto libre en la población de Honda y desde allí viajar por el rio grande de la Magdalena, para llegar a Barranquilla e inundar el mundo de unos de los mejores cafés, de igual manera importar maquinarias, instrumentos musicales, pilas ornamentales, vestidos de alta gama de la moda Europea. El cable aéreo nos trajo a los manizaleños el mundo, después de haber padecido dos incendios, salir adelante como el ave fénix entre las cenizas, la pujanza de una raza agrícola por excelencia donde desde los corredores y caminos veredales de las fincas cafeteras, se le cantaba a la cosecha, a la vida, al amor y a la muerte, música excelsa en pasillos y bambucos, tonadas que se escuchaban en la recolección del “oro rojo” con sabor amargo, de campesinos con sus canastos donde se recolectaba el café.

Muchos años después la música, las retretas los domingos en plazas y mercados, la música culta de los conservatorios, el canto lírico, la danza y el ballet, la pintura , la poesía, la novela, el cuento, los ensayos y sobre todo las veladas culturales que se hacían en casas, galpones, salones parroquiales, la puesta en escena de musicales religiosos, obras de teatro de estilo medieval. Y ese ser atravesado, pendenciero, mujeriego y jugador de “Manuelucho Sepúlveda o la mera astilla remediana“ que recorrió caminos, fondas, veredas, pueblos, con su carga de títeres a lomo de mula, con las historias de diablos, fantasmas, mujeres chismosas, borrachos, liberales, conservadores y la muerte a la espera de llevar más almas a cielo o a los quintos infiernos, una tradición que niños, jóvenes adultos y ancianos disfrutaron durante muchos años a través de un señor venido de Abejorral Antioquia y se instaló por esta tierra. Sergio Londoño “Manuelucho”, el primer titiritero de guante de Colombia ejerció su profesión en esta comarca; años después la aparición y los coletazos de la segunda guerra mundial y ese nuevo teatro que se proyecta no solo

en Colombia sino también en el mundo; el teatro del absurdo, el teatro de la crueldad, el teatro épico, el teatro social y una juventud latinoamericana ávida de conocimiento, de abrir sus mentes a nuevas latitudes, nuevas filosofías de vida, nuevas formas de hacer espiritualmente un arte que correspondiera a un momento histórico.

Para Manizales el año de 1968 marca un comienzo de una nueva etapa para manizaleños y extraños, nos convertimos en la meca del teatro universitario latinoamericano y mundial; por estas tierras pasaron jóvenes actores, directores, dramaturgos que con el correr de los años se convertirían en ese nuevo teatro de esta gran América, de este nuevo mundo, fuimos orgullosamente visitados por escritores, poetas, directores, pintores; Pablo Neruda, Miguel Ángel Asturias, Mario Vargas Llosa, Ernesto Sábato, Atahualpa del Cioppo, Jerzy Grotowsky, Fernando Arrabal. Se confrontaron las poéticas y estéticas teatrales que se venían desarrollando ya al interior de los grupos de teatro que se habían independizado de la universidades y habían desarrollado su propia estructura, estudio, forma de hacer el teatro. “La creación colectiva” con los maestros Enrique Buenaventura y Santiago García, “Dramaturgia de autor” con Esteban Navajas, Jairo-Aníbal Niño, Jorge Plata, Sebastián Ospina, Carlos-José Reyes y muchos más, le dieron un vuelco a una nueva mirada del teatro colombiano, de igual manera Manizales y los jóvenes contagiados por la euforia de este Festival que transformaba a la ciudad y le generaba en teatro, plaza, calles galpones y esquinas, una identidad que se contagiaba desde el más viejo hasta el más niño que se dejaba llevar por maquillajes y vestuarios fantásticos, voces y cantos, puestas en escena que maravillaban al público que acudía asombrado por tan maravillosos espectáculos.

Aquí la Universidad de Caldas, una de las primeras Universidades de la región, jugó un papel importantísimo, ya que de allí salieron intelectuales, críticos, escritores y se conformaron grupos de teatro de profesores y estudiantes, que indagaban acerca del arte dramático e interpretaban con sus propias formas y estilos el hecho escénico, grupos por los que pasaron muchos de los que hoy hacen y escriben memoria. El teatro de la Universidad de Caldas dirigido por dos profesores argentinos de teatro, Andreone y Romero, participaron del Festival Latinoamericano en representación de la universidad, grupo conformado por profesores, estudiantes, administrativos.

El grupo La Brecha, el Teatro Popular de Manizales, el Teatro Escuela Sátira, el laboratorio teatral de Bellas Artes, el grupo Teatral TICH (Rodri-

go Carreño), el teatro de Títeres Granito Cafecito (Víctor Vesga), el Teatro Tranvía, el Teatro X-2 con el joven dramaturgo Giovanni Largo; grupos que poco a poco comenzaron a tener independencia generando estilos y métodos de estudio de diferentes escuelas, maestros, teóricos, nutriendo así el quehacer escénico de la ciudad.

El “Proyecto Caldas I”, dirigido por Luis-Miguel Climent del Teatro Fronterizo de España, y Ana-María Vallejo, patrocinado por la Alcaldía de Manizales y el Festival Internacional de Teatro, convocó a los actores y actrices de la ciudad y el departamento, realizando con ellos talleres de formación y montajes teatrales con los que se participa en el marco del Festival Internacional. “Amores difíciles”, obra que estuvo en Cádiz (España), en representación de Colombia. Se dan los primeros pasos para la creación del Departamento de Artes escénicas y son Ana-María Vallejo y Miguel Climent quienes desarrollan el plan académico y se abre la convocatoria de docentes y estudiantes, para que puedan en esta parte del país desarrollar estudios profesionales en artes escénicas, hoy ya cuenta con más de 15 años de historia generando promociones de jóvenes profesionales licenciados en teatro y vinculados con instituciones educativas, grupos profesionales. Se conforma allí el Teatro Inverso con la dirección artística de Liliana Hurtado y conformado por docentes de la Universidad de Caldas. Una segunda etapa de creación y formación denominado “Proyecto Caldas II” fue el proceso de montaje de la obra “Vacaciones con mis tíos”, coproducción con el grupo de teatro “Actores en Escena” y el director invitado Jorge Ricci del teatro La Llanura de Argentina.

Los grupos de teatro de Manizales, ante la necesidad de consolidarse y mantener un ritmo permanente de trabajo comienzan a generar espacios donde la confrontación, formación de públicos, presentaciones permanentes durante todo el año, rompe el esquema que durante muchos años se formuló desde el Festival, un evento que solo abarcaba solo ocho días de teatro en la ciudad.

Grupos como La brecha, el Teatro Escuela Sátira, el T.P.M. (CREA) y el TICH, se aventuraron por abrir espacios donde se brindaba una programación permanente durante los 365 días del año; esto le dio un viraje importante para que los grupos asumieran el oficio con mayor profesionalismo, ya que se convirtieron, para los que se sostuvieron, el proyecto de vida. El TICH agrupación salida de la institución Educativa del instituto Chipre, se consolida y por más de diez años sostuvo un espacio donde se desarrollaba la formación y las presentaciones de obras de teatro. Esta agrupación se divide en tres agrupa-

ciones: el TICH con Rodrigo Carreño, Actores en Escena con Leonardo Arias y Liliana Díaz y el Teatro Punto de Partida con Augusto Muñoz y Nidia Giraldo; agrupaciones con estilos y búsquedas diferentes y generadoras de nuevos espacios escénicos. Se crearon nuevos festivales: el Festival Intercolegiado de Teatro; la primera etapa con Godofredo Gómez Aristizabal, Fernando Moreno y el Instituto Manizales; la segunda etapa, “Aulas de vida, escenarios de creación”, con el teatro Punto de Partida (Nidia Giraldo, Augusto Muñoz y Mario Sepúlveda, en 2006-2016; el Festival Departamental de Teatro, del Consejo Caldense de Teatro con 21 versiones por todo el departamento de Caldas, con el apoyo de la Secretaria del Cultura del Departamento; el Festival Internacional Universitario de Teatro realizado por la licenciatura de Artes Escénicas de la Universidad de Caldas; el Festival Iberoamericano de Títeres, realizado en red con el grupo de títeres La Loca (Compañía de Armenia), Create de Pereira y el teatro Punto de Partida; el Festival Internacional de Circo El Globo; el Festival de Monólogos del TICH; el Festival de Los Sueños - Niños especiales.

Se trata de una ciudad con aproximadamente 500.000 habitantes y siete festivales de teatro que se tuvieron en el año 2016, fue atractiva, en esas modalidades, para propios y extraños, y poco a poco se impacta la ciudad con salas de teatro reconocidas por el Ministerio de Cultura de Colombia en su programa nacional de salas concertadas.

A partir de esta dinámica de ciudad el gremio teatral manizaleño se une para llevar a cabo la celebración del día internacional del teatro que se realiza el 27 de marzo, fecha universal de los hacedores escénicos del mundo. Nosotros no fuimos ajenos y programamos en estos recientes seis años actividades durante una semana, por cada una de las salas de teatro existentes. Cabe destacar que la licenciatura de Artes Escénicas, con casi 15 años de creada, ha formado jóvenes profesionales deseosos de ser parte activa del gremio, y es de este modo como se abren espacios escénicos como “Caza-Retasos” y “Chicos del Jardín”. Mención especial el esfuerzo maravilloso de dos artistas manizaleños que se la jugaron toda por crear un teatro con sus propios esfuerzos: ella, Yolanda Arias, folclorista, actriz y directora, y Uriel Giraldo, docente, poeta, ensayista, ambos de “A cantaros danza” y su teatro “El escondite”.

La “Rutas del Teatro” un proyecto de ciudad, lleva sobre sus espaldas esta historia, generando una memoria viva; somos el resultado de muchas personas, que con esfuerzo y sacrificio generamos para nuestra ciudad una identi-

dad escénica, las “Rutas del Teatro” es la permanente búsqueda de espacios donde los manizaleños y turistas encuentran, se divierten y se educan en una de las manifestaciones artísticas más bellas de la humanidad, el teatro. Es así como desde hace aproximadamente dos años venimos encontrándonos los hacedores escénicos a través de las “Rutas del teatro” que se han convertido en motor importante para el desarrollo sociocultural de una ciudad que empieza a reconocer a sus artistas, y los artistas a su ciudad como eje central para el desarrollo. Espacios escénicos donde con esfuerzo sostenemos una programación permanente de miércoles a domingo y donde el manizaleño encuentra una variada programación teatral y puede retroalimentarse de las diferentes estéticas y poéticas teatrales.

Un país que vive una transformación trascendental de la guerra a la paz, de la muerte a la vida, del odio al perdón, una reconciliación que como el arte desde los griegos hasta nuestros días, ofrece palabras sabias de escuchar y ser escuchado; expresar, representar e interpretar; dejarse sorprender por un gesto, un verso, una tonada, un movimiento, una pincelada, un pulimento; permitir ver al otro como el prójimo al que se respeta, se tolera, se solidariza, construyendo juntos, transformando de manera mancomunada a una ciudad que se niega al olvido, a la desidia de políticos corruptos. Una ciudad que le abre las puertas a propios y extraños, una ciudad universitaria donde los jóvenes encuentran un vivero con posibilidades de formación, calidad de vida, sano esparcimiento, una ciudad mediana y cálida de la cual nos sentimos orgullosos, una ciudad verde, una ciudad del agua, una ciudad del aire... “Una fábrica de paisajes” como lo dijera el gran poeta chileno Pablo Neruda.

Manizales el epicentro del pentagrama, donde las mil tonalidades de colores se conjugan en un permanente danzar, haciendo del arte la vida.



Teatro en Manizales – Un mirar hacia dentro

Leonardo Arias-Escobar

Pinta tu aldea y pintarás el mundo

Tolstoi

La historia del teatro en Colombia aún no completa su primer siglo, es una historia que no ha sido contada. Personas como Sergio Londoño “Manuelucho”, instituciones como el teatro Olimpia desde los años 30 con su programación nacional e internacional, las veladas teatrales de la sociedad Manizaleña y en el contexto nacional, por nombrar solo un ejemplo, Luis-Enrique Osorio con su teatro de la comedia en Chapinero, hacen parte de la historia teatral colombiana que deberá ser reivindicada en algún momento, ojala más pronto que tarde.

Los años 70 en Colombia, revisten una especial importancia para el teatro, la Corporación Colombiana de Teatro con su creación colectiva por un lado y por el otro, los grupos de teatro independientes, seguidores fieles de los clásicos, se enfrascan en discusiones éticas, peléticas y peludas, a veces filosóficas, cosmogónicas, estériles y productivas, eso sí, discusiones transversalizadas inexorablemente, por ideas políticas de izquierda.

Es en los 70s después de las primeras cinco versiones del Festival, en donde se ve abocado a una pausa, producto de factores económicos y políticos, comienzan a surgir agrupaciones



en la ciudad: El Teatro Independiente Chipre (TICH), el Teatro Popular de Manizales (TPM), La Agrupación teatral La Brecha, El Teatro Escuela SÁ-tira (TES,) El teatro de muñecos Granito Cafecito, El actor independiente Elmer Mompotes, por nombrar solo algunos, constituyen en ese momento las bases del teatro para la ciudad.

El teatro local en particular y el nacional en general se enfocan fundamentalmente en encontrar un camino estético propio, a través del cual la consigna política y la ideología de clase redundan en las puestas en escena.

Los años 80s traen otras dinámicas, las agrupaciones comienzan a sentir la necesidad de tener espacios que les permitan adelantar sus procesos artísticos sin tener que moverse permanentemente como gitanos; la sede para el grupo se vuelve una necesidad, casas viejas, bodegas, garajes o cualquier espacio no convencional que pueda servir para tal propósito, se transforman en teatros o laboratorios creativos.

Esta realidad trae consigo algo importante, aparecen las temporadas teatrales, con ellas la creación de público y con ellas también las agrupaciones se ven abocadas a mantener una producción permanente que permita sostener una cartelera variada, el aspecto político pasa a segundo plano y comienza a pensarse en producciones más elaboradas y con temas diversos.

Las primeras temporadas en Manizales, hacia 1986, se vivieron en la sala del TPM en la carrera 24 con calle 21, la sede del TICH en la carrera 23 frente al Palacio Nacional, la sede del TES en la carrera 22 con calle 27 y la sede de Elmer Mompotes en la calle 17 entre carreras 22 y 23; cuatro salas que semana a semana programaban sus producciones, en una ciudad donde su centro histórico era el eje de la vida nocturna y la taberna KIEN la tribuna de debate para los artistas.

Otro aspecto importante acontecido en los 80s, es el resurgimiento del Festival Internacional de Teatro de Manizales, este evento en esta década despierta las pasiones de una Curia apoyada por los sectores más ortodoxos y conservadores de la ciudad, quienes lanza en ristre pretenden opacar ese evento “pagano” que genera desorden y por otro lado, una ciudad más liberal que ve en el festival la posibilidad de respirar un aire diferente en medio de un país convulsionado.

No olvidemos que durante esta década de renacimiento teatral suceden acontecimientos terribles en la vida política del país, candidatos presiden-

ciales asesinados, el narcotráfico empoderado como nunca antes, la guerrilla más antigua y beligerante del planeta, y el teatro ahí, haciendo resistencia.

La década de los 90s es ya otra cosa. La fiesta teatral se hace cada vez más discreta, las calles se llenan menos de teatro, las agrupaciones locales buscan sede, las pierden, vuelven y las buscan, no logran tener espacios propios, pero ello no impide que sigan luchando por mantenerse vigentes; pareciera que la guerra sin cuartel de los 80s cobrara su precio, el teatro comercial gana terreno, la gente quiere reír, nadie quiere pensar.

El Proyecto Caldas surge en 1997. Una alianza entre el Ministerio de Cultura, el Festival de Teatro de Manizales y las agrupaciones de la ciudad, dan un aire de esperanza al desarrollo del teatro local, se logra llevar a escena “Amores difíciles” bajo la dirección del actor catalán Luis-Miguel Climent, la obra es invitada al festival de Cádiz (España) ese año; en 1998 el Proyecto Caldas II invita al argentino Jorge Ricci para dirigir su obra Vacaciones con mis tíos, interpretada por el colectivo local “Actores en Escena”; esta obra es invitada a abrir oficialmente el Festival Internacional de Teatro de Oriente, en la ciudad de Barcelona (Venezuela). Esta maravillosa iniciativa, de haberse mantenido en el tiempo, hubiese desarrollado una relación inquebrantable, histórica y productiva entre el evento teatral más importante de la ciudad y las agrupaciones escénicas de la misma, pero languideció unos pocos años después cuando el Proyecto Caldas III llevó a escena la obra “La oscura raíz”, del joven dramaturgo riosuseño Luis Giovanni Largo-León, con un selecto elenco local, que vio frustrada la posibilidad de mantener una representación digna del teatro caldense en el contexto internacional.

En los 90s se sucede un acontecimiento importante, el Departamento de Antioquia, principalmente Medellín su capital, da a la cultura protagonismo en la tarea de reconstrucción social. La ciudad más famosa del mundo por ser la cuna del capo de capos, hace inversiones nunca antes vistas en la historia cultural del país. Medellín comienza a florecer en el campo artístico y social, el protagonismo cultural de esta ciudad en el contexto nacional es evidente, la ciudad invierte en su política cultural local más recursos que los que el ministerio aplica en el resto del país. Todo esto da una esperanza para los artistas, quienes ingenuamente llegan a creer que “ahora sí” el gobierno nacional entendería la importancia del arte y la cultura en la transformación de la sociedad, ¡qué romántica ingenuidad!

El nuevo siglo trae mucho de lo mismo. La carencia de política pública para la cultura es evidente, los proyectos de concertación del Ministerio entregan recursos minúsculos que exigen informes y estadísticas mayúsculas; la relación Festival de Manizales con el sector teatral prácticamente desaparece, las asignaciones por parte de los gobiernos municipal y departamental se reducen año tras año, hasta desaparecer en muchos casos proyectos artísticos creados con las mejores intenciones y que se ven abocados al cierre por falta de presupuesto y, para completar, los grupos de teatro aun no tienen salas propias.

Lo que si debe resaltarse en el nuevo milenio, es el surgimiento de la Licenciatura de Artes Escénicas de la Universidad de Caldas, la cual pese a todos los problemas de fondo y de forma, dinamiza el oficio teatral; con el tiempo y después de algunas promociones, empiezan a aflorar los resultados; nuevos grupos de teatro surgen en la ciudad y aunque la carrera es una Licenciatura que debería formar educadores para el teatro, empieza a arrojar oficianes de la disciplina, grupos jóvenes. Los grupos más tradicionales de la mano de estas agrupaciones emergentes, comienzan a entender que la unión del sector es el camino, La ruta del teatro y el sector de teatro de calle y circo comienzan a conformar sus “guetos” (considérense seriamente las comillas), cada vez son más frecuentes las salidas nacionales e internacionales, en donde se confronta la producción escénica local, gran parte de ella gracias al esfuerzo y tesón de las agrupaciones, quienes casi siempre solitarias, cristalizan y financian sus proyectos.

El primer siglo de historia del teatro en Colombia y más en Manizales, aun está distante; es mucho el camino por recorrer. Las nuevas generaciones deberán recoger estos esfuerzos, aprender de los errores y confrontarlos con la historia de más de 25 siglos de los griegos y de otros tantos siglos de los ingleses; lo importante es entender que el lenguaje del arte es uno solo, es universal y se construye y se solidifica solo con el tiempo con la honestidad y con la constancia.

Consideración sobre el Festival Internacional

Nace en 1968 el Festival Internacional Universitario de Teatro de Manizales. El primer festival de teatro de Latinoamérica, la misma ciudad de las primeras ferias de américa, eje del conocimiento, de puertas abiertas, universitaria, meridiano cultural, entre otros. La misma ciudad que construye la sala de teatro tecnológicamente más avanzada de la región, el Teatro Los funda-

dores. Y es este escenario precisamente, el que se convierte en el florero de Llorente, que precipita lo que ya era inevitable -por disputas políticas y económicas de tiempo atrás- la división de Caldas, Quindío y Risaralda.

El Festival Internacional Universitario de Teatro de Manizales, es el resultado de la conjunción entre una ciudad universitaria y una edificación moderna, que cuenta con un escenario de condiciones técnicas extraordinarias. Había que darle sentido a un magnífico escenario, convocando los jóvenes de Latinoamérica con sus procesos culturales y artísticos, a esta, una ciudad universitaria.

Cabe anotar que el Festival, poro de respiración mundial de la época, interesó y acogió en sus calles y con su fábrica de atardeceres, a personalidades como Jack Lang, Ministro de Cultura de Francia, a Jerzy Grotowski figura global del teatro y a Pablo Neruda el poeta universal, por nombrar solo tres de los muchos eminentes visitantes.

El Festival languideció en 1973. La Iglesia y comunidad más conservadora, ven a los teatreros como gente conflictiva, los grupos de teatro ya existentes en nuestro país, tanto los de la Corporación colombiana de teatro, como los grupos independientes, quieren ser partícipes de la organización del evento y para completar los recursos económicos son escasos, como ha sucedido siempre con la cultura, todo esto lleva a que el evento después de su quinta versión, entre en pausa.

En 1984, después de 10 años de ausencia, vuelve el Festival de teatro, ya no universitario pero si internacional, el segundo aire es imponente, compañías de todo el mundo vuelven a Manizales. Durante casi una década, hasta 1994 aproximadamente, el Festival se vuelve una verdadera fiesta teatral, la ciudad en general participa activamente de ella, los anfitriones desempolvan los abrigos y sombreros de la abuelas, para vestirse de manera estafalaria, a la usanza de los pintorescos visitantes y tratar de mimetizarse, con el deseo de hacerse pasar por uno de ellos; las plazas y calles se llenan de personajes coloridos y extraños que se mezclan con la cotidianidad transformándola de manera mágica. El Festival de Teatro moviliza la ciudad con el mismo ímpetu que lo hacen las fiestas taurinas de comienzo de año. Es otra feria, no la feria de la rumba, toros y cabalgatas, es una feria de personajes míticos, de fantasía, de literatura y sueños; es una feria teatral.

La celebración de los 50 años del evento en el mes de octubre de 2018, augura 15 días de esa magia vivida en los 80s, el rumor latente, con el regreso

a Manizales de las agrupaciones internacionales de gran factura, llena de esperanza y alegría a la ciudad que alguna vez tuvimos pero que parece haberse diluido en el tiempo. Si, así parece, cómo olvidar La Celestina del grupo Rajatablas de Venezuela, cómo olvidar Crónica de una muerte anunciada, bajo la dirección del maestro Tavera de España, o las impecables puestas en escena del también grupo español La Zaranda, cómo olvidar a los Actores de Provincia y SU Clásico Binomio, cómo olvidar los grupos más representativos de Colombia, a los maestros Santiago, Enrique, Cristóbal, Ricardo. Cómo olvidar...

Esas obras maravillosas permitieron un diálogo estético para quienes estábamos -y aún seguimos- en la ciudad, aprendiendo el oficio, obras que alimentaron espiritualmente al público afortunado de la época, obras que al igual que los ilustres visitantes del orbe mundial, parecen haberse convertido en una estadística, más que en un proceso continuo de formación para el teatro nacional y local.

No nos digamos mentiras: ¿Qué pasó con el Festival desde la segunda parte de la década de los 90 hasta ahora? ¿Por qué la ciudad ya no se viste de fiesta? ¿Por qué el evento pasa desapercibido para muchos de los pobladores de esta ciudad teatral? ¿Dónde quedó el teatro de las plazas o el desfile fantástico que resaltaba el evento? ¿Dónde quedaron los talleres y eventos académicos que masivamente convocaban teatreros de todas las latitudes? ¿Dónde quedaron los debates morales de la Iglesia y los ciudadanos más conservadores, en contraposición a la defensa de los más liberales, de los defensores del teatro? Estas discusiones hacían parte de la riqueza cultural del evento, y hay que reconocerlo, han palidecido en el tiempo.

¿Debe el “Festival Internacional de Teatro de Manizales” seguir siendo solo un evento de ocho días, organizado de muy buena fe, eso sí, por su eterna y perenne junta directiva? O ¿Debe en cambio transformarse en lo que debió haber sido desde un principio, el apalancador del movimiento teatral de la región?

¿No será hora ya de llegar a un *acuerdo sobre lo fundamental* entre el Festival de Teatro, las agrupaciones teatrales de la ciudad, las administraciones Municipal, Departamental, Nacional y la empresa privada, para devolverle a la región lo que alguna vez tuvo y que tanto añoramos?

Varias han sido las ocasiones que, de manera respetuosa y esperanzada, se ha propuesto este diálogo; hay que seguir insistiendo en él. Solo espero

que los 50 años de vida del evento sirvan para visualizar un futuro más incluyente, que ayude a oxigenar un evento que todos queremos viva por muchos, muchos, muchos años más, creando identidad y proyectando a esta como la ciudad teatral de Colombia.



El TICH: de teatro y mucho más

Piedad Jurado

*Sin ánimos vanguardistas ni faranduleros,
el arte, ante todo
como medio transformador de sociedades.*

Rodrigo Carreño

En el marco de la celebración de los 50 años del Festival Internacional de Teatro de Manizales, en atención a la invitación de Carlos-Enrique Ruíz, director de la revista Aleph, para que, -como directora del TICH- escribiera un artículo referido a lo que ha pasado con el grupo, bien vale la pena aprovechar esta importante tribuna para enterar a los lectores del transcurrir de esta insólita experiencia, a punto de cumplir 40 años.

El TICH, Teatro Instituto Chipre, como su nombre original lo indica, nace hacia el año de 1973 por iniciativa de Rodrigo Carreño, por entonces estudiante en el Instituto del mismo nombre. Para ese momento, Manizales, como ciudad estudiantil y universitaria ha experimentado el eco de la Revolución Cultural de Mayo del 68 en París que ha tenido su réplica y desarrollo particular en América Latina, especialmente en el campo teatral. Al calor del movimiento estudiantil y al entusiasmo producto del Festival Latinoamericano de Teatro Universitario de Manizales, se explica la iniciativa de Rodrigo. Evidentemente ni él ni sus compañeros, entre los que se encontraba Augusto Muñoz,



director del actual grupo de teatro Punto de Partida, imaginaron que con el tiempo el teatro iba a ser su pasión y su razón de ser.

Al culminar su bachillerato Carreño tiene claro que su destino está inevitablemente ligado al teatro, de modo que, tres años después ya tiene un equipo con el cual fundar un grupo de teatro estable, así que el 11 de julio de 1979 queda inscrito el TICH como una entidad cultural sin ánimo de lucro. Tal vez como homenaje a sus inicios y a la vez como reflejo de una nueva etapa conserva la sigla TICH pero cambia su origen estudiantil a Teatro Independiente Chipre.

La constitución de un grupo implica, además de tener a los actores, el haber definido el tipo de teatro que se quiere hacer, y la consecución de un espacio dónde trabajar. Las obras “Gaitán”, “El Sueño de Bonifacio”, “Jueves Santo” escritas por Rodrigo y en co-autoría con Orlando Toro “Clínica de Zapatos”, “La Madre”, de Brecht, de evidente contenido político, caracterizaron esta primera etapa influida por la militancia en el MOIR. Sin embargo, en ellas ya predomina la determinación de hacer un teatro de autor, con personajes de “carne y hueso” y contar una historia; es decir hacer un teatro dramático inscrito en la línea del teatro clásico. Con estas obras el grupo recorrió en principio todo el departamento de Caldas y empezó a afianzarse como grupo reconocido en la región.

En cuanto al espacio dónde trabajar, el grupo, en sus comienzos, recorrió innumerables sitios: desde patios y garajes de las casas de sus integrantes, hasta la casa cural de la iglesia del barrio Chipre. Esta situación de no tener un lugar propio de ensayos y de vivir como “gitanos pobres” como decía Carreño, los llevó finalmente a alquilar una casa en el barrio Linares. La estabilidad les permitió, además de tener un sitio para ensayar, el estudio riguroso de la historia y de los grandes dramaturgos, en largas jornadas y tertulias hasta el amanecer, e invitar a Esteban Navajas (Premio Casa de las Américas con su obra *La agonía del difunto*) a hacer una residencia en la que escribió para el grupo “El Pionero” y “Trueno y Fango”. Con ellas el grupo realizó la gira nacional de 1981 con ocasión de la celebración de los 100 años de la Revolución Comunera, haciendo todo el recorrido de la ruta de Galán, junto a otras agrupaciones hermanas como el Teatro Libre, de Bogotá y el Pequeño Teatro, de Medellín.

En 1985, por gestiones de Carreño con dirigentes de la ciudad que entendieron la importancia de apoyar al teatro como aporte al desarrollo cultural de la ciudad, el TICH alquila una casa en la Carrera 23 frente al palacio Nacional, donde comienza una segunda etapa y en la que dispara su trabajo

creativo con montajes de mayor dificultad. Es así como el grupo aborda autores extranjeros con obras como “Espectros” de Henry Ibsen, “Luna para un Bastardo” de Eugene O’neill, “Las Sillas” de Eugene Ionesco, “La Tinaja” y “Sueños” de Luigi Pirandello.

A fines de la década de los 80s la sala TICH se convirtió entonces en un espacio cultural donde se impulsaron otras expresiones como la música y la poesía; se realizaron conciertos con artistas locales y nacionales; y se impulsaron eventos como el Primer Concurso de Guitarra Clásica y el Concurso de Dramaturgia (1989). Se recibieron visitas de reconocidos directores nacionales y extranjeros como Clive Barker de la BBC, Ricardo Camacho, Germán Moure, Emilio Genatzinni, entre otros, quienes aportaron a la formación profesional de los actores del grupo TICH.

Para estos días la segunda etapa del Festival de Teatro había reiniciado, pero su condición universitaria había cambiado por la de un festival de teatro profesional y comenzó la lucha de los grupos de Manizales por conseguir unas condiciones dignas dentro del evento.

En 1996 Rodrigo Carreño, motivado por la ausencia de formación teatral continua en la provincia, diseña e inaugura la Escuela de Teatro de Caldas con la participación del 90% de los municipios. La columna vertebral del programa, aparte del desarrollo de las habilidades corporales, vocales e imaginativas de sus estudiantes y del conocimiento del oficio y la historia del teatro, es la de formar líderes culturales.

A principios del año 1999 el TICH, aquejado por problemas presupuestales, debe abandonar la sede de la 23 para trasladarse a una casa más pequeña en la Carrera 23 con calle 17, con lo cual, la ciudad, pierde un espacio cultural importante, el grupo pierde el beneficio de Sala Concertada y la escuela tiene que repartir las clases entre la Cámara de Comercio y un espacio en la Secretaría de Cultura.

A pesar de las dificultades, en el 2002 regresa el TICH al teatro Los Fundadores con una adaptación de Carreño de “Macbeth” de William Shakespeare.

Para el año 2007, como reconocimiento a su trabajo, la administración municipal entregó al TICH en comodato la sede ubicada en el barrio San José. Una versión de “Electra”, “Mambrú” y “Caperucita Roja y el lobo meloso”, fueron las últimas obras que escribió y dirigió Rodrigo especialmente para esta sala, con las que el nuevo público empezó a conocer al grupo.

Han sido 11 años altamente satisfactorios, porque hoy en día podemos constatar que para esta comunidad ir a ver teatro se ha vuelto parte vital de su cotidianidad; porque los niños -que son los primeros en llegar- y los jóvenes, al venir a la sala del TICH, están dejando aunque sea por un momento las esquinas que los acechan con sus múltiples peligros; porque las amas de casa y algunos adultos apagan el televisor para ir a ver en vivo y en directo historias que les permiten romper con los lugares comunes, desatar la imaginación, y ampliar su estrecho y agobiante mundo; y porque a pesar de la dificultad de ubicación de la sala nuestros actores no se quedan vestidos y tienen la certeza de poderse entregar, junto con un ávido público, al apasionante juego del teatro.

Sin ánimos vanguardistas ni faranduleros, conservando intacta su filosofía de “el arte ante todo como medio transformador de sociedades” hoy, pasados 9 años de la partida física de su director fundador Rodrigo Carreño, el grupo continúa su trabajo en este sector de la ciudad con la Escuela de Teatro Caldas y la programación de sus últimas producciones: “El sol subterráneo” de Jairo Aníbal Niño, las piezas breves de “Kyogen”, el teatro cómico Japonés, “La Mutilada” de Tennessee Williams, “La Más Fuerte” de Augusto Strindberg, “Petra la Muy” de Julián Gustems y “El costurero” de Rafael Arango Villegas, obras que se han vuelto vitales para el sector de San José y a las que asisten cada día más espectadores de diferentes partes de la ciudad.

Es evidente que el legado dejado por Carreño sigue intacto fortaleciendo el movimiento teatral de la región con el nacimiento de otras agrupaciones y con la satisfacción de poder llegar a los 39 años de fundación.



Una historia de teatro

Leonardo Ruiz-Arango

Transcurría los años 60, 70 y 80, yo pasaba por mi infancia y adolescencia en Chipre; al país lo salpicaban diferentes manifestaciones; en Bogotá surgían grupos teatrales universitarios, que se situaban en un proceso de ascenso cultural revolucionario, irradiado por la revolución cubana y contribuyendo en el pregonar de los movimientos culturales de los países latinoamericanos.

Aquí en Manizales surge en 1972 el TICH, como teatro del Instituto Chipre, en honor a la institución donde se crea, y por medio de mi amigo de infancia Augusto Muñoz-Sánchez, me veo involucrado en dicho grupo y en su movimiento político, que me permite contribuir en mi formación y por su pensamiento e ideología maoísta y en contra de los movimientos armados abanderados de otros movimiento me salva de ser carne de cañón de las Farc, como lo hicieron muchos amigos que ya no están por nuestra efervescencia de lucha y rebeldía.

El grupo inicia sus ensayos en un garaje en las instalaciones de Transmisora Caldas, lo que es hoy RCN, al frente del Monumento a los Colonizadores. Cuando ingreso, éste estaba dividido en dos montajes, el uno dirigido por Rubiel Díaz y se ensayaba en Transmisora y el otro por Rodrigo Carreño cuyos ensayos se hacían en el teatro de la parroquia de Chipre. En este orden ya



se habían hecho montajes como la Madre de Máximo Gorki, y Clínica de Zapatos que surge de improvisaciones, y le dan la autoría a Orlando Toro. Claro por no desentonar a los criterios frente a los grupos opositores, tanto en ideología como en la forma de hacer el teatro colectivamente (Tec, El Búho, La Candelaria,... en Manizales el TPM, La Brecha y creo La Lechuza). Ya que nosotros veníamos de la corriente de los grupos independientes (El TLB, El Pequeño Teatro de Medellín...) por el respeto al autor.

Nosotros siempre nos consideramos como los hijos del Teatro Libre de Bogotá.

La obra Jueves Santo la estrenamos en la sala de conferencias del Teatro los Fundadores y el sitio estaba repleto. Como primíparo en las tablas, salgo, en mi concepto, muy mal, nervioso y más en lo que acontece al final de la función, donde en un foro que se hace, la crítica de los grupos opositores nos bajan la moral por el suelo. Es ahí donde veo por primera vez a mi tío Francisco Ruiz (lo voy a seguir viendo con sus críticas mordaces y su humor negro). Rodrigo nos alienta y nos dice que no nos preocupemos, son nuestros opositores. El público en esta función era, en su gran mayoría, los intelectuales de la ciudad, pero también los que hacían teatro en nuestra ciudad pero que no compartían nuestro modo de actuar.

Destaco la energía, el empeño y la disciplina que Rodrigo le imponía a los ensayos y al estudio literario teatral y al análisis del periódico “Tribuna Roja”. Ahora me pregunto si realmente lo entendíamos. Luego pasamos a ensayar a unos bajos que tomó Rodrigo como vivienda. En este lugar el TICH se nutre de nuevos integrantes y con Fernando Zapata (con sus marionetas hechas por él) y Aparicio Posada con una habilidad para crear muñecos en espuma, los que utilizamos en las manifestaciones callejeras en caras como las de Lleras y Turbay. De este trabajo se crea los “Títeres Tichín”, con un amplio repertorio del autor y la contribución en equipo de obras como el Sembrado de maíz, Gotita tiene una idea, La bruja y El fantasma y su pandilla, El vendedor de cabezas (adaptación de un texto de Jairo-Aníbal Niño). Y la Zorra mentirosa de Rodrigo Carreño, que presentamos en una carpa teatral para 200 personas que construimos para llevar al público nuestras obras, inaugurada en la Plaza de Bolívar de Armenia, en donde casi nos matan por una granada que un integrante del M19 lanzó frente a la piletta de agua contiguo a la carpa.

En 1975 el grupo ya se reglamenta legalmente y se empieza a llamar como “Grupo teatral independiente Chipre” (TICH).

En esta sede, yo hago la primera caja de luces gracias a mis conocimientos de electricidad y contribuyo no sólo en actuar en las diferentes obras, sino en las luces, también se hacen los bastidores para la publicidad de las obras y del Moir, y por eso creo que nos allanan la sede y ahí conocí a Robledo y su compañera Carmen y otros dirigentes, mientras él nos campaneaba en su Renault nosotros pegábamos la publicidad en las paredes con engrudo.

Se remonta Clínica de zapatos que es una de las obras pioneras, que permite al grupo conocerse fuera de nuestro medio por su frescura y agilidad, puesto que los textos contribuían para amoldarse, con la excelente actuación de Aparicio y Augusto Muñoz, y se hace El Pionero, una obra creada para nosotros por Esteban Navajas como Trueno y fango para la conmemoración de los 200 años de la Revolución Comunera.

De aquí en adelante participo en obras como luminotécnico, en Ojo por ojo de Aparicio Posada, Agonía del difunto de Esteban Navajas, Veintisiete vagones de algodón de Tennessee Williams, Las bodas de plata de Rafael Arango Villegas.

Cuando el grupo se pasa a la sede frente del Palacio Municipal yo renuncio y me dedico a estudiar la licenciatura en Filosofía y Letras en la Universidad de Caldas; participo en la fundación del grupo Texcal y con las luces de la obra Eudoxia de María Nelly Tabares (la directora), grupo que dura muy pocos años. Me conecto con el Festival y trabajo en luces en varios festivales internacionales de teatro y es aquí donde aprendo a trabajar en grandes consolas y a interpretar y hacer planos de iluminación teatral. Mientras pasan mis estudios también les colaboro al TES, y al TPM con la obra El Laberinto, donde sacrifico por hurto mi único transporte, mientras hacía el último montaje de luces con mi compañera Lucero, en el Galpón de Bellas Artes, y ahí creo que también fue la agonía del TPM.

Hasta que me reencuentro con Augusto Muñoz-Sánchez que estaba presentando “Armado hasta los dientes” y le colaboro en una función en el Instituto Manizales, y de aquí con mi compañera, la contadora y nuestro abogado “Punto de partida” se legaliza institucionalmente e inicio otra faceta con el teatro.

Entrevista con Mario Vargas-Llosa (1971)

La novela, género totalizador

Realizada por: Oscar Jurado,
John Aristizábal y Antonio Gallego

Ref.: “Textos”, publicación del “Festival Latinoamericano de Teatro”.
Año II No. 7; Manizales, junio 1972; pp. 1-2

“**E**n estas asambleas multitudinarias es muy difícil que los debates se realicen con la serenidad y la objetividad requeridas. Pienso que deberían desarrollarse coloquios o mesas redondas más reducidos y con temas más concretos”, dijo el novelista peruano Mario Vargas-Llosa al preguntársele su opinión respecto al coloquio “La expresión latinoamericana” que se llevó a cabo en Manizales durante el IV Festival Latinoamericano de Teatro Universitario y en el cual participaron, además del autor de “La ciudad y los perros”, el dramaturgo mexicano Emilio Carballido, el crítico español José Monleón, el director brasileño Augusto Boal, y el crítico y escritor colombiano Darío Ruiz-Gómez.

En este coloquio se debatieron temas tan trascendentales como la autenticidad o inautenticidad de la cultura latinoamericana, el arte frente a la política, la apropiación de valores extraños, etc., y se escucharon opiniones importantísimas que desde ahora mismo pueden empezar a producir un cuestionamiento de las actitudes de los creadores latinoamericanos en lo que se refiere a la obra de arte propiamente dicha y a las relaciones de esta con el público.

Si bien se presentaron agrias discusiones y profundas divergencias no solo entre los participantes y público, y entre diferentes sectores del público, también hubo puntos de contacto y de



acercamiento que pueden incidir decisivamente en la nueva orientación que debe dársele al arte latinoamericano.

No deben asombrarnos, pues, las divergencias y la diversidad de puntos de vista, porque ellos son el reflejo, casi palpable, de la crisis que conmueve en estos momentos a nuestro continente y de la preocupación de los artistas por participar más activamente en el cambio que tanto se necesita y se vienen gestando desde hace algunos años. El artista ya no quiere ser el observador pasivo de hace algunos años, ni el denunciador desde su refugio. El artista quiere, ahora, comprometerse íntegramente: como hombre y como artista.

Vargas-Llosa, como creador y como estupendo teórico que es, expuso tesis importantísimas que fueron ampliamente debatidas a pesar de la confusión reinante.

Precisamente para conocer un poco más a fondo las opiniones del consagrado novelista peruano, la redacción de "Textos" entabló este diálogo con él, interviniendo Oscar Jurado, John Aristizábal y Antonio Gallego.

"Aquí se reúnen indiscriminadamente, dijo el novelista, escritores, directores, y productores de teatro, críticos, etc., a discutir sobre los más variados temas. Me parece más viable que a todos y cada uno de esos niveles se hicieran cotejos o cambios de opinión. Yo he escuchado, por ejemplo, una queja por parte de los actores y estudiantes extranjeros en el sentido de que el Festival no había previsto encuentros entre los distintos grupos. Este aspecto se dejó a la propia iniciativa de los grupos, lo cual resulta bastante difícil. El Festival debe contribuir a este intercambio, a esta comunicación; el Festival debe ir un poco más allá de la simple presentación, del simple espectáculo.

Todas estas cosas se pueden ir corrigiendo sobre la marcha, se pueden ir aportando muchas ideas. Pero en sí misma la idea y la realización del Festival me parece enormemente positiva. Para mí ha sido una experiencia muy útil y agradable."

O.J.: *En estos coloquios y encuentros se ha escuchado una gran cantidad de opiniones sobre el aporte que hace el arte al desarrollo revolucionario de los pueblos. ¿Cuál cree usted que sea ese aporte del que tanto se habla?*

V.Ll.: Yo creo que en una buena parte la raíz de los conflictos que surgen en los coloquios de estudiantes, de artistas, de escritores, está en el problema que plantea esa pregunta.

A mi manera de ver, evidentemente el arte y la literatura cumplen una función social de primer orden y contribuyen de una manera muy efectiva a la lucha revolucionaria de una sociedad, pero desgraciadamente esa contribución no es mensurable en términos prácticos, en términos de eficacia política inmediata, porque, lógicamente, la repercusión, las consecuencias de tipo social, moral o político de un cuadro, un poema o un libro –no digo tanto en el caso del teatro o del cine que presentan características distintas- no son verificables... Ello no es verificable, mucho menos calculable, previsible o planificable.

Cuando un poeta escribe un poema no puede saber exactamente ni puede medir exactamente la forma en que ese poema va a repercutir en términos políticos o sociales.

Creo que la lectura de un poema, o la lectura de una novela, como la visión de un espectáculo determinado, contribuyen a formar una cierta conciencia, a dotar a una personalidad determinada de ciertas características.

El arte y la literatura son un instrumento desenajenante extraordinario. Gracias a ellos un sector de la sociedad, un individuo, puede tomar conciencia clara de cierta problemática o puede derribar viejos ídolos, viejos mitos, en fin, romper una actitud pasiva y conformista frente a la vida.

Pero creo también que el problema consiste en eso precisamente en que esa función, esa eficacia no son verificables en términos prácticos. Nadie, pongo el caso, puede demostrar que El Quijote ha servido para que tal número de personas, en tal acontecimiento, actuaran políticamente de tal manera. Eso es absolutamente imposible de demostrar.

De ahí nacen, precisamente, los conflictos entre cierto tipo de militantes políticos y los intelectuales y artistas. Quienes están empeñados en una acción política revolucionaria y en condiciones muy difíciles, solo pueden pensar en términos de eficacia inmediata, lógicamente. Para ellos el problema fundamental se concentra en la consecución de determinados objetivos prácticos muy concretos. Entonces sienten una especie de desconfianza, de recelo, de sospecha hacia aquellas actividades cuya eficacia no es verificable, no es demostrable, no es traducible en términos concretos, y tratan de cuestionarla. Pero como existen, digamos, ciertos prejuicios que impiden cuestionar esa actividad en sí misma –nadie se atreve a decir: la literatura no sirve, el arte no sirve, o son muy pocos los que lo dicen-, entonces lo que suele ocurrir es que se empieza a cuestionar al creador, a la persona. Se compensa así, pues,

esta desconfianza hacia esa vocación, hacia esa actividad, con una especie de exigencia cada vez mayor de determinadas actitudes, de determinados compromisos al escritor, para que justifique un poco esa votación, como si su votación no fuera suficiente para justificarlo, para demostrar su utilidad social. Ese es el origen, pues, de conflictos como los que se han suscitado en los coloquios de estos días.

O.J.: *¿Cree usted que en las circunstancias latinoamericanas actuales puede haber géneros que tengan una eficacia mayor que otros?*

V.LI.: Por supuesto. Por eso decía que el caso del teatro o del cine no se puede confundir con el caso de la poesía o de la novela. Un espectáculo, por ejemplo, permite medir mucho más directamente la reacción que puede provocar en un público determinado y, además, tiene más posibilidades de cumplir funciones más concretas, como la ilustración de determinados problemas o la pura labor, ya no solo de información, sino de agitación, que un poema o una novela y muchísimo más que un arte tan abstracto como la música.

Es evidente, pues, que hay artes que pueden cumplir más ciertas funciones de tipo social y político.

J.A.: *Cada forma de expresión artística tiene una problemática específica, determinada. ¿Hasta qué punto esa problemática puede trascender y hacerse común a la estética en general?*

V.LI.: Yo no creo mucho en eso de que haya una problemática, salvo de tipo formal. Creo que lo único específico de cada género es una problemática de tipo formal y técnico, pero no en lo demás. En lo demás un género puede reducirse a la expresión de un solo aspecto o a una suma determinada de aspectos de la realidad. Naturalmente que el teatro, en sus mejores representantes, así como la poesía y la novela, tiene una aspiración a la totalidad, a la representación total, con su propio lenguaje, con su propia técnica, de la experiencia humana en general.

O.J.: *José-Miguel Oviedo en su libro “Mario Vargas-Llosa: La invención de una realidad”, dice que usted concibe la novela como una totalidad. Quisiéramos que ampliara un poco más ese concepto y nos dijera ¿qué entiende por “Novela Total”?*

V.LI.: Pienso que la noción de cantidad es muy importante en la novela; que juega un papel mucho más definitivo que en cualquier otro género. La

novela tiende a dar una representación no solo cualitativa, sino también cuantitativa de la realidad, es decir, que pretende abarcar cada vez más aspectos, más niveles, más sectores de la experiencia humana dentro de una representación unitaria. Esto no ocurre en la poesía, por ejemplo. La representación de la experiencia humana en la poesía es esencialmente cualitativa. Un poema puede ser extraordinariamente profundo, rico, original, siendo al mismo tiempo muy breve. El caso de la novela es distinto. Lo que nosotros hemos decretado como máximas representaciones del género, las más altas recreaciones narrativas, al mismo tiempo que profundas, son también vastas, es decir, construyen mundos complejos, completos y múltiples: como “La guerra y la paz”, “El Quijote”, la suma de novelas de Balzac, etc.

J.A.: *Así, pues, la novela sería el género totalizador por excelencia, en el sentido que usted acaba de mencionar y también en el de que puede ser una cantera, ¿dónde se encuentran desde la poesía hasta el teatro?*

V.Ll.: Exactamente. Aparte de la mencionada, esta es otra de las principales características de la novela: la capacidad de saquear a la literatura. Una novela puede servirse del diálogo teatral, de la poesía, del ensayo, a partir de ciertas facultades: por un lado, la inteligencia y por otro la intuición.

O.J.: *Usted dijo alguna vez que el novelista, y en general el creador, es una especie de buitre que se alimenta de la carroña social. ¿Qué función cumplirían, entonces, la novela y el arte, enfocados de esa manera, dentro de una sociedad socialista?*

V.Ll.: Bueno, yo no he establecido una norma inflexible, ni mucho menos, sino que me parece que es una cierta característica, una cierta tendencia propia del género. El hecho es que las sociedades que están en decadencia, en descomposición; los períodos que podríamos llamar de apocalipsis, de fin de un periodo, de una civilización o de una cultura son, hasta ahora, los que han producido las representaciones novelescas más ricas, más importantes. El Quijote, La Guerra y La paz, las novelas de Balzac, tienen características de representar, de describir sociedades que están a punto del colapso, de la desaparición.

En contra-posición podemos señalar como sociedades que están en períodos de afirmación, en períodos de construcción, unidas por una esperanza de tipo social o religioso, no han producido, en novela, grandes creaciones, aunque sí en poesía.

A eso me refería yo exclusivamente en la frase que usted cita.

Ahora, yo no quiero decir con eso que una sociedad que ha cambiado sus estructuras sociales y políticas, es una sociedad que ya no tendrá novelas, ni mucho menos. Sabemos que hay sociedades que han hecho cambios fundamentales en sus estructuras y siguen creando novelas.

Lo que sucede es que yo tengo la impresión que el género novelístico da una representación de la realidad que es esencialmente crítica, es decir, que es una representación que nace de un tipo de insatisfacción, un tipo de rebelión contra esa sociedad. En la medida en que una sociedad se perfeccione, deje de inspirar insatisfacción o rebelión, producirá, creo, novelas más pobres. Para mí es una cosa un poco sistemática, que, en los países europeos, digamos, donde se ha llegado más cerca, sin haber llegado a eso naturalmente, de una especie de paz o conformidad social, se esté produciendo la novelística más endeble, más frágil, más anodina. Y en cambio, los países con más problemas sean los que estén produciendo una narrativa más rica, con lo que se establecería una ecuación muy curiosa y que deprimiría a muchos patriotas convencidos de la necesidad de una narrativa rica para justificar el patriotismo.

J.A.: *Entonces, ¿entre más homogénea sea una sociedad hay menos posibilidad de una creación novelística?*

V.LI.: Creo que mientras menos infeliz sea una sociedad hay menos posibilidad de una gran creación novelística. Mientras más feliz sea una sociedad tendrá menos necesidad de novelas, tanto de producir como de leer novelas.

O.J.: *¿Podría decirse lo mismo de los otros géneros artísticos?*

V.LI.: Yo no creo. Creo que en ese sentido no es el caso. Creo que la poesía, por ejemplo, es un género que se ha dado con gran riqueza y con gran calidad en períodos de afirmación histórica y social. Los períodos revolucionarios, que son períodos de gran exaltación, de gran confianza en el destino histórico de un pueblo, han producido muy buena poesía. La Unión Soviética, por ejemplo, en los primeros años de revolución, produjo un cine y una poesía extraordinarios, mientras que la novela y la plástica son de una pobreza lamentable.

Pero esas son tendencias simplemente, creo yo; direcciones que pueden tender muchos zigzags, excepciones y contradicciones. Yo no pretendo de ninguna manera haber encontrado una ley, porque no creo que exista nada que se parezca a una ley de tipo científico o técnico en el dominio de la lite-

ratura. Creo que en esto todo se da en términos de ambigüedad y relatividad extremas.

O.J.: *¿Qué opina usted del arte como medio de conocimiento?*

V.LI.: Ah! Esa me parece una de las funciones básicas del arte y de la literatura. Creo que la función del gran arte y la gran literatura ha sido fundamentalmente desvelar zonas inéditas de lo real; presentar de manera viviente y directa zonas desconocidas de la realidad o de la propia experiencia humana que, luego, la ciencia ha venido a codificar, a describir ya en término estrictamente analíticos. Y no solo zonas inéditas de la realidad, sino también, problemas, situaciones problemáticas. Creo que esa es una función enormemente útil, es una forma de agitación del espíritu humano, de luchar contra la osificación, la cristalización, la pasividad y del conformismo. Esa función de agitación, de distribución de la inconformidad es uno de los principios elementales de la literatura. Recuerdo ahora una frase de un poeta peruano muy famoso: “Por el arte quitasueño contra el arte dormidor”. Está consignada en un poema muy divertido de un poeta surrealista.

O.J.: *Bien sabemos que el tema de moda en estos momentos es el latinoamericano; ¿cree usted que exista o puede darse realmente una cultura latinoamericana? ¿Cuáles serían sus características?*

V.LI.: Bueno, en realidad ese es el tema del coloquio que no se ha podido abordar hasta ahora. Yo veo más sombras que luces en ese punto. Lo primero que se debería analizar, creo, es: Qué es lo específicamente latinoamericano, es decir, qué es aquello que la cultura latinoamericana debería representar. Entonces, con lo primero que nos encontramos es con que la realidad latinoamericana almacena, contiene una gama casi infinita de posibilidades, de problemas, desde lenguas y razas, hasta niveles de desarrollo histórico. En cierta forma, casi todas las culturas del planeta están representadas en América Latina y casi todas las formas culturales, desde la más embrionaria y primaria, es decir, desde la edad de piedra, hasta las formas más desarrolladas de la cultura, han dejado una huella, son representativas en algún nivel, de la experiencia latinoamericana.

Creo que solo en el dominio de la problemática socio-política se puede encontrar un denominador más o menos común para la realidad latinoamericana, un denominador relativamente pasajero, puesto que hay un proceso en marcha que yo estoy convencido va a culminar en la desaparición de ese problema, es decir, en la liberación de los países latinoamericanos de esa si-

tuación de dependencia y subdesarrollo que constituyen hoy en día su común denominador principal. Luego, si empezamos a profundizar un poco, lo que nos encontramos es una diversidad absolutamente extraordinaria y no sólo a nivel de países, sino dentro de los mismos países. El Perú es un ejemplo muy claro. Perú es un país en el que coexisten, de una manera muy áspera una serie de civilizaciones totalmente distintas: un hombre de la costa, un hombre de Lima, tienen en realidad muy poco que ver con un hombre de la selva y con un campesino de la Sierra, y un campesino de la Sierra norte tiene muchísimas diferencias con un campesino Aymará de la Sierra sur, de la frontera boliviana.

J.A.: *Su primera novela, “La ciudad y los perros”, es una obra esencialmente urbana, pero ya en “La casa verde” toma el camino contrario, es decir, pasa a descubrir la selva; ¿qué lo motivó a ello?*

V.LI.: Bueno, eso no obedeció a ningún cálculo: ya me ocupé de la ciudad ahora voy a ocuparme de la selva. No. Ese fue un proceso totalmente imprevisible. Yo había hecho un viaje por la selva, había tenido experiencias que para mí fueron muy importantes. Después de ese viaje tenía la necesidad de escribir y nació en mí una afición en torno a esas experiencias. Posteriormente vinieron a agregarse a estas y de una manera un poco casual o inconsciente, experiencias muy antiguas, y por eso apareció la ciudad de Piura. Pero, bueno, eso no obedeció a un plan: descubrir en la segunda novela una zona que no había descubierto en la primera. Es una cosa totalmente casual. Luego he vuelto a escribir sobre Lima otro relato y otra novela.

A.G.: *¿De qué manera se podrían conjugar la aceptación casi unánime de que el arte debe estar políticamente comprometido con el cambio social y su afirmación de que el arte no produce efectos inmediatos positivos?*

V.LI.: No, no digo eso. No digo que no puede producir efectos. Yo he dicho que no son verificables, que no se pueden medir. Es decir, que usted, cuando le da una novela a una persona, una vez ella ha terminado su lectura, no puede verificar, medir la repercusión de tipo social, político o ideológico que esa novela ha producido en esa persona. Creo que la cosa no es tan sencilla. Usted no puede decir: esta es una receta para escribir una novela que ha de producir efectos inmediatos de tipo político. Entonces uno escribe la novela de acuerdo a esa receta y esa novela produce esos efectos. Eso es lo que no creo que ocurra.

J.A.: *Entonces, ¿cuál de todos los géneros artísticos puede producir efectos más positivos?*

V.LI.: Bueno, son artes que operan en planos distintos, en niveles distintos, bombardean al individuo desde ángulos totalmente opuestos. No creo que se puedan establecer jerarquías en este sentido. Decir, por ejemplo, el cine es mejor que la poesía porque produce efectos más positivos. No, la forma como un poema opera sobre una sensibilidad es distinta a la forma como una película opera sobre esa misma sensibilidad. Pero no creo que puedan ser excluyentes, de ninguna manera, estos dos sistemas de comunicación humana; son complementarios.

Otra cosa es que hay artes que en determinadas épocas y por determinadas circunstancias tienen una vigencia, una audiencia muchísimo mayor que en otras. Para muchos países, el cine, hoy en día, es un arte mucho más popular que la poesía. Pero la extensión, digamos así, de un arte en términos puramente numéricos no decreta automáticamente su superioridad sobre los otros.

O.J.: *Usted ha dicho alguna vez que no le interesa el humor y algunos críticos aceptan que en su obra hay muy pocos rasgos de humor. Sin embargo, se tiene por cierto que la otra cara de la realidad, el subfondo de lo trágico, tiene un cariz puramente humorístico. ¿Qué opina usted sobre esta cuestión?*

V.LI.: Bueno, yo no estoy contra el humor, ni mucho menos. Además, reconozco y sé muy bien que en la literatura el humor ha desempeñado una función importantísima; que hay autores en que el humor es en cierta forma, el eje de su mundo, y eso me parece perfectamente respetable. Yo he dicho que, en mi caso particular, el humor no es un elemento importante en la creación. No en la vida. En la vida yo soy totalmente permeable al humor. Pero cuando escribo un cuento, cuando escribo una novela, no suelo recurrir al humor de una manera exagerada, aunque a veces aparece, desde luego.

Eso es una cuestión que tiene que ver con el temperamento, con la sensibilidad de cada cual.

Tengo la impresión de que el humor es un elemento conformista en la literatura, que ha sido utilizado para cumplir esa función fundamentalmente. Para mí, tratar una cosa humorísticamente es en cierta forma descargar esa cosa de peligrosidad, es privar esa cosa del carácter áspero, explosivo.

Creo, sí, que cuando una materia narrativa es extremadamente dramática, cuando ese dramatismo puede lindar con la irrealidad, el humor puede ser un complemento formidable que rebaja ese dramatismo y lo coloca en proporciones ya más humanas. Es ese caso, el humor sí me parece que juega un papel

muy importante. Pero yo no conozco en la literatura una obra que sea exclusivamente humorística que pueda ser considerada realmente muy importante.

- Refiriéndose a “El Quijote”, Vargas-Llosa dijo que no la consideraba una novela humorística. “Creo que hay humor, pero no creo que esa sea la clave de la visión de la realidad. No. Creo que al contrario”.

J.A.: *Una visión trágica. ¿Una visión trágica expresada a través del humor?*

V.LI.: Bueno, claro, el humor puede ser complemento de lo trágico. Pero ese humor no es el elemento principal de esa realidad. Al fin y al cabo, las situaciones cómicas, en el lugar que se puedan llamar puramente cómicas, son escasas y están siempre recubriendo situaciones muy dramáticas, muy trágicas.

Lo mismo para en el caso de un Celine, que es un autor que a mí me importa muchísimo. También hay humor en sus obras, pero es un humor negro, un humor áspero, un humor que recoge una visión tremendamente sórdida de la vida. Naturalmente que hay otros autores para quienes el humor es algo importante que tienen mucha calidad. A mí particularmente no me entusiasma mucho, Mark Twain, por ejemplo; es un autor bueno, risueño, fundamentalmente risueño, sin duda. A mí no me entusiasma demasiado. Pero esa es una cuestión de temperamento, de sensibilidad.

O.J.: *¿Considera usted que su obra como novelista de América Latina que está ocupando en este momento la atención del mundo, sea lo que se llama auténticamente latinoamericanas?*

V.LI.: ahí entramos otra vez en el problema de la expresión latinoamericana. ¿Qué es lo latinoamericano? Si pudiéramos ponernos de acuerdo en algo, ponernos de acuerdo, por ejemplo, en que lo latinoamericano es lo indio, entonces todo sería sumamente sencillo: todo lo que sea indio es latinoamericano. Entonces, claro, serían los escritores que escriben sobre indios, los auténticamente latinoamericanos y los demás no lo serían. Pero nadie puede decir eso. Nadie puede decir que en un país que no tiene indios, Uruguay, por ejemplo, no es América Latina. Eso no lo puede decir nadie.

Entonces, lo latinoamericano es muchas cosas. Lo latinoamericano comprende una vasta gama de posibilidades. Yo creo que la novela latinoamericana contemporánea expresa en su variedad lo latinoamericano, en el nivel de la imaginación, del sueño o de la pesadilla. Creo que en estos dominios también

se puede expresar lo latinoamericano, al igual que en una literatura donde se plantean ya muy concretamente problemas de tipo campesino, de tipo obrero latinoamericanos.

Pienso que una cosa no excluye a la otra. No creo que el Salvador Garmendia, que construye pesadillas de tipo surrealista, onírico, sobre una Caracas también alucinante, sea un escritor menos latinoamericano que Roa Bastos, por ejemplo, que describe problemas históricos y sociales de su país, Paraguay, en forma muy realista. Creo que ambas cosas expresan zonas distintas de lo latinoamericano.



Significación de la obra de Bertolt Brecht^(*)

Hugo Marulanda-López

En los últimos años hemos asistido, no solo en Colombia sino en todo el mundo occidental, a la reivindicación de la obra de uno de los dramaturgos más importantes del presente siglo, el alemán Bertolt Brecht. A través de diversas representaciones por parte de grupos escénicos, y la divulgación de su problemática en los diferentes medios de comunicación social, el nombre de Brecht ha servido para despertar del letargo a las generaciones jóvenes e interesarlas en el fenómeno teatral y en los conflictos que plantea. Precisamente, el montaje realizado el año pasado [1965] por el Teatro Estudio de la Universidad Nacional, dirigido por Santiago García, nos da ocasión para meditar, así sea brevemente, en lo que el gran autor de la obra montada, “Galileo Galilei”, representa para nosotros.

Para comprender a cabalidad la personalidad y la obra de Brecht, es necesario tener conciencia de la sociedad en la que vivió, del medio en que actuó y de la coyuntura histórico-social que produjo su obra. Al igual que sus contemporáneos escritores y artistas, conscientes también del momento histórico que viven



(*) Texto de la conferencia pronunciada por su autor, el por entonces Alumno-Ingeniero Hugo Marulanda-López (1943-2004), el 7 de septiembre de 1966, en el auditorio de conciertos, conferencias y recepciones de la Industria Licorera de Caldas (Plaza de Bolívar, Manizales), en el marco de la “Semana de Arte Joven”. Y publicada en el diario “La Patria”, el domingo 09 de octubre de 1966; p. 6

(Chaplin, los republicanos españoles, Picasso, los surrealistas, etc.) Brecht palpó directamente, en la práctica, las contradicciones de una sociedad, agudizadas por el desenvolvimiento del movimiento obrero-revolucionario y por el desplazamiento de una burguesía que, para salvar sus títulos en discusión, los delegaba en un fascismo cada vez más desafiante. Frente a esta crisis que servía de telón de fondo al conflicto entre lo nuevo que aspiraba a surgir como fruto de relaciones sociales distintas, y lo viejo que se escondía en la máscara de la sociedad mítica, Brecht tomó el partido de lo “humano” que representaba la sociedad igualitaria, contra lo “inhumano” de un sistema que se creía eterno y que enajenaba al hombre a los símbolos y fetiches de su decadente prestigio. La lucha así planteada, exigía del escritor un abierto “compromiso” con la realidad social a que asistía. No era la oportunidad para hacer exaltaciones líricas, o elucubraciones románticas o creaciones estéticas divorciadas de la compleja temática del tiempo. Consciente de ello, el mismo Brecht escribió en su bello poema “A la posteridad”:

En verdad, oscuro tiempo es el que vivo,
la palabra cándida es necia.
Una tersa frente acusa insensibilidad. El que ríe,
no ha recibido todavía la terrible noticia.
¿Qué tiempos son estos
en que una conversación sobre árboles
es casi un crimen
porque incluye un callar sobre tanto delito?

Dicho compromiso era entonces, la alternativa que Brecht planteaba, como respuesta a todos los formalismos en boga, forjados por una sensibilidad también alienada. El escritor, si entiende su quehacer como una testificación de todo lo que lo rodea, debe salir de su torre de marfil, desde donde ve una realidad falsificada, para confundirse con el mundo, denunciar sus contradicciones, participar de sus luchas, para llegar así a la verdad revolucionaria: la de concebir la sociedad como un continuo proceso de relaciones sociales, concretas y materiales, dentro de las cuales el cambio se opera, irreversiblemente, como una premisa fundamental de la dialéctica de la lucha de clases. Desde luego, todo esto implicaba un enfrentamiento con la ideología dominante, empresa en la cual Brecht, no sólo nunca llegó a tener altibajos, sino que la estructuró cuidadosamente, alerta, como estaba, para desenmascarar el idealismo de la moral burguesa para la cual, solo era racional y bueno lo que se adaptaba a sus intereses de clase. He aquí, entonces, una obligación funda-

mental del intelectual: desmixtificar todos los conceptos idealistas acuñados por la clase dominante para justificar el orden establecido, pues, como el mismo Brecht escribió, es “En tiempo de la peor opresión cuando generalmente se habla más de grandeza y de otros ideales muy elevados. Hace falta –continúa Brecht– valor para hablar en tales tiempos de cosas bajas y mezquinas, como la alimentación y el alojamiento de los trabajadores, en medio de un concierto estruendoso donde sólo se habla de espíritu de sacrificio”.

Esta desmixtificación se impone, no solo como un imperativo de ética sino como un compromiso militante del cual ni el escritor, ni el intelectual ni el artista pueden evadir. Brecht lo recalca cuando nos dice que “Quien no conoce la verdad, solo es un estúpido, pero quien la sabe y la llama mentira, es un *criminal*”.

A este “Conocimiento de la verdad”, sin la cual ninguna teoría revolucionaria tendría fundamento, dedicó Brecht lo mejor de sus esfuerzos. Ayudado no sólo por su rica experiencia literaria, sino por la capacidad analítica que le proporcionaba un concienzudo estudio del marxismo, formuló luego –a manera de guía para los interesados en ver las cosas como son– las cinco condiciones para vencer las dificultades naturales que el sistema impone para que la verdad sea accesible:

1. El coraje de escribir la verdad
2. La sagacidad de reconocerla
3. El arte de hacerla manejable como un arma
4. El juicio de escoger aquellos en cuyas manos la verdad se hace eficaz; y
5. La astucia de propagar la verdad entre muchos.

Cuando estas condiciones se toman en serio, el escritor deja de ser un inofensivo bufón, a quién la burguesía contempla cómplicemente, para convertirse en un ser explosivamente problemático, a quien es incómodo escuchar. Así vemos como el “compromiso” conlleva sus propios riesgos y es por eso que no es un plato apetecido por los escritores serviles o por los pensadores “oficiales”. Pese a ello, Brecht, a quien nadie osaría enmarcar dentro de estas categorías, no tuvo reatos para atenerse a las consecuencias de su “peligrosa” labor divulgadora: primero el destierro prolongado, y después de la guerra, el tabú y el silencio hostil por parte de los mercaderes del “milagro alemán”.

Desde posiciones ideológicas más o menos distintas, los escritores contemporáneos de Brecht se vieron también comprometidos en los conflictos

que arreciaban. En realidad, una actitud crítica frente a los fenómenos que plantea el desarrollo de la sociedad, ha sido una constante en la literatura y en las demás facetas de la creación contemporánea. Picasso, por ejemplo, nos da un elocuente testimonio del terror fascista de la guerra civil española, en su inolvidable “Guernica”, así como Malraux nos descubre las verdaderas circunstancias de la revolución China. Una mejor ilustración de esta voluntad indeclinable del escritor, nos la da Sartre cuando expresa lo siguiente: “Puesto que el escritor así se proclama, no tiene manera de evadirse, queremos que abarque estrechamente su época; esta es su única probabilidad: ha sido hecha para él y él ha sido hecho para ella. Se lamenta la indiferencia de Balzac ante las jornadas del 48, la incompreensión medrosa de Flaubert frente a la Comuna. Lo lamentamos por ellos; hay algo allí que ellos perdieron para siempre. Nosotros nada queremos perder de nuestro tiempo; acaso no sea de los mejores, pero es el nuestro”.

El desarrollo de los antagonismos sociales, su solidaridad humanista con el movimiento obrero y su convencimiento íntimo de que los modos sociales de producción no son eternos, sino que se modifican en la medida en que sus contradicciones se resuelven en la práctica, llevaron a Bertolt Brecht a las posiciones militantes de las concepciones científicas del mundo. Y eran perfectamente explicables, no sólo esta confrontación de un intelectual con las ideologías progresistas sino la militancia activa que imponía la unidad entre la teoría y la práctica. El mismo Sartre, cuya metafísica existencial es diametralmente opuesta al materialismo dialéctico, se vio precisado a reconocer, como consecuencia de la Resistencia y de las experiencias de la clase obrera francesa, que “el marxismo era la cultura de la época”. Consecuente con su manera de ver las cosas, Brecht tomó como punto de partida de sus dramas al hombre que vive en una situación concreta, histórica, de clase. Que es consciente de esa situación y decide transformarla. Tanto en la “Novela de dos centavos”, en la que escarnece a la burguesía y sus convenciones morales y religiosas, como en sus obras didácticas (“La excepción y la regla”, “Madre coraje”, “La condena de Lúculo”, “El círculo de tiza caucásico”, etc.), Brecht nos presenta crudamente la alineación del hombre, la pérdida de sus dimensiones específicamente humanas que impone la sociedad capitalista, al convertir las relaciones sociales, en relaciones entre cosas, entre mercancías.

El mundo es entonces presentado como una realidad dada, en la cual lo “inhumano”, la injusticia, la opresión, la miseria, etc., no son fruto de un destino ineluctable, sino que son inherentes a las formas específicas de la vida de

la sociedad. Así, en el capitalismo, no hay lugar para que el hombre agobiado por el determinismo económico, despliegue todos sus potenciales y realice plenamente sus actividades naturales. Pero esta descripción, lejana como está del optimismo fácil de los conformistas, tampoco peca del pesimismo y del nihilismo, tan corrientes en esta época. Si el hombre –como diría Henri Lefebvre- no puede desarrollarse más que a través de las contradicciones, por tanto, lo humano no puede formarse más que a través de lo inhumano, primero confundido con él, para diferenciarse en seguida a través de un conflicto, y dominarlo mediante la resolución de ese conflicto. La obra de Brecht nos demuestra, constantemente, que para que el hombre sea auténtico requiere poseer los medios, lo cual significa que lo humano no es una mera abstracción sino algo cuya realización implica una lucha a la cual, no podemos ser indiferentes si aspiramos a que, como decía Brecht en uno de sus poemas, “el hombre, una ayuda al hombre sea”.

Cabe anotar que la alineación, no solo ha sido denunciada por un gran número de pensadores marxistas, sino que está presente en la obra de buena parte de escritores burgueses contemporáneos. Obsérvese, por ejemplo, que la angustia, la pesadilla de la mayor parte de los personajes de las obras de ficción del presente siglo (El José de “El Proceso”, el Roquentín de “La náusea”, el Mersault de “El extranjero”, etc.), proviene de su soledad en un mundo en el cual la comunicación entre las personas ha sido remplazada por la promiscuidad y en el cual la maquinaria del sistema hace perder a las personas en un laberinto que les veda cualquier conocimiento de sí mismo y de los demás. Pero el mérito de Brecht reside en que sus personajes, al contrario de los personajes de Kafka, Sartre y Camus, tienen conciencia de que su alineación no es una categoría eterna de la existencia humana –como creen los existencialistas- sino que tiene raíces histórico-sociales determinadas y por consiguiente su cancelación es inevitable, mediante una transformación radical de las condiciones materiales que la engendran. En este sentido, Brecht es tan radical, como puede serlo un humanista compenetrado por la definición clásica de Marx: “Ser radical, es tomar las cosas por la raíz, y para el hombre la raíz es el hombre mismo”.

Por eso, no es casual que en toda su obra palpite, como un símbolo del porvenir, su célebre sentencia: “El destino del hombre, es el hombre”, y de que su realismo conduzca a culminar la consigna ya propuesta en su pieza didáctica “El que dice sí, el que dice no”: “mostrar al mundo de los hombres, tal y como es: hecho por hombres y modificable por ellos”.

Durante el terror nazi, Brecht vivió refugiado en diversos países –Finlandia, Dinamarca, la Unión Soviética, Estados Unidos- en los que continuó su prolífica obra y delineó su pensamiento estético. Quizás los antecedentes que se consignaron en este reinado efímero del irracionalismo, sirvieron a Brecht de aliciente para concebir su “Galileo Galilei”. El gran dramaturgo ya había desenmascarado la locura fascista en “Gran terror y miseria del III Reich”, pero el ahogamiento del pensamiento y del rigor científico por parte de los Torquemadas del siglo XX, habían hecho meditar profundamente a Brecht sobre la posición del intelectual, del artista, del científico, frente a los poderes establecidos. El tema de las vicisitudes de Galileo, con los pretendidos depositarios de la verdad única en su época, caía de perlas para enrostrar a los idealistas su estupidez.

Pero más que interesarse en mostrar a Galileo como un héroe que desafía los resortes morales de la sociedad, al divulgar audazmente el sistema copernicano, o como un cobarde que al final de su vida claudica ante el Tribunal del Santo Oficio, para salvar el pellejo, Brecht pone más énfasis en mostrar la sociedad que lo produjo y las condiciones históricas que hicieron posibles las investigaciones del connotado sabio. En el albor de una nueva era, que marcaba la transición entre un feudalismo declinante y una naciente burguesía mercantilista, las investigaciones científicas constituían un reflejo de las aspiraciones revolucionarias de la nueva clase en ascenso, que precisamente utilizaba la ciencia como un arma eficaz contra las anacrónicas relaciones de producción, aún vigentes. Visto esta perspectiva, el error de Galileo radicó en haberse encerrado en una torre de marfil, a concebir una astronomía particular, pura, desentendida del papel histórico-social que en esos momentos desempeñaba. Muestra de esta debilidad galileana la encontramos en el momento en que se vislumbra cierto peligro para las investigaciones del sabio y un personaje de la burguesía le ofrece la “ayuda de todas las profesiones y de las ciudades del norte de Italia”. Galileo rechaza el ofrecimiento y contesta: “El gran Duque (de Florencia) es mi discípulo y, además, a cualquier tentativa de enredarme en cualquier trampa, el Papa opondría un no definitivo. Cualquiera que tenga algo de que quejarse en este país, se cree en el derecho de escogerme como su padre espiritual, especialmente en lugares en donde esto no me es precisamente favorable. He escrito un libro sobre la mecánica del universo. Eso es todo. Lo hagan con él, o lo que no hagan, eso no me interesa”. He aquí, el retrato de un sabio indiferente, abstraído en su quehacer particular y de quien los guardianes de las ideas sanas no tienen por qué

preocuparse. El prototipo de un sabio a quien Brecht, en un poema célebre, describiría amargamente:

En los viejos libros está lo que es ser sabio:
Librarse de la lucha del mundo,
y el breve tiempo pasarlo sin temores.
Pero salir adelante sin violencia.
Y pagar bien por mal sin colmar sus deseos;
olvidarlos, eso es de sabio.
Yo nada de eso puedo.

El mismo Galileo fue consciente de su falta y al final de la obra, en una elocuente autocrítica ante uno de sus discípulos, confiesa su inferioridad histórica al destino que le estaba asignado:

“La práctica de la ciencia no debería despreocuparse de la valentía de quien la cultiva. La ciencia comercia con el saber, que es producto de la duda; y esta nueva especie de duda produjo en la gente una especie de efecto mágico. Antigua como la roca, es la condición de la mayoría, y es necesario que sea de la misma suerte sólida. Pero, en ese entonces, todos habían aprendido a dudar. Y arrancaban de nuestras manos los telescopios para dirigirlos contra sus torturadores: contra los príncipes, contra los funcionarios, contra los predicadores de moral. La mecánica del universo apareció más clara, pero la mecánica de las cortes no salió de la niebla. Y si la duda venció la batalla para medir los cielos, la batalla de las madres romanas para adquirir leche se perdió por la credulidad. Se nos repite que esto es tarea de científicos, y al científico se recomienda hacer públicos sus descubrimientos, pero en tanto no perturben la paz, entendiendo por paz, la tranquilidad espiritual de los más favorecidos. Creo que la ciencia no tiene otro fin sino el de hacer más segura la existencia humana; pero si se abre el camino de la opresión la ciencia puede quedar mutilada para siempre. Cada nueva máquina no será sino un incentivo a nuevas calamidades para el hombre. Y cuando, en el tiempo de los tiempos, todo lo descubrible haya sido descubierto, el progreso terminará por separarse definitivamente del bienestar de la humanidad... Como hombre de ciencia tuve la excepcional fortuna de ver la astronomía predicarse en las plazas públicas, como si fuera el evangelio. En aquel momento, cualquier batalla que se hubiera emprendido, hubiera podido tener la más amplia resonancia. Estoy convencido de que jamás me arriesgué en nada grave; puse mi saber a disposición de los poderosos, para que lo utilizaran o abusaran de él según sus propios intereses. He traicio-

nado, mi profesión; y cuando un hombre ha hecho lo que yo he hecho, su presencia no puede ser tolerada en las filas de la ciencia”.

Hay en “Galileo Galilei” una secuencia que ilustra, no solo uno de los aspectos más interesantes del pensamiento de Brecht, sino su misma técnica teatral. Al conocer su retractación uno de sus discípulos grita a Galileo:

“Desgraciado el país que no tiene héroes”. Galileo le contesta con serenidad:

“Al revés, desgraciado el país que necesita de héroes”. Evidentemente, toda la obra de Brecht es una gigantesca desmixtificación del héroe, del gran personaje que erige su prestigio a costa de la voluntad de la mayoría. Brecht sabía muy bien que la historia no la hacen los grandes, los monstruos sagrados, sino la gran masa de la humanidad consciente de su quehacer histórico. En sus “Preguntas de un lector obrero” pone al desnudo todo este mito construido por los usufructuarios de un determinado estado de cosas:

Alejandro Magno conquistó la india.

- ¿Completamente solo?

Julio César batió a los galos.

- ¿No llevó consigo siquiera un cocinero?

Felipe II lloró su invencible armada.

- ¿Fue el único que lloró?

En todas las páginas una victoria.

- ¿Quién preparó el festín triunfal?

Cada diez años un gran hombre.

- ¿Quién pagó las consecuencias?

De lo que se trataba era de unir dialécticamente todas estas premisas del materialismo histórico a las vivencias teatrales. Tradicionalmente las teorías de Stanislavski sobre la perfecta comunión entre el actor y el personaje, y entre este y su público, eran practicadas por la mayor parte de las gentes de teatro. Sin darse cuenta, este teatro burgués obraba como un medio de alineación del espectador, quien prácticamente sucumbía en la vida propia de los personajes y en la fantasía de la escena. Así se liquidaba la libertad del espectador quien, al perder todo grado de lucidez por los sentimientos de simpatía, odio, compasión, etc., que invariablemente le suscitaban los personajes del drama, se metía en un asunto que ya estaba arreglado de antemano, impidiéndole el acto de voluntad y decisión que caracteriza al hom-

bre en posesión de si mismo. Contra esta “magia” que denomina Brecht, él mismo da las bases para un teatro más racional, épico, como él mismo lo denomina, en el cual, el espectador pueda tomar posición respecto de los hechos representados y ejercer una franca actitud crítica respecto a todas las situaciones. Con la clara convicción de liberar al espectador, Brecht adopta la técnica del alojamiento. Remplaza los héroes de la escena, con los cuales inevitablemente se identifica el espectador, por hombres concretos y problemáticos, que viven en una situación determinada y en periodos históricos definidos. No se aspira a que el público tome partido en pro o en contra del personaje, sino que lo analice en todos sus aspectos, teniendo en cuenta las circunstancias que lo hicieron posible. Para ello, se necesita que la representación esté exenta de cualquier elemento de sensiblería, de modo que el espectador no se mezcle en la acción teatral. Como medio para lograrlo, Brecht utiliza muchas veces los narradores, los coros o, como en el caso de Galileo, telones con letreros, que obran a manera de mediatizadores entre la escena y el público, capacitando a este para mantenerse en posesión de todas sus facultades que lo habiliten para juzgar objetivamente de la acción teatral.

En consecuencia, el teatro de Brecht acude a las facultades analíticas del hombre, para ilustrarlo sobre las verdades más esenciales de la época y hacerlo tomar posteriormente una posición práctica frente a todos los conflictos que se plantean en el arte. Vemos entonces que el teatro épico brechtiano no termina solo en la escena. Este no es más que un incentivo humano. El teatro despierta la actividad del hombre y lo hace decidirse, de tal manera que el teatro se convierte en un instrumento de las luchas humanas. Un director de cine brechtiano, Alain Resnais –el recordado director de “Hiroshima, mi amor”- esquematiza muy bien estas ideas y cuando habla de que su propósito en el cine es “indisponer al espectador, de modo tal que, después de la función, salga –si se quiere- disgustado, pero a la larga, transformado. Y así, más tarde o más pronto, actúe en consecuencia”.

En realidad, es esta la intención más meritoria de la obra de Brecht: Ayudar al hombre a “comprender lo que no puede ser cambiado, para cambiar lo que puede ser: el mundo y nosotros mismos”.



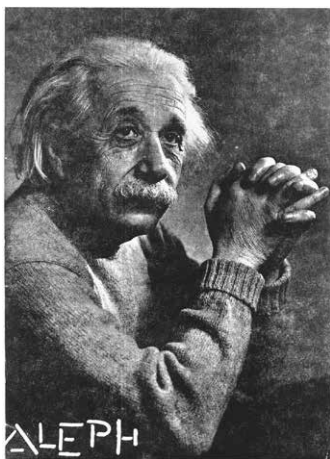
50 AÑOS FESTIVAL INTERNACIONAL
DE TEATRO
DE MANIZALES

**DEL 5
AL 14**
DE OCTUBRE
DE 2018

**WWW.
FESTIVALDE
MANIZALES
.COM**

LEY 677.0.2004
PATRIMONIO CULTURAL DE LA NACIÓN
FESTIVAL INTERNACIONAL DE TEATRO MANIZALES





Notas

Aplausos para Octavio Arbeláez-Tobón (por: Adriana Villegas-Botero; “La Patria”, 01.IV.2018). Esta semana hubo una pequeña polémica en Twitter porque tres arquitectos colombianos ganaron un premio en China y no fueron noticia. Uno de ellos se quejó diciendo que si hubiese llevado coca y estuviera sentenciado a muerte al menos le habrían hecho una entrevista. A raíz de su comentario le llovieron mensajes de todo tipo: desde felicitaciones hasta acusaciones de provinciano por pensar que ganar un premio al otro lado del mundo es mejor que recibirlo acá. Hubo quienes le dieron la razón, argumentando que la sociedad sí necesita referentes inspiradores para los jóvenes, y otros más le dijeron que en vez de lamentarse contara de qué se trata el premio, pues los periodistas no somos adivinos.

A riesgo de parecer muy provinciana, yo sí estoy muy feliz con otro premio que se ganó por allá en el lejano oriente un paisano nuestro: Jung Hun Lee, fun-

dador y director general de la Semana de la Música de Seúl en Corea del Sur, anunció este lunes que el premio “a toda una vida” que entrega Red Mundial de Mercados de la Música será este año para Octavio Arbeláez Tobón, quien recibirá el galardón en octubre.

Me alegran mucho los reconocimientos que se dan en vida y me parece una feliz coincidencia que este homenaje llegue en el año en que el Festival Internacional de Teatro de Manizales celebra sus 50 años de vida próspera y provocadora, aunque hacer el festival sea cada vez más difícil.

Octavio es reconocido en Manizales por ser el alma del Festival de Teatro, pero su trabajo como gestor cultural es mucho más amplio e incluye acciones con Latinoamérica, Europa y África: desde Medellín dirige Circulart, el mercado latinoamericano de la música que fundó hace unos años; es el director del Festival Internacional de las Artes de Costa Rica, y fue creador de Mapas, el Mercado de las Artes Performativas del Atlán-

tico Sur que tiene como sede Tenerife, en las Islas Canarias.

Digo que Octavio se ganó un premio en el lejano oriente con el ánimo de resaltar algo que considero fundamental en su trabajo cultural y que es, a mi modo de ver, el gran aporte del Festival de Teatro a Manizales: volver cercano lo que está lejano; traer a esta ciudad artes escénicas creadas en otras latitudes, inalcanzables para el ciudadano común. Es decir: ponernos en contacto con el mundo, que es lo contrario de ser provincianos.

Hoy termina el Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá luego de dos semanas de programación y dos noticias asociadas a este evento me hicieron pensar en Octavio. La Revista Arcadia le dedicó un único artículo al Festival: tres páginas sobre el dramaturgo y director argentino Rafael Spregelburd, a quien consideran una de las propuestas más interesantes en esta versión del Iberoamericano. Pensé en Octavio porque Spregelburd vino por primera vez al Festival de Teatro de Manizales hace ya 20 años. Acá siempre hemos tenido la fortuna de poder ver en escena las propuestas emergentes gracias a su curaduría.

La otra noticia fue una imagen triste: el crítico Luis Fernando Afanador publicó una foto del teatro Julio Mario Santodomingo prácticamente vacío durante el estreno *Symphony of Sorrowful Songs*, del Ballet de la Ópera de Ljubljana, la última obra dirigida por el aclamado dramaturgo esloveno Toma, Pandur, quien falleció hace dos años.

Vi la imagen y pensé que las salas del Festival de Teatro de Manizales nor-

malmente se llenan porque los precios de la boletería lo permiten. Luego pensé que quizás en épocas de Fanny Mickey no hubiera sido posible que un espectáculo de esa naturaleza se quedara sin público en Bogotá. Difícil saberlo, pero es evidente que el Iberoamericano ha sufrido cuestionamientos y dificultades para mantenerse a flote tras la ausencia de su creadora.

Octavio, ya lo dije, es la tras escena de nuestro Festival de Teatro de Manizales. A él le agradezco la emoción por haber podido ver la belleza inolvidable de la danza de Deborah Colker y el teatro profundo de Malayerba o La Zaranda. Por tomarse la tarea de buscar año a año la plata escasa para hacer el Festival y llenarse de paciencia para explicarle a burócratas, que lo único que han visto en teatro es Suso el Papi, por qué es importante financiar la traída de grupos internacionales y no solo programar conciertos de vallenato, despecho y reguetón que cualquier persona puede escuchar en su radio. Y encima aguantar las críticas de gente que nunca compra una boleta y sin embargo se atreve a comentar: “el Festival ya no es lo que era”.

Me gusta que homenajeen a Octavio Arbeláez Tobón en Seúl. Me gustaría también que Manizales, el sector público y privado, lo homenajeara dándole más apoyo a un Festival que se hace con las uñas, y también con amor.

[Ref.:<http://admin.lapatria.com/opinion/columnas/adriana-villegas-botero/aplausos-para-octavio#sthash.RcEN0XKf.uxf>]

MAPAS y mercados culturales emergentes: modelos de innovación en las industrias creativas (por: Octavio Arbeláez-Tobón; Tenerife, 30.VI.2018). El proceso de transformación económica que hemos experimentado desde la década de los ochenta hasta el siglo XXI, como resultado de la aplicación de los principios del libre mercado, ha producido profundos cambios en las estructuras económicas, políticas, sociales, tecnológicas, jurídicas y culturales. Desde el punto de vista cultural, nuestros países han debido hacer frente a una serie de desafíos que los ha ido obligando a replantear los procesos de reorganización de sus escenarios culturales

Este nuevo contexto, caracterizado por la globalización de la economía, de las comunicaciones y de la cultura, está orientado hacia la creación de la sociedad de la información y el conocimiento en la que las industrias culturales juegan un rol fundamental. Como bien lo indica Martín Hopenhayn, lo que hace que este sector se esté convirtiendo “en el sector estratégico de la competitividad, el empleo, la construcción de consensos, el modo de hacer política y la circulación de la información y los conocimientos”

Ya en esta década se camina hacia la identificación de un sector vivo y vibrante que protagoniza la filiación cultura/emprendimiento/innovación/creación, de la que participan activamente los países iberoamericanos, y en algunos países de África, que cuentan con unidades especializadas y una política de internacionalización de su oferta de bienes y servicios culturales, en todos los sectores, desde los de las industrias culturales “tradicionales” (libro, cine,

artes visuales, y audiovisual) hasta los campos de las artes escénicas y musicales, las artes digitales y ese largo etcétera que abarca la creatividad del sector.

La irrupción de la forma mercado en los procesos de circulación de bienes y servicios asociados al teatro la música y la danza, con interesantes ejemplos y, en el caso de Tenerife, denotan una avanzada mentalidad en propuestas de intercambio y gestión de modelos avanzados para un sector necesitado de innovar sus formas de distribución, con lo que se percibe un terreno abonado para la presencia de un mercado internacional que genere nuevos espacios para la integración sur/sur, y, desde este ámbito territorial generar plataformas para el mundo.

Ahora bien, en un contexto más amplio, el mercado, en general, y este sector en particular, ha tenido como sus características relevantes el que, durante su proceso de desarrollo, los países ricos dependieron fuertemente de la protección del comercio y de los subsidios, que por lo general no observaron las leyes de patentes ni los llamados derechos de propiedad intelectual y que sólo defendieron el libre comercio cuando les reportaba ventajas económicas. Desde este punto de vista, estos países hoy impulsan al mundo en desarrollo para que adopte las políticas que ellos evitaron.

Asimismo, las políticas de los países ricos no sólo incluyeron el proteccionismo y la intervención del Estado, sino también una política de colonización y desindustrialización deliberada del Tercer Mundo, lo que sumado al factor globalización, generó una desigualdad pronunciada.

Todo esto derivó en el monopolio en la creación y circulación de los contenidos culturales, y la posterior defensa de los mismos en los tratados internacionales, con ventajas oprobiosas, en todos los escenarios del comercio internacional (OMC; GATT; etc).

Por esto pensamos que, en lo que concierne a la política comercial ligada a las industrias culturales, la historia y “la teoría de las ventajas competitivas” indican que el procedimiento más apropiado sería el de considerar la liberalización del comercio de manera selectiva, a medida que las industrias particulares lleguen a ser suficientemente competitivas en el mercado mundial.

Este enfoque, ligado a los mercados culturales emergentes de los que formamos parte, es válido para un sector en que los contenidos ligados a la creatividad e innovación son muy fuertes y demandados por el mercado mundial, y que están presentes en nuestros países con altos niveles de diversidad, aun considerando las asimetrías propias de la nuestro espacio cultural iberoamericano, y de una África que sentimos cercana.

MAPAS, aparte de sumarse al fortalecimiento del sector en el marco de la política cultural pública de Tenerife, tanto desde el punto de vista presupuestal como desde la perspectiva de la consolidación de los mercados exportadores de la oferta local, se inserta en la realidad de los mercados mundiales y generará espacios para la reflexión en estos contextos.

Bienvenidos a esta II edición de MAPAS, el mercado cultural de Tenerife para el mundo.

“La artes de Latinoamérica viajan a África con escala en Tenerife” (por: Yhonatan Loaiza-Grisales; “El Tiempo”, 31.VII.2018). Es una estructura hipnótica, imponente, que puede verse como una inmensa ola que se recoge tras estrellarse en la orilla. En ella se resguardan varios escenarios y además hay una inmensa abertura que les permite a sus visitantes disfrutar de la vista del apacible océano antes de entrar a ver una obra de teatro, una ópera o un concierto. Es el Auditorio de Santa Cruz de Tenerife, que condensa la tradición histórica de esta isla española ubicada en el archipiélago de Canarias, más cercana a África que a España.

“Siempre hemos sido un crisol de culturas, es decir, en el inconsciente colectivo de nuestra ciudadanía existe un concepto que es el de la plataforma tricontinental: somos geográficamente africanos; política, administrativa, cultural e históricamente europeos, pero emocionalmente somos latinoamericanos”, asegura José Luis Rivero, director insular de Cultura del Cabildo de Tenerife. Curiosamente, al oído colombiano las voces de sus habitantes le pueden recordar más un acento venezolano que el de un europeo.

Rivero recuerda que esta isla se ha posicionado como una plataforma estratégica: no solo fue conquistada por España sino que los portugueses pasaban por allí para bordear la costa africana y además los barcos de esclavos de Senegal fondeaban allí para luego continuar hacia Norteamérica.

Desde el año pasado, Tenerife busca plantearse como un nuevo punto neurál-

gico para conectar las artes escénicas de Latinoamérica, África y Europa del sur. Fue así como nació el Mercado de Artes Performativas del Atlántico Sur, Mapas, que acaba de realizar su segunda edición, con una programación artística de más de 60 presentaciones, además de eventos teóricos, académicos y una rueda de negocios.

Al igual que el año pasado, el encuentro se realizó gracias a una alianza entre el cabildo de Tenerife, el grupo canario Una Hora Menos y Circulart, una iniciativa colombiana de desarrollo de músicas latinoamericanas, que cada año produce un mercado musical en Medellín. Gracias a esa estrategia, durante cinco días Santa Cruz de Tenerife brilló como ese crisol cultural que mencionaba Rivero, no solo por las presentaciones artísticas, que en un solo día podían variar de un circo marroquí a una pieza de narración de Burkina Faso a una versión portuguesa de una tragedia griega, sino por la presencia de programadores culturales de varios países.

“Este año el crecimiento realmente fue muy grande en número de participantes, no esperábamos que fuera así, pensábamos que iba a ser un proceso más lento, entonces nos cogió un poco de sorpresa en el momento de la convocatoria, pero luego activamos todo”, cuenta Beatriz Quintero, gerente de Mapas y directora ejecutiva de Circulart.

La programación fue diseñada por Octavio Arbeláez, director de Mapas, de Circulart y del Festival de Teatro de Manizales, quien tuvo que elegir a los participantes de entre un grupo de más de 1100 inscritos. Para el gestor cultu-

ral, ese número de interesados se logró por la confianza que genera el modelo Circulart en la comunidad artística internacional.

“La convocatoria fue fácil en Latinoamérica, un poquito más difícil en Canarias, y desde luego el trabajo arduo ha sido en África, es decir: darnos a conocer, que entienden el proceso y los beneficios, además de las obvias dificultades que tienen los procesos migratorios de las autoridades españolas con relación al continente africano”, explica Arbeláez.

Además de esos retos, Mapas también se enfrentaba a otros rompecabezas logísticos, no solo por la mezcla de teatro y música en un solo evento, sino por el hecho de tener la filosofía de un mercado cultural, que exige una dinámica diferente a otros encuentros.

Ahí salió a relucir la infraestructura de Santa Cruz de Tenerife, una ciudad de un poco más de 200.000 habitantes que puso a disposición dos teatros (Guimerá y Sala Granja), un museo, el centro cultural Tenerife Espacio de las Artes y su auditorio, diseñado por el arquitecto Santiago Calatrava Valls, que tiene una sala principal con capacidad para más de 1600 personas y otros tres escenarios externos.

“Históricamente siempre hemos tenido un vuelco directo hacia la cultura. A nivel estatal se pelea lo que se llama el 1 por ciento cultural, es decir, que del PIB se le dedique el 1 por ciento a la cultura, y nosotros (el cabildo de Tenerife) le dedicamos el 5,6 por ciento del PIB a la actividad cultural”, asegura Rivero.

Según el director insular, el eje fundamental de Mapas no es solo contarle al mundo lo que se hace en Canarias, sino que las conexiones entre África y Latinoamérica ocurran en ese sitio. “Nos sentimos parte de esa plataforma sur-sur”, añade.

Ahí también aparece de nuevo la historia, pues la influencia de los sonidos africanos en la música latinoamericana es innegable. En esa propuesta musical del continente negro sobresalieron artistas como Nelida Karr, de Guinea Ecuatorial, con su propuesta de fusión entre ritmos tradicionales de su país y jazz, y la cantante camerunesa Lornoar, que sorprendió con su potente voz.

Las artes escénicas, por su parte, revelaron la presencia de una estrella de la escena africana, Hassane Kassi Kouyaté, actor y director de Burkina Faso, que trabajó durante más de 20 años con el legendario director británico Peter Brook.

“Brook no se considera un maestro, no considera haber hecho escuela ni nada, para mí ha sido fundamentalmente una experiencia de vida, filosófica, que va más allá del teatro, en que lo más importante no ha sido el teatro, sino vivir una experiencia con Peter Brook”, asegura el artista.

Kassi Kouyaté dirigió en Mapas ‘Le fabuleux destin D’Amadou Hampâté Bâ’, una celebración oral de las obras y las experiencias vitales del escritor maliense Amadou Hampâté Bâ, para la que se inspiró en la tradición de los griot, una familia de narradores orales de África Occidental. La pieza tenía un sencillo

pero emotivo dispositivo escénico, que rememoraba el patio de la casa de Hampâté Bâ, en la que un actor y un músico relataban sus historias.

“Tú puedes contratar los servicios de un griot, que venga con un músico y te cuente la historia de un rey, de un pueblo, de tu familia o una epopeya. Hace 18 años que utilizo este método, porque me interesa mucho dar a conocer la historia de otros escritores africanos por la vía del teatro. Y hoy, mucho tiempo después, ese teatro se terminó llamando teatro documental, pero en esa época nunca se me hubiera ocurrido darle ese apellido”, añade al artista africano.

Además de la presencia en la organización, Colombia tuvo una presencia clave en las presentaciones artísticas y en las ruedas de negocios. En las primeras, la participación nacional se inauguró con la descarga de cumbia rebelde de Puerto Candelaria, que se presentó en la segunda jornada, en medio de una gira europea que durará alrededor de dos meses.

El grupo que dirige Juancho Valencia logró conectar casi desde la primera canción con el público, pero la clave de las presentaciones en este tipo de mercados va más allá del espectador común.

“Tú generas una estrategia que se construye en base a cuál es el nicho y cuáles son los caminos que quieres abrir con ese concierto. Uno inicialmente quiere que le guste a todo el mundo, pero eso no es posible, entonces aprendes a no apuntarle a todas las posibilidades sino a las alianzas que quieres formar. Y tienes 30

minutos para hacerlo en el escenario”, asegura Valencia, quien añade que uno de los objetivos de esta presentación era enlazar con el mercado africano.

En la parte musical, también se presentó el grupo Curipira, que cautivó con su exploración de sonidos folclóricos del Atlántico y el Pacífico. En teatro, la cuota colombiana fue ‘Yo NO estoy loca’, monólogo de Teatro Petra escrito por Fabio Rubiano y protagonizado por Marcela Valencia.

Petra de hecho es uno de los grupos colombianos que más gira en el exterior y Rubiano es consciente de la importancia que tiene la gestión en este tipo de procesos. “El presentarse en este tipo de cosas es una tarea que uno también tiene que hacer, a uno le puede dar pereza o angustia, o decir que no está preparado para eso, o que el oficio de uno es hacer obras y no venderlas, pero hay que aprender a hacerlo; si no queremos ser mediocres en ningún campo del teatro, tampoco podemos serlo en este”, asegura.

El director y dramaturgo asegura que las obras del grupo no se están acomodando a las necesidades de los festivales, sino que el objetivo es que a los programadores les interesen tal como están. “Esa era una de las discusiones de una de las mesas redondas que tuvimos: si el carácter curatorial dependía del tamaño de las obras, de la cantidad de actores, del número de tiquetes o el tamaño de la escenografía. Y no, no depende de eso ni puede depender, y en eso creo que hemos sido muy respetados, porque obras grandes han girado con todas las condiciones”, añade.

También hubo una nutrida participación de artistas y programadores en las ruedas de negocios. Los Chicos del Jardín, Congregación Teatro, María Cristina Plata, Tubará, el Circuito de Jazz, el Festival de Pasto, la Fundación La Cueva, El Escondite y el propio Petra incluso contaron con apoyo del Ministerio de Cultura.

“Colombia es sin duda el país que está haciendo un mayor esfuerzo institucional para que eso ocurra y eso es un referente para otros países. Hay otros que están diciendo mira la representatividad que Colombia está ganando, mira los esfuerzos que está haciendo y los réditos que eso da a las compañías y a los creadores colombianos, porque están teniendo una alta contratación”, anota Rivero.

La Congregación, dirigida por Johan Velandia, el año pasado hizo parte de las presentaciones artísticas con la obra ‘Camargo’. Este año, logró encontrar el terreno más abonado, así no hubiera podido poner en escena su más reciente creación, ‘El ensayo’.

“Hay productores que dicen: ‘este año el festival ya está programado, pero el próximo te queremos tener’. Creo que hay otros tipos de alianzas, encuentros de dramaturgia, participar en producciones en otros países como invitado, o poder pensar en coproducciones o becas. El mercado se amplía de participar con una obra en un festival”, explica Velandia.

Y el crisol se amplía mucho más allá, pues Mapas construyó una cartografía llena de artistas que rescataban las místicas o las danzas tradicionales de sus

regiones, pero también de aquellos que las llevaban a otros terrenos e incluso de otros que resignificaban clásicos, como Los Colochos con ‘Mendoza’, su desgarradora e ingeniosa versión local de ‘Macbeth’ que ya ha dejado huella en Colombia, o ‘La fiesta del viejo’, una entrañable visión porteña de ‘Rey Lear’. Las olas de las artes seguirán dejando sus ecos en Santa Cruz y la esperanza es que también los lleven a los escenarios de los tres continentes.

“Octavio, el grande...” (por: Alberto Morales; “El Mundo”, Medellín, 08.VII.2018). Sorprende -digo- que existan también Personajes con mayúscula como Octavio Arbeláez-Tobón que, decididamente, no saben quiénes son.

Sorprende que en un país como el nuestro, en donde a fuerza de vulgaridad abundan los personajillos que protagonizan los más variados incidentes apelando al nivel de sus “estudios”, los logros de sus “altos cargos”, la cantidad de dinero que ganan, la trascendencia de su “apellido” o el color de su piel, para enrostrarle a quien osa contradecirles que “usted no sabe quién soy yo”, sorprende -digo- que existan también Personajes con mayúscula como Octavio Arbeláez-Tobón que, decididamente, no saben quiénes son.

Y no digo que Octavio tenga problemas existenciales que le impidan reconocerse, no. Lo digo porque Octavio es un modesto irreductible que camina por el mundo sin una consciencia plena de su importancia y su trascendencia.

Déjeme le cuento. Se trata de un abogado con estudios de postgrado en Filosofía y Marketing Cultural que ha dedicado su existencia al tema de la cultura, analizando, estudiando, dirigiendo, haciendo lo que tal vez nadie más haya hecho por el tema y con un alcance que tal vez nadie sea capaz de igualar. Muy recién egresado de la Universidad, en función de niño prodigio, ya era decano de la Facultad de Artes de la Universidad de Caldas para, muy rápido, llegar a ser no solo el director del Festival Internacional de Teatro de Manizales, que aún hoy sigue brillando con su impronta y su gestión, sino que pasó así mismo por el Ministerio de Cultura de Colombia como director de Artes y desde entonces, sin parar, ya como consultor del PNUD en el área de cultura y nuevas tecnologías, ya recorriendo el mundo como consultor de ministerios de cultura en diferentes latitudes, ahora creando redes culturales que tienen hoy un peso específico a nivel global, o ejerciendo como director ejecutivo de Congresos de Cultura, responsabilizándose del marketing de festivales de teatro aquí y en otros países, se fue convirtiendo en una leyenda viva para los músicos emergentes del mundo ibérico, y construyendo amigos, redes, entidades, teorías, opciones culturales en los más apartados rincones del planeta.

Es un viajero de marca mayor. No conozco a nadie con tal capacidad de acumulación de millas, ni quien te explique mejor, sin ninguna pretensión, cuál es el restaurante en donde se comen las mejores tapas de España y conducirte de la

mano por esa callecita que solo un puñado de iluminados conoce allá, en los recovecos de Madrid. No hay quien te hable con la propiedad que él lo hace, de minucias cotidianas de Bahía o de Río en el Brasil, o en las Islas Canarias, o en Barcelona, o en Buenos Aires.

Es un hombre culto, de lecturas sofisticadas y conocedor de nombres impensables que él lee con intuición y te menciona al desgaire y que después descubres que son escritores míticos o pensadores prodigiosos.

Buen conversador desde chiquito, pues lo veo caminando por la calles del viejo barrio de Chipre, allá en la ciudad amada, con los brazos atrás, todo filosófico, mientras explicaba algo de alguno de esos personajes que nos conmovieron en la juventud y de los que solo hablaban los grandes... ¿acaso Heidegger?

Octavio es un problema: buen hijo, buen hermano, buen papá, buen marido, buen tío, buen amigo, no hay por dónde atraparlo, porque su transparencia es también su sello.

Escribe bien. Sus ponencias siempre son impecables, asertivas, decantadas, propositivas.

En los últimos años ha empezado a recibir todo tipo de reconocimientos. No los voy a mencionar todos, destacar tal vez el Premio *Glommet* (La Red Mundial de mercados de la música con sede en Seúl, Corea del Sur) a la trayectoria en el campo de la gestión cultural asociada a la música, o el de la *International Society for the Performing Arts*, o el premio *Lifetime Achievement Award*, para no citar sino tres.

Por estos días se anuncia que el Congreso de Colombia lo va a condecorar con la Orden de Gran Caballero, ¡hágame el favor!

Como consecuencia de su bajo perfil, Medellín desconoce todo lo que Octavio ha hecho por la cultura de esta ciudad. *Circularart* es un gran ejemplo.

Pero es que Octavio no tiene interés en cacarear nada, él sigue ahí, impertérrito, como sin saber quién es él. Tal vez lo único que lo pone en trance de sentirse un privilegiado, es cuando habla de Aida y de sus hijos. El man es así...

[Ref.: <http://www.elmundo.com/noticia/Octavioel-grande-/373064>]

Educación y ciencia según la dirigencia colombiana (por: Ricardo Gómez-Giraldo; ex rector, Universidad de Caldas - Ref.: "El Espectador", 27.VI.2018). Discursos espontáneos, expresiones improvisadas y debates desde 1980 hasta 2013 le sirvieron a un investigador colombiano para entender la mentalidad de los líderes políticos en dos áreas estratégicas.

¿Son los problemas de COLCIENCIAS sólo problemas presupuestales? ¿Por qué la educación colombiana está aún lejos del nivel que admiramos en países más equitativos y avanzados? ¿La gran diferencia entre la educación básica pública y la privada, a qué se debe? ¿Qué tan prioritarias son en la agenda pública la ciencia y la equidad educativa? La investigación que hice, y de la cual aquí presento un mínimo resumen, intentó responder preguntas como esas.

En 1992, Diana Obregón, de la Universidad Nacional, presentó un estudio sobre la actitud de las élites colombianas con respecto a la ciencia, desde la Independencia hasta los 1930 y sus hallazgos fueron poco alentadores: poca valoración de la ciencia como factor de desarrollo nacional.

Mi investigación doctoral, inspirada en aquel trabajo y en el de Merton (quien demostró la creencia generalizada en las soluciones científicas en la Inglaterra del Siglo XVII), pregunta por la mentalidad de las élites políticas y empresariales colombianas entre 1980 y 2013, con respecto a la ciencia y a la educación: lo primero por su potencial para el desarrollo económico y social sostenido y lo segundo por su potencial para generar igualdad social.

Escogí esa época por ser momento de cambios: fin del Frente Nacional, inicio de una economía abierta, nueva Constitución Política, en fin. La fuente de la investigación fueron los debates de la Asamblea Constituyente, los debates del Senado de la República sobre normas de ambos temas: Ley 30 o de Educación Superior, Ley 115 o Ley General de Educación, Ley 60 de 1993 y su contrareforma o Ley de Transferencias de 2001 y Reforma a las Regalías (2010-2012), parcialmente destinadas para Ciencia y Tecnología; también estudié 33 años de actas de la Junta Directiva nacional de la ANDI.

No investigué lo formal (las propuestas de leyes, las constancias), sino los discursos espontáneos, las expresiones improvisadas y lo no dicho durante los debates (agrupado en 1.328 citas), ya que

el concepto de “mentalidad” implica tener en cuenta elementos culturales que tienen profundas raíces históricas, e indagar el inconsciente con ayuda de la psicología social y las neurociencias. Última aclaración antes de los resultados: “mentalidad” es algo colectivo, no es una manera individual ni aislada de pensar si no que pertenece a grupos poblacionales. En la Universidad de Heidelberg, por ejemplo, investigan la mentalidad de los presidentes de las compañías privadas en cinco continentes.

Los hallazgos del trabajo son diversos. Primero, se confirman las sugerencias de Mauricio García Villegas y Enrique Serrano: en Colombia hay muy poco interés, por lo menos de parte de quienes (¡oh ironía!) dirigen el Estado, por tener un Estado capaz y eficiente en ciencia y educación. En el fondo, lo que aparece es una manera de pensar propia de cuando se fundaron los primeros poblados en este rincón de América: bastante localismo y falta de ambición nacional –escondida, en parte, en un discurso elemental sobre la libertad-, y casi complacencia con la calidad educativa.

En segundo lugar, y es algo llamativo, la desigualdad educativa se ha naturalizado; a pesar de algunas reflexiones aisladas encontradas y de que algunos empresarios crearon varias fundaciones en favor de la educación, en general no se encuentra una preocupación profunda por la desigualdad educativa del país. También encontré una preocupante fractura social con respecto a la educación y la ciencia: las élites tradicionales están vinculadas principalmente a la

educación privada, la izquierda prioriza la protección sindical y que la universidad pública sea espacio político, y a los barones electorales les interesa el presupuesto educativo y científico, y controlar el SENA, para sus propósitos clientelistas.

Encontré también que la ciencia no fue objeto de preocupación de las élites en las últimas dos décadas del Siglo XX algo atado no sólo a la mentalidad sino también, seguramente, al contunio escalamiento de las guerras internas. El interés del Presidente Barco por el desarrollo basado en la ciencia no tuvo eco entre empresarios y políticos (en esto contradigo un estudio del profesor Nupia de Los Andes) y la Misión de los Sabios, cuyo informe fue publicado en 1994, tristemente les pasó desapercibida. Llama la atención que el interés por la ciencia y la innovación se marca entre los empresarios sólo a partir de la mayor internacionalización de la economía, con el inicio de las negociaciones del TLC en 2003 y con la fundación del Comité Universidad Empresa Estado en Medellín, en el mismo año. Para los políticos, la ciencia siguió siendo un tema no prioritario.

Otros hallazgos demuestran el cambio progresivo de las élites colombianas: hasta la terminación del Frente Nacional había una gobernabilidad dirigida por los “Jefes Naturales” de los partidos. En el Siglo XXI ha aumentado la pluralidad entre las élites (por origen social y político), pero también el ejecutivo es más débil: la discusión de regalías para ciencia, por ejemplo, la ganó el interés de los Barones Electorales (participar en el

control de los dineros), sobre unas ideas de desarrollo más ambiciosas que tuvo el gobierno Santos. Los que ahora más o menos actúan como “los guardianes del orden” son los tecnócratas: directores del DNP y Ministros de Hacienda, aunque a un costo alto para la ciencia: COLCIENCIAS, para ellos, nunca ha sido prioridad. De hecho, llama la atención el desdén que tiene la dirigencia colombiana con la institución que rige las políticas científicas.

En resumen, hay un camino intenso por recorrer para mejor valorar la ciencia y la educación como mecanismos elementales de construcción de una sociedad y una economía basadas en la innovación.

156 veredas del post-Acuerdo se han beneficiado con servicios de extensión bibliotecaria (por: Red Nacional de Bibliotecas Públicas, BNC; 20.VI.2018)

Cerca de 400 talleres de promoción de lectura y escritura, creación de contenidos locales y apropiación de TIC realizados en diferentes zonas rurales de 13 departamento; un centenar de cineforos a los que han asistido niños, jóvenes y adultos campesinos, y 97 lectores voluntarios formados, hacen parte del balance del proyecto “Bibliotecas Públicas por las veredas y los caminos de la paz”.

Esta iniciativa cultural adelantada por el Ministerio de Cultura y la Biblioteca Nacional de Colombia, en alianza con el Fondo Nacional del Ahorro, ha beneficiado a más de 10 mil personas, en 18 municipios del país, donde actualmente

se reincorporan a la vida civil los excombatientes de las FARC.

Habitantes de inspecciones como La Unión Peneya y Mateguadua, en el municipio de La Montañita (Caquetá); veredas como Santa Fe de Ralito y Batata en Tierralta (Córdoba), y centros poblados como El Piñal en Vista Hermosa (Meta), hacen parte de los más de 10 mil beneficiarios de los 18 municipios a los que ha llegado el proyecto “Bibliotecas Públicas por las veredas y los caminos de la paz”.

La iniciativa promovida por el Ministerio de Cultura, la Biblioteca Nacional de Colombia y el Fondo Nacional del Ahorro, ha desplegado un grupo de 11 bibliotecarios desde el pasado mes de marzo, en 13 departamentos del país, con la misión de llevar servicios de extensión bibliotecaria y actividades culturales en torno al libro, el cine y las nuevas tecnologías, a territorios distantes afectados por el conflicto, y hoy protagonistas en el proceso de construcción de paz que vive el país.

El proyecto ha desarrollado, de marzo a junio de este año, un total de 370 talleres enfocados en la promoción de la lectura y la escritura, la producción de contenidos locales y la apropiación de las TIC. Además, ha permitido que habitantes de estas zonas rurales de Colombia participen en 125 cineforos; espacios de encuentro en los que las comunidades se reúnen y establecen diálogos en torno al séptimo arte, sus relatos y formas de producción.

A la fecha, el proyecto y sus diferentes actividades, ha registrado 10.071 asis-

tencias de niños, jóvenes y adultos de comunidades rurales, que gracias al liderazgo y gestión del grupo de bibliotecarios, se han acercado a los contenidos culturales y las nuevas tecnologías.

Consuelo Gaitán, Directora de la Biblioteca Nacional de Colombia destaca el aporte de este proyecto en las comunidades rurales del país. “Esta iniciativa –que se originó después de la intervención del Ministerio de Cultura en 20 de las 26 veredas que acogieron a los excombatientes en su proceso de reincorporación a la vida civil, con la instalación de las Bibliotecas Públicas Móviles– es muy importante para el país. El camino de la paz implica años de construcción, y para esto se han impulsado estos proyectos desde las bibliotecas, para que promuevan la reconciliación, la convivencia, la generación de confianza y el desarrollo en comunidades afectadas por el conflicto”.

Helmuth Barros Peña, Presidente del Fondo Nacional del Ahorro, se mostró conmovido con el esfuerzo que ha venido haciendo el Ministerio de Cultura y este grupo de héroes, que son los Bibliotecarios Públicos de la Paz que se desplazan diariamente por los territorios con sus “maletas viajeras” cargadas de libros y tabletas. “Encontramos en este proyecto una causa coherente y adecuada para la responsabilidad social que adelantamos, porque esta iniciativa verdaderamente busca generar unos mecanismos que recomponen a la sociedad desde la cultura. En labores como estas se está gestando la semilla de la nueva Colombia”, manifestó durante la presentación del programa en la Biblioteca

Pública del corregimiento de Conejo, en Fonseca, La Guajira.

20 Proyectos culturales con enfoque territorial y para la construcción de paz. Uno de los componentes más importantes del proyecto “Bibliotecas Públicas por las veredas y los caminos de la paz” es el desarrollo de 20 proyectos culturales con enfoque rural y en construcción de paz, por medio de los cuales se busca integrar a las comunidades y promover iniciativas impulsadas por los mismos habitantes de las zonas beneficiadas

Este es el caso de la Escuela de Música Vallenata de la Biblioteca Pública de Conejo, un proyecto cultural que busca fortalecer, especialmente en niños y jóvenes, el sentido de pertenencia y la apropiación de uno de los géneros musicales más tradicionales de La Guajira: el vallenato. En este espacio cerca de 30 niños y jóvenes aprenden a tocar los instrumentos musicales insignes del vallenato como el acordeón, la guitarra, la guacharaca y la caja.

Carlos Saldaña Aristizábal, instructor de acordeón de la Escuela de Música Vallenata, señaló que “esta escuela es una forma de recordar en los niños nuestras raíces musicales, nuestra cultura vallenata. Fonseca es un municipio que no es reconocido solo por la agricultura y el campesinado, sino también porque algunas de sus familias han tenido oído musical. Esto es algo que ellos llevan en la sangre. Por eso, hemos querido aprovechar este proceso de paz, que se ha venido gestando a través del Gobierno, y las oportunidades que han llegado, para impulsar a los niños para que ellos aprendan a tocar un instrumento musical, porque sabemos

que si tocan un instrumento es más viable que se conduzcan por un buen camino”.

Como este proyecto, actualmente se ejecutan 19 más en los municipios y en las veredas donde se reincorporan a la vida civil los excombatientes de las FARC. Se destacan iniciativas como la “Escuela de Música Así suena la paz” en Gallo, Tierralta (Córdoba); “TIC y desarrollo humano en comunidades rurales”, que se lleva en Remedios (Antioquia); “Entre los arrullos del río Arauca y los sabores del cacáhuatl”, en Arauquita (Arauca); “Murales de nuestra tierra” en La Paz (Cesar); “Bibliotecaritos de la paz” en Mesetas (Meta), entre otros.

Sembrando Lectores. “Bibliotecas Públicas por las veredas y los caminos de la paz”, tiene como propósito, además, la formación de lectores voluntarios en las comunidades beneficiadas. A la fecha el proyecto ha convocado a 97 lectores voluntarios que se han formado o se encuentran en el proceso; personas de las comunidades rurales y miembros de los Grupos de Amigos de las Bibliotecas (GAB), quienes serán los encargados de desarrollar nuevos servicios bibliotecarios y extenderlos a más veredas.

De este grupo de 97 lectores voluntarios, 38 ya han sido certificados con 50 horas de formación; lo anterior, en municipios como La Macarena, Vista Hermosa y Mesetas (Meta), Planadas (Tolima), San José del Guaviare (Guaviare) y Tierralta (Córdoba).

“Buscamos que estos nuevos lectores desarrollen actividades de extensión bibliotecaria, movilicen las ‘maletas viajeras’ y continúen llevando los libros y

el conocimiento a estos territorios, con el propósito que en esos lugares queden instaladas las capacidades para seguir promoviendo la lectura y la cultura como pilares para la construcción de un mejor país”, señaló Henry García Gaviria, Coordinador del Proyecto desde la Biblioteca Nacional de Colombia.

Las Bibliotecas Públicas Móviles ‘Leer es mi cuento’. El principal aporte cultural en la implementación del Acuerdo de Paz, lo constituyó el proyecto Bibliotecas Públicas Móviles ‘Leer es mi cuento’ que, tras una inversión de dos millones de dólares, instaló 20 de estas bibliotecas en las veredas donde los excombatientes dejaron las armas y se reincorporan a la vida civil.

En 2017, las Bibliotecas Públicas Móviles beneficiaron a más de 249 mil personas, entre excombatientes y habitantes de comunidades rurales, y lograron ex-

tender sus servicios bibliotecarios a 176 veredas del país, generando un impacto significativo en el capital social de estas poblaciones.

Las Bibliotecas Públicas Móviles son una de las acciones del Plan Nacional de Lectura y Escritura ‘Leer es mi cuento’, la principal apuesta del país liderada por el Ministerio de Cultura, en conjunto con el Ministerio de Educación Nacional, y que se ha propuesto hacer de Colombia un país de lectores. Según los resultados de la Encuesta Nacional de Lectura 2017 realizada por el DANE, en las cabeceras municipales, los colombianos leen un promedio de 2,9 libros al año, incrementando la cifra de 1,9 libros leídos para 2014. Así mismo, la población lectora de libros de las cabeceras municipales leyó, en el 2017, un promedio de 5,4 libros al año, mientras que en el 2014 esta misma población leía 4,2 libros al año.

Patronato histórico de la Revista. Alfonso Carvajal-Escobar (✉), Marta Traba (✉), José-Félix Patiño R., Bernardo Trejos-Arcila, Jorge Ramírez-Giraldo (✉), Luciano Mora-Osejo (✉), Valentina Marulanda (✉), José-Fernando Isaza D., Rubén Sierra-Mejía, Jesús Mejía-Ossa (✉), Guillermo Botero-Gutiérrez (✉), Mirta Negreira-Lucas (✉), Bernardo Ramírez (✉), Livia González, Matilde Espinosa (✉), Maruja Vieira, Hugo Marulanda-López (✉), Antonio Gallego-Uribe (✉), Santiago Moreno G., Rafael Gutiérrez-Girardot (✉), Eduardo López-Villegas, León Duque-Orrego, Pilar González-Gómez, Graciela Maturo, Rodrigo Ramírez-Cardona (✉), Norma Velásquez-Garcés (✉), Luis-Eduardo Mora O. (✉), Carmenza Isaza D., Antanas Mockus S., Guillermo Páramo-Rocha, Carlos Gaviria-Díaz (✉), Humberto Mora O. (✉), Adela Londoño-Carvajal, Fernando Mejía-Fernández, Álvaro Gutiérrez A., Juan-Luis Mejía A., Darío Valencia-Restrepo, Marta-Elena Bravo de H., Ninfa Muñoz R., Amanda García M., Martha-Lucía Londoño de Maldonado, Jorge-Eduardo Salazar T., Ángela-María Botero, Jaime Pinzón A., Luz-Marina Amézquita, Guillermo Rendón G., Anielka Gelemur (✉), Mario Spaggiari-Jaramillo (✉), Jorge-Eduardo Hurtado G., Heriberto Santacruz-Ibarra, Mónica Jaramillo, Fabio Rincón C., Gonzalo Duque-Escobar, Alberto Marulanda L., Daniel-Alberto Arias T., José-Oscar Jaramillo J., Jorge Maldonado (✉), María-Leonor Villada S. (✉), María-Elena Villegas L., Constanza Montoya R., Elsie Duque de Ramírez, Rafael Zambrano, José-Gregorio Rodríguez, Martha-Helena Barco V., Jesús Gómez L., Pedro Zapata, Ángela García M., David Puerta Z., Ignacio Ramírez (✉), Nelson Vallejo-Gómez, Antonio García-Lozada, María-Dolores Jaramillo, Albio Martínez-Simanca, Jorge Consuegra-Afanador (✉), Consuelo Triviño-Anzola, Alba-Inés Arias F., Alejandro Dávila A.

Colaboradores

Pilar González-Gómez. Dibujante y pintora colombo-española, residente en Madrid, quien también se desempeña profesionalmente como Psicóloga Clínica. Ilustradora tradicional de la Revista Aleph.

Octavio Arbeláez-Tobón. Abogado con estudios complementarios en filosofía, literatura y gerencia de proyectos culturales, con desempeño internacional. Director del “Festival Internacional de Teatro de Manizales”. Mayor información en diversos artículos de esta entrega.

Humberto Dorado-Miranda. Actor, escritor, dramaturgo, guionista, director y productor de teatro, cine y televisión. En dos oportunidades Premio Simón Bolívar (televisión), Premio Nacional Focine en mejor guión, entre otros. Dirigió el teatro-estudio de la Universidad de los Andes e hizo parte del Teatro Libre de Bogotá. Autor de biografía de Fanny Mikey, publicada por editorial planeta bajo el título “Por el placer de vivir”.

Orlando Mejía-Rivera. Médico, con especialidades en Medicina Interna, Filosofía y Literatura. Escritor/Investigador de prolífica y calificada obra. Profesor Titular de la Universidad de Caldas.

Augusto-León Restrepo R. Escritor/Periodista, de amplia trayectoria, incluso en desempeños públicos.

Rodrigo Zuluaga-Gómez. Bibliotecólogo, con maestría en Ciudad y Cultura. Teatrero y escritor. Hace parte del taller “Obra Inédita” de la agrupación Pequeño Teatro de Medellín.

Jairo Gómez-Hincapié. Actor y director de teatro; veterano de los tiempos felices del grupo “La Brecha”. Dispone del “Teatro Portátil .mc”

Pedro Zapata-Pérez. Teatrero con aguzada sensibilidad de poeta, una vida dedicada a promover creativamente a niños y jóvenes, con sostenido trabajo en comunidades. Ha laborado en Manizales, Bogotá y Medellín, creando formas de comprensión e integración de agrupaciones de riesgo. En número significativo de libros se recogen testimonios de esos trabajos comunitarios.

Augusto Muñoz-Sánchez. Actor y director en la “Fundación Teatral Punto de Partida”, en conjunto con Nidia Giraldo, su esposa. Larga experiencia en el teatro y en la formación de actores, incluso hizo parte durante seis años del “Teatro Libre de Bogotá”. Gestores del “Festival iberoamericano de teatro de muñecos” y del “Festival intercolegiado de teatro”.

Leonardo Arias-Escobar. Licenciado en artes representativas de la Universidad de Antioquia. Director de la “Fundación Cultural Actores en Escena”; integrante de la “Ruta del Teatro” en Manizales. Director escénico del Taller de Ópera de la Universidad de Caldas.

Piedad Jurado. Actriz y directora en el grupo de teatro TICH, continuadora de la obra realizada por Rodrigo Carreño, con prolongada existencia.

Leonardo Ruiz-Arango. Formado en la licenciatura de Filosofía de la Universidad de Caldas, con prolongado desempeño de actor en el teatro. Devino empresario en proyectos diversos.



Octavio Arbeláez-Tobón

Obra de Pilar González-Gómez

¡50 años del Festival Internacional de Teatro! (Manizales, 1968-2018)

Manuscrito autógrafo /Octavio Arbeláez-Tobón/	1
Manizales: memorias del Festival /Humberto Dorado-Miranda/	2
Recuerdos del “Festival Internacional de Teatro de Manizales” /Orlando Mejía-Rivera/	16
Carlos-Ariel Betancur, director-fundador del Festival Internacional de Teatro (1968-1973) /Augusto-León Restrepo R./	19
Octavio Arbeláez, emprendedor de Cultura con solvente trayectoria en el mundo /Reportajes de Aleph /Carlos-Enrique Ruiz/	23
La gestión cultural independiente y la política cultural pública para el post-Acuerdo /Octavio Arbeláez-Tobón/	46
Medellín: relatos de miedo y esperanza /Octavio Arbeláez-Tobón/	50
Aproximaciones al “Festival Internacional de Teatro de Manizales” /Rodrigo Zuluaga-Gómez/	60
Merodeos en la antesala de los ¡50! del FIT /Jairo Gómez-Hincapié/	64
Mi vida y el teatro /Pedro Zapata-Pérez/	68
¡Manizales vive teatro! /Augusto Muñoz-Sánchez/	77
Teatro en Manizales – Un mirar hacia dentro /Leonardo Arias-Escobar/	83
El TICH, de teatro y mucho más /Piedad Jurado/	90
Una historia de teatro /Leonardo Ruiz-Arango/	94
La novela, género totalizador – Entrevista con Mario Vargas-Llosa (1971) /Óscar Jurado, John Aristizábal, Antonio Gallego/	97
Significación de la obra de Bertolt Brecht (1966) /Hugo Marulanda-López/	108
NOTAS	
/Aplausos para Octavio Arbeláez (por: Adriana Villegas-Botero)/ MAPAS y mercados culturales emergentes: modelos de innovación en las industrias creativas (por: Octavio Arbeláez-Tobón)/ “Las artes de Latinoamérica viajan a África con escala en Tenerife” (por: Yhonatan Loaiza-Grisales)/ “Octavio, el grande” (por: Alberto Morales)/ Educación y ciencia según la dirigencia colombiana (por: Ricardo Gómez- Giraldo)/ 156 veredas del post-Acuerdo se han beneficiado con servicios de extensión bibliotecaria (por: Red Nacional de Biblioteca Públicas, BNC)/	118
Patronato histórico de la Revista	131
Colaboradores	132