

Teatros

Una publicación de la comunidad teatral de Bogotá

[MARZO / MAYO 2011]

16 | IDARTES



NOCHE DE RECONOCIMIENTO Y MEMORIA DE NUESTRO TEATRO

LUGAR: Museo Nacional – Auditorio Teresa Cuervo Borda

FECHA: miércoles 12 de octubre de 2011

HORA: 7:00 p.m.

La NOCHE DE RECONOCIMIENTO Y MEMORIA DE NUESTRO TEATRO es el evento en el cual se reconoce el talento, la dedicación y el compromiso de todos aquellos que han sido actores y protagonistas de la puesta en escena más importante para la ciudad: LA CONSTRUCCIÓN DE UNA CULTURA TEATRAL, una obra en la que todas las expresiones del arte escénico tienen cabida.

Este año se reconocerán las trayectorias de los siguientes grupos y personas de nuestro teatro:



- Teatro La Candelaria, 45 años
- Teatro La Libélula Dorada, 35 años
- Teatro Nacional, 30 años
- Teatro TECAL, 30 años
- Gonzalo Valderrama, 20 años
- Diego Camargo, 20 años
- Juan Carlos Grisales, 20 años
- William Tiriát, 25 años
- Corporación de Teatro Producciones el Mimo, 20 años
- Casa del Silencio, 15 años
- Marea Alta Producción Escénica, 15 años
- Hernán Santiago Martínez, reconocimiento Teatro Gestual
- Homenaje a Víctor Valencia Muñoz
- Homenaje a Jairo Aníbal Niño

TEATROS

Revista de la comunidad teatral de Bogotá
Carrera 25 # 50-27 Of. 102
E.mail: revisteatros@yahoo.com
Número: 16
Marzo - Mayo 2011

COMITÉ EDITORIAL

Sergio González León
Hernando Parra Rojas
Margarita Rosa Gallardo V.
Jorge Prada Prada
Sandro Romero Rey
Carolina Vivas
Juan Carlos Moyano Ortiz
Juan Carlos Grisales

DIRECCIÓN

Sergio González León
COORDINACIÓN EDITORIAL
Hernando Parra Rojas
EDITOR
Enrique Pulecio Mariño
DISEÑO GRÁFICO Y DIAGRAMACIÓN
Yéssica Acosta Molina
Ana Delgado

COLABORADORES

Bertha Quintero Medina
Santiago Trujillo
Hanna Cuenca
Hernando Parra
Gilberto Bello
Carlos Alberto Pinzón
Juan Carlos Grisales Castaño
Sergio González
Juan Carlos Moyano Ortiz
Jorge Prada Prada
Samuel Vásquez
Sandro Romero Rey
Fernanda Gutiérrez
Javier Palacios Coca

PORTADA

Esperando a Godot / El Anhelado del Salmón /
Director: Everett Dixon / Archivo particular

TEATROS es una publicación de la comunidad teatral de Bogotá realizada por la Asociación de Salas Concertadas de Teatro de Bogotá con el apoyo de la Gerencia de Arte Dramático del Instituto Distrital de las Artes -IDARTES-.

ASOCIACIÓN DE SALAS CONCERTADAS DE TEATRO DE BOGOTÁ

Cesar Álvarez
Hernando Parra
Sergio González León
Claudia Ramírez
Carlos Ossa

ISSN 1900-3005

LOS ARTÍCULOS REFIEREN EL PENSAMIENTO DE LOS AUTORES Y NO COMPROMETEN LA OPINIÓN DE LA REVISTA



Pareciera teatro del absurdo, pero es la realidad. Esta, nuestra absurda realidad. Doce grupos de teatro de Bogotá amenazados de muerte por defender los derechos humanos, según afirman los firmantes de la amenaza, águilas negras que deberían volar muy alto, libres como el arte. ¿Y por qué no hablamos? nos preguntamos, tal vez ingenuamente, pero convencidos de que debe ser el camino para absolver diferencias. Se trata de grupos que hacen su trabajo en los sectores más populares de la ciudad y cuya función social debe ser aplaudida. De parte de TEATROS tengan nuestra absoluta solidaridad y la voluntad en la búsqueda de caminos pacíficos para aclarar este paisaje de horror. Esperamos que los contradictores se unan a esta búsqueda, sería lo mejor para el arte, la vida y para un país donde quepamos todos.

En medio de esta inquietante realidad, que quisiéramos fuera apenas un pasajero eclipse, presentamos este número de la revista, que pretende hacer una primera valoración del recién creado Instituto Distrital de las Artes, en funciones desde el principio de este año, entidad que viene a llenar el vacío dejado por la reforma administrativa que constituyó la Secretaría de Cultura Recreación y Deporte y que indujo al martirio administrativo de los últimos años.

Es bueno recordar que la propuesta del Instituto Distrital de las Artes surgió de la propia comunidad artística y hoy es

una realidad, pese a las inquietudes sobre la participación de los artistas en su Consejo Directivo y en la definición de su Dirección, así como sobre su presupuesto y sus relaciones orgánicas con las diversas áreas artísticas y los procesos locales, en fin, dinámicas que en algunos casos seguramente precisan de trámite en el Concejo de Bogotá, y en otros, de ajustes y desarrollos en el esquema de trabajo del Instituto.

De todas maneras el Instituto Distrital de las Artes es un logro fundamental para la ciudad y sus procesos artísticos, por lo cual hemos querido indagar sobre su sentido y primeros pasos, a partir de entrevistas y textos de sus responsables directos, así como de representantes del quehacer teatral, dado nuestro interés específico en el área. Este tema, pues, constituye el dossier del presente número.

Pero hay otros que refieren diversos tópicos del arte dramático, entre los cuales vale la pena destacar el artículo de Juan Carlos Moyano sobre el reconocido pensador, maestro y director Eugenio Barba, tan importante en la evolución de algunas tendencias del teatro contemporáneo.

Ratificando nuestra fraternidad con los compañeros amenazados, esperamos que esta entrega de la Revista TEATROS sea útil a los lectores. Así mismo recordamos que estas páginas están abiertas a la reflexión diversa y plural de nuestro teatro.



[índice]

dossier

/4

Arte, cultura y patrimonio, una separación necesaria / POR: BERTHA QUINTERO MEDINA

Una gestión transversal, interdisciplinar, participativa,

intercultural e incluyente. ENTREVISTA CON SANTIAGO TRUJILLO / POR: HERNANDO PARRA

El lugar del teatro en el IDARTES. ENTREVISTA CON HANNA CUENCA

Política cultural y teatro / POR: GILBERTO BELLO

Los beneficiarios, en última instancia,

de la política pública teatral / POR CARLOS ALBERTO PINZÓN

De la política a la acción / POR: JUAN CARLOS GRISALES CASTAÑO

Carta abierta al alcalde / POR: SERGIO GONZÁLEZ

perfil

/42

Eugenio Barba: alquimista de las tablas / POR: JUAN CARLOS MOYANO ORTIZ

desde mi ángulo

/56

Carlos A. Sánchez y su vínculo irrompible con el teatro / POR: JORGE PRADA PRADA

ensayo

/70

Trazas en el viento / POR: SAMUEL VÁSQUEZ

reseñas

/74

El Teatro Mayor Julio Mario Santo Domingo / POR: SANDRO ROMERO REY

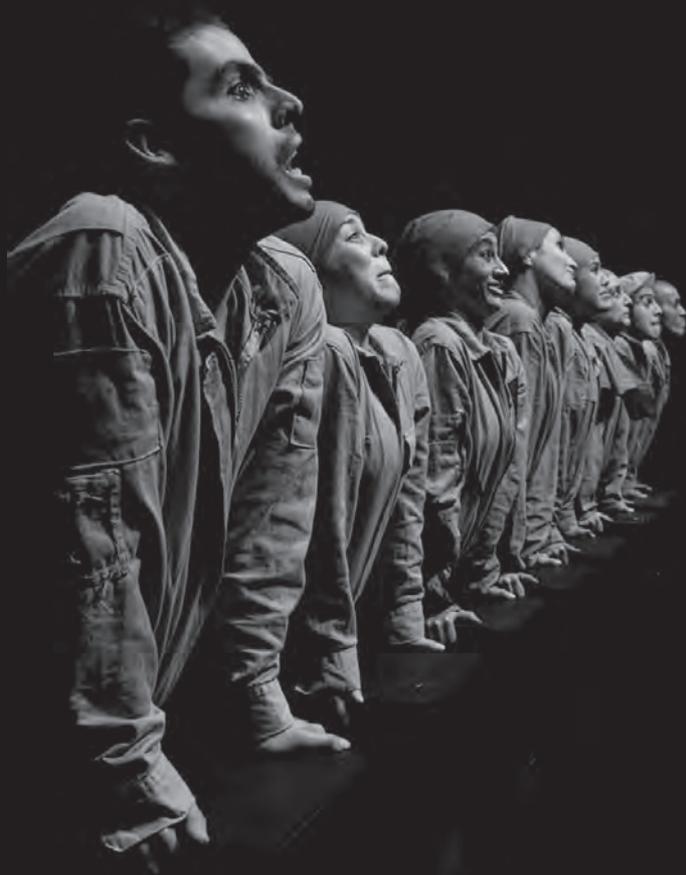
libros

/76

fe de erratas

/80





Arte, cultura y patrimonio, una separación necesaria

Por: Bertha Quintero Medina*

LA SUB DIRECTORA DEL RECIEN CREADO INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES PRESENTA EL PANORAMA DE LO QUE PODRÍA SER LA DECANTACIÓN DE UN LARGO PROCESO QUE COMENZÓ EN 1978 CON LA CREACIÓN DEL IDCT Y QUE HOY SE REESTRUCTURA ARTICULANDO SUS TRES ÁREAS FUNDAMENTALES: ARTE, CULTURA Y PATRIMONIO, EN LAS ESTRATEGIAS QUE RELACIONAN LAS PRÁCTICAS SOCIALES CON LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS.

El sector cultural de Bogotá presenta una transformación significativa en las últimas décadas, reconociendo en las manifestaciones culturales y particularmente en las expresiones artísticas un papel fundamental en la construcción de ciudad y de ciudadanías.

A través de las expresiones del arte y la cultura se han generado procesos de pertenencia y apropiación del entorno, construyendo espacios individuales y colectivos de afirmación de identidades, en una ciudad dinámica en permanente transformación que se caracteriza, entre otros factores, por la diversidad de sus habitantes que se expresan e interactúan en diversas

formas con otras culturas –locales y globales– en un ejercicio de diálogo intercultural abierto a las mezclas, pero cada vez más consciente de su propia identidad.

Bogotá, con un equipamiento cultural importante, ha logrado en los últimos años incrementar significativamente las escuelas de formación artística, abriendo escenarios y fortaleciendo procesos de apropiación de la música, las artes plásticas, la danza, el arte dramático, etc., debido al desarrollo que presenta el emprendimiento cultural asociado a los dinamismos económicos y sociales.

La vida en la ciudad, donde los espacios públicos son cada vez más apropiados por todos sus habitantes, ha adquirido una especial dimensión en la vida cotidiana al interconectarse con la expresividad de las artes. Durante los últimos 18 años, el sector cultural presenta una política pública exitosa con los Festivales Al Parque, que además de fomentar prácticas artísticas, fortalece formas organizativas, crea públicos y fomenta la cultura ciudadana de la convivencia y el respeto por la diferencia.

“En los últimos años, la ciudad ha universalizado la educación primaria y aumentado significativamente el acceso de sus habitantes a la educación media, superior y a una importante y variada oferta de educación informal; también es el centro de la producción de televisión y radio, así como de una buena parte de las industrias creativas nacionales”.

Desde la creación del Instituto Distrital de Cultura y Turismo en 1978, hasta su transformación en Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte en el 2006, con sus entidades adscritas: Orquesta Filarmónica de Bogotá



y la Fundación Gilberto Alzate Avendaño, Bogotá ha visto crecer, financiar y desarrollar planes, programas y proyectos culturales, que han incidido positivamente en el crecimiento de la ciudad desde una perspectiva más democrática y humana.

El resultado de estas acciones, generó procesos de reflexión entre los diferentes ámbitos de la ciudad: académicos, artísticos, organizativos, sociales, políticos y del emprendimiento, con la institucionalidad cultural, que entendieron la necesidad de reorganizar el sector partiendo de la complejidad que presenta la definición de sus conceptos y las prácticas que los determinan desde lo cultural, lo artístico y del patrimonio, para tomar en cuenta las particularidades que caracterizan cada uno.

Se concluye entonces, la importancia de construir políticas y acciones diferenciales que permitieran desarrollos propios en el arte, la cultura y el patrimonio, buscando una mayor claridad, visibilidad y apropiación por parte de la ciudadanía, con una propuesta que organizará en tres campos el sector: el campo del arte, el campo de la cultura y el campo del patrimonio, permitiendo la realización de actividades específicas en relación directa a cada uno, a través de la presencia de entidades especializadas, con patrimonio y recursos propios para buscar un mayor impacto en los procesos de ciudad.

En este marco, las demandas sociales y, en particular las de los artistas, promovieron la necesidad de pensar y diseñar un Instituto de las Artes que respondiera creativamente a la diversidad de sus manifestaciones, con la capacidad de relacionar estrechamente las prácticas sociales con las prácticas

Las demandas sociales y, en particular las de los artistas, promovieron la necesidad de pensar y diseñar un Instituto de las Artes.

artísticas de sus habitantes, abierto a la promoción de todas las expresiones y nuevas tendencias, para convertirlas en un referente de la vida ciudadana y en una práctica social.

La idea de crear un Instituto que representara los derechos ciudadanos frente a la libertad de expresión, que dinamizara la participación de los grupos sociales en los diferentes procesos locales para promocionar la equidad cultural más allá de la ampliación del acceso a los bienes y servicios culturales y artísticos, fue el punto de partida para que en el marco del Plan de Desarrollo 'Bogotá positiva: para vivir mejor', el Consejo de Bogotá creara por Decreto 440 de 2010, el Instituto Distrital de las Artes, IDARTES, dando respuesta a la necesidad de la ciudad de contar con una entidad dedicada específicamente al fomento de las prácticas artísticas que aportará al desarrollo integral de los habitantes de la ciudad.

Bogotá ha venido realizando grandes esfuerzos para fomentar la convivencia y civilidad a partir del encuentro entre diversos sectores sociales de la ciudad, tema en el que el Instituto de las Artes tiene mucho que aportar al abrir opciones y oportunidades de acceder y proyectarse a través de las artes a todos los sectores poblacionales desde sus visiones particulares

hasta las diferentes formas organizativas como los consejos locales y distritales de las artes, en un entorno cada vez más entremezclado por la interculturalidad.

La búsqueda de una organización eficiente y la necesidad de crear entidades que asuman la formulación de políticas, planes programas y proyectos para cada campo, le imponen al IDARTES trabajar por el fortalecimiento de acciones en los temas de investigación, formación, creación, circulación y apropiación, como dimensiones fundamentales de las prácticas artísticas.

Con la creación del IDARTES se abre un espacio permanente para el fortalecimiento de las seis disciplinas artísticas, promocionando sus manifestaciones a través de la creatividad, la experimentación, las fusiones, las innovaciones y la interdisciplinariedad entre las artes; buscando convertirlas en referentes de vida, donde se les reconozca como factores que contribuyen al desarrollo económico y social, que mejoran la calidad de vida y los procesos democráticos.

Las prácticas artísticas, como expresiones de pensamiento, sentimientos y emociones individuales y colectivas en un contexto histórico, construyen sentidos de vida y pertenencia a partir de recursos expresivos, creativos y poéticos, que permitirán un mayor diálogo entre las diferencias culturales, promocionando mecanismos participativos y prácticas de la libre expresión entre los grupos poblacionales.

Hay que reconocer que con la creación del Instituto Distrital de las Artes, el gobierno distrital presenta un avance significativo en materia de políticas culturales que se propone, entre otros objetivos, la construcción de la memoria de



la ciudad desde una perspectiva artística, así como el fomento de las prácticas en las áreas de literatura, artes plásticas, artes audiovisuales, arte dramático, danza y música, en diálogo permanente con el Sistema Distrital de Cultura.

La presencia del IDARTES, convierte a Bogotá en ciudad líder frente al país en la construcción, formulación y ejecución de políticas para el fortalecimiento de las prácticas artísticas.

El IDARTES se propone realizar: una gestión transversal, articulando acciones con las demás entidades distritales públicas y privadas, con énfasis en procesos interculturales, descentralizados, promoviendo la creatividad sostenible y la internacionalización de las expresiones artísticas locales; fortaleciendo procesos de construcción colectiva de ciudadanías artísticas y culturales; apoyando la participación activa de los artistas en los consejos locales y distritales de las artes, así como en la formulación del Plan decenal de las artes y la implementación de acciones afirmativas.

Igualmente, trabajará por el emprendimiento, la organización y reconocimiento de las artes como una actividad que genera desarrollo social y económico, y permite la realización profesional de quienes deciden hacer de estos oficios su proyecto de vida. •

*Subdirectora Instituto Distrital de las Artes



[dossier]



UNA GESTIÓN TRANSVERSAL, INTERDISCIPLINAR, PARTICIPATIVA, INTERCULTURAL E INCLUYENTE.

Entrevista con Santiago Trujillo

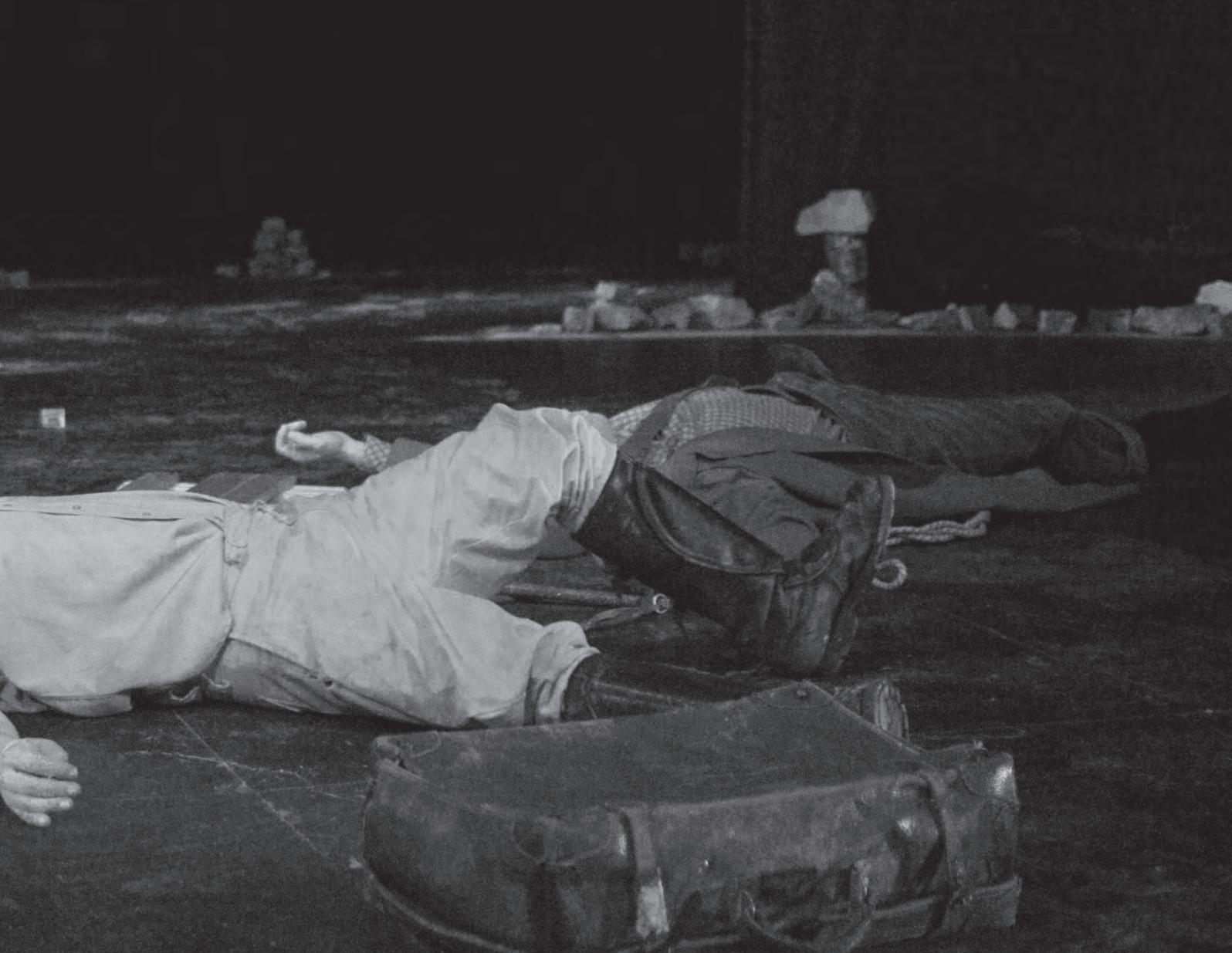
Por: **Hernando Parra***

DESDE EL PUNTO DE VISTA DE LA ACTIVIDAD QUE SE DESARROLLA EN LA SECRETARÍA DE CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE SUS PROYECTOS CULTURALES ESTÁN ENFOCADOS HACIA LA VISIBILIDAD DE LOS DERECHOS, TANTO DE LOS CREADORES COMO DE LA CIUDADANÍA.

Como primer director del IDARTES ¿cuáles considera usted que deben ser los principios rectores de la política para las artes en Bogotá en los próximos años?



Bogotá ha construido una política cultural sólida, concertada con los sectores artísticos de la ciudad. Este proceso se ha mantenido desde hace



muchos años y responde al ejercicio participativo y deliberativo de los múltiples actores de la escena cultural y artística de Bogotá y al esfuerzo y dedicación de varias generaciones de gestores públicos y privados. Durante esta administración se ha ampliado la oferta cultural con criterios de diversidad, proximidad, calidad y pertinencia.

El IDARTES es uno de los objetivos prioritarios del plan de desarrollo de la ciudad, incorporado allí por la solicitud amplia de numerosos sectores artísticos y culturales que sentían y sienten que para construir procesos transversales e interdisciplinarios, las artes deben estar articuladas en una sola entidad. Esta iniciativa que acogió la administración distrital constituye uno de los logros más importantes en materia cultural de los últimos años y permitirá en un futuro cercano ampliar la inversión, fortalecer los procesos y diversificar los programas artísticos de Bogotá.

En este sentido son principios rectores para el IDARTES construir una gestión **Transversal**, porque debe articular la política artística y cultural con otras políticas y agendas sociales. **Interdisciplinar**, porque fomenta el desarrollo de las disciplinas y el diálogo creativo y estético entre ellas. **Participativa**, porque fortalece los procesos de construcción colectiva de ciudadanías artísticas y culturales. **Intercultural**, como fundamento de las acciones afirmativas para el ejercicio de los derechos culturales y artísticos. **Incluyente**, porque propiciamos una oferta pertinente, diversa, próxima y de calidad por parte del sector artístico y promueve una ciudadanía que se reconoce y se expresa a través del arte. **Para que la creatividad sea sostenible**, porque promovemos la organización y

reconocimiento de las artes como una actividad que genera desarrollo social y económico y permite la realización profesional de quienes deciden hacer de éste su proyecto de vida. **Para el fortalecimiento de los procesos artísticos en las localidades**, como mecanismo de empoderamiento de las iniciativas artísticas de las bases culturales de la ciudad. **Para la internacionalización**, como una estrategia para posicionar la ciudad y a sus

La ciudad debe enfocarse en actualizar el diagnóstico de sus programas de fomento.

artistas en la escena global y hacer de Bogotá una ciudad del mundo.

En este sentido, la ciudad debe enfocarse en actualizar el diagnóstico de sus programas de fomento y revisar detenidamente como cada uno de ellos -Estímulos, Apoyos y Alianzas- han ayudado en mayor o menor medida al desarrollo de las distintas dimensiones del arte, para de esta manera ampliar los portafolios de convocatorias y así lograr un impacto más directo en sectores poco atendidos.

En la misma línea es importante reconocer que si bien estos programas han aportado enormemente al desarrollo de las artes en la ciudad hoy es necesario pensar nuevos programas que promuevan desde el IDARTES espacios para la formación y apropiación de nuevos públicos para las artes en el nivel local y el ámbito escolar. Bogotá debe tener una red local que permita reconocer los talentos artísticos

para su formación, desarrollo y cualificación.

De otro lado, es fundamental identificar y promover de manera concertada con el sector un paquete de normativas que permitan fortalecer los instrumentos jurídicos, presupuestales y tributarios para la gestión de las artes como un sector productivo, con una agenda pública visible, y con capacidad de interlocución política en los distintos foros sociales de la ciudad y el país.

Asimismo, debemos incorporar recursos concretos para el desarrollo de nuevos programas o líneas de trabajo que son prioridad para el sector: un centro de documentación que adopte una política clara y de largo aliento para la conservación de la memoria de las artes en la ciudad; un programa de residencias y pasantías, principalmente con América latina, que permita fortalecer los vínculos con creadores, circuladores y promotores de la región, en un momento donde resulta estratégico el diálogo con nuestros vecinos; un programa que permita el mantenimiento de la infraestructura cultural pública y privada de la ciudad, con un marco normativo que permita la sostenibilidad de los espacios existentes y la aparición de otros nuevos, y promover un modelo de gestión en red para los equipamientos culturales de la ciudad, repensando la tensión afirmativa entre la centralidad cultural y la desconcentración de la oferta. Bogotá necesita un escenario de grandes dimensiones para espectáculos públicos, un centro audio-visual con una galería y una cinemateca con más de tres salas de proyección, a la vez que requiere la construcción de nue-



vos espacios multipropósito con vocación artístico cultural en las localidades periféricas de la ciudad.

¿Cuáles serían a su juicio las principales debilidades del IDARTES? ¿Cómo podrían resolverse?

*El presupuesto que la ciudad asigna a las artes es insuficiente y no atiende completamente las necesidades estratégicas del sector. Esto se resuelve con la formulación de proyectos concretos, posibles, ejecutables y con la gestión organizada y coordinada entre la institucionalidad y el sector para ganar una mayor visibilidad estratégica en el presupuesto de la ciudad, y con el desarrollo de proyectos que vinculen a la empresa privada, la cooperación internacional y la sociedad civil.

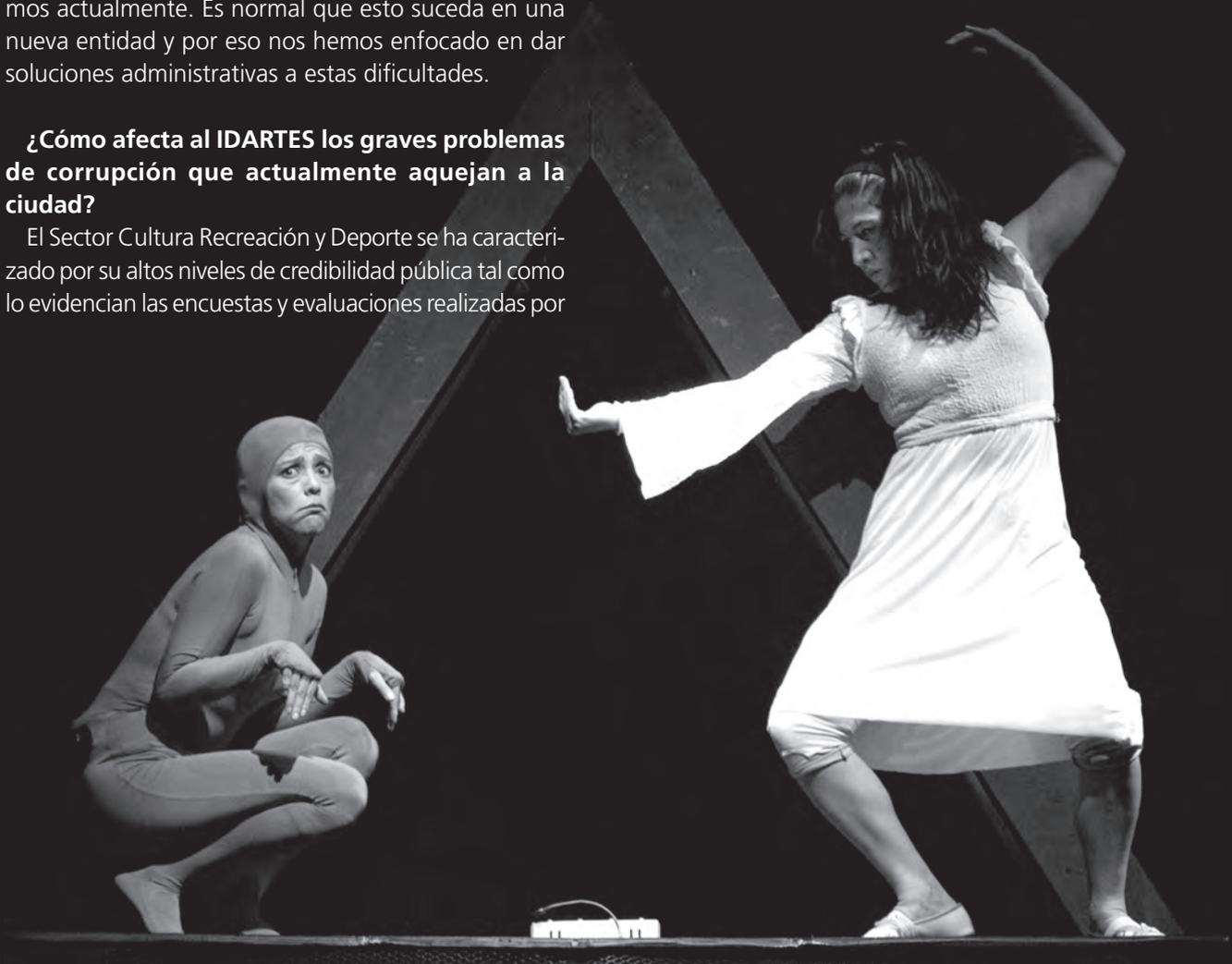
*Aunque El IDARTES empieza con una estructura mucho más robusta que la que teníamos antes para la gestión pública de las artes, es necesario fortalecer los equipos de las áreas y mejorar las condiciones de infraestructura física y tecnológica con las que operamos actualmente. Es normal que esto suceda en una nueva entidad y por eso nos hemos enfocado en dar soluciones administrativas a estas dificultades.

¿Cómo afecta al IDARTES los graves problemas de corrupción que actualmente aquejan a la ciudad?

El Sector Cultura Recreación y Deporte se ha caracterizado por su altos niveles de credibilidad pública tal como lo evidencian las encuestas y evaluaciones realizadas por

el programa Bogotá como Vamos y por el resultado de alta satisfacción que recogemos de las actividades y proyectos que desarrollamos gracias a los sondeos hechos por el Observatorio de Culturas de Bogotá.

El IDARTES como entidad nueva del Distrito ha logrado en poco tiempo posicionarse gracias a la calidad de los servicios y proyectos que ha adelantado. La puesta en marcha de la Casona de la Danza con programas de formación, investigación y creación en todos los géneros de la danza; la mayor participación de artistas y público en los festivales de Rock y Salsa al Parque en sus 17 y 14 años de existencia respectivamente; la publicación de una edición especial del libro al viento "El futbol se lee"; la gestión de más de 7 alianzas con entidades públicas y multilaterales que permitirá la publicación de 16 nuevas convocatorias y espacios de fomento para nuestro sector con recursos superiores a los 300.000.000; la convocatoria para un grupo residente en el teatro Jorge Eliécer Gaitán; la gestión de franjas propias de programación para la Media torta y el Jorge



Eliécer Gaitán, que desarrollará una producción propia de Carmina Burana con un cuerpo de danza de más de 15 bailarines, y la realización de la Noche Mundial, donde más de 26 salas concertadas tuvieron un aforo completo en funciones de media noche, por primera vez en Bogotá, son algunos logros que demuestran como las dificultades emanadas de los escándalos de corrupción en Bogotá no han afectado de ninguna forma a esta nueva entidad.

Adicionalmente, se conformó una organización con profesionales de altas calidades éticas, técnicas y humanas, conocedores y apasionados por el arte, con una visión amplia del mundo que reconoce en la gestión cultural procesos de largo aliento para la construcción de una ciudad incluyente, garante de los derechos culturales y con capacidad de reconocerse como un espacio diverso, deliberante, creativo y en constante transformación.

¿Es posible que el arte en Bogotá sea auto sostenible?

Creo que la búsqueda en este momento no es por la autosostenibilidad sino por la sostenibilidad, que supone un compromiso claro y definido del estado y del sector cultural de la ciudad para generar, promover e incentivar escenarios de gestión colectiva para el desarrollo sostenible de las prácticas artísticas y sus organizaciones.

¿Qué función tiene hoy el mercado en la formulación de los planes y proyectos del IDARTES?

El mercado es una circunstancia que existe. Negarlo sería obviar una situación que de no ser tratada desde sus complejidades, ventajas y desventajas nos excluiría

de espacios de discusión por los que hoy transitan necesariamente algunos aspectos del desarrollo de nuestro sector. En los últimos años se ha acuñado el término de emprendimiento para definir todas las acciones que propenden por incorporar ciertas prácticas sociales a las reglas, siempre polémicas y desiguales, del mercado. En el IDARTES queremos proponer la expresión Creación Sostenible o Creatividad Sostenible, que nos parece amplía la noción de emprendimiento y la enmarca en una perspectiva incluyente e integral que se aparta del mero empresarismo para acercarse a una noción más vinculada a la dignidad profesional, los derechos culturales y la apropiación social y consumo cultural sostenible de las artes como una práctica social que es válida y posible tanto dentro como fuera del mercado.

Hemos conformado una organización con profesionales de altas calidades éticas, técnicas y humanas.

La utilización de los recursos públicos para promover la actividad artística de la ciudad, ¿ha permitido madurez organizacional a las entidades que se han visto beneficiadas? ó ¿ha generado que las entidades se vuelvan dependientes del recurso del distrito o del estado?

Los recursos públicos en cualquier sector de la gestión estatal han permitido la madurez, el crecimiento y el posicionamiento de muchas organizaciones, pero también en algunos casos ha generado

estancamientos, dependencias y atrofias en la gestión de muchas otras. Lo importante es establecer procesos de evaluación muy claros y transparentes. Así como es función del sector acompañar y fiscalizar lo que hacemos los gestores públicos, es importante que ese ejercicio también se oriente a aquellas instituciones que se benefician de recursos públicos, tanto por la institucionalidad como por los mismos sectores. Para esto es importante fortalecer los lazos de confianza entre la institucionalidad y el sector para concertar reglas de juego y procesos de evaluación que permitan tomar decisiones informadas e implementar los correctivos necesarios en un escenario de equidad y objetividad. Estos mecanismos de evaluación deben trabajarse conjuntamente en los consejos de áreas artísticas y sus resultados podrían ser implementados de manera concertada al finalizar el año.

¿Cómo debe ser el impacto del IDARTES - a nivel de acciones y proyectos- en los barrios y las localidades?

Se debe establecer una relación más efectiva entre las alcaldías locales, los consejos locales de cultura y los agentes culturales de la localidad, a través de la puesta en marcha de proyectos conjuntos debidamente estructurados en los planes de desarrollo local, que permitan una permanencia en las vigencias fiscales y que puedan apartarse de los cambios políticos tanto del nivel local como distrital. Sería interesante que esos proyectos se pensarán a 4 años y quedaran establecidos por decreto e incorporados en los planes de acción de las áreas artísticas.

Es fundamental la formulación de un nuevo programa de fomento



que le apueste a la formación y cualificación artística de niños y jóvenes en las localidades. Este programa deberá estar enfocado en la búsqueda de nuevos talentos, a la formación de nuevos públicos y audiencias para el arte y a la construcción de ciudadanías creativas y conscientes del valor del arte como eje integral del desarrollo de la personalidad.

El escenario móvil como proyecto cultural debe posicionarse como una alternativa de desconcentración que permita la proximidad de la oferta cultural. Sería importante pensar en el mediano plazo en la adquisición de otro escenario rodante que atienda la enorme demanda de actividades culturales. En el mismo sentido sería fundamental comprometer las administraciones locales que cuentan con equipamientos para las artes como San Cristóbal, Usaquén y Kennedy para que desarrollen de la mano del IDARTES un modelo de gestión efectivo para esos espacios que hoy están debilitados y empobrecidos y los nuevos equipamientos que deberán construirse en Usme, Ciudad Bolívar y el occidente de la ciudad deberán contar con presupuesto para ser programados debidamente.

¿Tienen los artistas las suficientes garantías para el desarrollo de sus propuestas artísticas en la ciudad?

Hay suficientes garantías pero faltan más recursos para atender las distintas y cada vez más numerosas iniciativas de nuestros artistas. Con relación al mapa regional, Colombia y en especial Bogotá ha podido construir un sistema de participación y una política cultural en la que los incentivos, alianzas, bolsas concursables son modelos para el resto de América latina.

A nivel de política pública ¿qué particularidades diferencian a Bogotá de otras ciudades del país en el área del arte dramático?

La consolidación de acuerdos sectoriales como un instrumento de gestión y de reconocimiento de prácticas particulares que atraviesan el arte dramático como lo son los narradores orales, títeres, teatro infantil, teatro de calle, grupos concertados sin sala, teatro comunitario y teatro gestual han permitido ampliar la agenda de trabajo, cualificar el apoyo y fortalecer expresiones importantes para el desarrollo del sector. De otro lado, se ha venido insistiendo en el fortalecimiento de la investigación desarrollando publicaciones y estudios que permiten hacer una cartografía de las salas concertadas y aporten a la memoria del sector.

También hemos impulsado espacios para la formación en creatividad sostenible que iniciamos este año con la visita de productores y expertos nacionales e internacionales que han presentado modelos de gestión sostenibles en el marco del proyecto 'Para no bajar el telón'. Igualmente la Noche Mundial le permitió a la ciudad constatar que hay un público para las artes y el teatro dispuesto a apropiarse de la noche, desde el IDARTES venimos insistiendo en que esta actividad se adopte por decreto de la Alcaldía tal como sucedió con "El día sin carro" y que sirva como una cita anual para impulsar a Bogotá como una ciudad del mundo, artística y viva 24 horas.

¿Cómo solucionar el problema de la normatividad para los espectáculos en Bogotá? ¿Cómo encontrar una normatividad apropiada en lo que refiere a requerimientos, disposiciones, permisos y requisitos, así como impuestos, pagos de derechos, planes de contingencia?

Una ley que regule, defina y promueva el espectáculo público en Colombia es una prioridad. Esa ley debe ser discutida y concertada por los sectores y debe plantearse en los términos técnicos, fiscales y tributarios que la hagan viable y de ágil trámite en el Congreso de la Republica. Esta ley podría incluir, o permitir en el proceso de su reglamentación, una redefinición de los requisitos que se piden para la realización de espectáculos públicos, que permitan una estandarización para todo el país. Bogotá tiene más trámites que cualquier otra ciudad en Colombia e incluso de otras capitales de América Latina como Santiago de Chile o Ciudad de México solo por mencionar algunas. Los espectáculos en teatros o espacios públicos han sido fundamentales en la creación de una cultura del encuentro festivo y creativo, han fortalecido a las industrias culturales y generado empleo, han permitido el desarrollo de políticas de convivencia ciudadana de gran visibilidad para Bogotá como los Festivales al parque y los festivales de teatro de gran y mediano formato. Vale la pena que los distintos estamentos de la administración pública nos reunamos, sin perder de vista la seguridad humana pero entendiendo estos avances, para encontrar una reglamentación más humana con nuestro público, más racional con los recursos y más efectiva, igualitaria y diligente con nuestro sector. •

*Director Artístico del Teatro R101



[dossier]

EL LUGAR DEL TEATRO EN EL IDARTES

Entrevista con Hanna Cuenca

EN ESTA ENTREVISTA LA GERENTE DE ARTE DRAMÁTICO DEL INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES, HANNA CUENCA, HACE ÉNFASIS EN EL FORTALECIMIENTO DE LOS PROYECTOS SECTORIALES YA CONSOLIDADOS, COMO EL DE SALAS CONCERTADAS, APOYO A FESTIVALES, BECAS, PREMIOS, ACTUALIZACIÓN EN PEDAGOGÍAS TEATRALES, INVESTIGACIÓN Y MEMORIA. PROPONE LA DISMINUCIÓN DE LOS TRÁMITES, CREATIVIDAD SOSTENIBLE, UN SEMINARIO DE PRODUCCIÓN EJECUTIVA, NUEVOS ESTÍMULOS Y LA ACTUALIZACIÓN PEDAGÓGICA A FORMADORES DEL TEATRO.

¿Cuáles son los principales programas y líneas de trabajo que tiene la Gerencia de Arte Dramático en las dimensiones de creación, formación, circulación, investigación y gestión? ¿Cómo fortalecerlas y darles continuidad?



En la Gerencia de Arte Dramático hemos desarrollado desde la concertación con los artistas una serie de líneas de acción entre las cuales podemos resaltar los proyectos sectoriales (teatro gestual, títeres, teatro callejero, narración oral, teatro infantil con actores, grupos concertados, grupos de mediana trayectoria, jóvenes creadores, teatro comunitario), el programa salas concertadas, el apoyo a festivales, las becas, premios, la actualización en pedagogías teatrales, la investigación y memoria y la línea de fortalecimiento a organizaciones denominada Estrategias Para No Bajar El Telón. Estas líneas se pueden fortalecer a través de acciones diversas como: la actualización constante de sus mecanismos y acciones concretas para que sean pertinentes a las necesidades y momentos del sector, a la gestión de alianzas recursos que las potencie y sobre todo al compromiso de los artistas y gestores en participar y acompañar estas acciones y a la gerencia. Esta última es la única forma de construir programas que impacten realmente la realidad del arte dramático.

¿Cómo piensa sobrevivir a la problemática que implica un presupuesto siempre insuficiente para los sectores que componen la comunidad teatral bogotana?

El recurso que tiene asignado la Gerencia de Arte Dramático, si bien es el más alto en relación a las otras seis áreas artísticas (artes plásticas, literatura, danza, música y audiovisuales), es insuficiente para cubrir las necesidades e iniciativas de un sector numeroso, variado y sobre todo creativo. En este sentido el recurso siempre será insuficiente. Por esta razón, la apuesta de esta Gerencia no es satisfacer la inmediatez, sino invertir en construir fortalezas y generar mejores condiciones para el desarrollo del Arte dramático en la ciudad.

¿Cómo solucionar el problema de la infraestructura teatral de la ciudad en lo que refiere a gestionar recursos para la ampliación, mantenimiento, adecuación o mejoras de la planta física de los teatros, así como la actualización y/o dotación

¿Cómo solucionar el problema de la infraestructura teatral?

de equipamientos técnicos de los mismos (iluminación, sonido, entre otros elementos)?

En principio es importante que todos: técnicos, artistas, gestores y público, tengamos en cuenta que la infraestructura teatral pública y privada es la oportunidad para desarrollar el arte dramático en la ciudad. Debemos protegerla y fortalecerla. Aunque no es competencia directa del IDARTES realizar inversión en infraestructura privada, estamos adelantando gestiones y esperamos vincular a entidades públicas y privadas que sí puedan apoyar el mantenimiento, adecuación y mejoras de las salas de teatro independiente. Lo anterior, contando con la voluntad y proactividad de dichas salas y con el acompañamiento de las demás organizaciones teatrales.

¿De qué manera beneficia y/o perjudica la LEY DEL ESPECTÁCULO al movimiento teatral bogotano?

Esta ley ha tenido varias etapas y la participación activa de la comunidad teatral ha generado un importante avance, hasta el punto que su final acoge las inquietudes y necesidades de nuestro sector: propone la disminución de los trámites, permanecen las leyes nacionales de seguridad, pero no aplicarán las que se adicionen a nivel distrital, se cobrará una sobre tasa a boletería mayor a setenta mil pesos aproximadamente y dicho recurso será destinado en principio a fortalecer la infraestructura de las salas independientes. Considero que estos ajustes son una conquista de nuestro sector y solucionarán varios problemas delicados como es el de los permisos y los estándares de seguridad del decreto 192 del distrito.

¿Cuáles han sido las principales acciones emprendidas por la gerencia para implementar la POLÍTICA DE EMPRENDIMIENTO CULTURAL en arte dramático?

Hemos hecho avances interesantes desde el emprendimiento cultural, sobre todo hemos encontrado un concepto de empoderamiento a las entidades y grupos en la decisión y acciones de emprender o fortalecer su organización: creatividad sostenible, una perspectiva que reconoce la naturaleza creadora y busca herramientas para hacerla posible en condiciones de dignidad. De allí salió el proyecto 'Estrategias para no Bajar el Telón' que está compuesto por acciones en distintos niveles desarrollados en asocio con enti-



dades del sector y otras entidades del distrito. En el Seminario de Producción Ejecutiva contamos con 130 asistentes, demostrando un gran interés de las organizaciones en recibir insumos que cualifiquen su gestión. Se puede resaltar que en siete de los diez proyectos sectoriales se desarrollan acciones alrededor del tema. Todo esto nos indica que estamos escuchando las inquietudes del sector y desarrollando acciones innovadoras.

¿De qué manera se articula el PLAN NACIONAL DE TEATRO con el Plan de Acción de la gerencia de arte dramático en los próximos 2 años?

En este momento más que una articulación, existen varias coincidencias que tienen que ver con los logros históricos de los artistas bogotanos que han logrado ubicar en el plan nacional. En este sentido consideramos que la articulación es un proceso que se irá construyendo a medida que se vaya implementando el plan nacional y en concordancia con el plan decenal de las artes que se ha estado construyendo participativamente con artistas y ciudadanos y esperamos que entre en vigencia el próximo año.

A manera de balance de los últimos tres años como gerente de arte dramático ¿Cuáles han sido los principales logros, dificultades y frustraciones en su gestión?

Hace dos años y tres meses asumí el liderazgo del área de arte dramático y, aparte de entrar en la dimensión desconocida que implica la gestión pública, la primera gran dificultad fue conocer y entrar en relación con los diferentes agentes del sector, romper preconcepciones, prejuicios y desconfianzas naturales frente a una persona desconocida que ingresa a un cargo público. Pasada esta etapa, todo ha sido ganancia, ya que me encontré con un sector tan diverso como apasionado. El logro ha sido aprender, escuchar y construir juntos acciones, caminos, soluciones. De allí surgieron nuevos estímulos como la Beca de Investigación, el Concurso Distrital de Obra Creada, el Concurso Distrital para Obra Unipersonal. De la misma manera se incluyeron dos nuevas salas al programa Salas Concertadas y se iniciaron cuatro nuevos proyectos sectoriales: Jóvenes creadores, Teatro Infantil sin Actores, Grupos sin Sala de Mediana Trayectoria y Grupos Concertados. Se implementó la actualización pedagógica a formadores del teatro, se inició la línea de Estrategias para no bajar el telón, mencionada en la pregunta anterior,

El recurso siempre será insuficiente.

y se realizaron acciones concretas de visibilización en la campaña 'Actúa con Amor por Bogotá', 'Se armó la Pelotera' y 'La Noche mundial', en la que más de 4.500 personas asistieron a teatro a la media noche. La gestión pública es una labor infinita, imperfecta y muchas veces invisible, pero con un sector tan consolidado y proactivo, no hay frustración, sino retos y búsquedas.

¿Cuál es el principal reto para el futuro?

Por lo pronto, es importante revisar el plan decenal de las artes, acompañar a los grupos que lastimosamente fueron amenazados en sus localidades por grupos al margen de la ley, acompañar a las salas con relación a la normativa y problemas de infraestructura, revisar los proyectos actuales para fortalecerlos y adaptarlos a las necesidades actuales, iniciar procesos de internacionalización, fortalecer las entidades del sector, encontrar salidas para la falta de espacios para la creación, generar estrategias para visibilizar la actividad teatral, generar procesos de formación de públicos. La lista es enorme, pero el reto principal es sumar la fuerza de los artistas, técnicos, gestores, organizaciones, colectivos, dramaturgos, críticos, para que, en medio de las diferencias, logremos posicionar el teatro en la ciudad. •





Política cultural y teatro

Por: Gilberto Bello*

EL RECONOCIDO CRÍTICO Y ACADÉMICO, REGRESA CON UNA REFLEXIÓN HISTÓRICA Y ANALÍTICA DE LA ARTICULACIÓN DEL ARTE, LOS MEDIOS, LAS MERCANCÍAS Y LA CULTURA EN LA POSGUERRA. TAL COYUNTURA DIVIDIÓ AL MUNDO EN CAMPOS OPUESTOS. UN ENFOQUE ATENDIBLE SOBRE POLÍTICAS CULTURALES Y SUS EFECTOS SOBRE EL TEATRO EN AMÉRICA LATINA.



Antecedentes

Los maestros de la escuela crítica, asentados en un vieja casona cerca de la Universidad de Frankfurt, dedicaron una gran parte de sus reflexiones al examen de viejos esquemas formales acerca de la penetración de los sistemas culturales en la sociedad moderna europea y a escribir un alegato en torno a los sistemas emergentes que la insipiente sociedad de la información había diseminado por todos las formas de producción. El cuestionamiento los llevó a revisar la ortodoxia marxista y a señalar la importancia de las llamadas industrias culturales en los ámbitos de la producción, la distribución y la aceptación de la mercancía cultural convertida en consumo masivo.

Debate al Concepto

La primera definición de cultura aceptada por comunidades interesadas contiene al prejuicio de la superioridad. Su explicación se concentra en el refuerzo objetivo de la dominación y la necesidad de imponer un sistema de creencias, valores, usos y símbolos propios de quienes poseen la fuerza y el poder para imponer procesos de aculturación en los que se privilegia la mirada de quien posee mayor desarrollo instrumental de lo técnico y de las armas de la guerra. En tal sentido el denominado discurso de la cultura no contempla las variaciones de desarrollo y mucho menos las diferencias de grado y de situación.

Con la lectura nueva de las bases que caracterizaron a las sociedades funcionales se llegaron a plantear estadios de crecimiento en las culturas, esto quiere decir que las visiones antropológicas fundadas en interpretaciones equivocadas de lo cultural dividieron a los

Las nuevas realidades culturales se orientaron hacia el integracionismo.

grupos sociales en tradicionales y modernos. Escisión capitalizada por todos cuantos siguieron a pie juntillas la existencia de un mundo prefigurado por su propia imagen y otros grupos a los que se les asignó, sin su consentimiento, la tarea de aprender un modelo que en síntesis negaba de forma sistemática y absoluta su origen y su desarrollo histórico social.

Con el advenimiento de los críticos se inició el estudio de la cultura inserta en un modo de producción concreto y asumiendo las contradicciones extrínsecas e intrínsecas a cualquier dinámica social. Con nuevos puntos de vista la cuestión se encaminó a una lectura de divergencia y contraposiciones. La primera aproximación con este punto de vista se concentró en la objetividad de la cultura, entendida desde sistemas de producción de la imaginación y las denominadas obras de arte representativas. No se mencionaba nada acerca de productos no reconocidos por el marco estético aceptado o el canon del modelo artístico. La cultura cada vez se acercaba a la imagen de un círculo cerrado en el que cabían muy pocos y sobredimensionado por sus propios impulsores.

Los teóricos de la escuela crítica se concentraron en dos categorías para acceder a una interpretación cercana a la realidad. La primera aducía al autoritarismo inmerso en la obra de arte al ingresar en la comercialización y la segunda estudió el impacto de la cultura como elemento novedoso del mercado. Entre tanto la penetración de los

medios masivos de comunicación ampliaba su radio de cobertura y sus efectos a partir de un axioma fundacional: "la intencionalidad de los mensajes", es decir, previo a su producción hay procesos de planeación cuya función es dar cuenta de los efectos esperados en las audiencias.

La expansión de los medios produjo una consecuencia desconocida en los distintos niveles de la sociedad: la información. A la vez, obligó a los estados, después de la Segunda Guerra Mundial, a legislar sobre los medios en cuanto a su impacto, su función social y las agendas cotidianas. El cine, la televisión y la radio, junto a la música y los espectáculos masivos ingresaron como actores principales de la producción cultural; la noción de compañía se fortaleció y la competencia, impulsada por los nuevos retos de una economía en construcción, asignó nuevos roles a todos cuantos quisieran ingresar al mercado de las industrias culturales.

Políticas Culturales

Las nuevas realidades culturales se orientaron hacia el integracionismo, conducta que se reflejó con nitidez en los aciagos años de la descolonización; se cambió la violencia explícita por la inclusión planificada manteniendo, obviamente, la tendencia dominante desde la visión de lo culto y asignando la tarea de artesanía a los productos de las naciones que apenas emergían como estados nacionales. Por la misma época las audiencias se vieron abocadas a ingresar en las nuevas mitologías construidas y expandidas por los monopolios de los medios masivos de comunicación y se incluyó en el mercado productos de consumo diario y una avanzada





de publicidad y propaganda nutrida por las experiencias que, desde el campo político, se habían ensayado durante los años trágicos de la Alemania nazi.

La avalancha de mercancías de todas las pelambres, la diversidad de posiciones, la competencia entre monopolios, la nueva moral, la obligación de cimentar imaginarios de consumo y la necesidad de incluir procesos de hegemonía en las expresiones culturales, fueron las razones suficientes para legislar sobre las industrias culturales, sus manifestaciones, usos, consumos y efectos sobre las poblaciones.

La división del mundo en campos políticos opuestos durante la guerra fría dejaron claramente establecido dos modelos de intervención para conocer la penetración de los sistemas culturales en la sociedad de la posguerra. De un lado el campo socialista y de otro el capitalismo centrado en la expansión del capital y en las primeras manifestaciones del capital transnacional. La cultura masificada, en los dos casos, instigó un enfrentamiento que, al decir de autores reconocidos, fue más fuerte que las amenazas explícitas, la información de los espías y los amagos de un tercer enfrentamiento mundial.

Lo inesperado afloró en el momento en que el discurso de la cultura superó a las industrias culturales.

En occidente, las políticas culturales se armaron en dos esquemas básicos. El primero como política general de cultura y el segundo denominado políticas sectoriales. La primera integrada a los objetivos perseguidos a nivel de expansión y manteniendo los poderes adquiridos. La segunda buscaba dar cuenta del papel y de las manifestaciones de un sector particular de la cultura. Por aquellos años se fundan, en uno y otro hemisferio, instituciones encargadas de trazar los fundamentos de la política. Se reconoce por primera vez la importancia de los patrimonios materiales como memoria y de lo inmaterial, entendido en términos de imaginarios y estructuras simbólicas. Con este esquema se introduce en el campo cultural la idea de preservación y la necesidad de expandir procesos que tuvieran la función de acceder a la búsqueda del mejoramiento continuo de las sociedades.

Lo inesperado afloró en el momento en que el discurso de la cultura superó a las industrias culturales. Dicho de otra manera, la presencia evidente de las hegemonías expandió su campo de acción más allá de los productos culturales y con ello encendió las alarmas de los estados con respecto a los efectos inesperados de los proyectos culturales. De la misma manera, la penetración de productos culturales desarrollados desde la cultura popular instauraron una dialéctica no esperada por los planificadores de políticas culturales de estilo tradicional.

Nuevos estatutos montados sobre el derecho a la cultura, las nuevas identidades, la diversidad cultural, el ingreso de las minorías en los productos de la cultura, la igualación de productos culturales sin importar su origen geográfico, y la significación en estos ámbitos con respecto a los derechos humanos, marcan un capítulo inédito que con mayor o menor grado enriquecen las políticas culturales.

Políticas Culturales en la Dimensión de América Latina

En los países de América Latina caracterizados por la exclusión, las políticas culturales son, con respecto a otras latitudes, de reciente aparición. Concentradas en la unificación de lo nacional han dependido en mayor grado del Estado. Desde este punto de vista los términos de referencia tenían como patrón el fortalecimiento de la identidad, entendida como



proceso de inserción de los productos en el mantenimiento de la unidad territorial.

Voces críticas, especialmente en México y Brasil, llamaron la atención de las deficiencias de las políticas y la imposición de lo político sobre los productos culturales. Animaron discusiones en torno a la hibridación de la cultura y sentaron las bases para igualar los productos de los grupos excluidos con respecto a la producción cultural de la globalización, nueva estructura a partir de la cual se instituyó una manera de ser de lo cultural que privilegia el mercado y la ganancia.

Se acepta entonces que el papel del Estado es subsidiar expresiones culturales que por su naturaleza no pueden ingresar en igualdad de condiciones en las veleidades del mercado y se promueven proyectos y fondos de financiación que impulsen propuestas sostenibles de expresiones particulares con el fin de ubicarlos en los circuitos del mercado internacional.

Dicho de otra manera el asunto se orienta a validar la hegemonía incluyendo en ella una diversidad de productos que permitan testimoniar la existencia de la democratización de la cultura. Esta aseveración no puede ser entendida en el sentido único de los gobiernos de turno o de los objetivos y las metas del orden institucional establecido. Así pues, la principal actividad o reto en la actualidad no es fortalecer los estilos y las estrategias de exclusión promovidas por el Estado sino procurar integrar, de manera activa, la pluralidad de la producción en un programa encaminado a la calidad, la democratización con sentido y la posibilidad de competir en el duro mercado de la globalización.

Teatro y Políticas Culturales

El teatro, en sentido genérico, abarca muchas manifestaciones representadas en espacios convencionales y no convencionales: nuevas modalidades de producción y antiguas manifestaciones. Esto quiere decir que el teatro abarca un sistema de expresiones diferenciadas que promueven sus espectáculos con públicos distintos e intenciones diferenciadas. En Colombia los logros son evidentes, aunque muchos de ellos son producto de la imaginación de los creadores, gestores inteligentes y presupuestos no siempre igualados con las necesidades.

En el nivel de la política general el teatro ocupa un lugar interesante pero, a la vez, vive las precariedades propias de una nación cuya coyuntura política y la

violencia afectan significativamente la inversión y los programas. En los discursos públicos los mandatarios de turno desde lo nacional, los departamental y lo local destacan a la cultura como motor y estrategia del desarrollo, la igualdad y la paz pero, en la práctica, los aportes y los programas parecen contradecir dichas manifestaciones.

En la política sectorial se han propuesto acciones encaminadas a producir una cobertura en todas las etapas de la producción. Sin embargo, hay evidentes vacíos, desigualdades e inconsistencias que con certeza arrojan evaluaciones deficitarias cuando se trata de conocer los efectos de dichas políticas en las diferentes etapas del proceso. El teatro no escapa al olvido que el territorio nacional vive y que no le ha permitido llegar a ser una nación integrada. La realidad es la muestra centralista, concentrada en sus diferentes mecánicas políticas y cuya clase dirigentes y los medios que la publicitan y la aplauden, refuerzan una idea falsificada

cuya preocupación es reforzar una imagen caprichosa, maquillada y muchas veces exagerada con la finalidad de hacer creer una falsa integración a la globalización: nuestros patios más

El teatro abarca un sistema de expresiones diferenciadas.



lejanos de las urbes, que agrupan la mayor cantidad de población, viven en pleno siglo XXI épocas que dan escalofrío.

El teatro a lo largo de los años ha jugado un rol fundamental en la conformación de un campo de opinión centrado en el conocimiento de la realidad nacional y en las dinámicas propias del campo internacional. Con tristeza se nota la escasa importancia –ausencia para decirlo mejor– que se concede a la recuperación de la memoria teatral como lugar de reflexión y de estudio. Los analistas de la cultura dicen que las identidades se refuerzan con el conocimiento crítico del pasado. Cualquier política sectorial tendría en cuenta los hitos fundacionales y fundamentales y no únicamente la promoción de “estudios subterráneos” prácticamente desconocidos como antecedentes para iniciar debates ambiciosos y sólidos en torno al desarrollo del sector.

Lo anterior lleva a pensar, entre otras cosas, que la tendencia generalizada de los estudios sobre teatro suelen centrarse en coyunturas y su carácter fragmentado y poco riguroso. En ocasiones, las decisiones del énfasis y el tipo de modelo de investigación no está ligado a un campo de comprensión sino más bien al capricho

¿Qué entendemos por calidad del espectáculo? ¿Lo que se busca es masificar?

de funcionario. Ellos, los burócratas, aspiran producir un documento de gestión que les permita dar cuenta, de forma positiva generalmente, de una gestión en corto tiempo.

Cualquier política cultural sobre teatro deberá, dentro de su marco

general, entregar conocimiento profundo de las necesidades o de lo contrario se corre el riesgo de decidir sobre categorías no objetivas. Lo que se ve es un descentramiento de las decisiones que lleva a errores cuyas consecuencias producen antagonismos, tensiones en el sector, privilegios exagerados y, en suma, el aislamiento de las manifestaciones teatrales de los debates inherentes a sus problemáticas. Muchas personas atribuyen a los teatristas los conflictos. Entre ellos valdría la pena analizar a fondo las formas, los estilos y los mecanismos que evidencian precisamente una equivocada política de asignaciones y jerarquías: sin agenda controlada no es posible encauzar una política exitosa.

Toda expresión cultural tiene un marco que la define. El teatro se mueve en Colombia desde lo profesional a lo aficionado. En el país se sabe que la mayoría de los grupos se



han formado “en la lucha diaria del escenario”. Algunos se albergan en salas, otros se denominan independientes y muchos se agrupan en las llamadas asociaciones temporales. El Estado, los institutos culturales departamentales, distritales y locales ayudan porque “la cultura debe ser impulsada”. No obstante, nadie vigila el producto y un mal espectáculo destierra a los espectadores, especialmente se mira esta situación desde el punto de vista del mercado. Los sujetos sociales, orientados por la publicidad y la propaganda, saben que una mercancía de baja calidad se deja de consumir. Si el consumo sigue es porque se regala o es gratis. He aquí un asunto espinoso para cualquier política en teatro: ¿La producción debe ser gratis? ¿Los espectáculos gratis vigilan la calidad? ¿Qué entendemos por calidad del espectáculo? ¿Lo que se busca es masificar? ¿Interesa más las cifras que la depuración de los espectáculos? ¿Quiénes deben vigilar la calidad? ¿Los espectáculos de baja calidad atentan contra la continuidad y el crecimiento del sector?

Un tópico de vital importancia está ligado a la política de ayudas económicas y subsidios. Lo que se ve es una caprichosa actividad de entrega de fondos en diversos renglones, desde ayuda a grupos, hasta concursos, festivales y otras actividades. Obviamente es función del Estado y de las instituciones correspondientes llevar a cabo este tipo de proyectos, lo que vale la pena discutir tiene que ver con las prioridades, los marcos de gestión y las estrategias de gestión.

Una vez más se debe insistir en la formación de recursos humanos calificados, a alto nivel, en animación cultural, administración de espectáculos y conformación de



empresas productivas desde lo teatral. Alto nivel significa integrar a los procesos profesionales de disciplinas diferentes al sector para consolidar lo institucional de los grupos y la búsqueda de la ganancia económica. Es tiempo de abandonar los talleres esporádicos y los encuentros fortuitos. Se requiere continuidad en la formación y la búsqueda de la especialidad.

Otra discusión se concentra en la formación. El teatro, en general es informal y espontáneo. Claro que la iniciativa se acepta en cualquier sector pero, en términos de mercado cultural, la política debe tener objetivos claros y manifestaciones coherentes en lo que se refiere a la formación. Se sabe que hay economistas teguas, médicos idem, abogados ni se diga, grupos de teatro para el rebusque y así sucesivamente. Esta estructura contradice la profesionalización: ¿Se quiere hacer? ¿Cuáles son las propuestas? ¿Cómo debe participar el sector en las decisiones? ¿Cuáles deben ser las instituciones encargadas de la formación? ¿Qué tipo de capacitación y a qué niveles se debe brindar a los educadores?

Todas estas preguntas y muchas otras llevan a pensar en debatir a

fondo la situación del sector. No con participación de todo el mundo sino a partir de un documento base. La democracia se mide en función de procesos adecuados de participación, continuidad de proyectos, planeación, acciones conjuntas, gestión precisa, formación de alta calidad y prospectiva. ¿El sector teatral ha podido alcanzar estos propósitos? La respuesta es que en algunas ocasiones estamos en vía y, de pronto, nos desgastamos al imponer intereses particulares, estatales y del mismo sector. Así, con juegos equivocados, salimos abruptamente de la dirección correcta y promovemos una lucha sorda caracterizada por el rebusque, los codazos traicioneros y la competencia desleal. •

*Crítico y profesor universitario



Los beneficiarios, en última instancia, de la política pública teatral

Por Carlos Alberto Pinzón*

EL AUTOR, DESTACADO HOMBRE DE TEATRO, HA PARTICIPADO DE LAS ACCIONES ARTÍSTICAS, TANTO DESDE EL SECTOR OFICIAL, COMO DEL DE LAS PRÁCTICAS ESCÉNICAS Y ACADÉMICAS. DE AHÍ QUE SU PUNTO DE VISTA SE AMPLÍE CON TANTA PROPIEDAD EN LOS DOS GRANDES ÓRDENES QUE ARTICULAN EL TEATRO EN SU GESTIÓN EN COLOMBIA.

Antecedentes

En los últimos treinta años la discusión sobre la política cultural y su posición dentro de las políticas públicas en los estados modernos, ha ocupado, sin duda, un lugar cada vez más destacado en los temas claves para el desarrollo de nuestras sociedades contemporáneas. Ello implicó que muchos países, especialmente en América Latina desde los años ochenta, se embarcaran en proyectos nacionales que generaron transformaciones constitucionales que iban moldeando nuevas concepciones y legislaciones culturales.

En nuestro país fue determinante la promulgación de una nueva Carta Magna en 1991. Esto permitió que en 1997 se creara el Ministerio de Cultura, después de un largo y polémico proceso, como parte de una nueva Ley de Cultura¹.

Desde ese momento se evidenció un largo camino de reflexión, complejo y difícil, que intentaba buscar acciones posibles desde la cultura. Este proceso desembocó en el entendimiento de la cultura como una dimensión transversal y vital para el desarrollo y la transformación de nuestros pueblos, a la vez que fue un intento por concretar el discurso en acciones precisas, grupos poblacionales específicos y sobre todo, los presupuestos requeridos para su implementación.

En el caso del Teatro en Colombia, en especial por esa tradición ideológica contestataria y beligerante construida desde los años sesenta, pero también en cierta medida organizada y propositiva, dicho proceso ocupó un lugar importante en todas estas discusiones. La participación permitió que numerosas iniciativas se fueran cristalizando con el paso de los años. Algunas resultaron ser más significativas que otras pero, finalmente, todas fueron importantes en el camino de la decantación del sector escénico colombiano: los Congresos Nacionales de Teatro, los diversos festivales, innumerables foros y encuentros, etc. Están también las iniciativas de políticas centrales en el desarrollo teatral, tales como la implementación y puesta en marcha del Programa de Salas Concertadas (propuesta anterior a la promulgación de la Ley General de Cultura y que hoy sigue vigente), el Plan Nacional de Cultura, la Ley del Teatro, el Plan para las Artes 2001-2010, y el Plan

El derrotero de la política cultural pública no ha estado ni estará exento de tensiones y contradicciones.

Nacional de Teatro² con el cual en la actualidad se pretende orientar aquellas acciones que, desde el Estado, redunden en beneficio del llamado sector teatral. Este derrotero de la política cultural pública no ha estado ni estará exento de tensiones y contradicciones, pero en gran medida ha contribuido a establecer un panorama general favorable de las políticas públicas que afectan actualmente al sector teatral. Se puede afirmar que hoy se ha logrado establecer una relación más cercana entre el Estado y el sector teatral, lo que ha permitido formular y poner en marcha acciones concretas desde la organización, la investigación, la memoria, la formación, la creación, la

producción y la difusión teatral. Cada vez se cuenta con instancias más calificadas y cualificadas desde el ámbito gubernamental en sus diferentes niveles, lo cual ha facilitado un acceso cada vez mayor a la iniciativa de las convocatorias. Valga decir que éstas ya no sólo son del orden nacional, sino que se han abierto también desde lo local con una gran significación en los distintos contextos sociales y culturales. Todo ello ha dado lugar a un desarrollo más armónico en la relación entre las políticas públicas y el teatro colombiano.

Podríamos afirmar, después de reconocer los tropiezos, ambigüedades o desaciertos en todo este devenir, que hoy tenemos una situación más favorable que hace unos años, por lo menos en lo que se refiere a las estrategias de desarrollo del sector. En la actualidad contamos con un sector más dialogante con otros sectores productivos, menos sectario frente a las realidades que nos plantea la sociedad y buscamos seguir construyendo un camino cada vez menos sinuoso en la relación con las diversas instancias que conforman lo que reconocemos hoy como el Estado colombiano.

¿Y el público?

Pero nos queremos hacer una pregunta que a primera vista parece obviar o formulada por Perogrullo: ¿Quiénes son los destinatarios o beneficiarios de esas acciones que resumen la política pública?

Para contestar esa pregunta tan obvia, podemos tratar de observar las diversas convocatorias y estímulos que ofrece el Estado colombiano: programas de apoyos a entidades sin ánimo de lucro para la realización

¹ Ley 397 de 1997

² ver en <http://www.mincultura.gov.co/?idcategoria=39309>



[dossier]

de diversas actividades culturales; becas de creación e investigación; becas en el exterior; programas de difusión teatral en localidades, municipios y regiones colombianas; publicación de obras, investigaciones, artículos, etc.; creación y fortalecimiento de la memoria viva y documental; programas de profesionalización y actualización; convocatorias que buscan estimular las capacidades del emprendimiento cultural. En fin, existen hoy día un sinnúmero de iniciativas que, si bien, quizá resultan insuficientes ante la fuerza de la demanda teatral nacional, son alternativas con las que cuenta el sector en la actualidad.

Sin embargo, pareciera que en esa gran ecuación construida para el apoyo del sector artístico, en particular del campo del sector teatral, nos siguiera faltando una variable fundamental y determinante para nuestro quehacer: el público. Este sólo aparece en los discursos de justificación de los proyectos: "Ciudadanía Democrática Cultural", "formación de públicos", "democratizar el disfrute y el goce creativo", "promover el uso creativo y la apropiación crítica de los lenguajes

Hoy se ha logrado establecer una relación más cercana entre el Estado y el sector teatral.

creativos"³, son todas expresiones muy interesantes en las concepciones académicas y de la política. Pero surgen interrogantes cuando se cruzan aspectos del campo teatral con los públicos: ¿Cuáles son las acciones concretas y específicas, encaminadas a crear una ciudadanía democrática cultural en las artes vivas? ¿Cuáles son los procesos encaminados a fortalecer y propiciar la formación de públicos para el teatro? ¿Será que decretar un día de teatro gratis cada cierto tiempo para democratizar el disfrute y el goce creativo se constituye en el fin de la política? ¿Se cumple con el objetivo de promover el

"uso creativo y la apropiación crítica de los lenguajes creativos" organizando unos seminarios sobre de crítica? ¿Logramos establecer el libre acceso constitucional a la cultura llenando innumerables cuadros estadísticos sobre público asistente y sus diferentes particularidades poblacionales? Y todavía me planteo algunos interro-

3 Expresiones tomadas del Plan para las Artes 2006-2010 pag 34 en <http://www.mincultura.gov.co/?idcategoria=1184>



gantes más: ¿Hemos continuado en el fortalecimiento de las relaciones entre educación, cultura y arte? En el espectro de la educación artística, ¿qué proporción le compete sólo a los artistas y cuál a la ciudadanía en general? ¿Cómo garantizamos el derecho al disfrute crítico? ¿Quiénes son las personas que sistemáticamente desestiman ir a los espectáculos teatrales, que parecen no ser pocas, y por qué? ¿La asistencia/inasistencia a los espectáculos teatrales es un fenómeno inexplicable? Si no lo es, ¿cómo se puede explicar?

Pareciera que desde el arte teatral necesitamos y despreciamos al público con la misma facilidad. No lo interrogamos, no lo cuestionamos, no lo invitamos a que conozca nuestro proceso. En muchas ocasiones bloqueamos la comunicación con el público para no hacer concesiones, para mantener nuestra línea de independencia creativa, de manera que no se vea determinada por los gustos del público. Preferimos seguir llenando cuadros eternos e indescifrables que nos indiquen cuántos ciudadanos indígenas o en condición de discapacidad ingresaron a ver mi espectáculo el día jueves antes que invitar al público a una

Contamos con un sector más dialogante con otros sectores productivos.

charla abierta sobre mi proceso creativo. Si hacemos lecturas dramáticas, la mayoría de los asistentes serán los mismos colegas interesados en las nuevas escrituras (para mí totalmente plausible) y no un público del común interesado en conocer esas tendencias. Si hay un partido de fútbol que convoca mayorías, simplemente claudico y cancelo la función y no pienso en aquella "inmensa minoría" que aborrece o se aburre con el fútbol.

Seguramente este proceso con el público es también de largo aliento (llevamos décadas preguntándonos cómo hacer para llenar el teatro). Pero debemos iniciarlo en algún momento, conscientes de la importancia de la expresión viva, mucho más ahora que está enfrentada a las nuevas tecnologías de la información y de las comunicaciones que, en términos prácticos, no le exigen a las personas moverse de su casa. ¿Será suficiente un cartel de calle, un aviso de prensa y/o una cuña radial para que ellos y ellas salgan a ver un espectáculo teatral? ¿O se trata realmente de un proceso de formación del ciudadano que abarque en su espectro de conocimiento y disfrute el teatro y las



artes escénicas como actividades vitales para su desarrollo como persona? ¿Le enseñamos a ver teatro? ¿Le enseñamos a opinar con criterio e independencia? Los muy pocos profesores de teatro de las instituciones educativas están contratados para conformar y dirigir un grupo de teatro, pero no para hablar del derecho que tiene cada individuo de asistir a una obra teatral y sobre la necesidad de formar a los estudiantes en este sentido desde el aula escolar. ¿Será que seguimos creyendo en postulados decimonónicos o del siglo pasado que cacarean que

Pareciera que desde el arte teatral necesitamos y despreciamos al público con la misma facilidad.

el arte es sólo para unos pocos "escogidos"? De ser así, ¿no es ésta una forma de exclusión?

Yo estoy de acuerdo con que el arte es complejo, que sus propuestas no se pueden nivelar en virtud de un medio educativo percibido por algunos como me-

diocre y utilitarista. Pero sí creo que desde nuestra experticia de hombres y mujeres del teatro podemos ayudar a elevar ese nivel. Nuestro modelo pedagógico no se puede quedar en un número de funciones al año destinadas a público escolar. Se debe intentar ser didáctico, pensar en la gran oportunidad que se abre cuando un joven o una jovencita asisten a teatro (muy probablemente de manera obligatoria) e invitarle de manera amable a volver, pues existe un riesgo muy alto de que nunca lo haga cuando tenga la opción de escoger.



La definición de público es vital para completar nuestro hecho teatral. Con todo respeto, me atrevo a afirmar que, en este sentido, la labor no termina con tener y mantener unas bases de datos y periódicamente hacer bombardeos de información virtual. Puede que el correo electrónico y las redes sociales, sean medios efectivos, eso está demostrado. ¿Pero sabemos cómo se comportan las personas en el uso de estos medios? ¿Sabemos, con argumentos, qué días son más favorables para ofrecer descuentos especiales? ¿Logramos mantener un contacto con ese conglomerado llamado público que vaya más allá de invitarlo a la función específica y lo involucro en el proceso maravilloso del quehacer teatral? Existe una experiencia latinoamericana y que, gracias a la red social, podemos tener muy cerca: se trata de la 'Escuela de Espectadores' de Santiago de Chile. Me permito transcribir la presentación de su página de Facebook:

"Estructurada a la manera de un taller de apreciación, Escuela de Espectadores se desarrolla en sesiones unitarias gratuitas y abiertas a todo público, con la participación de creadores de distintas áreas. Junto a ellos se indaga en la trastienda y el sentido de las obras. La primera versión de la Escuela de Espectadores se realizó en el Centro de Extensión de la Universidad Católica en el marco de la Feria de las Artes Escénicas del Cono Sur, los días 18 y 19 de enero de 2006. Fue impulsada por Javier Ibacache y Soledad Lagos y se realizó en asociación con el Festival Santiago a Mil"⁴

⁴ En <http://www.facebook.com/pages/Escuela-de-Espectadores/161973103871145>

La definición de público es vital para completar nuestro hecho teatral.

Estas iniciativas se entienden como una oportunidad para comenzar a vincular al público general a procesos que antes no lo incluían y sólo le abrían ese espacio a los especialistas. Un amigo, quien ha tenido contacto con dicha escuela y es maestro de grupos de teatro de diversas instituciones educativas de Bogotá, que no están relacionadas con la formación de actores, me contó cómo ha logrado formar su pequeña escuela de espectadores desde esa experiencia "aficionada", llevando a los participantes a conocer y compartir con los actores y los directores de determinadas obras. Evidentemente, ésta no es la solución al problema del público pero es un camino para su incorporación al campo teatral.

La clave parece estar en la escuela, en el aula, pero por la problemática general de la educación, no podemos permitir que éste sea un tema rápidamente relegado en las prioridades de un Ministerio o una Secretaría de Educación.

No obstante, así esto suceda, el sector sí puede velar, en coordinación con la academia y las instancias gubernamentales de cultura, no sólo por la calidad de los programas pedagógicos ofrecidos desde los teatros a los escolares, sino porque realmente busque incorporarlos como aliados a futuro.

Si logramos introducir esa variable, generaremos la demanda en el largo plazo por nuestro trabajo, hacemos conciencia de que así como un joven destina parte de su presupuesto para actividades lúdicas y recreativas puede pensar

en el teatro como alternativa y estaremos contribuyendo a la llamada construcción de públicos.

Porque ésa es otra parte de nuestra labor, valorar lo que hacemos y eso lo logramos si conseguimos que otros valoren nuestro trabajo. Se entienden y aplauden las iniciativas que buscan acercar a los públicos menos favorecidos económicamente a los espectáculos teatrales. Pero estas iniciativas particulares deben ir a estos contextos y poblaciones específicas y convocarlos. No podemos hacer una especie de ganga teatral ofreciendo unas funciones de entrada gratuita a quienes podrían y estarían dispuestos a pagar por una boleta, pero que deciden no hacerlo y esperar ver nuestros espectáculos gratis.

Esta reflexión la hago desde el teatro de sala. Si vamos a hablar de las iniciativas comunitarias y de teatro de calle, debo decir que también tengo un gran respeto por ellas, porque, entre otras, incorporan en su propia esencia la formación de públicos. Para ellos no existe la coartada de que la comunidad no llegó o no se interesó, o que el público que pasó no se dejó conmovir por la obra. Este sector tiene mucho que compartir con sectores más ortodoxos del teatro de sala.

Si comparto estas reflexiones, es porque sé que son parte de las preocupaciones cotidianas al momento de abrir un sala teatral para la obra de la noche. Y debo decirlo, durante muchas noches de estos últimos 25 años, esa preocupación me ha mantenido desvelado. •

*Actor de teatro y gestor cultural



[dossier]

CARTA ABIERTA AL ALCALDE

Por Sergio González.



Bogotá, D.C., 30 de noviembre de 2010
Señor
Samuel Moreno Rojas
Alcalde Mayor de Bogotá
Carrera 8 No 10-65

Asunto:

**El Arte para una ciudad de derechos culturales-
Sobre el Instituto Distrital de las Artes**

Saludamos la creación del Instituto Distrital de las Artes, mediante Acuerdo 440 de 2010. Consideramos que con ello se interpretó una propuesta que surgió de la comunidad artística como un modo de subsanar aspectos fundamentales que la reorganización de la estructura administrativa del Distrito Capital (Acuerdo 257 de 2006) no alcanzó a dejar resueltos y que para el campo artístico de la ciudad han constituido motivos de preocupación durante los años en que la mencionada reforma ha sido implementada.

Uno de los aspectos que quedó pendiente fue la fragmentación y dispersión en la ubicación de las diversas disciplinas artísticas y su manejo desarticulado por parte de las llamadas entidades adscritas. La Fundación Gilberto Alzate Avendaño manejando la literatura, las artes plásticas y las artes audiovisuales, o la Orquesta Filarmónica con un objeto misional específico, manejando el arte dramático, la danza y la música, es algo que si bien atendió de manera transitoria la necesidad de la administración, estuvo lejos de interpretar la dinámica y necesidades tanto del campo artístico como de la ciudadanía.

Con todo y a pesar de los esfuerzos de las entidades mencionadas, el resultado no fue el mejor.

Por eso la propuesta que la comunidad artística presentó con serios argumentos y sustentos basados en el interés de la ciudad, tuvo eco en la administración del Alcalde Samuel Moreno incorporándose en el Plan de Desarrollo como una de sus metas y, finalmente, fue aprobada y acogida por el honorable Concejo de Bogotá.

El Instituto Distrital de las Artes es, entonces, un logro positivo para la ciudad, pero, respetuosamente, queremos plantear algunas limitaciones sobre las cuales esperamos el aporte de la administración de la ciudad y de su cabildo para seguir avanzando y fortaleciendo el campo de las artes de la ciudad:

1. Más interesante y simbólica que la abreviación IDARTES para el nuevo Instituto, le proponemos a la

ciudad la de IDEARTE, que refiere al inventarnos o descubrirnos, como sentido que tiene el arte no solo para quien lo crea sino para quien lo contempla y lo apropia.

2. Por las características del Instituto, por la importancia que revisten sus temáticas para la ciudad, proponemos que su Consejo Directivo tenga una participación significativa de la comunidad artística. A nuestro parecer, al menos tres de sus cinco miembros deben ser artistas, elegidos por la Asamblea Distrital de Artes o por un mecanismo semejante que se defina al interior del Sistema de Arte Cultura y Patrimonio de la ciudad.

3. Sugerimos que, dadas las particularidades del nuevo Instituto Distrital de las Artes y teniendo en cuenta los avances de la participación en el campo artístico, su director o directora sea escogido de una terna propuesta por la comunidad artística, con un procedimiento o modo semejante al punto anterior.

4. El presupuesto para el Instituto Distrital de las Artes en el acto de su creación fue de 21 mil millones de pesos. La propuesta de la administración central en la precuota asignada para la inversión hasta la fecha es apenas de 15 mil millones, esto a pesar de que en el anteproyecto de presupuesto inicial se le habían asignado 18 mil millones. El recorte entonces representa una disminución aproximada del 30%, lo que unido al relativo congelamiento del presupuesto en los últimos años para el sector, acentúa la reducción real. La comunidad artística de la ciudad, clara de la importancia del arte para su desarrollo social, económico y cultural, considera que una asignación de 31 mil millones de pesos, sería la adecuada, por supuesto sin contar con los 12 mil quinientos millones que han sido asignados a la planeación, gestión, mantenimiento, programación, divulgación y sostenibilidad del Teatro mayor y Teatro Estudio del Centro Cultural Biblioteca Julio Mario Santo Domingo.



Con todo, señor Alcalde, la cifra solicitada está muy distante todavía de la recomendación de la ONU-UNESCO consistente en asignar el 1% del PIB a la cultura.

5. Consideramos necesario revisar el tema de la excepción que en el Acuerdo en su artículo segundo párrafo dos y literales b), d) y e), se hizo respecto de la música sinfónica, académica y el canto lírico que quedaron en el seno de la OFB, lo que, de ninguna manera, interpreta el movimiento de las prácticas musicales de la ciudad, ni logra la función de articulación propuesta en el acuerdo; tampoco obedece a la coherencia y articulación de las políticas culturales del campo musical. Esto no es bueno ni para la música, ni para los músicos, como tampoco para un concepto coherente de política cultural, máxime cuando significativos recursos que deberían estar en el Instituto de las Artes, permanecerán en la Orquesta Filarmónica redundando en actividades de fomento y estímulos que, ni misionalmente, ni desde el punto de vista de la eficiencia administrativa en el manejo de los recursos públicos, le corresponden.

6. Por lo dicho, es necesario establecer que el sector de Cultura, Recreación y Deporte integrado por la Secretaría de Cultura Recreación y Deporte, la Orquesta Filarmónica de Bogotá, el Instituto Distrital de Recreación y Deporte, la Fundación Gilberto Alzate Avendaño, el Instituto Distrital de las Artes y el Canal Capital, apuntan al cumplimiento de metas planes, programas y proyectos del Plan de Desarrollo Bogotá positiva, pero es preciso observar que algunas de las acciones que estas entidades han desarrollado hasta el presente bien podrían ser adelantadas y gerenciadas por el naciente Instituto Distrital de las Artes lo que, con los presupuestos correspondientes, aportarían a encontrar soluciones a los elementos aquí planteados.

7. Nos preocupan las asimetrías que se observan en los presupuestos asignados a las entidades del sector. Por ejemplo, es conveniente analizar como el 30% del presupuesto total de funcionamiento del sector Cultura, Recreación y Deporte, corresponde a la OFB.

8. En cuanto a la articulación desde la perspectiva territorial, local y poblacional, establecidas en el literal e) del mismo artículo 2º, nos asiste la preocupación de que no se encuentre armonizado con lo establecido en el reciente decreto 101 de 2010. Desde allí, es necesario ubicar claramente la relación que el nuevo Instituto deberá establecer con los procesos locales, pues hay muchos aspectos a reconsiderar especialmente en la revisión de los esquemas de elaboración de proyectos

y de contratación, que en la actualidad no corresponden a las maneras de expresarse las manifestaciones artísticas en las localidades ni consultan la dinámica de sus comunidades artísticas.

El Concejo de Bogotá, por intermedio de su presidente Celio Nieves y de otros concejales que han visto la importancia del tema para la ciudad, se han comprometido a estudiar esta problemática, ya sea en una forma de reglamentación o en un nuevo proyecto de Acuerdo. Así mismo, la Secretaría de Cultura ha sido receptiva a estas inquietudes. En tal sentido la presidencia del Concejo de Bogotá se comprometió a conformar una mesa de trabajo, con participación del Concejo y por supuesto con la comunidad artística y la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte.

Estamos solicitándole, entonces, señor Alcalde Samuel Moreno, que tenga la voluntad de interpretar estos puntos en la definición actual del Instituto Distrital de las Artes, su Consejo Directivo, Dirección, presupuesto y desarrollo, para dar una señal positiva mientras se tramita la normativa que los incluya de modo permanente.

Esperando una respuesta positiva,

Sergio González

* Director de Acto Latino y miembro de la Junta Directiva de la Asociación de Salas Concertadas.







De la **politica** *a la* **accion**

Por: Juan Carlos Grisales Castaño



Apuntes sobre ciudadanía política de los artistas de arte dramático en Bogotá

El presente texto busca enunciar algunas posibles respuestas con relación a la siguiente pregunta: ¿Cuáles son las razones del aparente éxito del Sistema Distrital de Arte, Cultura y Patrimonio? Al mismo tiempo, se intentarán construir otras posibles conclusiones con relación a la historia del desarrollo del sistema distrital, la naturaleza de la Política Cultural de la Ciudad y la forma como los artistas de Arte Dramático han incidido en el acontecimiento actual del sector cultura en la ciudad.

¿De dónde proviene el Sistema Distrital de Arte, Cultura y Patrimonio?

Esa desbandada de la lógica del todo vale, la caída de las ideologías y los sueños de cambio y la asunción generalizada de la hegemonía del gran capital, tienden a desviar la atención del análisis con relación a la proveniencia de las políticas públicas.

A propósito de la implementación del Sistema Distrital de Arte, Cultura y Patrimonio y su relación con la Alcaldía, Enrique Pulecio, Miguel Alfonso Peña y Jorge Manuel Pardo en el Estado del arte del área de arte dramático en Bogotá D.C. (2007), destacan el valor de dicha relación: ...con el correr de las últimas décadas las sucesivas administraciones han venido reconociendo el valor y la función de la cultura en el desarrollo de un pueblo y en su cohesión social.

Los renglones subsiguientes, buscan facilitar la comprensión de los pormenores vinculados con el desarrollo de la política, promovida por el entonces Instituto Distrital de Cultura y Turismo –hoy Secretaria Distrital de Cultura Recreación y Deporte–. La cita permite ilustrar esa errónea idea de que las medidas de la administración corresponden al buen o mal ánimo del ejecutivo de turno. Dicha posible sobrevaloración

No fueron los alcaldes quienes determinaron la relevancia del sector cultura en los ámbitos distrital y nacional.

de los gobiernos, puede alejar el foco de la fuente.

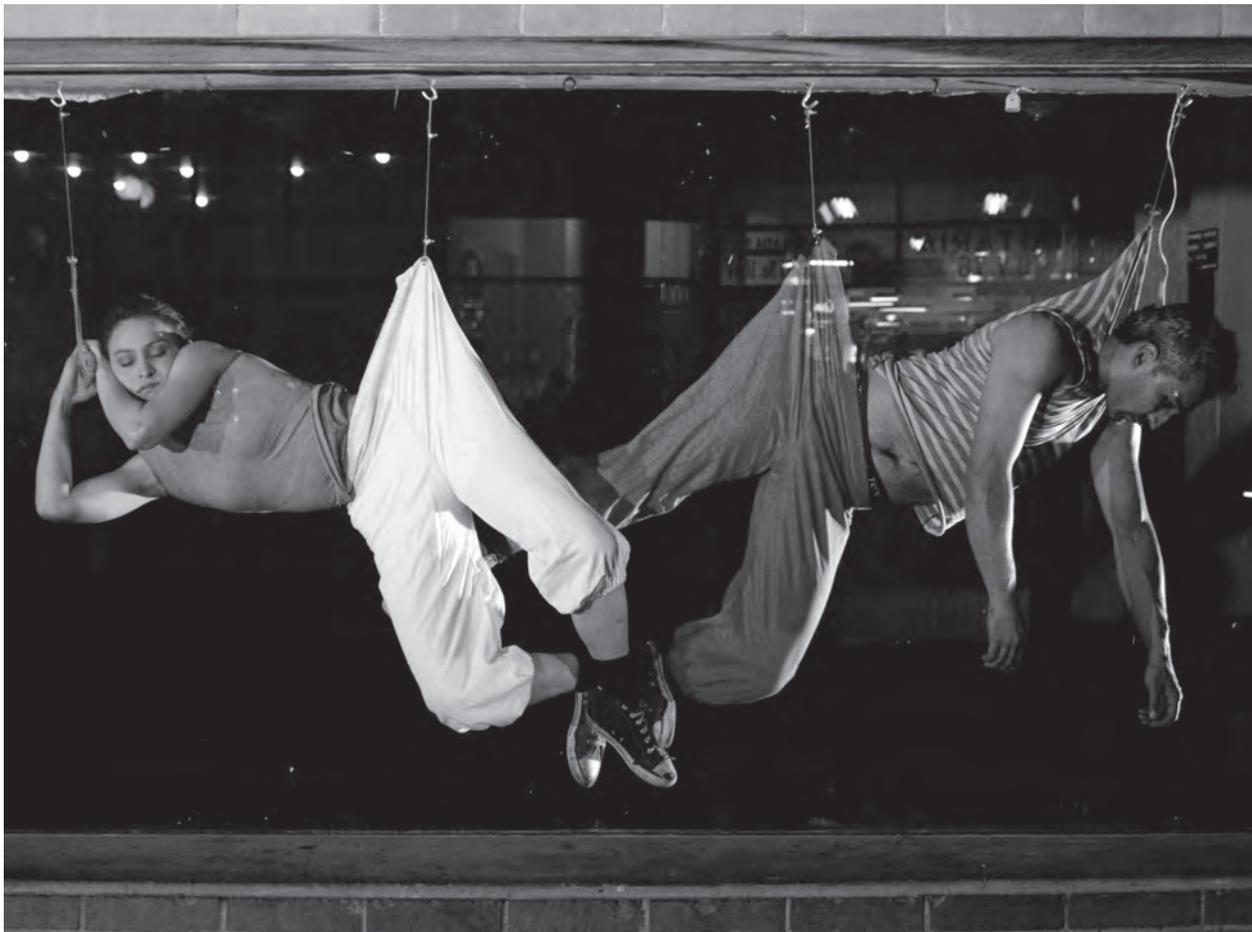
Es posible que asuntos como la economía mundial y su relación con las políticas de estado, la influencia del neoliberalismo en la promoción neo constituyente en América Latina durante los 90 y primera década del presente siglo, y su posible influencia sobre el papel del Arte y la Cultura, generen resistencias.

La evidente influencia del reordenamiento económico mundial en las políticas de Estado -entre ellas la cultural-, se ilustran mejor atendiendo los planteamientos de Martí Petit, quien de forma bien documentada analiza el tránsito de las directrices en Política Cultural a nivel mundial. Al respecto el autor manifiesta que:

...El primer gran debate (y la primera gran batalla diplomática) sobre la necesidad de regular el sector cultural a escala internacional se dio en el seno del GATT (General Agreement on Tariffs and Trade - Acuerdo General sobre Aranceles y Comercio). En la ronda de negociaciones lanzada en Uruguay en 1986 y que en 1993 dio lugar al nacimiento de la Organización Mundial del Comercio (OMC), se planteó la regulación de la cultura en términos opuestos. Por un lado, países liderados por Francia y la Comisión Europea sostenían que la cultura y el audiovisual eran portadores de valores fundamentales de la sociedad. Como tales, eran un instrumento capital de la identidad y la vertebración sociales, y no podían ser tratados como una mercancía cualquiera. De aquí nació una bandera que rápidamente pasó a ser mediática: "la excepción cultural". La cultura debía excluirse de los acuerdos sobre la liberalización del comercio internacional y podía, en cambio, ser objeto de protección y de ayudas estatales (Petit: 2004).

Lo anterior permite inferir la base que define la política a nivel mundial. Esta tiene que ver con las necesidades del mercado a nivel global, con los derroteros propuestos por los países del primer mundo y los acuerdos que hacen sobre la dirección conveniente en el manejo económico y político de los estados. Dicha





influencia pasa por todos los renglones de la economía y encausa las acciones administrativas en los diferentes sectores económicos, entre los que se encuentra el sector cultura.

Es decir, antes que depender del buen o mal ánimo de los ejecutivos de turno, la política corresponde a los lineamientos internacionales. Los planes de gobierno toman como base esas disposiciones que definen el continuo reordenamiento mundial. Así pues, no fueron los alcaldes quienes determinaron la relevancia del sector cultura en los ámbitos distrital y nacional. Es la Organización de las Naciones Unidas, por vías de la UNESCO, la entidad que promueve el reconocimiento de los derechos culturales. En atención a los lineamientos, los

Los estados agendan el tema para darle curso en el legislativo.

estados agendan el tema para darle curso en el legislativo, derivando en actos administrativos que hacen operativa la política. También Martí Petit hace referencia a lo anterior.

En los últimos años, el consumo mundial de bienes y servicios culturales ha crecido de forma muy importante, favorecido por la revolución digital y la consolidación de la sociedad de la información. Paralelamente, se han aplicado políticas desreguladoras del mercado, tanto internacionales como a escala interior, que han favorecido procesos de concentración econó-

mica y territorial sin precedentes. Ante este hecho, que amenaza la manifestación de la diversidad y el intercambio cultural, se ha encendido la señal de alarma, y organismos multilaterales como la UNESCO, el Parlamento Europeo o incluso el G8 han incorporado en sus agendas la promoción de la diversidad cultural. En este sentido, la UNESCO aprobó en 2003 la Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural y ha lanzado el anteproyecto de una convención sobre diversidad cultural. Se trata de un instrumento internacional de carácter vinculante y con fuerza de derecho que debe velar por la diversidad cultural en el nuevo contexto de globalización digital (2004).

Por otra parte, la política toma direcciones novedosas según las



coyunturas que deban atender los estados. Para el caso cultural los acontecimientos derivados del afianzamiento del mercado como prioridad en el orden mundial, han llevado al sector cultura a un renglón primordial en la mitigación de los estragos que la asunción general, de lo que Leonardo Boff denomina el “paradigma conquista occidente”, han dejado en las sociedades, las culturas y el planeta. Una ilustración conveniente se encuentra en el preámbulo a la Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural, escrito por el entonces director general Koichiro Matsuura en 2004.

La Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural se aprobó por unanimidad en una coyuntura muy singular. Acababan de producirse los acontecimientos del 11 de setiembre de 2001 y la trigésima primera reunión de la Conferencia General de la UNESCO constituía el primer gran encuentro de nivel ministerial después de aquel día aciago. Ello brindó a los Estados la ocasión de reafirmar su convicción de que el diálogo intercultural es la mejor garantía de paz, y de rechazar categóricamente la tesis que auguraba un choque inevitable entre culturas y civilizaciones.

Un instrumento de tal envergadura es algo novedoso para la comunidad internacional. En él se eleva la diversidad cultural a la categoría de “patrimonio común de la humanidad”, “tan necesaria para la humanidad como la biodiversidad para los seres vivos” y su salvaguardia se erige en imperativo ético indisoluble del respeto por la dignidad de la persona.

La Declaración aspira a preservar ese tesoro vivo y renovable que es la diversidad cultural, para que no se perciba como patrimonio estático, sino como un proceso que garantice la supervivencia humana; aspira también a prevenir toda tentación segregacionista y fundamentalista que, en nombre de las diferencias culturales sacrifique esas mismas diferencias contradiciendo así el mensaje de la Declaración Universal de Derechos Humanos.

Para dar continuidad al enfoque, podemos acudir nuevamente a Pulecio et al (2007). Quienes explican la implementación del Sistema Distrital de Arte, Cultura y Patrimonio, muestran la injerencia de la política nacional en el ámbito distrital en tanto que “antes de que se formularan las que pueden considerarse como políticas culturales del Instituto Distrital de Cultura y Turismo, algunas iniciativas para el fomento de la cultura ya habían tenido lugar en el seno del Instituto Colombiano de Cultura (COLCULTURA)”. Según el mismo texto, igual relación sostienen el Ministerio de Cultura y la hoy Secretaria Distrital de Cultura, Recreación y Deporte.

La activa presencia de los representantes del sector teatral en Bogotá constituye en cierto sentido ciudadanía política.

El sistema distrital de Cultura en términos administrativos data de 1993, aunque su real desarrollo haya sido posterior. La Constitución política de 1991 es el cimiento para la promulgación de la Ley General de Cultura (1997) y posterior conformación del Ministerio de Cultura. O sea que entre 1993 y 1997 la interacción institucional fue entre COLCULTURA y el IDCT. Durante ese primer tránsito los artistas aprendieron a conocer los sistemas nacional y distrital de cultura y a entender en qué consisten. Igualmente la administración distrital reorganizó sus distintas instancias con miras a una real modernización del estado. Jaime Castro (1992 – 1994) le dio orden a la institucionalidad, hizo posible

la implementación de las formas de participación ciudadana e inició la conformación de un Instituto de Cultura para la ciudad. Todo, en atención a la coyuntura, como lo expresan Pulecio et al., cuando el alcalde Jaime Castro apoyó las iniciativas culturales [...] estaba inscribiendo a Bogotá en las corrientes renovadoras que impulsaban en esa época las principales capitales del subcontinente latinoamericano (2007).

Fue la administración de Antanas Mockus (1994 – 1997) la que implementó la política sobre el cimiento hecho por Jaime Castro, dando continuidad a las recomendaciones de los entes internacionales.

Las administraciones postularon la forma de relacionar los objetivos de la política cultural con los ciudadanos y sus prácticas e intereses. El Sistema Distrital de Arte, Cultura y Patrimonio, fue el fruto de la aceptación de las recomendaciones de la UNESCO y reflejo de las disposiciones de la Constitución del 91. Esta forma fue puesta en el papel en 1993 y alimentada por la participación activa de la ciudadanía y los virajes en las recomendaciones globales.

¿Cómo se da la Participación?

En el ya citado estado del arte del área de arte dramático en Bogotá D.C, alguna apreciación releva la injerencia del consejo de área en el trabajo de la institución cuando preguntando por el deber ser expresa: ¿Es el consejo distrital de Arte Dramático, con su variopinta y conflictiva configuración, el escenario ideal para el sano debate? (Pulecio et al. 2007). Podemos decir que el proceso de participación implicado en el Consejo de Arte Dramático permite responder la citada pregunta diciendo que sí es el espacio para el sano debate.



Desde 2005 cuando inicié mi participación como consejero de Arte Dramático por el sector de Narración oral, observé que esa variopinta y conflictiva configuración, muestra una forma de participar que además de ser la propia del sector Teatral de Bogotá, es a la vez promovida por el mismo proceso histórico del teatro en la ciudad y el país, dado que el ánimo de los teatreros por participar ha sido siempre manifiesto. Desde las campañas de cultura ciudadana en la alcaldía de Antanas Mockus, que hizo gala del uso del teatro para la promoción de la Construcción de ciudadanía, hasta las actuales sesiones del Consejo de Arte Dramático en que los representantes del sector aconsejan realmente a la gerencia de área sobre las disposiciones convenientes según los intereses de quienes participan en el proceso.

Puede aparecer como un punto de vista, sin embargo ahí están las actas del consejo desde que empezó a sesionar. Los investigadores podrían acudir a ellas para observar cómo este proceso de participación ciudadana ha sido efectivo y ha posibilitado una ciudadanía política. Lo anterior referente al concepto explicado por Nora Aquín en su ensayo 'En torno a la ciudadanía', publicado en la compilación de su propia autoría de Ensayos sobre ciudadanía: reflexiones desde el trabajo social. La autora explica:

En el plano político, la idea de ciudadanía se refiere a la participación en los asuntos atinentes a la comunidad política; por un lado, como participación en la vida pública, y por otro, como conjunto de responsabilidades derivadas de la pertenencia a dicha comunidad política. Precisamente, la afirmación de los derechos se realiza en el contexto de la participación política. (2003).

La comunidad teatral provee a los estamentos gubernamentales su experiencia en gestión.

Es decir, en cuanto a participación política, la activa presencia de los representantes del sector teatral en Bogotá constituye en cierto sentido ciudadanía política, lo que es un aporte importante a la realidad del sistema Distrital de Arte, Cultura y Patrimonio porque debe cumplir objetivos como: lograr participación y construir ciudadanía. Incluso la trascendencia de la comunidad teatral en el Sistema Distrital de Arte, Cultura y Patrimonio ha tenido que ver también con lo variopinto que es el sector. Sergio González León, director del grupo Acto Latino y animador permanente del proceso participativo de los teatreros, en una de sus poéticas acciones nos permite ilustrar lo dicho antes.

Fue en la Asamblea Distrital de Cultura de 2008 cuando Martha Senn (Entonces directora de la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte) presidía la sesión que apenas empezaba. Habían hecho la presentación del orden del día. Entonces Sergio González pidió la palabra. Inició su intervención solicitando una explicación por el incumplimiento de los protocolos acordados para la asamblea, en lo referente al nombramiento, por decisión colectiva del presidente de la sesión. Al no existir posibilidad de controversia dado que Sergio tenía la razón, se propuso la definición del presidente para dicha reunión. Se postuló a Sergio González, quien finalmente fue designado para guiar la reunión. Con este

hecho doña Martha Senn se vio obligada a ceder su puesto como presidenta al designado por la concurrencia. Así fue como el Teatrero le corrió la butaca a la directora de la Secretaría en una Asamblea Distrital de Cultura.

El relato anterior podría asumirse como una pieza más del anecdotario distrital. Sin embargo, el significado de la acción traspasa el límite del recuerdo divertido para hacer ejemplar esta irreverente actitud, cargada de contenido simbólico. Cuando el mismo Sergio González me narró el hecho (2009) me pareció un cuadro para enarbolar el mejor sentido de la mamadera de gallo. Pero la fuerza en la actitud de Sergio es que no tiene miedo de participar. Tomó en serio su actividad como consejero y acudió al principio de horizontalidad que promueve la participación ciudadana. Todos concertando, incluso quién dirige una sesión de trabajo, para que la política sea real. El acto merece mostrarse como empoderamiento del Actor que participa en el proceso. Es un ciudadano político.

De la misma forma los Teatreros, mucho antes de que se propusiera el sistema distrital de cultura, promovieron concertación con el Estado. Comprobaron el principio de organicidad desde el reconocimiento de la diferencia y la aceptación de la otredad y la alteridad. Podemos acudir a la historia de los grupos de teatro del país para explicar cómo es que la participación del sector de arte dramático tiene un cimiento en esa persistente labor de hacer Teatro. La comunidad teatral provee a los estamentos gubernamentales su experiencia en gestión y sostenimiento de procesos grupales. Los sujetos provenientes del Teatro que han sido, y son, funcionarios públi-





cos en entidades como el Ministerio de Cultura o la Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte, han sido determinantes en la implementación de la política y en que esta corresponda a las necesidades del sector.

La entrevista a Carlos Alberto Pinzón, citada por Pulecio et al. (2007), ilustra el planteamiento anterior.

Hay que hacer un reconocimiento a Ramiro Osorio y a Miguel Durán desde que llegaron a Colcultura, y a Álvaro Restrepo también, pues comenzaron a pensar: ¿cómo generamos una política para el sector, asumiendo una nueva Constitución Política que habla de la participación? Entonces se comenzó a hablar del Sistema Nacional de Cultura, en 1992 o 1993. [Reglón seguido indica] Hubo dos visiones: una fue la de las salas concertadas, cuando Ramiro Osorio vio la necesidad de generar un apoyo sistemático a los grupos de teatro del país, y la otra fue la de los festivales. (citado 2007)

El acierto en el desempeño de los hombres de teatro nombrados en la entrevista dada por Carlos Alberto Pinzón, consiste en que conocen el sentido de la actividad teatral, saben qué se necesita para hacer teatro, formaron parte de procesos grupales y ese trabajo en grupo es el principio de la concertación. La necesidad de tomar en cuenta al otro para que la obra sea posible. Allí radica ese carácter participativo de ciudadanía política generalizado en el sector teatral, en que para hacer teatro es necesario construir acuerdos.

Conclusión

Hemos explicado la proveniencia de la política cultural. Igualmente

ilustramos ese papel protagónico de la comunidad teatral en la implementación de los Sistemas Nacional de Cultura y Distrital de Arte, Cultura y Patrimonio. Expusimos la razón del particular ánimo participativo del subsector teatral con relación a sus prácticas artísticas. Ahora intentaremos concluir con una posible respuesta a la pregunta inicial.

Consideremos nuevamente que la orientación de la política pública en cultura hacia la participación ciudadana, es una directriz de nivel global relacionada con la mitigación de los estragos del sistema. Es necesario buscar la participación ciudadana para que los sujetos se sientan incluidos y ello oculte la desprotección estatal concerniente a la Política Neoliberal. Retomemos las palabras de Koïchiro Matsuura en 2004, quien sobre la diversidad cultural en la declaración Universal de la UNESCO afirma:

La Declaración, acompañada de grandes lineamientos para un plan de acción, puede convertirse en una herramienta excelente de desarrollo, capaz de humanizar la globalización. Desde luego, en ella no se prescriben acciones concretas sino más bien orientaciones generales para que los Estados miembros, en colaboración con el sector privado y la sociedad civil, puedan traducir en política, políticas innovadoras en su contexto particular.

Esta Declaración, que a la intransigencia fundamentalista opone la perspectiva de un mundo más abierto, creativo y democrático, se cuenta desde ahora entre los textos fundadores de una nueva ética que la UNESCO promueve en los albores del siglo XXI.

Esta es una nueva ética promovida por la UNESCO por la polarización social avasallante. Porque si la cuestión social es cada vez más compleja, una idea de participación

general evita la reacción social. Podemos hacernos otra pregunta, ¿el éxito de un Sistema Distrital de Arte, Cultura y Patrimonio consiste en una institución cohesionada con el sector? ¿Ciudadanos acudiendo a recibir las disposiciones del Estado agradecidos? No.

El aparente éxito del Sistema Distrital de Arte, Cultura y Patrimonio se debe a que los artistas, en especial los de la comunidad teatral, decidieron validar la propuesta institucional con su presencia en las instancias pertinentes. Es exitoso porque la burocracia tiene interlocutores y los artistas se han asumido como Ciudadanía Política; porque el día a día de Bogotá se llena de personas promoviendo participación desde las prácticas artísticas; porque la irreverencia expresa en los artistas hablando y planteando su punto de vista sobre la política cultural, le da relevancia a los consejos de área que, como el de Arte Dramático, sustenta su pertinencia en el aporte constante que los consejeros hacen respaldados por un sector que existe de verdad, tanto en el beneficio para la ciudad, como en su reflejo en los planes de acción y presupuestos concertados que hoy acordamos entre ciudadanía política y administración distrital. •

*Narrador Oral, Actor y Trabajador Social.



"Estado del Arte del área de arte dramático en Bogotá D.C. Alcaldía Mayor. Secretaria distrital de Cultura, Recreación y Deporte.

AQUIN, Nora. 2003. "Ensayos sobre ciudadanía, reflexiones desde el Trabajo Social. Espacio Editorial. Buenos Aires.

BOFF, Leonardo. 2004. "Ética y Moral, La búsqueda de los fundamentos". Editorial Sal Terrae. Argentina.

PETIT, Martí. 2004. "La Convención Internacional sobre la Diversidad Cultural (UNESCO). Contexto, evolución y perspectivas." Disponible en <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1113108>

UNESCO 2004 "Declaración Universal de la UNESCO sobre la Diversidad Cultural. 2004." Disponible en <http://unesdoc.unesco.org/>



[perfil]

EUGENIO BARBA: ALQUIMISTA DE LAS TABLAS



Por: Juan Carlos Moyano Ortiz

TRAVESÍA POR LA SORPRENDENTE VIDA Y OBRA DEL DIRECTOR DE ODÍN TEATRET QUIEN LO FUNDARA EN OSLO, EN 1964. DESDE SU NACIMIENTO EN BRINDISI (ITALIA) PASANDO POR LOS DUROS AÑOS SU JUVENTUD EN UNA PATRIA FASCISTA Y SU EXILIO EN DINAMARCA, HASTA EL DESCUBRIMIENTO DEL TEATRO Y LUEGO SU FORMACIÓN Y SU EXTRAORDINARIA CARRERA ESCÉNICA, CIFRA DE UN TEATRO ALQUÍMICO.

Este director magistral, de sensibilidad sorprendente, es uno de los creadores medulares del teatro de todos los tiempos. Artista imprevisible y riguroso, ha logrado crear un camino que le da rango excepcional al pensamiento teatral y a la práctica de la escena. Propone una

nueva y vieja manera de entender los universos del escenario y ha logrado montajes memorables que consiguieron trascender la efímera sensación de lo dramático. Después de más de medio siglo de trasegar por el mundo, sus raíces se hunden en múltiples culturas y sus indaga-

ciones lo han llevado a profundizar en el conocimiento de la condición expresiva del ser humano, en diversas épocas y lugares. Director del Odin Teatret de Dinamarca, este maestro respetado y controvertido, siempre ha sido pedagogo y escritor. Es autor de ensayos agudos e



inquietantes en torno al oficio de las tablas. Sus libros y sus espectáculos lo han convertido en leyenda y es, sin duda, uno de los grandes reformadores del teatro. Más que un teórico es un filósofo y un creador que conoce las alquimias que un artista puede suscitar en el territorio inagotable del teatro.

Fundó el Odin Teatret en 1964, en Oslo, con jóvenes como él, rechazados en la escuela de teatro. Fue una decisión que marcaría el derrotero de sus pasos y que llevaría al nacimiento de una propuesta que le infundió vida y nuevas perspectivas al teatro de nuestro tiempo. Su actitud aún conserva una vigorosa vigencia que está más allá de modas y cambios generacionales. En él convergen caminos sustanciales y se condensan herencias que proceden de maestros tutelares como Stanislavsky, Meyerhold, Brecht, Artaud y Grotowski. Es como un árbol de tronco firme, raíces múltiples y ramajes extensos y generosos. Conocedor de tradiciones, ha dejado rastros indelebles en los caminos del teatro. Es un artesano experto en la construcción de montajes, en la práctica de un arte que siendo siempre el mismo resulta inobjetablemente distinto, en cada ensayo, en cada presentación, en la respiración del organismo vivo que es el escenario.

Barba tiene algo de Marco Polo y el teatro y las culturas fueron los tesoros que buscó con avidez de viajero por los escenarios de la tierra. En ese sentido, es elocuente *Il Millione*, esa versión autobiográfica del viajero veneciano, donde él y su grupo expresan una vasta memoria, que ha tenido contacto con otras tradiciones de la actuación y la danza. Su teatro conmueve, toma por asalto los sentidos, reta la imaginación del espectador y se infiltra por los poros y las fisuras que abren paso a la conmoción sensible. Un teatro que propone una circunstancia donde actuar está más allá de la simple imitación del realismo superficial. El espectador es visto con respeto y de manera casi imperceptible se abre espacio para su propia conflagración.

A Barba le gusta encontrar el sentido de las palabras y el contrasentido implícito de todos los términos. Siempre está obteniendo nuevos sentidos al contraponer los conceptos y armonizar lo incontrastable. Es como si buscara una valoración más amplia, más densa en complejidad y en texturas interiores. Es un espíritu de su tiempo y en su cosmovisión está el dejo de la revuelta existencial, la pericia en el arte de las desolaciones y los fantasmas, el duelo festivo frente a lo inevitable, el desorden coherente donde los astros, las células y las partículas subatómicas se integran en una puesta

en escena o en una partitura de acciones donde un actor evoca una batalla contra su propia sombra. Su teatro es singular y no practica una dramaturgia que depende de la literatura. Se ha inspirado en textos y en autores pero el lenguaje de la escena es visto en sí mismo, en su magnitud poética, en la dimensión dramática que encarnan las acciones de actores y actrices en situaciones definidas por la dinámica física, el manejo de la energía expresiva y la fuerza de las imágenes visuales y sonoras.

Este visionario del teatro, trabaja con su grupo, desde la praxis del laboratorio. No plantea un sistema de reglas fijas, más bien recupera principios bien cimentados en una práctica escénica directa, que no evade los problemas, que los enfrenta y los trabaja para obtener una actitud actoral capaz de aprender, experimentar y luego depurar: una síntesis donde lo técnico se hace relevante y luego desaparece, dejando lo primordial intacto.

Barba tiene algo de Marco Polo.

La revuelta que no cesa

Eugenio Barba nació en Italia, en Brindisi, un puerto suspendido frente al mar Adriático, en la región de Puglia. Siendo niño conoció los rigores de la segunda guerra. Su infancia está llena de recuerdos de destrozos y arrasamientos. El mundo se caía, estallaba en fragmentos y cenizas. Todo cambiaba de repente, los ambientes se llenaban de refugiados y las edificaciones saltaban en añicos. *“Era el final de la dictadura de Mussolini y de la fábula del Impero Fascista”*. Esa era la normalidad en esos días de explosiones y cenizas.. Eugenio no llegaba a los diez años y su hermano Ernesto era apenas un poco mayor.

El padre era un oficial de alto rango en el ejército y comandaba la legión de camisas negras en Brindisi. Barba lo recuerda postrado en un lecho que olía a heridas, a medicinas y que dejaba sentir los signos de una agonía de sobresaltos, de miedos no resueltos e incertidumbres asfixiantes. La noche de la muerte del padre le pareció espesa, de horas interminables, llena de dramatismo. Luego, la joven viuda y los dos hijos fueron a Gallipoli, un pueblo perdido en la llanura salentina, con la parentela y la sensación de pertenecer a un tiempo salido de los malestares interiores y los vacíos. Era tibio el regazo de la madre y la complicidad del hermano. Después lo mandaron a Nápoles, a estudiar en un colegio militar, donde cumplió con lo académico, habló poco y aprendió a meditar aprovechando las constantes permanencias en celdas de ais-



lamiento. Fue reprendido continuamente y padeció la disciplina educativa. Los oficiales se enfurecían porque el joven Barba se arrancaba el distintivo de huérfano de guerra cosido en el uniforme. *“Pensaban que me avergonzaba de que mi padre hubiera muerto por la patria. Me encerraba en mi mismo y viajaba por países sin confines ni aduanas. Fue mi primera experiencia de exilio”.*

“Un día, frente al batallón de armas un coronel leyó la ordenanza que significaba mi expulsión de la escuela. El capellán intercedió y los profesores salieron en mi defensa pero no pudieron evitar la sanción disciplinaria”. Tenía fama de anarquista y rebelde pero en realidad en ese momento no tenía ninguna pretensión ideológica. En tres años de estudio aprendió a tratar

la vida militar como una ficción, que le fue útil como director cuando imaginaba montajes y procesos en términos de campañas militares, estrategias de guerrilla y ocupación de territorios. En Anábasis, un espectáculo de calle, los actores se comportan como un puñado de soldados perdidos en territorio enemigo, que ocupan una ciudad adentrándose con banderas y fanfarrias. *“Una vez deje la escuela militar no volví a pensar en ella ni volví nunca más”.*

Cuando emigró a Noruega, siendo un jovencito con 16 años a cuestas y una mochila de boy scouts donde llevaba libros, sueños y pertenencias básicas, viajaba haciendo autostop por Escandinavia durante los meses de verano. Se ganaba la vida lavando platos o ayudando a los campesinos, recogiendo manzanas. Se sintió segregado más de una vez, cuando le cerraban puertas en la cara y le decían *“sucio italiano”*. Pero también encontró cómplices, gente cálida. Recuerda con gratitud que laboró en el taller de Eigil Winnje, un soldador humilde y ecuaníme, dispuesto siempre a realizar un buen trabajo, limpio, impecable, de acabado esmerado. Ese hombre le transmitió valores prácticos que luego se verificaron en el teatro y en la vida. Ser soldador requería concentrarse con paciencia, con la misma dedicación que requiere la escena y sus detalles.

Era difícil ser emigrante y probar las hostilidades, que a la postre, lo fortalecieron. En vez de indisponerse siguió buscando con tozudez un camino apropiado para hallar sus rastros de identidad, que estaban en el teatro y en los diseños de la vida, en las formas y los sonidos que repercutían en su sensibilidad. En esa época tenía

un deseo: visitar la casa de *Ramakrishna* en Calcuta y descender por las legendarias escalinatas hasta las orillas del sagrado Ganges. Entonces se embarcó como maquinista en un barco mercante noruego llamado, precisamente, Talbot, como uno de sus espectáculos posteriores.

Cuando Barba empezó a encaminarse hacia los escenarios, el criterio oficial de teatro se refería principalmente al texto y al edificio teatral. Su intuición, sin embargo, señalaba presentimientos y marcaba pautas que iban por otro lado. Desde que fue rechazado y se reunió con los fundadores del Odin Teatret, otros que no habían sido admitidos en la escuela de teatro, supo que estaría inclinado hacia las márgenes .de un arte que en Occidente había perdido el furor de lo

sagrado y la profundidad de las tempestades del drama humano. No deja de ser curioso que este director-autor haya sido expulsado de la escuela militar y rechazado en la escuela de teatro. No había nacido para la milicia ni para la academia y su vida mostraría que el rumbo elegido eran los laberintos del arte y las rutas de una estética que comenzó siendo subterránea y siguió buscando los senderos alternos. Ahora sabe que ha transformado conceptos y ha sido temerario respecto a las propuestas teatrales y por eso los procesos de transformación en el teatro lo han transformado. Pienso que las experiencias teatrales no son de la misma cualidad de las religiosas, sin embargo, pertenecen al mismo género. Como el éxtasis y la armonía cósmica que a veces despierta la música o la ciencia.

Su vida teatral ha sido un camino, un viento que quema, un río impetuoso. Como artista ha navegado en el flujo portentoso y suave de la tercera orilla, donde se avanza con el rigor de la voluntad y la destreza de quien adquiere habilidad remando en contra de los esquemas lógicos, moviéndose como un salmón en busca de su origen. Ha sido un cazador de signos y de huellas, capaz de transitar de lo atávico a lo contemporáneo sin detenerse en los límites, con la curiosidad del científico o del niño que encuentra las claves secretas de un tesoro, gracias al mapa de una imaginación certera e inconforme. Su voluntad y su búsqueda lo llevaron a *“esa anticuada ceremonia definida como teatro y considerada como arte”*.



Su teatro conmueve, toma por asalto los sentidos.



Rastros en el escenario

Cuando Barba, medio siglo atrás, soñaba con ser director de teatro, el arte era sinónimo de revuelta. El escenario era lo contrario a un estado coercitivo. Al principio fue la inspiración de Brecht y su exhortación para ejercer un pensamiento crítico. Luego, el encuentro con Grotowski fue *"algo definitivo porque me ayudó a encontrarme con mis posibilidades"*. Hoy, a los setenta y cinco años de vida, los huesos duelen, la vista se debilita y trabajar muchas horas demanda más fatiga. Sin embargo, *"el incendio poco sensato y salvaje que llamo revuelta mantiene vivas mis ganas de hacer teatro"*

El trabajo que hizo con Jerzy Grotowski, en Polonia, fue definitivo para el sentido del rumbo teatral que asumiría. El maestro era tres años mayor que el discípulo y no había viajado tanto, pero conocía a profundidad la confrontación entre el arte y las restricciones y por eso había llegado a experimentar la plena libertad en estados de constreñimiento político, haciendo lo que su conciencia y sus necesidades creativas le sugerían, sin plegarse a las exigencias de una política de masas que negaba, precisamente, los procesos del arte que indagaban a escala individual. Grotowski consideraba que la estética es algo que acontece inicialmente en la sensibilidad del individuo, del ser humano despojado de sus fronteras ideológicas. Barba exalta la influencia de su amigo y maestro. Piensa que ha tenido varios maestros y que algunos ya habían muerto cuando él comenzó su camino teatral. Siente que no tiene un origen, tiene varios orígenes, que se han esclarecido con el paso de los años.

En el Odin Barba se encontró con

hombres y mujeres que estuvieron dispuestos a incursionar en un camino de esfuerzo permanente y labor diaria, indeclinable. Se preparaban en el arte de la actuación, asumían el riesgo de crearle, formaban sus cuerpos y sus mentes de acuerdo a las exigencias de alguien que hacia tiempo había superado la línea relativa de la cordura. En 1966 el Odin se trasladó a Dinamarca, a una pequeña población

Su teatro no practica una dramaturgia que depende de la literatura.

que los acogió, les entregó un lugar y les ofreció apoyo. Un lugar frío, impersonal, más o menos aislado de los estrépitos metropolitanos, apto para forjar un proyecto que fue ganando calor con el trabajo diario y que permitió que floreciera una de las agrupaciones históricas que han estremecido el teatro de las últimas décadas. En Holstebro, con personas de distintas nacionalidades, comenzó a crecer un teatro nórdico, que se convirtió en una isla flagrante, epicentro de un archipiélago innumerable que más adelante Barba llamaría Tercer Teatro.

Ha trabajado con su grupo, desde la visión del investigador y el alquimista, del científico y el poeta. Ha sistematizado buena parte del acervo teatral y ha logrado acercar culturas escénicas distantes. Tiene una metodología de trabajo, fruto del periplo diario en la escena y ha organizado varias demostraciones que son verdaderos montajes que muestran los componentes que entran en juego a la hora de armar un espectáculo. Son ejercicios didácticos pero también son

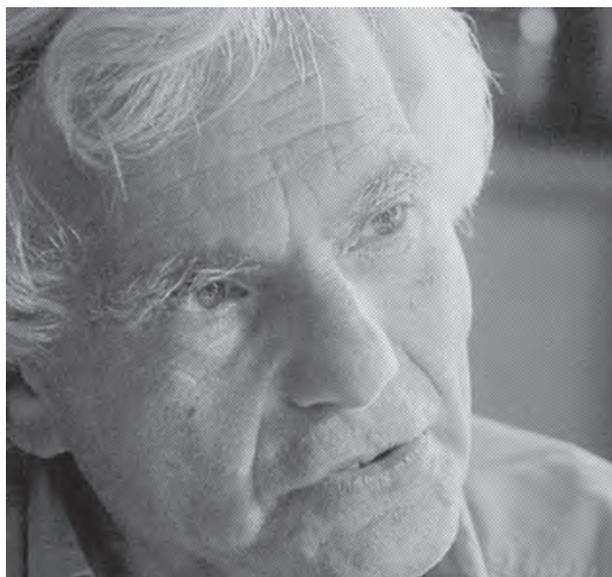
testimonios desde la técnica y la brega constante. Pero no tiene preceptivas ni plantea un sistema dogmático. Más bien transmite un saber de principios bien cimentados en la práctica escénica directa, que no evade los problemas técnicos, que los encara y los trabaja para obtener una presencia escénica actoral, capaz de tener solvencia técnica; experimentando y depurando, como una síntesis donde lo técnico se hace relevante y luego desaparece, dejando lo esencial intacto

En un comienzo predominaban los deseos irrevocables y las intuiciones, que casi cincuenta años después se han convertido en decantada sabiduría. Muchas cosas han cambiado, apreciaciones que se modifican porque nadie está exento de la ley del movimiento. Pero lo esencial se ha sedimentado, está ahí, Barba ha buscado en el teatro lo sustancial de la existencia y el Odin ha sido parte de su vida, su templo, su laboratorio, el lugar donde tal vez han ocurrido buena parte de las cosas importantes. En más de una ocasión ha declarado que su patria es el teatro y que su espacio natural es el escenario.

Barba ha luchado, siempre lo ha hecho, para no quedar prisionero de sus propios esquemas; ha evitado ser esclavo de sus límites, ha trabajado mezclando anarquía y rigurosa disciplina. El trabajo de laboratorio admite el experimento, la prueba, el error, la mezcla de la búsqueda y el azar. En esa dinámica hasta los errores terminan siendo favorables, pues descubren dificultades y llevan a buscar más allá de las primeras tentativas. A veces, la práctica demuestra que el error tiene potencialmente la posibilidad de convertirse en acierto, en el prisma de lo impensado



Lo efímero del teatro pierde su fugaz cualidad cuando las imágenes se aposentan en el recuerdo y se estampan en la memoria, como si fantasmas y personajes estuvieran cerca, al alcance de la retina. El primer espectáculo del Odin fue *Ornitofilene*, creado en Noruega y posteriormente, en Dinamarca, vinieron *Kaspariana*, *Ferai* y *Min fars Hus* (La casa de mi padre). Quedan escenas, personajes que tienen status de entidades



casi físicas, anécdotas que soportan la aventura de cada obra y una cierta nostalgia por las cosas irrecuperables y las vidas extinguidas. *“La historia subterránea del teatro fue mi casa, es mi casa. He sido un epígono que ha habitado la vieja casa de los antepasados. En el humo del incendio he entrevisto un sentido que era solo mío”*.

Lecciones de abismo

Barba siempre ha buscando los cambios, los replanteamientos, los virajes que garantizan la actividad de un eje que dinamiza el sentido de sus pasos. En 1974 el Odin se trasladó a convivir un tiempo con la gente de Carpignano, una aldea en el sur de Italia. El extranjero había vuelto a su país a sentirse de ningún lugar y entonces surgió la confrontación con la identidad. El grupo se mira, se retroalimenta, muestra su quehacer a la gente, el entrenamiento, las relaciones de una cultura de grupo que sirve de materia prima al filósofo, al poeta que confía en las fuerzas magníficas del teatro. Sí, el teatro, *“ese oficio de soledad que crea vínculos”*. Está seguro que siempre habrán personas que practicarán el teatro, pocas, como ha sido siempre, que vivirán las rebeliones y las visiones indispensables para comprender mejor los oleajes de la historia. *“La práctica del teatro es una especie de clandestinidad a cielo abierto”*, una tradición de cientos de años, de miles de años.

Habla del conocimiento tácito que adquiere un director con la experiencia, que son años de práctica, malentendidos y errores que enseñan, inclusive a reformular conceptos, a usar las palabras con sentidos renovados. Probar, precisar, ir por el camino difícil, no quedar satisfecho en el primer intento y tampoco en el

segundo. Siempre entender que detrás de cada opción en la escena siempre hay algo más que es necesario desentrañar. Un artista del teatro es una especie de excavador de realidades que están más allá de la apariencia. Ha sentido que su método es una especie de péndulo que oscila entre las raíces y la imposibilidad de la quietud. Las raíces vistas más allá de sí mismo, en el desarraigo precisamente, en las fugas y en las búsquedas para evitar lo obvio y lo

inanimado. El saber y el quehacer persistente genera procesos y los resultados se abren a un tipo de comunicación donde fluye lo recíproco, el intercambio, la nueva simbología. Afirma que nunca se propuso dar la respuesta acertada, sino plantear la pregunta correcta.

Como director de oficio sus mejores argumentos siempre estuvieron plasmados en sus espectáculos. Nacerían y tendrían esplendor *El libro de las danzas*, *Ven* y *el día será nuestro*, *Anábasis*, *El Millón*, *Cenizas de Brecht* y otros montajes memorables de una etapa brillante. Fueron días de esgrimir la espada del conocimiento, las re-conceptualizaciones respecto al fenómeno del teatro y la proyección hacia las regiones del mundo donde palpitaban las micro-células que habían permanecido en el reino de lo invisible y que ahora comenzaban a incendiarse, convirtiéndose en expresiones fehacientes de una especie de movimiento amorfo y plural que no se identificaba con los teatros convencionales ni con los postulados que se desprendían de las formulaciones oficiales. Barba continuó insistiendo con el planteamiento del Tercer Teatro, el término acuñado en Belgrado y después en Bergamo y luego en Ayacucho, en los famosos Encuentros de Teatro de Grupos, donde el Odin era el principal animador y Barba una suerte de profeta que proponía viejos caminos inéditos para la escena de una modernidad deprimida, después de las guerras y los colapsos de la era industrial.

Barba argumenta que los caminos unívocos impiden adentrarse en las sutiles complejidades del lenguaje teatral. Le gustan las informaciones contrastantes, los significados divergentes, los conceptos opuestos que se armonizan y forman un tercer concepto. Habla de



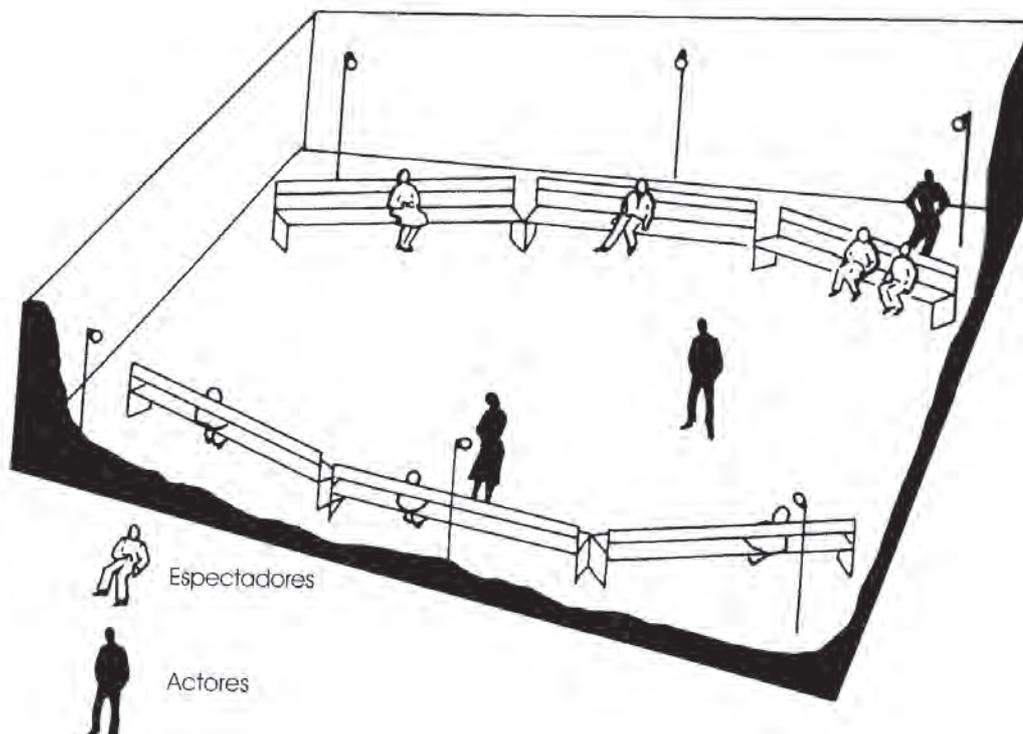
una memoria orgánica que está más allá de lo que la mente recuerda. “Un nudo de dinamismos e impulsos que se localiza entre el coxis y el plexo solar, en una región del cuerpo donde se manifiesta la sensación física de la memoria, la otredad del organismo viviente”. Una memoria activa, protoplasmática, que es una forma de fundir el todo y las partes, de lo que somos como partículas vibrantes del universo y como seres que nos desempeñamos en el ámbito teatral de un mundo donde las culturas se contraponen o se armonizan. Veo a Barba a contraluz y me vuelve a parecer un alquimista en el mejor sentido de la metáfora. Es poseedor de conocimientos perennes que le permiten comprender el escenario en su relación inmanente con todo lo que existe. Confiesa que ha tomado lecciones de vértigo, como lo aconseja Julio Verne, a la hora de enfrentar un nuevo montaje, que siempre parecería ser el último. Tal vez sea el ritual del drama, la desnudez del espíritu, su exposición a los resplandores del fuego.

El cuerpo-en-vida y la vida-en-el-cuerpo

El ánimo y la presencia se encuentran en el punto donde equilibrio y desequilibrio comparten las mismas tensiones y parecen concurrir en la expresión de una armonía distinta. Son actores y actrices que se han preparado para producir un estado de la expresión que adquiere la densidad del drama. Van como esculpiendo el

tiempo, lo trazan, lo calculan, lo hacen suyo y comienzan a modelarlo de acuerdo a técnicas que se llevan a cabo con la herramienta indispensable: el propio cuerpo, lo que guarda bajo la piel y lo que se proyecta desde lo más interno. A través de acciones parecen buscar sueños, tentar signos perdidos en el aire, descubrir máscaras que se colocan para develar lo que permanece encubierto y ejecutan acciones que inventan mundos y desplazan sentidos, permitiendo ver aquello que de otra manera no se podría observar. Es el ángulo del arte teatral, la mirada de los que a veces logran detener el tiempo y transformar el espacio trasgrediendo la lógica cotidiana.

Desde un comienzo Barba fue un joven maestro del teatro y con el paso de los años supo no volverse viejo y sin embargo acumuló la sabiduría necesaria para convertirse en un conocedor del oficio teatral y en un investigador que ha demostrado que detrás del desarrollo del teatro y de la danza están involucrados no solo los fenómenos sociales y las expresiones artísticas sino, directamente, la cultura de los cuerpos y la manifestación objetiva de los imaginarios, las identidades, los estados del alma y lo intransferible de cada individuo cuando se enfrenta a los dilemas de sí mismo y a la presencia de los mitos que subyacen en la memoria, bajo lo epidérmico, entre las células y los mundos emotivos fundó un grupo con la conciencia de hacer algo que era parte del camino que había que forjar. El contacto con Grotowski



había dejado claro el idioma elegido para expresarse, que estaba contenido en la disciplina y la tenacidad de los actores y las actrices, como si los cuerpos fueran el continente y el contenido de una materia preciosa donde se encuentran las claves de movimientos e inmovilidades de un alfabeto de acciones y sensaciones, de símbolos y metáforas, que revelan la condición humana y vuelven traslúcido lo que parece siempre muy intrincado.

Por eso, aún todavía después de varias décadas de trabajar juntos, lo conmueven sus actores y actrices, lo estremecen cuando, esfuerzo tras esfuerzo, alcanzan estados cercanos al éxtasis creativo y son personajes. Aparecen los finos filamentos del entramado, se da la simbiosis entre las partituras y las sub-partituras de los roles, se consigue el momento, la escena, el instante donde lo fugaz no es efímero. Pero Barba no ha especulado, se ha puesto de manera incansable, siempre, durante años, a trabajar con su gente en el escenario, practicando las faenas de un laboratorio donde se han generado investigaciones que hoy en día se constituyen en un aporte al conocimiento teatral de la humanidad. En 1979 fundó la Escuela Internacional de Teatro Antropológico y desarrolló las condiciones para que maestros de distintas partes del mundo se encontraran en el trabajo y la enseñanza, transmitiendo saberes y elaborando posibilidades nacidas de la interculturalidad de expresiones que en sus orígenes comparten elementos de semejanza y en sus evoluciones muestran la riqueza de lo escénico, la diversidad de caminos que se desprenden de cepas más o menos comunes en la historia del teatro.

En constantes viajes a India, Bali, Japón, el Caribe, Suramérica y otros lugares del planeta, Barba ha estudiado los principios transculturales del comportamiento extra cotidiano. Fundamentos a partir de los cuales las expresiones actorales han encontrado cauces distintos, que desembocan en tradiciones y en maneras de confluir en el torrente común del bios escénico a la hora de la actuación. Desarrolla una investigación monumental que está registrada en las memorias de sus talleres y laboratorios, en los acontecimientos ocurridos durante las sesiones del ISTA, en los estudios íntegros sobre temáticas cruciales para la comprensión del oficio y la práctica del teatro. *El arte secreto del actor* es un tratado enciclopédico, donde la pesquisa antropológica va apareada a la visión científica y a la intención pedagógica, sin perder el tono de una erudición sensible, indispensable para englobar una

visión íntegra e integradora de un arte que ha existido en casi todas las civilizaciones y que sigue siendo fascinante y revelador. Para Barba, de una manera práctica y sustantiva la *"antropología teatral es el estudio del comportamiento del hombre frente a una situación de representación"*.

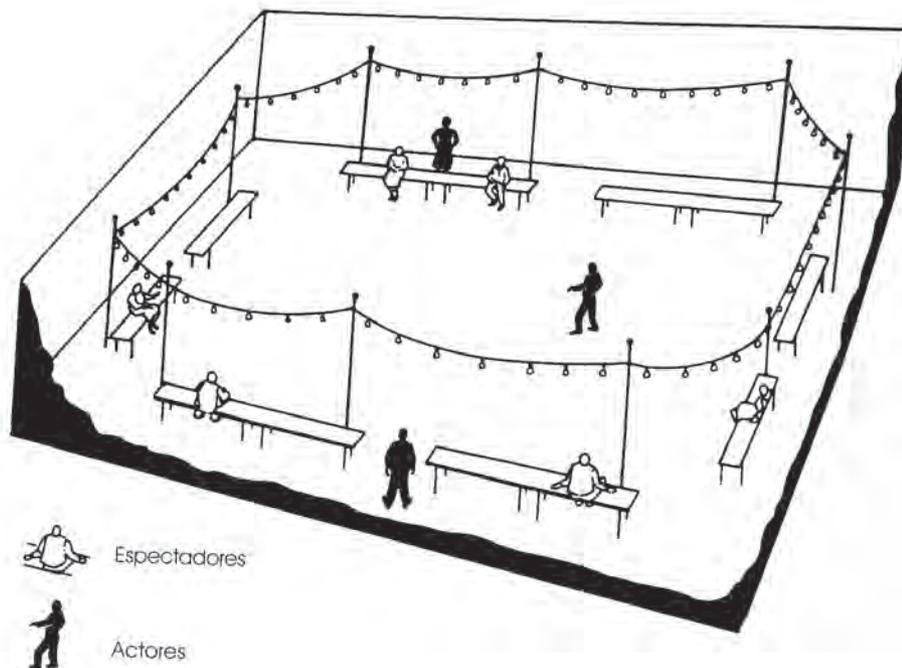
Indudablemente, nuestro hombre es el maestro que excava en la memoria del pensamiento teatral y compara principios donde la polisemia y la similitud se convierten en objeto de estudios exhaustivos y conclusiones pragmáticas que han aportado a la reconsideración del

espectro escénico y han enriquecido los métodos y las técnicas para asumir la praxis de la actuación y la hechura de estructuras concretas donde parecería estar presente, precisamente, la *dimensión escénica*, poli-significativa, híbrida, acorde con la pérdida de fronteras que ha experimentado el teatro a finales del siglo XX y a comienzos del XXI. Mientras las modas y el consumo intentan decir que todo fue superado y que las novedades son la pauta de la evolución teatral, personajes como Eugenio Barba y grupos como El Odin Teatret insisten en lo contrario, al concebir un arte memorioso con una jungla de raíces por el que circula savia común, el *bios escénico*, el rasgo vital del teatro, tangible e indescifrable.

En Barba, el estudioso ha estado haciendo el soporte y suscitando la cosmovisión para que el director engendre espectáculos diferentes que conservan lo que no se puede transferir, el sello del artista, la sensibilidad del que apuntala el acontecer de la escena con el devenir de los espectadores, que, finalmente, participan de la unidad de contrarios que también es el teatro. El público no solo es propósito de los montajes, los espectadores se han convertido en parte del proceso, pues constituyen la contraparte imprescindible. Ha sido necesario conformar la relación con los espectadores y eso ha modificado el *modus operandi* del grupo. Al principio los actores del Odin fueron extranjeros y luego se fueron haciendo peregrinos, asimilando la sabiduría del viajero, entregando en cada lugar visitado las artes de los espectáculos y recibiendo la energía de la gente y sus expresiones culturales. Los espectáculos dirigidos por Barba fueron naciendo y teniendo vida propia: *El evangelio de Oxhyrhincus*, *Judith*, *Talabot*, *El castillo de Holstebro*, *Kaosmos*, *Las ciudades bajo la luna*, *Sal*, *En el esqueleto de la ballena*, *Los sueños de Andersen*. Son montajes inolvidables, burilados con los actores y las actrices, en los que Barba consigue adentrarse

Barba ha buscado en el teatro lo sustancial de la existencia.





Boceto de la escenografía de *La Casa de mi Padre* (Barba, 1986) / Dibujo tomado del libro *Hacia un tercer teatro* de Ian Watson

en los espejos del tiempo y logra desvanecerse en la leyenda, como “un sutil hábito de viento sobre una espiga”.

Navegante y dramaturgo

El espacio escénico le recuerda “la cubierta de un barco sobre un mar a veces calmado, a veces agitado por el viento, a veces revuelto por la turbulencia de corrientes submarinas”. Siente que el espacio teatral respira, tiene vida propia, se presenta desnudo para que lo llenen las acciones de los actores. En el espacio ve un centro geométrico donde se concentra constantemente la atención del espectador y ve un centro móvil, determinado por el desplazamiento del actor, para generar relaciones dinámicas y contrastes divergentes y convergentes. El espacio abarca actores y espectadores y al mismo tiempo los separa. “Es como si fuéramos una isla que nunca hemos

Ha trabajado mezclando anarquía y rigurosa disciplina.

estado verdaderamente aislados. Lo que separa una isla de otra es el mejor medio de comunicación. La mínima acción de un actor cambia la realidad del espacio: es un ámbito sensible, nervioso, que afecta y se deja afectar”.

Con el Odin ha trabajado diferentes espacios, pero casi siempre ha usado el espacio-río, el espacio pasillo, que tiene dos orillas constituidas por las sillas de los espectadores. Entre ellos circula la corriente del espectáculo, por la tercera orilla, esa evocación poética que nos recuerda un relato de Guimarães Rosa y la noción conceptual de un punto donde aparece el plano secreto de la teatralidad que se convierte en torrente, a veces

suave, a veces adormilado, a veces poderoso y cálido. “En el ambiente de un espacio escénico siempre busque intimidad, proximidad entre actores y espectadores”.

Barba no está de acuerdo con la dramaturgia reducida a la escritura literaria, no es un director que trabaje con textos concebidos en un escritorio. Sabe que el teatro tiene su propia crepitación. Y que la estructura dramaturgica es algo técnico, inherente al lenguaje de las acciones. Suelta una perla: “la dramaturgia es el hilo narrativo horizontal que mantiene unido ese manojito de perlas de vidrio que es un espectáculo”. Alude a una estructura invisible que debe fundir de manera eficaz los elementos heterogéneos de un espectáculo. Una dramaturgia que da cohesión a las diferentes partes que intervienen en el montaje. Más cercano a la anatomía que a la literatura, la



dramaturgia para Barba trabaja los diferentes órganos y estratos del organismo dramático. Como una partitura musical que se lee de manera horizontal y vertical al mismo tiempo. La dramaturgia es un entramado, un juego de concatenaciones y niveles, donde el factor orgánico es verosímil para el actor y para el espectador. También hay un nivel narrativo en la dramaturgia, la trama de sucesos que orientan a los espectadores acerca del sentido o de los múltiples sentidos del espectáculo.

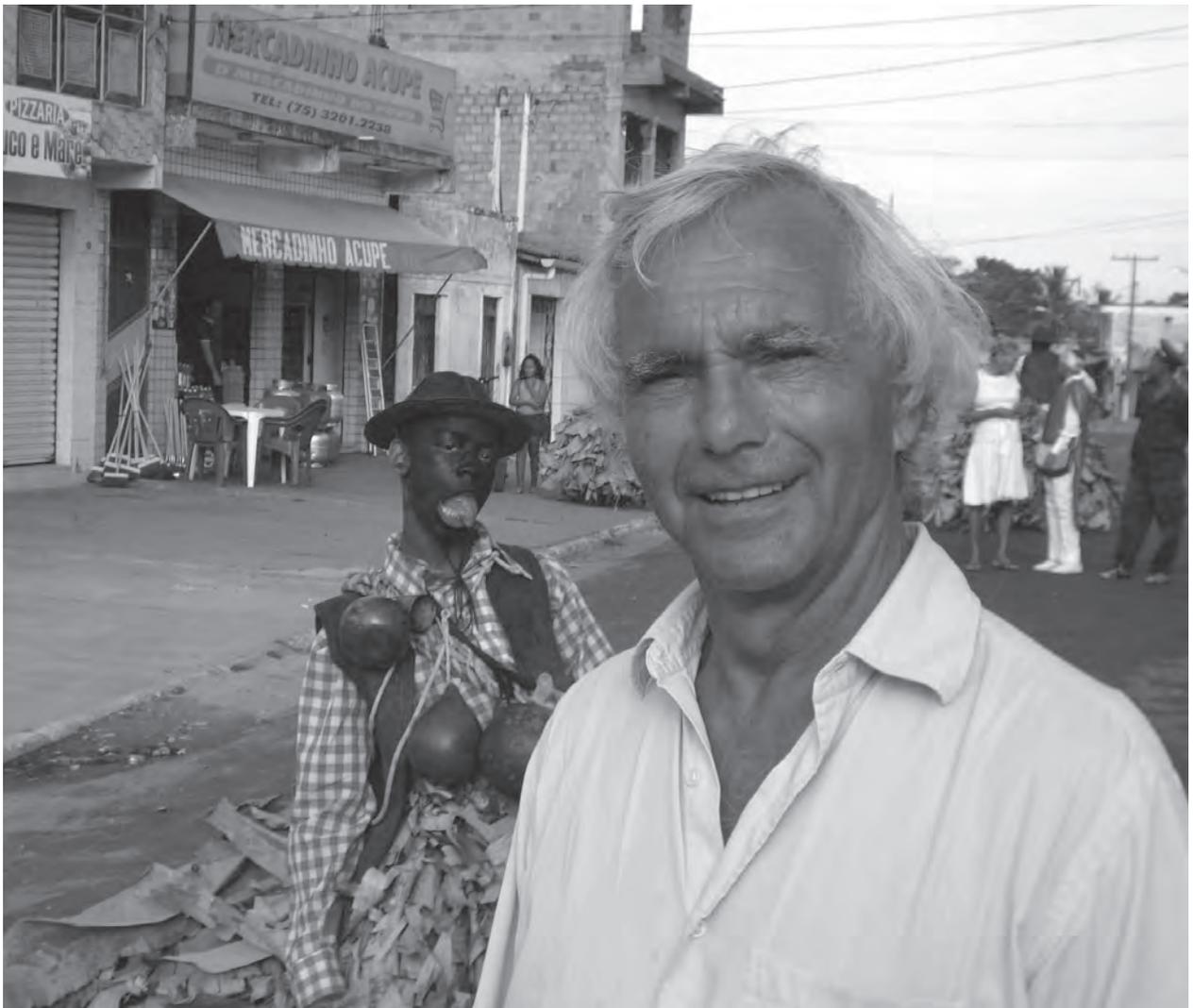
En Barba la dramaturgia resulta evocativa, sugerente, poética. Evita lo anecdótico, lo descriptivo,

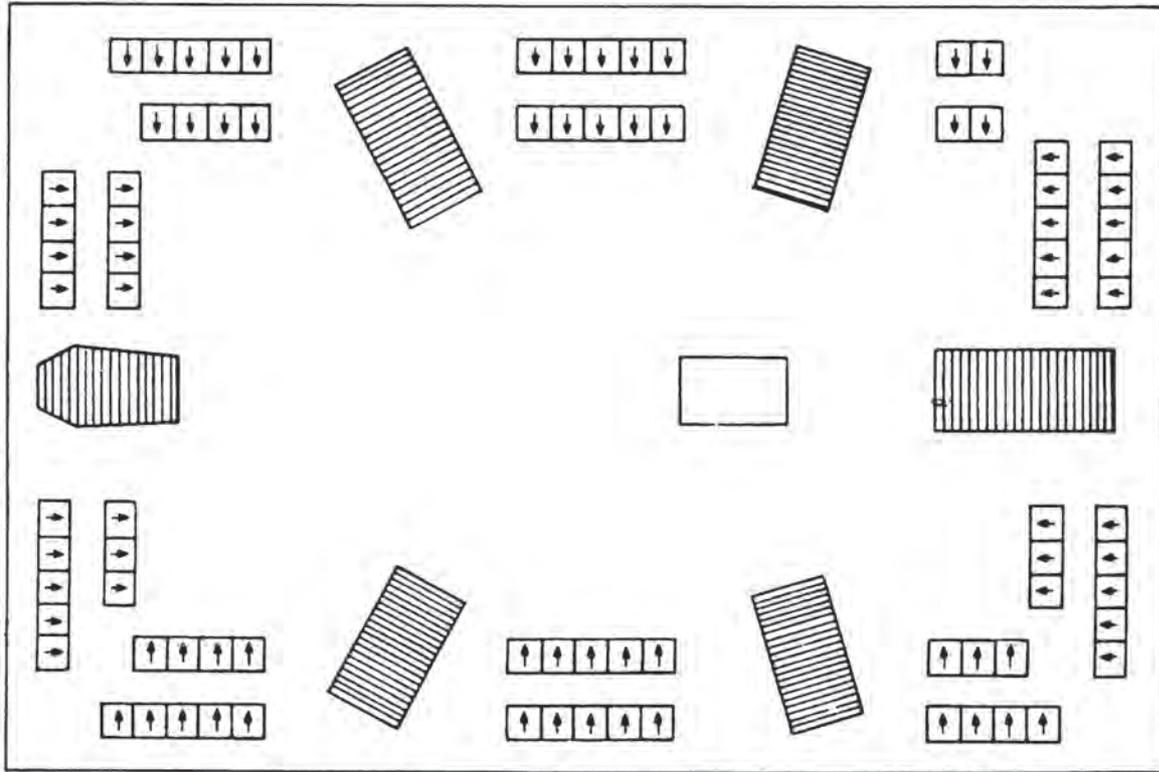
Es el maestro que excava en la memoria del pensamiento teatral.

lo unívoco del hilo lógico, para privilegiar las alusiones propias de la metáfora. El director, que es el primer espectador y el que toma las decisiones en la construcción de la dramaturgia, debe lograr las reverberaciones que comprometen el espíritu de los intérpretes y el fuero sensible de los espectadores. Las estructuras de la dramaturgia deben lograr una coherencia capaz de llegar sensorialmente al especta-

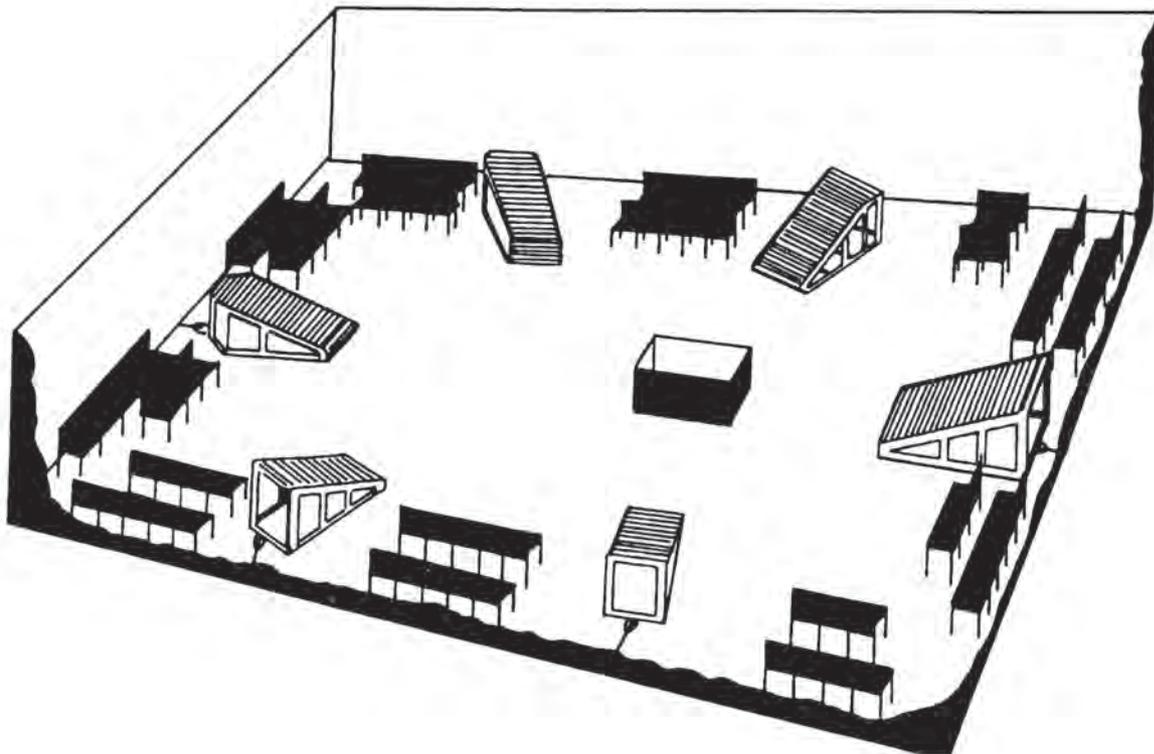
dor, a través de las acciones que se están efectuando en la escena. Ha llegado a considerar el espectáculo como una composición teatral que es ejecutada por el actor, el director y el espectador. Cada ejecución, cada ejecutante, tiene su propia dramaturgia, que está constituida materialmente por acciones que interactúan en los diferentes niveles de organización del espectáculo. *"La dramaturgia del director consiste en armar la dramaturgia del actor para poner en acción la dramaturgia de cada espectador"*.

No desconoce el oficio de los dramaturgos pero piensa en una dramaturgia orgánica, que es la





 Mansión  Público



Plano y boceto de la escenografía de *Kaspariana* (Odin Teatret, 1973) / Dibujo tomado del libro *Hacia un tercer teatro* de Ian Watson



fuerza que mantiene cohesionados los diferentes componentes de un espectáculo. La dramaturgia orgánica está constituida por la orquestación de todas las acciones que se generan en la escena, formas artísticas, señales biológicas, densidades físicamente perceptibles. *“La dramaturgia orgánica es el nivel de organización primaria y sustancial de un espectáculo. En la realidad extra-cotidiana de la escena, una acción real, inclusive reducida a su impulso, posee una fuerza de persuasión sensorial que produce un efecto de organicidad.”* Una vez establecido este nivel de la dramaturgia, llega el momento de construir lo concerniente a la dramaturgia narrativa. Se puede deducir entonces que el espectáculo es la experiencia de una experiencia, un momento de exaltación y misterio. *“La dramaturgia orgánica puede vivir sin una dramaturgia narrativa, pero ninguna dramaturgia puede hacerlo sin la orgánica. Algunos espectáculos de danza teatro son un buen ejemplo”.* Cuando un espectáculo nace ya es un organismo vivo, autónomo, que respira por su propia cuenta. El resto es ayudar a su crecimiento.

Barba sigue siendo el extranjero que danza, con presencia inalterable. Se le ve vigoroso, fortalecido por una vida dedicada al teatro. Se siente satisfecho, como si el trabajo esforzado recorriendo los laberintos del escenario contuviera los senderos aún ignotos de los sueños venideros. Los pies metidos en las sandalias del peregrino de mundos y culturas, aún serpentean al ritmo del aliento vivificante. Confiesa que *“desde que era*



En Barba la dramaturgia resulta evocativa, sugerente, poética.

joven he estado enamorado del rostro negro y huidizo del teatro y aún lo sigo estando, mucho más concientemente”. Ha batallado, es parte de *“los artistas irreductibles que cayeron siete veces y ocho se levantaron para seguir andando”.* Cuando era joven buscaba la verdad y lo verosímil, ahora la verdad no le resulta siempre interesante y a veces le parece que no existe, que todo es más sencillo y que la transparencia es algo donde se refleja el claroscuro de la inocencia perdida. Escuchamos los coros de sus actores antes de una función del Sueño de Andersen y Barba anota que la voz es algo físico y más que interpretar textos sus actores llevan a cabo acciones vocales. Cada sílaba entra en juego, desde su estado de silencio hasta la proyección de resonancias. *“La voz es una fuerza material que contiene cargas semánticas y sonoras, más allá del significado de las palabras”.*

Finalmente, volvemos a lo mismo, el teatro es una práctica que se destila y vuelve a surgir con las mismas esencias. La aventura tea-

tral se asemeja a un viaje en el mar. El director viene a ser el capitán del barco y responde por la navegación. Los actores colocan lo suyo y navegan. Barba, poco a poco, se ha vuelto diestro en la técnica de encontrar lo que no se busca y se origina de manera inesperada en los mares de la creación teatral. Eso ha permitido discernir en torno a un

discurso donde los materiales escénicos y los textos no son un punto de llegada y no encarnan un objetivo establecido con anterioridad por el autor, el director o el propio actor. Más bien, son el punto de partida en un proceso que vivirá varias etapas y logrará depurarse frente a los espectadores, a la hora de la verdad, cuando el teatro habla de las realidades que se exponen sin develarlas por completo y que se transmiten a pesar de lo inescrutables que parecen. Antes de despedirse, Eugenio Barba, con aire confidencial, con algo de humor negro en el subtexto, aludiendo tal vez al espíritu nómada que lo ha caracterizado y al oficio de soledades que ha practicado como director, dice: *“amo el teatro porque me hace sentir un emigrante que regresa a su tierra para vivir como extranjero y sin herederos”.* •

*Dramaturgo y escritor.
Director del grupo Teatro Tierra







[desde mi ángulo]

Carlos A.

En esta evocación fraterna, al autor rinde homenaje a Carlos Sánchez en una suerte de biografía de una larga amistad. Los vínculos de Sánchez con el teatro datan de sus años de adolescencia, en los años setenta, y a partir de entonces su vocación escénica se convirtió en su destino. Con su grupo La Esfinge, hoy sigue en busca de un auténtico teatro alternativo.



Sánchez

y su vínculo irrompible con el teatro

Por Jorge Prada Prada

Conocí a Carlos Alberto hace más de treinta años, dedicado con pasión y disciplina al oficio del teatro. Ha sido una larga y valiosa amistad, *"viendo al martirologio de la vida con música bailar"*. A fines de 1984 nos lanzamos a la búsqueda de una quimera, después de atravesar los espejos de ilusiones perdidas. Un puñado de soñadores nos dimos a la tarea de crear una nueva agrupación escénica. Después de Hojarascas y Eclipses (nombres propuestos para la institución), nos acordamos que en *"el libro sexto de La Iliada está la primera noticia de La Quimera, que era de linaje divino y que por delante era un león, por el medio una cabra y por el fin una serpiente; echaba fuego por la boca y lo mató el hermoso Belerofonte"*, así nos lo recuerda Jorge Luis Borges. Fue así como nos cristianamos con el nombre de Teatro Quimera.

El verbo irrumpir fue de los primeros que acompañaron la labor del grupo de Teatro Quimera. En 1985, cuando iniciamos, hablábamos a todo momento de que un grupo de teatreros irrumpía, asaltaba, caía encima..., como una bomba. Era propio de la energía desbordante que teníamos en ese entonces, cuando casi todos estábamos un poco por encima de los veinte años. Teníamos grandes sueños, grandes quimeras, queríamos acometer hazañas en un país donde las conquistas culturales son escasas y lo que uno define como logros se da después de muchas batallas.

Carlos Alberto empezó a hacer sus primeros "empinaditos", sus primeros ensayos teatrales en el colegio Juan del Rizo, donde definiría su verdadera vocación: el arte de la escena.

En 1976 (hace 34 años) crea el Teatro Experimental de América Latina, T.E.A.L, con un grupo de jó-

venes emprendedores: Jorge Arcila (que hoy se encuentra adelantando el doctorado de teatro en Canadá), Jorge Enrique Ordoñez (El Gordo), Oswaldo Rodríguez (el famoso Ñoñiguez, hijo de Ritica, la mujer de aire campesino que nos preparaba un chocolate delicioso e indagaba sobre cuándo íbamos a presentar la obra *¡Esperando a Godoy!-Esperando a Godot, de Samuel Beckett es el nombre original-*), Ernesto Ramírez (con su teatro a cielo abierto, el Teatro Experimental Fontibón), Orlando Olaya (eterno trashumante con sus talleres y obras a cuesta), Patricia Martínez, Olga Forero (Coquito) y Carlos Julio Jaime (el buen histrión, haciéndole a veces desplantes al oficio que sabe hacer para penetrar en los templos zen, práctica budista, donde medita sobre el misterio del universo).

Su paso por los colegios Tomás Rueda Vargas y Enrique Olaya He-



rrera, le permitió explorar la enseñanza del teatro a los estudiantes, que poco a poco se apasionaban por este arte.

1. EL INICIO DE LA TRAVESÍA POR EL TEATRO.

En sus propias palabras hace una remembranza de sus inicios en el teatro:

“A los 17 años me vinculé con los talleres de actuación del Teatro Libre de Bogotá. Empecé a trabajar con Arturo Mora, Fernando Uribe, Orlando Becerra, algunos de los fundadores del grupo capitalino. Después lo hice con algunos grupos aficionados.

En 1976, con algunos muchachos que acabábamos de salir de bachillerato comenzamos a practicar teatro, pero también nos atraía la política. En ese tiempo el teatro tenía fuertes vínculos con esta actividad. Hacíamos teatro más por las necesidades de promover determinados ideales políticos. Iniciamos, pues, haciendo obras de agitación y propaganda. Pero, así y todo, fundamos nuestro primer grupo al que le dedicábamos una buena parte del tiempo libre: todos los fines de semana, sábados y domingos, rigurosamente ensayábamos desde las siete de la mañana hasta bien entrada la tarde. Llevábamos a cabo presentaciones con elementos mínimos: tres butacas, cuatro tulas y corra a donde hubiera huelga, porque nos motivaba la idea de agitar desde el teatro los conflictos sociales. La denominación que le dimos al grupo estaba en correspondencia con la manera de pensar y de los grandes objetivos que perseguíamos con tenacidad: Teatro Experimental América Latina (T.E.A.L). Teníamos muy claro nuestra responsabilidad

social como actores en un mundo cada día más conflictivo.

Fueron obras que nunca llegaron a editarse, a registrarse, pero que después presencié representadas

Éramos arriesgados, irreverentes, vanguardistas, la imaginación corría a toda marcha.

como creaciones colectivas. La primera obra que hicimos se titulaba, *El Misterio de la Trinidad* (1976); tenía tinte panfletario y se presentó en muchas ocasiones porque tuvo una acogida muy grande.

Algunos integrantes del T.E.A.L. nos vinculamos a la Escuela Nacional de Arte Dramático, E.N.A.D, y entramos a estudiar a la Universidad Nacional. Carlos Julio estudió contaduría (sólo dos semestres), y yo estudié ocho semestres de ciencias sociales, entre 1977 y 1981.

En el T.E.A.L. abandonamos la visión coyuntural de hacer obras de agitación para huelgas, para movimientos políticos y sociales. La escuela nos dio la oportunidad de mirar la actividad teatral de manera distinta, con más profundidad y disciplina tanto en lo teórico como lo práctico; nos percatamos de que debíamos estudiar e investigar, y reorientar el tipo de prácticas que hacíamos. Comenzamos a familiarizarnos con los textos de Constantin Stanislavski (1863-1938), Bertolt Brecht (1898-1956) y Jerzy Grotowski (1933-1999)

Ello nos llevó a ocuparnos de hacer obras más pensadas desde el discurso teatral, que desde lo político, aunque nos seguían interesando piezas que reflejaban, de alguna manera, cómo veíamos el

mundo, cómo lo soñábamos. En ese momento se hablaba de dos herramientas fundamentales para la creación escénica: la improvisación y la creación colectiva.

Una segunda obra que realizamos, emblemática en aquellos tiempos, que tampoco se registró, fue *El poder del juego*, basada en la obra del grupo teatral chileno El Aleph: *Érase una vez un Rey*, muy popular en toda América Latina. Esta da cuenta de la vida de unos personajes que recorren los suburbios de una ciudad recogiendo basura. Se inicia como un juego que poco a poco se va tornando siniestro y descarnado, volviéndose una real disputa de los principales asuntos de una sociedad. Por otro lado, manifiesta cómo en esos escondrijos, más oscuros e impenetrables, en esos rincones tan pequeños que el resto de la sociedad siquiera imagina, también se juegan cosas, como el poder.

Y en ese pequeño universo que habitan los personajes *Ñafle*, *Watusi* y *Sonajera*, también existe la corrupción, la traición, la explotación y las ansias desmedidas de poder, aunque lo único que esté en juego sea un carro para llevar botellas y cartones.

Luego hicimos otra obra, *Pesadilla o La Historia de un Común* (1979). Fuimos seleccionados para la muestra final del III Festival Nacional de Nuevo Teatro. *Pesadilla* tenía elementos autobiográficos: se narraba la llegada de una familia desplazada a la ciudad que se instalaba en un inquilinato. Fernando Duque Mesa, importante historiador y crítico del teatro colombiano, argumenta que *Pesadilla*, *Blacamán* y *La Cabeza de Gukup*, (estas dos últimas escenificadas por el Acto Latino y el Teatro Taller de Colom-



bia) son tres obras que marcan un ruptura significativa de la dramaturgia nacional, porque viniendo de la creación colectiva dejan entrever un teatro de autor, una dramaturgia de autor, lo cual se desarrollará con fuerza en décadas posteriores”

2. DESANDANDO EL TIEMPO

Sin lugar a duda, las décadas de los 70 y 80 fueron muy productivas en nuestra historia teatral. Podemos hacer un breve recorrido por las obras escenificadas por los grupos en ese entonces vinculados al proyecto del Centro Cultural Gabriel García Márquez: 1980 / obras: *Juan Pueblo Cuentero* del Teatro Gesto, creación colectiva bajo la dirección de Mauro Donetti, *Dansen* de Brecht por el Teatro Estudio de Bogotá dirigido por Hugo Afanador Soto y *El Poder del Juego* del TEAL, trabajo colectivo orientado por Carlos A. Sánchez; 1981 / obras: *La Madriguera* del Nuevo Teatro Pantomima, obra de Jairo Aníbal Niño (Monquirá 1941, Bogotá 2010), puesta de Misael Torres, *El Pernal* del Teatro Gesto, director José Assad, *Ubú Rey* del Teatro Estudio de Bogotá, del autor polaco Alfred Jarry dirigida por Hugo Afanador y *Misterio Bufo* del TEAL, con textos de Darío Fo y dirección de Carlos A. Sánchez; 1982 / obra: *Biófilo Panclasta* del Teatro Gesto con dramaturgia y puesta de José Assad; 1983 / obra: *Misterio Bufo* de Darío Fo y dirección de Carlos Sánchez, escenificada esta vez por el Centro Cultural Gabriel García Márquez; 1984 / obra: *Biófilo Panclasta* representada por el CCGGM; y en 1986 / obra: *La Boda Rosa de Rosa Rosas* también por el CCGGM; con texto y dirección de Hugo Afanador. Recuerdo que participé como actor en *Misterio Bufo* y *Biófilo*

Panclasta. Fue una época intensa, enérgica, muy activa, que vivíamos con mucha pasión y mística. Podíamos pasar días enteros y largas noches ensayando, preparando los elementos, y no nos deteníamos hasta no ver resplandecer un rayito de luz que nos dijera que la obra iba bien. De igual manera los espectadores hacían filas interminables con tal de no perderse unos de los espectáculos. Éramos arriesgados, irreverentes, vanguardistas, la imaginación corría a toda marcha. Cierta vez nos dimos a la tarea de presentar *Biófilo Panclasta* sin final. La obra se cerraba y se volvía a iniciar. Así duramos tres o más

horas, y el público desconcertado no sabía cómo responder. Algunos abandonaron el recinto, pero la mayoría más inquietos se quedaron para cerciorarse hacia dónde iba nuestra propuesta.

Otras obras significativas y memorables de estos años fueron: 1975, *El hombre que escondió el sol y la luna* (Grupo El Alacrán, Carlos José Reyes), *Guadalupe años sin cuenta* (Teatro La Candelaria, creación colectiva dirigida por Santiago García), *I Took Panamá* (Teatro Popular de Bogotá, creación colectiva dirigida por Jorge Alí Triana), *Los inquilinos de la ira* (Teatro Libre de Bogotá, autoría



de Jairo Aníbal Niño y dirección de Ricardo Camacho), *Contracerca* (Universidad de Pamplona, creación colectiva dirigida por Guillermo Maldonado), *A la diestra de Dios Padre* (Teatro Experimental de Cali, escrita y dirigida por Enrique Buenaventura), *Tupamaros 1780* (Teatro Experimental Latinoamericano, Grutela, creación colectiva dirigida por Danilo Tenorio), *Soldados, Masacre de las Bananeras* (Teatro Butaregua, autor Enrique Buenaventura y director César Badillo); 1976,

Así ocurrió cuando los blancos no fueron malos (Teatro Experimental Colombiano, creación colectiva dirigida por Mario Castaño), *La Huelga* (Teatro Libre de Bogotá, es-

Muchos huían de las tertulias para no ser víctimas del chiste, del apunte gracioso.

crita por Sebastián Ospina y dirigida por Germán Moure), *Vida y Muerte*

Severina (Teatro La Candelaria, de Joao Cabral de Melo Neto dirigida por Santiago García), *Vida y muerte del Fantoche Lusitano* (Teatro Experimental de Cali, dramaturgia de Enrique Buenaventura y dirección de Helios Fernández); 1977, *La Primera Independencia* (Teatro Popular de Bogotá, dramaturgia de Luis Alberto García y dirección de Jorge Alí Triana), *La Guerra y La paz* (Teatro Gesto, creación colectiva bajo la dirección de Jorge Herrera), *Los Diez Días que estremecieron al mundo* (Creación colectiva del Teatro La Candelaria con puesta en escena de Santiago García), *La Orgía* (TEC, escrita y dirigida por Enrique Buenaventura), 1980, *Historia de una bala de plata* (TEC, escrita y dirigida por Enrique Buenaventura), *Las Hermanas de Bufalo Bill* (Taller de Investigación Teatral, escrita por Manuel Martínez Mediero y dirigida por Gustavo Cañas), *El Rey Lear* (Teatro Libre de Bogotá, a partir del texto de William Shakespeare y con dirección de Ricardo Camacho y Germán Moure), *Blacamán* (Teatro Acto Latino, con texto de Gabriel García Márquez y dirección de Sergio Gonzáles), *Soldado Raso* (Taller de Teatro Univalle, de Luis Valdés y dirección de Enrique Buenaventura), *Extraviados en el Mar* (Teatro Esquina Latina, con texto de Slavomir Morozek y dirección colectiva); 1982 / *Diálogo del Rebusque* (Teatro La Candelaria, escrita y dirigida por Santiago García), *Opera Bufo* (TEC, con texto y dirección de Enrique Buenaventura), *La Maestra* (Universidad de Antioquia, sobre el texto de Enrique Buenaventura dirigida por Luis Carlos Medina), *Historias del Silencio* (Acto Latino II, escrita y dirigida por Juan Monsalve), *El Perro Muerto* (Acto Latino I, de Brecht con dirección de los actores), *El Enmaletado* (Esquina



Latina, creada y dirigida de forma colectiva), *Sinfonías inconclusas para desamordazar el silencio* (Teatro La Libelula Dorada, creada y dirigida de forma colectiva), *Viva el circo* (Nuevo Teatro de Pantomima, escrita y dirigida por Misael Torres, *Informe para una academia* (Grupo Mauricio Duque, basada en el texto de Franz Kafka); 1985, *Juglarada y El Diario de un loco* (Teatro Quimera, en su orden de Dario Fo y Nicolás Gogol, dirigidas por Carlos A. Sánchez; 1988, *Contratiempos* (La Fanfarria Teatro Escena, escrita y dirigida por José Manuel Freidel), *El Paso* (Teatro La Candelaria, creación colectiva dirigida por Santiago García), *Los Tiempos del Ruido* (Teatro La Mama, escrita y dirigida por Eddy Armando), Escuela de Viajeros (TEC, autor y director de Enrique Buenaventura), *El desenamoramamiento del señor presidente* (Creación Colectiva del Teatro Imaginario, con dirección de Danilo Tenorio).

3. SÁNCHEZ EL MAMAGALLISTA INCORREGIBLE

El término le cala muy bien. Es un término que internacionalizó Gabriel García Márquez, al elogiar el espíritu de los latinoamericanos. Carlos con su humor cáustico, corrosivo, punzante, consigue crear situaciones sugestivas, con aire desenfadado, desabrochado, con su espíritu repentista. Siempre al acecho de ocurrencias inéditas. Al hacer contrapunteo con Carlos Julio Jaime y con la gente del grupo, pusieron en aprietos a más de uno. Muchos huían de las tertulias para no ser víctimas del chiste, del apunte gracioso. Cierta vez en un festival de Manizales, en aquellas épocas en las cuales concurrían multitud de locos teatreros que se

instalaban en la ciudad, con el ánimo de no perderse una sola de las representaciones, hicieron más de un atrevimiento. Allí en la esquina del parque principal, en un café departían unas cervezas, y empezó el

Sus personajes están henchidos de esa mirada irónica.

festival de galanuras, de chispazos, de centelleos de palabras graciosas,

y los que iban arribando al lugar, se despachaban ligerito, porque sentían que las lenguas cortantes, pero amables, los volvían pedazos.

Sus personajes están henchidos de esa mirada irónica, que los hace contradictorios, ricos en matices. No podemos olvidar algunos de ellos: El Gordo en *El Poder del Juego* (aquí compartiría honores con Carlos Julio Jaime, y su personaje Perica, que quedó grabado en la memoria de varios espectadores), El Abuelo en *Pesadilla o Historia*



de un Común, La Muerte en *Misterio Bufo* y luego en *Juglarada*, El Narrador de *Edipo Rey*, con esa voz estentórea, grave, profunda, como recordando la extraordinaria voz de Orson Welles, El Iniciado en *El Mundo Perfecto*, Patelin en *Petelin y la Moralidad del Cojo y el Ciego*, *El Tigre*, *El Perro* en *El Conuco del Tío Conejo*; y quizás el máspreciado, Jacques, en el *Fatalista o los Embelecados del Amor*.

Misterio Bufo ha sido una de sus obras más aplaudidas. Carlos Julio Jaime y Oswaldo Rodríguez descollaban con el personaje de El Loco. La puesta era impecable, y estimuló la admiración de gentes del teatro. Por ejemplo, Giorgio Antei, director de la ENAD, semiólogo de origen italiano que aportó ejemplarmente al estudio del teatro, profesaba un interés particular por el montaje. Cuando arribó al país Darío Fo, en 1984, que trece años después sería galardonado con el Premio Nobel (1997), Antei se rebotó de apuntes elogiosos a la obra de Sánchez. Darío Fo (hijo de una campesina y de un ferroviario amantes de la actuación) presentó uno de sus espectáculos en el Teatro Colón, vestido de negro y el espacio totalmente vacío. En el Festival del Nuevo Teatro del año 1982 fue seleccionada para representar a Colombia en el Festival Internacional de Cádiz. Desafortunadamente el grupo no consiguió los recursos para el viaje, lo que impidió su participación. Pero sin lugar a duda, *Misterio Bufo* se constituyó en un hito del teatro colombiano en la década de los ochenta; las interpretaciones de los actores, la escenografía, la indumentaria, la música en vivo, la puesta en escena, bien elaboradas, ajustadas a las exigencias del espectáculo, la ubican en la lista de obras memorables de nuestra historia escénica.

Sánchez es dueño de un humor fino, inteligente, un mamagallista incorregible, inconmensurable, pertinaz, cazador de bromas fantásticas, como aquella que le jugó a un amigo cuando lo saludó con afecto en la cafetería ubicada diagonal al Centro García Márquez. Al mencionar su nombre: ¡*Hola Carlos Sánchez!*, el referido muy serio le respondió: *Se equivoca usted. Yo no soy Carlos Sánchez*. Por supuesto, aquél empalideció y con dificultad dijo: *Disculpe, me confundí*. Unos cuantos que estábamos allí, actores de los grupos, fuimos cómplices de dicho atrevimiento. Para completar esta historia con toque de delirio, Sánchez nos confesó que otro día se encontró a su amigo enganchado de la barra de un bus urbano, a quien saludó de manera usual. Y aquél animado por el reencuentro le contó el desacierto de la anterior ocasión. Sánchez, de nuevo

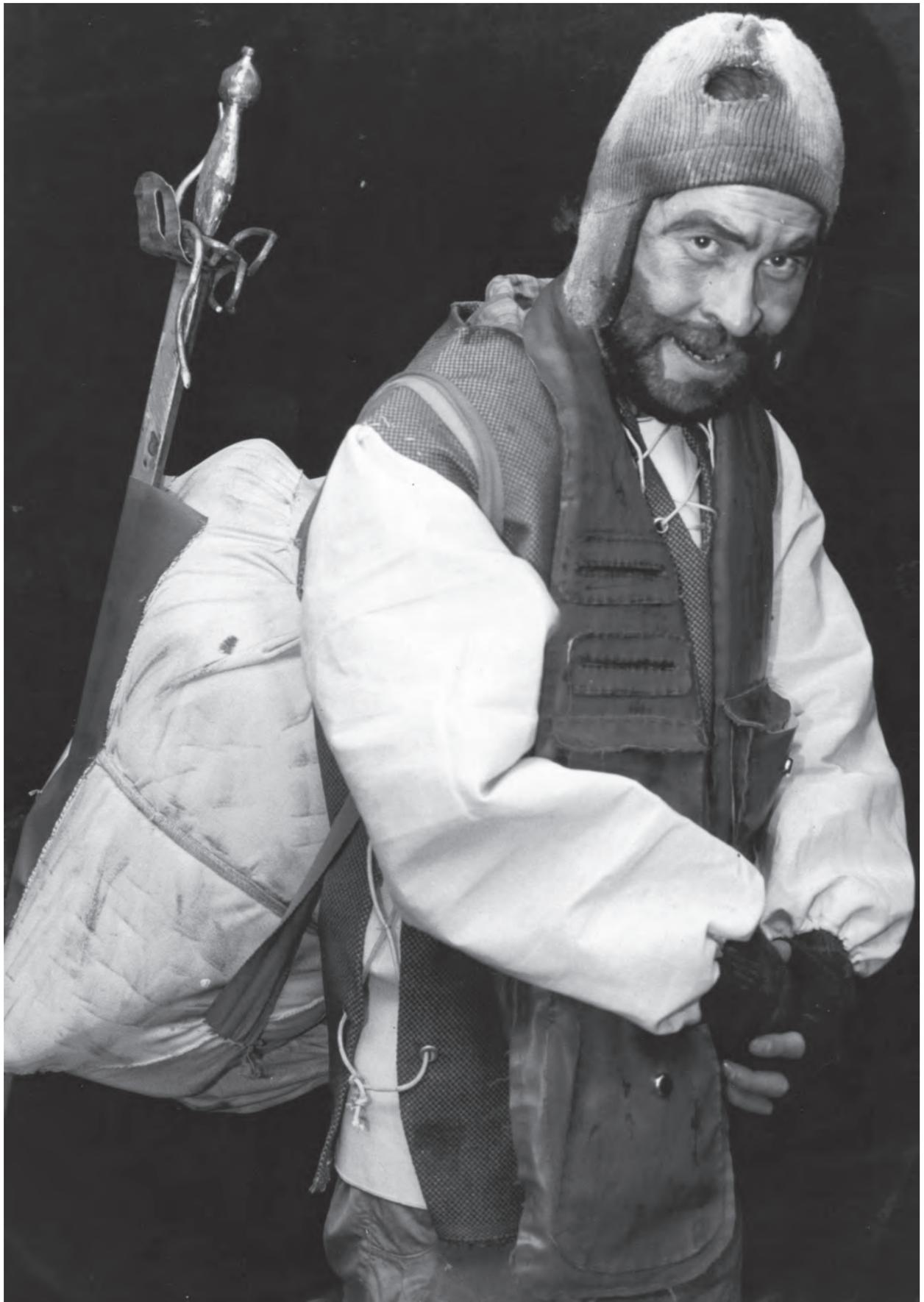
incorregible, le tiró una saeta venenosa: "Ah, claro. Tengo un amigo de la Filarmónica con el que me confunden cada rato".

Sánchez, también es un buen amigo de sus amigos, amante de la música. Hace varios años interpreta el clarinete. Gracias a sus terquedades, a comienzos de actividades del grupo Quimera, nos dimos a la tarea de aprender a tocar instrumentos musicales. Horas enteras las pasamos golpeando con dos varillas unas llantas viejas que recogimos de la calle. Luego adquirimos tamboras, alegres, redoblantes, platillos, claves, guache y fundamos el Grupo de Música Folclórica, *Los Cachifos*. Fueron más de seis años interpretando nuestros aires populares, y realizando fusiones con la música clásica. Fuimos programados en varias ciudades del país y el recibimiento del público era de mucho agrado. Para los ensayos tomamos el hábito de ir muy temprano al Parque Alemán, a unas cuadras de nuestra primera sede de trabajo (carrera 21 No. 69-35). Allí jugábamos picaditos de pelota, y después de gambetas y tropezones agarrábamos los instrumentos y a golpes de tesón nos adentrábamos en los ritmos musicales. En ese ir y venir, un mañana apareció un señor en bata levantadora, ya desgastada por los años, angustiado gritando a voz en cuello: "Cállense, vagabundos, mi hermano está que agoniza y ustedes con esos ruidos". No nos quedó más remedio que alejarnos y buscar un sitio cerca de una gruta de la virgen que el vecindario colocó allí, para pedir amparo en los momentos de peligro.

Entre el parque y la sede corrieron nuestros años juveniles. Nos dábamos cita a las siete de la mañana. Allí arribaban Isidro Duarte, quien no supo desenredar el nudo de lodo en el que se vio comprometido en un río cerca de Villeta, donde terminaron sus sueños al lado de jóvenes montañistas; Fernando Ospina, apasionado por el saxofón, la dramaturgia y la actuación; Oswaldo Rodríguez con sus aspiraciones de acróbata, malabarista, y actor; Amparo Lucía Olaya con sus virtuosos trazos plásticos, alternando el teatro con el oficio de la odontología; Orlando Olaya y sus personajes de Bonifacio VIII de Darío Fo y del loco de El Diario de un Loco; Liliana Hurtado y sus ensoñadoras búsquedas en el escenario; Miguel Herrera, y sus diseños artísticos, en cuyo apartamento, ubicado en el barrio Santa Fe, realizamos las primeras reuniones (como era tan pequeño debíamos conversar de pie, afirmados a las paredes de la entrada).

Misterio Bufo ha sido una de sus obras más aplaudidas.





En esos encuentros con nuestras maletas abundantes de sueños, planeamos que algún día tendríamos un *teatro en nuestras garras*. Experiencia que se daría cinco años más tarde, a comienzos de 1991. Sánchez, Ospina y el suscrito recorrimos varias bodegas de la ciudad, cuando de pronto arribamos a la transversal 15 No. 69-71 y quedamos abstraídos, embelesados. Entramos al lugar y dijimos a tres voces: ¡Este es!. Y así fue, tres meses más tarde, un primero de mayo, estábamos trasteando nuestras pequeñas pertenencias: una vieja máquina de escribir, un escritorio grande, y unas tulas con vestuarios y utilerías.

Fue una bella época el comienzo en esa sede. Nos encontramos con un texto de Milán Kundera, *Jacques y su Amo*, versión de la extraordinaria novela de Denis Diderot, *Jacques El Fatalista*, que representamos con el título de *El Fatalista, Los Embelecados del Amor*. El título fue fruto de las largas conversaciones con Sánchez en la antesala de la oficina de un concejal de Bogotá, a quién habíamos solicitado su apoyo para la nueva sede, y nos respondió finalmente con otros embelecados.

4. DE PALABREROS

En una conversación en las instalaciones del Centro de Documentación de las Artes Gabriel Esquinas de la Facultad de Artes - ASAB, Universidad Distrital, tuvimos un breve intercambio de palabras:

- ¿Cómo fueron esos viajes eternos en el puesto de la llanta de atrás del bus? Esos recorridos que usted hacía cuando salía del quimera y se dirigía a dictar clases en los colegios, en las horas de la tarde. ¿Cómo fueron esas experiencias?

¿Ya no los hace tan seguidos?

-Todavía los hago. Casi siempre me siento en el mismo puesto, me ubico en la misma ventana; el marco de la ventana me crea unas sensaciones bastante interesantes. Toda la vida he tenido esa costumbre. Eso me sugiere muchas imágenes, imágenes de todo tipo,

Hace varios años interpreta el clarinete.

visuales, sonoras, táctiles, acústicas, sobre todo en ese puesto donde uno tiene que flexionar las rodillas. Tal vez como en *La ventana indiscreta* de Alfred Hitchcock (1899-1980), como mirar la realidad en el recuadro.

Esta experiencia me ha motivado a escribir muchas cosas. Por ejemplo, un libro de relatos breves que se llama precisamente así: el mismo bosquejo de *Outside, ¿okey?*, surge de esta observación de lo citadino y un poco de lo macabro. También el cuento de *Nando Bacano*, publicado en el periódico El Tiempo. Todo ello es producto de ese ejercicio de observar la realidad desde el marco de una ventana, sentado en el puesto de la llanta del bus. Alguna vez empecé a obsesionarme con una imagen, que se constituye en el *genotexto* de *El Revendedor Shakespereano*. Estaba sentado allí y el día empezó a oscurecerse, llovía fuertemente y un rayo cayó cerca del lugar; la imagen era la de un hombre desnudo, solitario, marchando por una calle, con una angustia terrible, cargando un cerdo tajado en la barriga al que le goteaba sangre todavía. Un cuadro delirante si se quiere. Fue algo que se me repitió muchas veces. Una imagen muy cinematográfica, pictórica, cargada de colores, que decidí trabajar. Un siguiente

paso era pensar cómo concederle dramatismo, porque claramente había que buscarle los conflictos humanos. Y fue cuando consideré que ese hombre en desgracia debía hablar como los personajes de Shakespeare. Me tomé la labor de leerme todo Shakespeare: las comedias, las tragedias, los poemas. Fue así como surgió esta obra.

La efigie del revendedor corresponde a esos hombres que se suben al bus a vender cualquier trasto, cachivaches, dulces. Pensé que en el bus un día se iba a subir un hombre con un chelo o con otro instrumento, quizás un piano de cola, a pedir dinero interpretando alguna obra clásica. Esa imagen surrealista (como Werner Herzog, director y documentalista del nuevo cine alemán, atravesando un barco por la selva del Amazonas), y la asocié con la del hombre que cargaba el cerdo. Para enlazarla mejor al mundo real, apareció la historia de un hombre que se queda sin empleo, un músico. Quería que fuera un chelista, pero me resultaba muy difícil aprender a tocar chelo, me adaptaba más fácil al clarinete, que es lo que yo sé interpretar. Y se viene todo el problema de la caída del bloque socialista, del muro de Berlín. En los periódicos leí el drama de los artistas, sobre todo músicos, que vivían muy bien dentro de esos regímenes, en la Europa del Este, cuando llega la clausura de las orquestas, el retiro de los subsidios. Este fue otro de los aspectos que me sirvió al momento de la creación artística. Así surgió el concertino que ha caído en el infortunio y se dispone a ejecutar su instrumento con el único objeto de poder sobrevivir. Ese hombre lógico se va degradando y se desata el conflicto humano. Aquí también la influencia del autor isabelino es



determinante, porque mientras el tipo más se va empobreciendo materialmente se va enriqueciendo poéticamente hasta que termina interpretando los textos de Hamlet, de el Rey Lear. Nunca me interesó ubicarlos en un tiempo presente. El público va a escuchar a Lear en medio de la tempestad, pero ya no es Lear, sino este personaje de mi obra, Carl Edward Gonzáles, y en un bus urbano como escenario, que bien puede ser Bogotá, Lima, Ciudad de México, Berlín, es decir en un contexto muy universal. Lo más importante es que es el drama de un hombre que se queda sin empleo (recordemos la obra del autor argentino Oswaldo Dragun, *Cómo un hombre se convirtió en Perro*, en Historias para ser contadas). Es también el drama de una sociedad que sostiene un sistema asistencialista (el caso de la antigua República Democrática Alemana), paternalista, y aparece el capitalismo salvaje y acaba con todo. Y lo primero que acaba el capitalismo es con la cultura, con los subsidios a la cultura. Un drama muy cercano a nosotros, vivimos a diario esas angustias. Los artistas estamos dedicados al rebusque.

-¿De alguna manera somos revendedores shakesperianos?

-Lógico, vender una función se nos ha vuelto un trabajo de mercachifles, y de vender barato, casi regalado. Muchos actores tienen que regalar literalmente su trabajo.

-Me acuerdo de esos personajes que uno se encuentra en la calle en condición de mendicantes, pero resulta que son poetas, grandes, artistas. Recuerdo a uno que vende discos viejos, en pleno centro de la ciudad, es un experto en

cine, si hay un hombre que sabe de cine es él. Ellos son los grandes revendedores shakesperianos.

-Tengo la imagen de un hombre con una voz extraordinaria que trabajó en la Radiodifusora Nacional y se quedó sin empleo, ahora



vende música en la calle: baratijas con su voz inconfundible.

-Arturo Carrasco, actor de la Casa de la Cultura en los sesenta (Teatro La Candelaria), que poseía un portento de voz, actuó en una obra dirigida por Patricia Ariza, interpretando el monólogo de Hamlet, con la calavera en la mano, y en un aspecto miserable. Murió en la mendicidad, en un sótano de las casas del barrio Santa Fe. Cuando uno se lo encontraba pedía para el tinto y a cambio de unos pesos ofrecía libros de segunda. Otro personaje de éstos, fue el músico que había tocado en una orquesta al lado de Cantinflas. Me interpeló en plena calle, y me contó su historia. De pronto me dijo: "espérame aquí" y luego llegó con un álbum y efectivamente él estaba al lado de Cantinflas, no era ningún montaje, ningún embaucamiento. Lo llenaba

de orgullo compartir su experiencia con el gran cómico mexicano. Es verdaderamente conmovedor observar a alguien que ha estado en la cima y luego ves abajo. Cierta día me encontré con Coco del Teatro La Candelaria, César Badillo, y me dijo: "¿Si ve a ese mendigo que lleva una bolsita de plástico?. Le contesté que sí, y remató diciendo: "ese fue actor del teatro La Mama". Recuerdo a los músicos de El Paso que tiene historias similares al músico que conoció a Cantinflas. ¿El arte imita la vida o la vida imita el arte? Esta es la situación también de algunos actores de la televisión que hoy viven en una casa de beneficencia.

-Carlos, con la obra completas un capítulo de tu vida, en cuanto a recoger esa experiencia vital, de esos viajes largos.

-Claro, es la síntesis de una experiencia a nivel de preguntarse, de reflexionar mucho, pero con otras miradas, quizás más poéticas teniendo como referente la densa realidad. *El Revendedor Shakespeareano* termina siendo una obra muy cercana, pero con los toques del absurdo cotidiano.

-Veamos el bus como escenario teatral. ¿Cómo lo ves?

-La puesta en escena recoge los elementos propios de un bus. Al principio la idea era ubicar sólo actores, y luego nos dimos cuenta que los actores no funcionaban. Es cuando aparecen los monigotes, al estilo de Tadeusz Kantor, y fue muy interesante porque ayudaba a reflejar los delirios del protagonista, porque él hablaba con los pasajeros, pero éstos eran muñecos.

-En un estadio de lo no real, de la irrealidad, pero también de lo grotesco.



-Para mí la obsesión con lo macabro es fundamental. En muchas de mis obras funciona muy bien, desde *Pesadilla o la Historia de un Común*.

-Hablemos del personaje de la Muerte en *Misterio Bufo y Juglarada*, que corresponde a una época importante de usted como actor, y luego el trabajo que hizo con las comparsas sobre el tema de la muerte.

-Es el interés que tengo por Pieter Brueghel y su obra *El Triunfo de la Muerte*. A mí me ha impresionado mucho la imagen de la Danza Macabra, lo dantesco. He hecho algunas versiones dramáticas de *La Divina Comedia*.

Mi hija Margarita se obsesionó con el tema del infierno e hizo un performance acerca de esa cuestión.

-De la obra de García Márquez, algunos críticos opinan que aborda un solo tema. Pareciera que todo artista es monotemático, en el sentido que elige un asunto y lo explora, lo bucea, se hunde en él.

-Hay quienes dicen que todo escritor sólo escribe una obra, eso es válido también para el teatro. Y se

articula con el problema del estilo. Eso de romper estilos es muy difícil. Eso de la versatilidad absoluta y ser polifacético es algo difícil. Yo pienso que uno trabaja sobre sus mismas obsesiones.

-¿Dónde terminaría el período carnavalesco y dónde el dantesco?

-El proceso carnavalesco no ha terminado aún. Si hubiera un punto final sería *Juglarada*, la versión que se hizo con el Teatro Quimera. Porque Krishna ya es una transición. Krishna viene antes que el Revendedor. Yo considero que en *El Triunfo de la Muerte Alegre*, allí se cierra ese círculo.

-En *El Muerto Resucitado* de Lu sin, había elementos metafísicos. Algo que también observamos en *El Mundo Perfecto*, aunque su espíritu es muy carnavalesco.

-Porque eso corresponde a los conceptos de lo apolíneo y lo dionisiaco. Frente a este impulso onírico y aquietador de lo apolíneo se sitúa lo dionisiaco representado por la embriaguez. Lo dionisiaco se manifiesta como una explosión de vitalidad salvaje en la que desaparecen incluso los límites de la individualidad. Dionisos, dios del vino y del éxtasis, celebra la danza orgiástica de las bacantes, de los danzantes de San Vito o San Juan o de los cultos afrocubanos. El sujeto, arrebatado por el baile y la música, pierde la noción del yo y se funde en la vorágine vital que es la esencia del mundo. Lo apolíneo y dionisiaco son modos diferentes de entender la experiencia vital en pugna pero complementarios.

-Como sucedió con *El Mundo Perfecto*, que la gente decía que nos habíamos extraviado, casi enloquecido, porque veníamos de hacer obras muy alegres y populares, y de pronto nos adentramos en lo metafísico.

-Lo dantesco y lo carnavalesco conviven con más frecuencia de la que creemos.

-Tal vez, obedeciendo al deseo de no estereotiparse tanto.

-William Ospina decía que Shakespeare es como un cadáver exquisito, que a todo el mundo le sirve, cada quién extrae lo que le interesa. Uno tiene que olvidarse del personaje histórico y ver en el autor la poesía misma. Lo piensa en Esquilo, o aquí en nuestro medio en León de Greiff. Shakespeare es un mundo infinito de pasiones.

-Carlos Krishna está cargado de humor negro. Posee datos autobiográficos ubicados de tal manera que es difícil hallarlos. ¿Se pensaba indagar un poco el universo del artista?

Se identifica con Shakespeare: El mundo entero es un gran escenario.





-Este fue el retrato que hice de él para *Outside, ¿okey?* Es quizás la uña encarnada del reparto, puesto que a través de la historia, inscribióse en la escuela pitagórica que plantea la teoría de la metempsicosis o reencarnación en otros seres superiores o inferiores después de la muerte. Abrazará luego las enseñanzas de Sidarta Gautama de donde es sacado a patadas por budistas ortodoxos que piden la sede mundial pre-juvenil en el año trescientos veinte antes de Cristo. Sus inclinaciones místicas lo llevarán a profesar la fe del Corán convirtiéndose en Stoker del cambiando auri-verde del Ayatollah Komeini.

Influenciado por las modernas interpretaciones brahmánicas, termina en las busetas de la populosa ciudad de Bogotá vendiendo barritas de incienso hindú, regalando gallardetes del Independiente Santafé y cantando hasta el frenesí las monótonas y monotéistas notas de Hare Hare Hare Krishna – Hare Krishna.

-Pienso que allí está su estilo plasmado, una manera muy particular de ver el mundo. A propósito, ¿qué pasó con los krishnas? No los he vuelto a ver. Estos personajes son un referente muy fuerte para usted y para nosotros en Quimera.

-Pero los hay.

-Deben estar por ahí.

-Acuérdese que *Outside* fue una especie de atisbo de lo posdramático, discurso que está al orden del día, es una obra de anticipación

-Estoy plenamente de acuerdo. En *Outside* se pusieron a prueba la estructura, el relato, el concepto mismo de personaje. Nosotros no sabíamos nada de esos discursos que ahora están de moda. Fue aluna intuición. En esta obra están todos los géneros: la pantomima, la tragedia, lo burlesco, el distanciamiento brechtiano, imágenes visuales muy fuertes.

-Consideré que Carlos Krishna apenas estaba esbozado en *Outside*, que daba la oportunidad de desarrollar-



lo mucho más. En general todos los personajes de esta obra dan la posibilidad de armar nuevas dramaturgias y ese fue el trabajo que yo hice.

-.Si algo resume a Quimera en esta larga experiencia son los personajes. Había un trabajo particular sobre el concepto de personaje que hoy casi no se ve. Personajes apenas esbozados, muy entre líneas, que no tienen vida propia.

-Y a veces la reflexión del personaje genera unas abstracciones. Por ejemplo a *mi me gusta lo que hizo el Teatro La Candelaria con A* título personal, que considero es una reflexión sobre la poética de las imágenes de ellos mismos. El cuadro de Coco se convierte en una reflexión sobre si mismo. Es luchar con el alter ego.

-Es propicio que todos hagamos esa reflexión.

-En Krishna es un alter ego. Estaba esbozado pero le faltaba desarrollo. Creo que hay un afán en todos de comprenderlo todo, de tener un esquema de todo, de darle soluciones a todo. Eso es lo que ha hecho el teatro, beber en las fuentes de Oriente, de las estéticas orientales, lo que hizo Bertolt Brecht, lo que viene haciendo Eugenio Barba. Sentí que ese personaje debía ser una sátira sobre esa búsqueda insaciable por el conocimiento, esa necesidad inaplazable de armar un corpus de todo, pero de nada al mismo tiempo. Como los programas escolares, que se habla de todo, pero dice que es un mar de conocimientos con un centímetro de profundidad. Krishna es como un culebrero espiritual, es un ser que accede de alguna manera a un conocimiento espiritual, y él piensa que tiene la fórmula para explicarlo todo. Tiene dos partes muy bien definidas: la parte iniciática y la que pone en práctica todo.

-Me llama la atención la relación que uno teje con esos personajes de los que uno tiene referentes reales. Yo siento que Krishna es un personaje increíble por lo raro, con esos discursos disparatados que usted le creó,



hace parte de la locura urbana. “Resucité en un mundo de locos”, dijo Fidel Castro hace unos meses cuando se sintió recuperado de un mal que padecía.

-Hay cuentos que conservo de la tradición zen que los recontextualizo de cierta manera.

-Cómo los temas vuelven a uno, con los alumnos de la ASAB, hace poco nos pusimos a leer a Jalil Gibran. Ellos estuvieron encantados con el autor de *El Profeta* y *el Loco*, pero expresaban que nunca lo interpretarían, son textos muy profundos, no sé cómo los hicimos nosotros, la gente salía como levitando. Me viene a la memoria el fotógrafo desequilibrado y maniático que nos hizo pasar una noche entera en sesión de fotografías de la obra sobre los textos de Gibrán, *El Mundo Perfecto*, posando para él, y días después nos dijo que había olvidado ponerle rojo a la cámara. Creo que vivía en el *Infiernillo*, un hotel del barrio La Candelaria que así se conoce popularmente.

5. HACIENDO MUTIS

Ahora lo veremos en *Carlos Krishna* y en *El revendedor shakespearino* y con nuevas propuestas escénicas celebrando los quince años de su grupo La Esfinge, en busca del desciframiento del enigma.

Recorriendo la carrera trece con calle veinticuatro, en una de estas tardes lluviosas, cerca de la Universidad Inca, observé en las paredes carteles amarillos con la leyenda: “Teatro La Esfinge – Teatro de Ilusiones invita a todos los familiares y dolientes de la señorita Policarpa Salavarrieta R. a su ejecución que se llevará a cabo. Vida, Pasión y Muerte de una Heroína. Cuadros

Vivos de la Pola, con dramaturgia y dirección de Carlos A. Sánchez”.

Sánchez tiene un vínculo permanente con el teatro, quiere tener la libertad de hacer algo distinto. Hacer teatro para hacer algo por nosotros, por los demás, para cambiar este *puto* mundo. Tal vez en consonancia con Alfredo, el protagonista del filme español, *Noviembre*. Su pasión por el teatro y la música lo hace estar inquebrantable en los escenarios. Se identifica con la frase de Shakespeare: “El mundo entero es un gran escenario”. Y en este gran teatro del mundo, donde se constata la frase de Saramago “el mundo es pésimo por eso queremos cambiarlo y si no lo conseguimos, al menos esperemos que el mundo no nos cambie”. •

* Actor, director del Teatro Quimera, investigador y crítico teatral.



ASOCIACION DE ARTE Y CULTURA

La esfinge

CELEBRACION DE LOS 21 AÑOS DE LA OBRA DRAMATICA DE:

Carlos Alberto Sánchez Q.

KARLOS KRISNA
LLEGARON LOS JUGLARES
EL REVENDEDOR SHAKESPERIANO

TEATRO DE ILUSIONES

María Clara Olaya * Margarita Sánchez * Amparo Olaya * Carlos Sánchez * Marco A. Sabogal *
Sandra Clavijo * Uriel Osorio * Elkin Espinosa * Carolina Arévalo * LUCES Helena Hernandez
SONIDO * Nelson Yara * VESTUARIO Angela Carvajal.

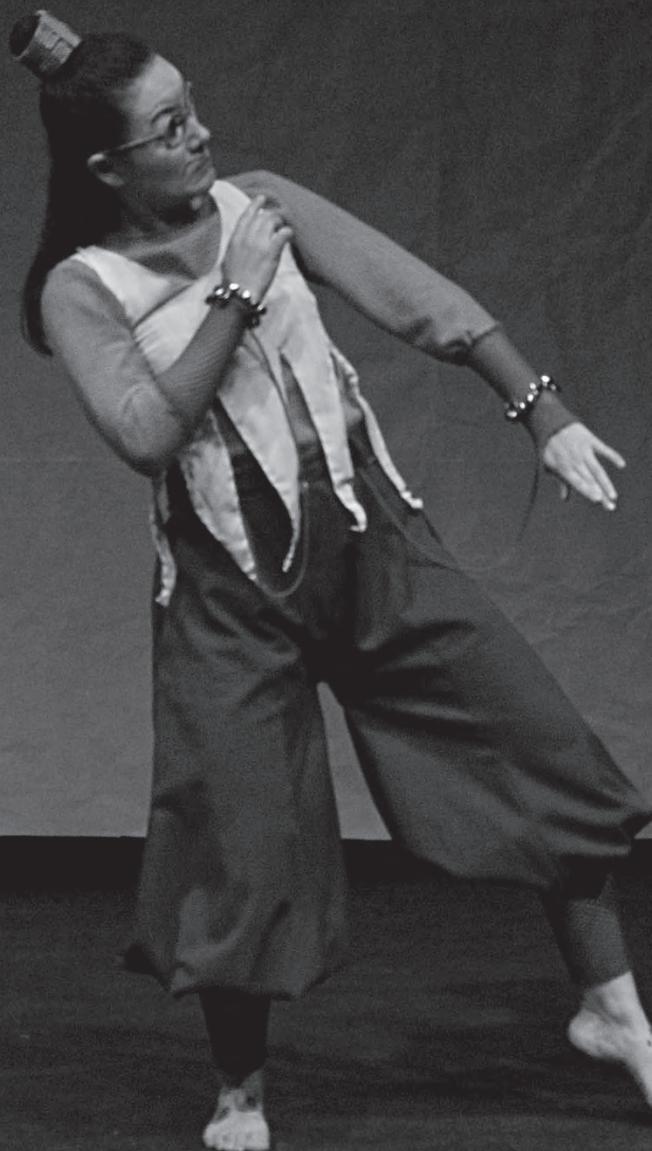
PRODUCCION GENERAL
AMPARO LUCIA OLAYA S.



[ensayo]

TRAZAS EN EL VIENTO

Por Samuel Vásquez



INCLASIFICABLE, ENTRE LA FILOSOFÍA Y LA FORMULACIÓN POÉTICA, LOS TEXTOS DE ÉSTE AUTOR ANTIOQUEÑO, FUNCIONAN COMO MEDITACIÓN, APORÍA Y PROVOCACIÓN. EN SU REFLEXIÓN SURGE LA PALABRA IMPETUOSA QUE BUSCA EN LA SENTENCIA SU VERDAD.



Lo primero que todo creador crea es la nada, es decir, el espacio para la creación. Este espacio no viene dado de antemano: es preciso crearlo de manera análoga como se crea el vacío en física. Este no es un espacio sin nada, este es un espacio lleno de nada. Es en esa nada donde la obra vivirá. Como en la poesía, antes que el sonido hay que escuchar el silencio de las palabras: su escritura es la sombra de ese silencio. Así la forma no será una imposición del creador a la materia, no se tallará la materia, no se la forzarán para expresar al Yo creador, sino que la forma será una epifanía de la materia misma¹.

Sólo así el arte será como esa luz, "primer animal visible de lo invisible", de la que nos hablara Lezama Lima.

Una de las funciones más importantes del arte es su rompimiento de la continuidad. Rompimiento de la continuidad de lo real, de lo cotidiano, de lo histórico. Ese es su sentido verdaderamente subversivo.

El arte como generador de realidad poética rompe con lo dado real, engendrando deseos no autorizados, introduciendo a los espectadores en un diálogo no real pero posible, abriéndolos a imágenes anhelables, sin inducir esperanza que es sólo presente postergado, estupefaciente para la desesperación. La esperanza es el más pesado de los males en la Caja de Pandora, por eso se encuentra en el fondo, y su oscuro peso no es justo descargarlo sobre la espalda de los hombres. Con la promesa de otra vida después de esta, el hombre perdió su sentido trágico, que tan favorable y fructífero ha sido para el teatro.

El arte genera una tensión necesaria entre el yo y lo otro, entre creación y realidad, entre individuo y sociedad. El tiempo del arte transcurre entre el tiempo cotidiano y el tiempo histórico, el espacio del arte está entre la vida personal y el mundo. Y la presión de la realidad, la presión de la vida, hacen denso el lenguaje hasta la poesía, tal como lo advertía Eliot.

La historia es más larga que nuestra vida, pero el arte permanece con más sentido que la historia misma. Como dice Hölderlin, "lo que permanece lo fundan los poetas".

Todo arte inscrito en categorías estéticas impuestas es parasitario e innecesario.

Escribimos teatro, no a partir de una estética establecida que nos impondría unos moldes, que nos sometería a unas variables previamente determinadas, sino desde la poética, que es anterior a la palabra misma.

El verbo primigenio, el verbo del Paraíso es el silencio. Sólo después de la expulsión emerge la palabra, producto exclusivamente humano -que dios ignora y sospecha- como una necesidad de los desterrados para decir lo no evidente. Más allá del nombre diferenciador



de las cosas, el lenguaje busca descifrar el canto que las cosas callan cuando las estamos mirando. Aceptar la representación es asumir una distancia con lo real, es poner un vestido a la naturaleza. Pero la realidad continúa pidiendo palabras; la verdad sigue esperando palabras. Donde la representación sí tiene una función fundamental es en su capacidad de mostrar lo invisible.

Hay que cuidarse de escribir obras útiles: el público las usará como pañuelos desechables.

Hay que cuidarse de escribir obras maestras: olvidarán pronto que fueron engendradas en el amor, y terminarán ejerciendo un poder que aniquilará al autor mismo, y le sacarán los ojos. O, lo que es peor, terminarán cómplices de algún no deseado poder.

La putica Monelle decía:

"El mismo deseo de lo nuevo no es más que la apetencia del alma que desea formarse. Y las almas desechan las formas antiguas, así como las serpientes sus viejas pieles. Y los pacientes coleccionistas de viejas pieles de serpiente entristecen a las serpientes jóvenes porque tienen sobre ellas un poder mágico.

Pues aquel que posee las viejas pieles de serpiente impide la transformación de las serpientes jóvenes.

He aquí porqué las serpientes desnudan su cuerpo en el verde sendero de una espesura profunda.

Y una vez al año, las jóvenes se reúnen en círculo para quemar las viejas pieles."

El arte genera una tensión necesaria entre el yo y lo otro, entre creación y realidad, entre individuo y sociedad.

En un medio como el nuestro tan seducido y manipulado por las luces del espectáculo que han introducido las grandes temporadas, los festivales y el comercio del arte, la discusión sobre si la poesía es madre de verdad o de belleza, o si es hija de verdad o de belleza, o si es hermana de verdad o de belleza, es provechosa y necesaria.

Creo que cuando el poeta tiene urgencia de verdad termina engendrando belleza, y cuando siente urgencia de belleza termina generando verdad. Y este corredor infinito que lleva de la verdad a la belleza y de la belleza a la verdad, es el espacio poético por excelencia.

Cuando Rimbaud dice esa cosa terrible "ayer senté a la belleza en mis rodillas y la encontré amarga", resulta de una belleza que conmueve tanto como la verdad que dice. Parecida a los cuadros de Bacon o a las obras de Shakespeare en donde el horror de la tragedia ha encontrado una belleza tal que le sirve de conducto a la verdad que nos dice.

La belleza sola nos aliena.

La verdad sola nos mata.

Pareciera, sin caer en moralismos, que la verdad del arte es amante de la bondad y de la justicia.

El arte es una verdad bella de una belleza verdadera.

La obra no tiene porque operar como solución de los problemas no resueltos de la realidad, sino como la manera más poética posible de poner en estado de alerta al espectador.



No se busca suprimir las contradicciones, sino exacerbar la sensibilidad del espectador hacia las contradicciones mismas.

El teatro es, por excelencia, el arte de las contradicciones: un personaje expresa un sentimiento, expone un pensamiento, y otro personaje dice luego lo contrario, sin que el autor se falsee, sin que el autor mienta: cada personaje lo dice desde la veracidad de su yo. Así, el teatro usa naturalmente la heteronimia, tan cara

y buscada por tantos poetas, haciendo transparente la contradicción latente en todo autor no apoltronado en el triste trono de paja de su ego. La contradicción palpita en el corazón mismo del teatro. De ella surge el diálogo, diálogo que devela el conflicto. Del diálogo nace la belleza. Del conflicto emerge la necesidad de verdad.

Mas no es tarea del dramaturgo resolver el conflicto en el escenario, sino evidenciarlo.

Sin embargo, es más importante el conflicto que pueda surgir entre obra y espectador, que el conflicto que pueda surgir entre los diversos personajes de la obra.

¿Cómo devolverle a la gente su condición de espectador, en cambio de la de cliente o copartidario que le ha asignado hoy el teatro entre nosotros?

[. . .]

-En medio del horror que nos rodea, el teatro no será la ilustración de ese horror, el relato de la sangre, sino la búsqueda de resistencia contra ese horror.

“El terror sobre el que escribo no viene de Alemania, es un terror del alma” decía Edgar Allan Poe. El terror desde el que escribo viene de Colombia, y es un terror del alma. Escribo desde el miedo, y desde mi defensa contra aquello que lo produce. Tiemblo, luego existo.

La historia de la humanidad no puede seguir considerándose aparte de la historia del planeta, y sus peligros. Ya no se cuelga a los insumisos de los árboles, no porque hayamos ganado un elemental sentido de humanidad, sino porque ya no hay árboles.

No concibo el teatro como producto.

El teatro como producto no perturba nada, embota la sensibilidad. Y “lo que viene al mundo para no perturbar nada, no merece consideración ni paciencia”, como nos enseña René Char.

No concibo el teatro como producto, concibo el teatro como obra de arte de procesos.

No concibo la dramaturgia como producto sino como un elemento dentro de los procesos del teatro.

Al no considerar la dramaturgia como producto, esta

se libera del mercado, de sus intrigas y veleidades, y obtiene una libertad que sólo el poeta ha querido y podido ganar.

Hay que agradecer varios factores que han que han propiciado y mantenido esta libertad dentro del teatro:

° La poesía que, sin respeto por los lindes y aduanas que otros géneros artísticos han levantado para conservar su pureza, ha inundado felizmente en algunas ocasiones el terreno del teatro,

fertilizándolo como el Nilo lo hacía en Egipto, aunque con menor frecuencia de lo deseable.

° La expresión en primera persona. El narrador omnisciente está suprimido y, siempre “yo es otro”.

° El lenguaje fragmentado, no lineal, no discursivo, no narrativo.

° La acción no naturalista, no lineal, no sucesiva.

° La atmósfera no ilustrativa, no pintoresca, no anecdótica, que incorporaron las artes plásticas y visuales: los elementos espaciales abstractos y surreales que supieron introducir en la escena.

° La gran perturbación que infiltró Artaud, gran subversivo de la acción y del espacio escénicos; la mierdra, el humor patafísico y el viento libertario que introdujo, no sin dificultades, Alfred Jarry; y el inquietante silencio que supo traer Samuel Beckett y la confusión que dejó entrar. (Para Beckett las palabras intentan suplantar las cosas por su cadáver: el significado).

El principal enemigo del teatro es el éxito. (El reconocimiento exime de conocimiento). Cuando la obra alcanza el éxito, unifica al público: las diferencias se olvidan, las contradicciones se soslayan. Nunca busco la unanimidad del público, sino, por lo contrario, pretendo su división. Sobre todo y especialmente, pretendo su división por lo que callan.

El principal error del teatro es ser ilustración de la realidad, del lenguaje, del espacio, del tiempo. Y entre más ilustrativo alcance a ser, mayor es su pérdida de sentido.

Ha resultado ahora cierta la frase de Heiner Müller, “una obra que tenga pies y cabeza es incapaz de expresar el mundo hoy”. •

*Poeta, dramaturgo, músico, ensayista y artista plástico

Quando el poeta tiene urgencia de verdad termina engendrando belleza.



[reseña]

EL TEATRO MAYOR JULIO MARIO SANTO DOMINGO

Por: Sandro Romero Rey

He dejado pasar, a propósito, varios meses, mientras el asunto se consolidaba. Pertenecemos a una generación de escépticos que, en nuestro más perdido inconsciente consideramos todas las causas perdidas. Así que cuando el Teatro Mayor Julio Mario Santo Domingo abrió sus puertas en el norte profundo de Bogotá, el demonio que llevo adentro me tentó a imaginarme lo peor. Pero el tiempo sigue su rumbo y, cada día que pasa, el templo de la calle 170 continúa dejándonos mudos. Sí, tienen mucho dinero, sí, tienen la infraestructura, sí, tienen a un genio de la gestión cultural que se llama Ramio Osorio. Pero podrían haber empleado todos estos recursos sobrenaturales, qué se yo, en producir más cervezas, en contribuir con los grandes centros culturales de Nueva York, en vivir plácidamente en las capitales donde el arte sí vale la pena.

Hoy, por fortuna, estamos viendo que los creadores del Centro Cultural Biblioteca Pública Julio Mario Santo Domingo han pisado el acelerador a fondo. Y se están comprometiendo, no sólo con la consolidación de un espacio envidiable en cualquier parte del mundo, sino que se lanzaron con una programación de espectáculos que uno no se encuentra a la vuelta de la esquina en ninguno de nuestros sueños más remotos. Bogotá, no es necesario repetirlo, se ha convertido en una ciudad descomunal, donde cada vez es más difícil que coexista el norte con el centro, el sur con el oriente, el occidente con la cima de las montañas. Desplazarse para presenciar un espectáculo artístico hay que pensarlo dos y tres veces. Así que, poco a poco, los centros culturales del norte comienzan a abrirse el espacio necesario para que sus vecinos se sientan a gusto con lo que el mundo



Teatro Mayor Julio Mario Santo Domingo / Archivo particular

del arte le está ofreciendo. Allí, al lado de sus casas. Lo digo, pensando en mi propia geografía. A pesar de hacer esfuerzos por lo contrario, para mí Bogotá comenzaba en la plaza de Bolívar y terminaba en la calle 100. Nada tenía que hacer en el norte profundo, salvo llevar a mi hijo a que jugase al fútbol los fines de semana, en unas canchas que para mí eran como llegar a otro planeta. Ahora, no me puedo resistir a la idea de ir al polo norte, al Teatro Santo Domingo, por lo menos dos o tres veces al mes. Así como antaño íbamos al Teatro Colón en el centro de la ciudad, ahora tenemos una parada más (¡y qué parada!) en el corazón de Suba.

No voy a repetir la información que cualquier curioso puede consultar en Internet. Quisiera, a través de estas líneas, manifestar mi entusiasmo por lo que me ha tocado vivir allí, no sólo como público sino también como cómplice creador de algunos espectáculos. Desde la semana de su inauguración, a finales del mes de mayo de 2010, comenzaron las sorpresas en el Teatro Mayor. Creo, por lo demás, que fue la única vez, en los ocho años de gobierno, en la que vi al presidente Álvaro Uribe Vélez inaugurando un evento cultural. En su discurso habló de lejanos paisajes y de monasterios en Oxford. En medio de la galería de invitados galantes se destacaba Julio Mario Santo Domingo a quien no conocía sino como una versión en español del Ciudadano Kane de Orson Welles. Las mil trescientas veintidós sillas del Teatro Mayor las ocupábamos animales de todo tipo, desde teatreros alucinados hasta bailarines enérgicos, desde compositores silenciosos hasta escritores sin dueño. Al lado del gran escenario, terminaban los detalles del Teatro Estudio, un espacio alternativo para trescientos espectadores en el que cualquier bête de scène se rela-



me por habitarlo. Esa noche hubo concierto de gala, la coral Santa Cecilia cantó los himnos protocolarios y, sin pensar en el más allá, comenzó la historia de un nuevo escenario de privilegio para nuestra aturdidísima patria.

¿Pero qué es lo que van a programar aquí?, nos preguntábamos todos, al ver las dimensiones del escenario, su boca descomunal, su acústica diseñada hasta para los oídos sordos, su intimidad eclesiástica, su telón de otros tiempos. Todo parecía inventado para otros mundos menos agrietados que el nuestro. Sin embargo, sin darle tiempo al tiempo, comenzó a responderse la pregunta. No pasaron muchos días hasta que el alud de conciertos, de espectáculos de danza, de recitales, de deliciosos especímenes del rock, de músicas del mundo, en fin, de colores locales, primarios o complementarios, se encargaron de darle vida a su escenario. No hay día en el que no haya algo que ver en su programación. O hay espectáculos para colegios, o hay programación para el barrio, o hay galas envidiables, o hay visitantes de primerísimo nivel que se cuelan en Colombia por primera vez. En sus escasos siete meses de vida, hemos visto allí al Teatro La Cuadra de Sevilla y su *Traviata* flamenca; hemos visto, quién lo creyera, a la compañía de danza Pilobolus y su espectáculo de sombras titulado *Shadow Land*; hemos aplaudido a la inmensa Jessye Norman con su repertorio del teatro musical norteamericano. Allí han estado los tangos de Cecilia Rossetto y la Orquesta Sinfónica de Colombia, el tenor Fernando de la Mora y Jorge Velosa con sus *Carrangueros*. Para no ir más lejos, cerrando el mes de diciembre de 2010, el teatro se coronó, durante dos días, con la presencia sobrenatural del genio de Barquisimeto Gustavo Dudamel, dirigiendo la orquesta binacional colombo-venezolana, sacudiendo las estructuras del teatro con los doscientos músicos que se encargaron de interpretar la Segunda Sinfonía de Mahler.

Por su parte, el Teatro Estudio ha acogido lo mejor de la escena colombiana: desde Carlota Llano y su *Columpio de Vuelo*, hasta Incolballet de Cali, desde las obras de cámara del maestro Jaime León, hasta los cuatro montajes de Dostoievski del Teatro Libre de Bogotá. En lo que a mí concierne, me he podido colar en dos ocasiones bolivarianas en ambos escenarios: con los *Fragmentos de un sueño* del Teatro Malandro de Suiza, bajo la dirección de Omar Porras, donde colaboré con la dramaturgia del espectáculo. Y en el Teatro Estudio, con el monólogo que le dirigí al actor Sebastián Ospina. Lo que más emociona de todo este asunto es que las dos salas viven llenas. Si algo nos cuesta trabajo a todos los que nos dedicamos a esta

aventura de las artes escénicas es la consolidación de un público. El Teatro Santo Domingo lo ha conseguido desde sus inicios. Y allí se siente, sin lugar a dudas, la mano maestra de Ramiro Osorio quien sabe como nadie qué hay que hacer para llenar las salas en el siglo XXI.

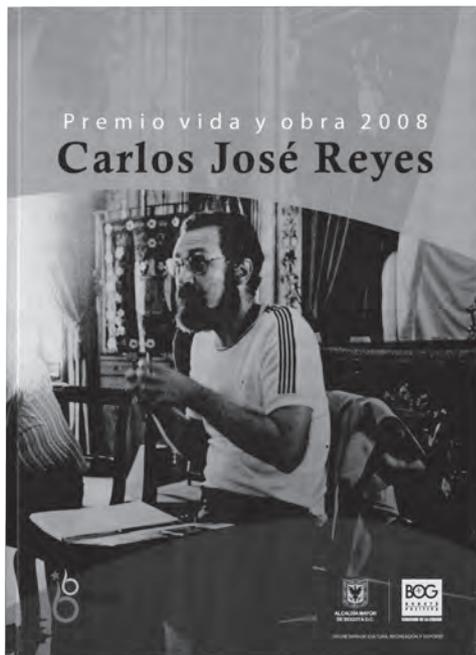
Para completar, en el año 2011 se vienen con todo: del compositor norteamericano Philip Glass a *La Leyenda de Cabo Verde* de Cesaria Evora, del Odin Teatro de Dinamarca a su majestad John Malkovich, del guitarrista flamenco Tomatito al Ballet de Leipzig, del pianista Cyprien Katsaris (a quien ya vimos en el 2010, cómo no, en el Teatro Mayor) a una gran antología española de zarzuela. Una programación de lujo a cómodos precios ya está disponible para que vayamos organizando nuestras agendas culturales. En Europa uno se sorprende y hasta se ríe cuando ve a sus amigos comprando boletas para espectáculos que se presentarán seis meses, un año y hasta dos años después. Pues parece que en Bogotá nos va a tocar hacer lo mismo, ya no sólo para el Festival Iberoamericano de Teatro, sino para la privilegiada programación del Teatro Santo Domingo.

¿Que esto es un asunto de élites? Por supuesto que sí. El Teatro Mayor Julio Mario Santo Domingo tiene el inmenso desafío de integrar al gran público a la élite de las artes. Porque no hay que ser un gran sociólogo como para saber que es a través de la cultura que los países logran sus más altos grados de tolerancia. En otras palabras, la tolerancia es la cultura. El progreso, la erradicación de la pobreza, las ciudades organizadas están ligadas directamente con los niveles de acceso a la cultura que tengan, que tengamos, sus habitantes. De allí salen los espectadores y también sus intérpretes. El ejemplo del sistema de orquestas que ha producido prodigios como el de Gustavo Dudamel es más que elocuente. Entre nosotros estuvo la semana pasada su gestor, José Antonio Abreu, el Director Fundador y Sembrador de Ilusiones quien es el principal protagonista de que miles de jóvenes de América Latina y el Caribe se entusiasmen por las músicas del mundo. Como Dudamel y sus colegas. Su impronta es el resultado de muchas décadas en las que se han puesto los espacios y la infraestructura creativa de un país al servicio de la anhelada mayoría. Porque no se trata de que nos quedemos toda la vida lamentándonos de nuestras miserias, sino de encontrar los caminos para que la élite seamos todos. •

* Director, dramaturgo y pedagogo teatral.



PREMIO VIDA Y OBRA 2008 CARLOS JOSÉ REYES



Investigación y redacción: Ximena Ospina Hurtado
Editado por: Secretaría Distrital de Cultura,
Recreación y Deporte
Número de páginas: 169
Ciudad y fecha de edición: Bogotá, noviembre de 2010

El martes 2 de noviembre de 2010, la Alcaldía Mayor y la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte lanzaron el libro *Premio Vida y Obra*, del dramaturgo e historiador Carlos José Reyes, ganador de este premio en 2008.

Publicado por la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte, el libro es un viaje por la biografía íntima, académica y artística de este multifacético hombre, quien desde su producción como dramaturgo, investigador, director, docente, guionista y hombre de teatro ha desarrollado una obra constante, un trabajo en pro del sector cultural y ha entregado elementos importantes para la renovación del lenguaje artístico de nuestra ciudad.

Premio Vida y Obra 2008 Carlos José Reyes, un homenaje más que merecido a un estudioso ejemplar, dispuesto continuamente a compartir su experiencia y los frutos de su conocimientos, no solamente con sus alumnos sino con todas las personas interesadas en los temas correspondientes a sus intereses y propósitos.

GEOGRAFÍAS DEL TEATRO EN AMÉRICA LATINA UN RELATO HISTÓRICO



Autor: Marina Lamus Obregón.
Editado por: Luna libros
Número de páginas: 411
Ciudad y fecha de edición: Bogotá, noviembre de 2010

Este libro presenta un relato histórico, desde la Colonia hasta el presente, de las prácticas teatrales más relevantes y de otras que se han considerado marginales o que pasaron inadvertidas en América Latina.

Compuesta por breves y específicos relatos temáticos, la autora nos propone un recorrido por las propuestas teóricas de intelectuales y artistas que propiciaron el desarrollo del arte dramático en América Latina. Así mismo, el libro se ocupa de los intercambios, préstamos, influencias y relaciones establecidas entre países por medio de dramaturgos, obras, compañías y agrupaciones que han creado lazos reales y simbólicos.

Geografías del Teatro en América Latina, un texto definitivo para entender la pluralidad del teatro en el continente.



TEATROS DE BOGOTÁ ESCENARIOS DE UN PATRIMONIO EFÍMERO



Proyecto y dirección editorial: Mauricio Uribe González-

Yolanda López Correal

Editado por: Orquesta Filarmónica de Bogotá

Número de páginas: 176

Ciudad y fecha de edición: Bogotá, diciembre de 2010

Esta publicación de la Orquesta Filarmónica de Bogotá- entidad adscrita a la Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte- obedece a la intención de aportar, desde lo público, a la construcción de la

memoria en el campo de las artes escénicas de la ciudad, considerando uno de los aspectos más tangibles de este arte efímero y vivo: EL ESCENARIO. En este caso, el camino de indagación no pretende diagnosticar, ni cuantificar. Por el contrario, el reto para los investigadores ha sido abordar el objeto de estudio desde una mirada transdisciplinar, y transversal, en la cual no solo se entiende el escenario como un espacio arquitectónico, sino que se concibe como un lugar de convergencia de la vivencia teatral.

Cada sala de teatro de Bogotá tiene una historia, una vocación, una propuesta estética, un público objetivo. No existen dos escenarios iguales ni arquitectónica ni artísticamente. Esa riqueza, sumada a la pasión que caracteriza el trabajo de quienes lo habitan, administran, programan, sostienen, construyen y transforman, los convierte en espacios que reflejan la diversidad y el dinamismo creativo de una ciudad como la nuestra.

Por esta razón, los textos y las imágenes registrados en esta publicación, resaltan las particularidades de cada sala como lugares habitados, transformadores de su entorno y proyecto de vida de los artistas. El libro es, así mismo, un reconocimiento al tesón de quienes forjaron estas salas y escenarios y los mantienen activos.

"TEATROS DE BOGOTÁ. ESCENARIOS DE UN PATRIMONIO EFÍMERO", le cuenta a los habitantes de Bogotá sobre cada uno de esos lugares en los que la magia del teatro ocurre cada noche; es una invitación para conocerlos y enamorarse de ellos. Pero, sobre todo, esta publicación tiene el objetivo de que los artistas y quienes les apoyan desde el sector público y privado, reconozcan en las salas de teatro un motivo de inspiración para hacer de un arte intangible un sueño posible (*Fragmento del texto de presentación del libro a cargo de María Claudia Parías Durán -Directora General Orquesta Filarmónica de Bogotá*)



Directorio de Salas Concertadas en Bogotá

CASA DEL TEATRO NACIONAL

Adela Donadío | Carrera 20 N° 37-54 | Tel. 3230273/74/75

CASA TEATROVA

Carlos Parada | Calle 24 N° 4A-16 | Tel. 336 2401 - 561 4582

CENTRO CULT. GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ

Hugo Afanador | Calle 13 N° 3 - 17 | Tel. 4825627

CORPORACIÓN COLOMBIANA DE TEATRO

Patricia Ariza | Calle 12 N° 2-65 | Tel. 3429621 - 2843051

DITIRAMBO TEATRO

Lucero Elizabeth Rodríguez | Calle 45A N° 14-37 | Tel. 2326440 - 2870425

FUNDACIÓN CULTURAL CHIMINIGUAGUA

Yesid Ovalle | Carrera 16 A N° 1 - 57 | Tel. 7769287 - 7809216

FUNDACIÓN EL CONTRABAJO

Héctor E. Escamilla | Carrera 61 N° 62 - 05 Sur | Tel. 7280256

FUNDACIÓN ERNESTO ARONNA

Myriam de Aronna | Carrera 20 N° 46 - 19 | Tel. 2877540

FUNDACIÓN ESCENA COLOMBIA

Juan Ricardo Gómez | Calle 57 N° 17-13 | Tel. 2550592

FUNDACIÓN JAIME MANZUR

Jaime Manzur | Calle 61 A N° 14 - 48 | Tel. 2496283

SALA ACTORES

M^a Eugenia Penagos | Calle 46 N° 28 - 30 | Tel. 2442579 - 5434177

TEATRINO DON ELOY

Carlos Arturo Moreno | Calle 20 N° 10B -36 | Tel. 2391822

TEATRO ACTO LATINO

Sergio González | Carrera 16 N° 58A - 55 | Tel. 3450514

TEATRO BARAJAS

Jairo Barajas | Carrera 22 N° 56 - 40 | Tel. 3463582 - 2103639

TEATRO LA CANDELARIA

Santiago García | Calle 12 N° 2 - 59 | Tel. 2863745

TEATRO ESTUDIO CALARCÁ TICAL

Krípulo Torres | Calle. 13 N° 2-70 | Tel. 3341481

TEATRO EXPERIMENTAL LA MAMA

Eddy Armando Rodríguez | Calle 63 N° 9 -60 | Tel. 2112709

REVISTA TEATROS ABRE LAS PUERTAS A SUS COLABORADORES.
LOS INVITAMOS A HACER PARTE DE LA REVISTA. ENVÍENOS
SUS TEXTOS (ARTÍCULOS, ENTREVISTAS, ENSAYOS, NOTAS,
SEMBLANZAS) Y ESCRIBA CON NOSOTROS LA HISTORIA DEL
TEATRO COLOMBIANO: REVISTEATROS@YAHOO.COM

TEATRO HILOS MÁGICOS

Ciro Gómez | Calle. 71 N° 12-22 | Tel. 2101097 - 210 1092

TEATRO LA BARANDA

Guillermo Delgado | Carrera 6 N° 54 - 04 | Tel. 2485729

TEATRO LA CARRERA

Jaime Arturo Gómez | Carrera 13 N° 61-24 Int. 6 | Tel. 2465746 - 2495157

TEATRO LIBRE CENTRO

Ricardo Camacho | Calle 13 N° 2 - 44 | Tel. 2813516

TEATRO LIBRE CHAPINERO

Ricardo Camacho | Carrera 11 N° 61 - 80 | Tel. 2171988

TEATRO NACIONAL

Miguel Durán | Calle 71 N° 10-25 | Tel. 2174577

TEATRO NACIONAL DE LA CASTELLANA

Miguel Durán | Calle 95 N° 30-13 | Tel. 2570893

TEATRO QUIMERA

Jorge Prada | Calle 70 N° 19 - 40 | Tel. 2179240

TEATRO R101

Hernando Parra | Calle 70A N°11-29 | Tel. 3132249

TEATRO TALLER DE COLOMBIA

Jorge Vargas | Calle 10 N° 0 -19 Este | Tel. 2835189

TEATRO VARASANTA

Norberto Villada | Carrera 15 bis N° 39-39 | Tel. 3382045

TEATRO Y TÍTERES LIBÉLULA DORADA

César Álvarez | Carrera 19 N° 51 - 69 | Tel. 2498658



FE DE ERRATAS

En el dossier dedicado a INDUSTRIAS CULTURALES de la edición # 15, en la entrevista a Alberto Sanabria, en la primera pregunta, "¿Por qué es tan difícil estimar el costo de los bienes creativos?", el entrevistado respondió "Yo no diría que sea difícil estimar el costo de ningún bien o servicio." y en la edición, se cambió la palabra costo por precio: "Yo no diría que sea difícil estimar su precio.", con lo cual se cometió una equivocación, pues el planteamiento de la respuesta a la entrevista se basa en la diferenciación de los conceptos costo, precio y valor. Esperamos con esta aclaración subsanar lo ocurrido y ofrecemos disculpas por las molestias que haya podido ocasionar el error.



IDARTES

GERENCIA DE ARTE DRAMÁTICO

PROYECTOS SECTORIALES

¡Los artistas construyen con el estado una ciudad de derechos culturales!

Como resultado de un proceso de participación activa y concertación con artistas y gestores de Arte Dramático en Bogotá se realizan alianzas para ejecutar proyectos que fortalecen el teatro en la ciudad. Los proyectos sectoriales que apoyamos son:

VII Encuentro Creadores del Silencio - Gesto Vivo 2011

"Un gesto de Bogotá para el mundo"

Proyecto Sectorial de Teatro Gestual

Del 15 de septiembre al 1 de octubre, Bogotá podrá disfrutar de destacados exponentes de expresiones artísticas del lenguaje silente, pantomima, mimo-clown y teatro gestual.

Informes: 2314024 - 310 22 00 951 mail: gestovivo@gmail.com

Encuentro Alteratro 2011

Proyecto sectorial de Jóvenes Creadores en Arte Dramático

Del 5 de agosto al 30 de octubre.

Se seleccionarán 16 grupos, a los cuales se les brindará un Laboratorio de Gestión que se llevará a cabo del 15 al 31 de octubre.

El 12 de septiembre, un jurado escogerá 8 grupos de estos 16, para participar en el Festival Alteratro 2011.

Festival Alteratro 2011: del 15 al 31 de octubre de 2011.

Laboratorio de Gestión: entre el 07 y 30 de septiembre

Informes: alteratros@gmail.com

8º Festival Teatro de Títeres de Bogotá

Proyecto Sectorial de Títeres

Son 33 funciones, cuatro estrenos y una titirifería, que comienzan a partir del 19 de septiembre hasta el 15 de octubre de 2011, en diferentes salas y teatros de la ciudad.

Informes: www.titiriterosdecolombia.com

II Festival Sala B

Proyecto Sectorial de Grupos Profesionales de Teatro sin Sala de Mediana Trayectoria de Bogotá

Del 19 al 29 de Octubre de 2011

A través del II festival Sala B, se visibilizan y promueven 15 obras teatrales de gran calidad artística, que representen al sector de grupos de teatro sin sala de mediana trayectoria de la ciudad de Bogotá.

Informes: festivalalab@gmail.com

Bogotá de Cuento 2011

Proyecto Sectorial de Narradores Orales de la ciudad.

II Premio Distrital de Narración Oral

Recepción de propuestas: del 12 al 30 de septiembre.

Se programará un máximo de 12 obras que se realizarán en el marco del Festival de Teatro de Bogotá entre el 3 y el 13 de Noviembre.

Diplomado de Narración Oral

Fechas de recepción: del 12 a 22 agosto de 2011.

El Diplomado inicia el 23 de agosto y culmina el 15 de Noviembre, en horario de 5:00 a 9:30 p.m, los días Lunes, Martes y Miércoles.

Informes: Cel: 301 2612297 mail: festivaldecuenteros@yahoo.com

Encuentro de Teatro Callejero

Proyecto sectorial de Teatro Callejero

El 23 de octubre Bogotá disfrutará de 14 grupo de teatro callejero de la ciudad, presentando sus mejores obras en el Parque Nacional.

Informes: dcartecorporacion@gmail.com

Encuentro Teatro Comunitario

Proyecto sectorial de Teatro Comunitario

Se presentarán 18 grupos de teatro del 11 septiembre al 16 de octubre, todos los domingos en seis localidades: San Cristóbal, Usme, Kenedy, Bosa, Santa Fé y Tunjuelito.

Proyecto Teatro Infantil con Actores

Taller de Dramaturgia Infantil

Del 1 al 31 agosto, 25 cupos para este taller que lo realizará la mexicana dramaturga Verónica Maldonado.

Funciones Grupos de Teatro Infantil

Del 1 al 24 septiembre se presentarán 10 grupos de Teatro Infantil en 18 funciones en diferentes localidades.

Informes: candilejas@yahoo.com

t

Arte, cultura y patrimonio, una separación necesaria

El lugar del teatro en el IDARTES

Política cultural y teatro

De la política a la acción

Carta abierta al alcalde

Eugenio Barba: alquimista de las tablas

16

