

Guayacán

Revista de Artes Escénicas



Teatro y política

Teatro Oficina Central de los Sueños

CRÉDITOS

JAIVER JURADO GIRALDO

Director

ANA CECILIA HERNÁNDEZ

Administradora

MAR VARGAS TORRES

Coordinación editorial

CATALINA TRUJILLO

Correctora de estilo

SARA JURADO HERNÁNDEZ

Diseño y diagramación

PATRICIA ARIZA

Directora invitada

ORLANDO CAJAMARCA

Director invitado

MARTHA MÁRQUEZ

Directora invitada

CRISTÓBAL PELÁEZ

Director invitado

CONTENIDO

3 EDITORIAL

6 PATRICIA ARIZA

9 ORLANDO CAJAMARCA

14 MARTHA MÁRQUEZ

19 CRISTÓBAL PELÁEZ

24 ODIO A LOS INDIFERENTES



EDITORIAL



TEATRO Y POLÍTICA

En la edición seis de la Revista Guayacán hemos continuado nuestra exploración temática poniendo de relieve esta relación importante entre el teatro — como un gran arte— y la política —como acción transformadora de la sociedad y la cultura—. Es importante decir que esta discusión no es nueva y reaparece constantemente con la evolución del teatro a través de los siglos. Para el mundo griego era una relación profunda, porque aunque se destaca casi siempre la gran tragedia y la comedia griega como algo ritual y religioso, las obras representadas ponen en el escenario el cuestionamiento del poder y las decisiones de los dioses como acciones inherentes

al poder del Estado y al derecho del civita —ciudadano— a reclamarlo. En la Edad Media, con el florecimiento de la comedia del arte, se instala el concepto de compañía y el teatro empieza un largo peregrinar por el mundo. Estas compañías se convertirían en mensajeras de la cultura, el arte y el divertimento con sus personajes prototípicos. Estos comediantes satirizaban a los gobernantes y sus leyes, poniendo en cuestión decisiones de la Iglesia, muchas veces corriendo el riesgo de ser quemados en la hoguera por la Inquisición. Lo paradójico de todo esto es que era bien visto que un conde o un rey acercara a sus palacios a estas compañías ambulantes para

su divertimento a través de las representaciones bufonescas.

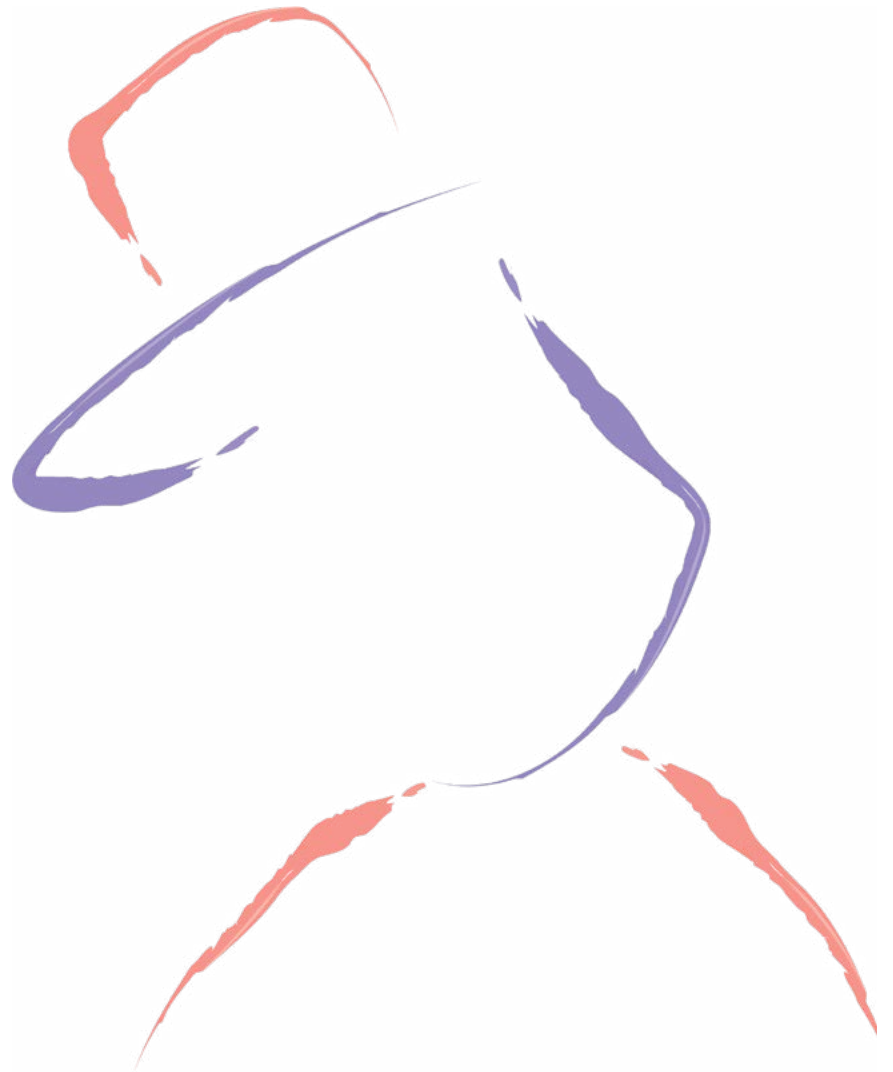
Shakespeare y Ben Jonson, con sus dramas inmortales, también nos muestran esa relación sempiterna entre política y teatro; sus obras son verdaderas páginas históricas de momentos cruciales del devenir de Inglaterra, Francia y Dinamarca, donde además se ponían de manifiesto las relaciones críticas con el Santo Oficio, el papa y la lucha de poderes políticos y sociales en toda Europa antes del descubrimiento de América. Para no ahondar en lo que fue el Siglo de Oro español, con sus ricos ejemplos del florecimiento y la ruina cultural de este imperio, con el descubrimiento del nuevo mundo.

La modernidad nos trajo, con su universo patafísico, a Alfred Jarry y su *Ubú Rey*; el surrealismo con André Bretón, Konstantín Stanislavski y el teatro arte de Moscú con los clásicos rusos;

Erwin Piscator y Bertold Brecht con el Berliner Ensemble y su teatro épico; Samuel Beckett y Eugenio Ionesco con el teatro del absurdo; hasta Heiner Müller y Peter Brook. Estos y muchos más autores de esta época dieron pruebas de esa inequívoca relación entre teatro y política. Walter Benjamin decía: «No hay documento de civilización que no sea también un documento de barbarie».

Hoy, quizá cuando podríamos tomar distancia y comprender de manera civilizada después de dos grandes y mortíferas guerras mundiales, del conocimiento de nuestro poder destructivo con el armamento nuclear que poseen las potencias, de la era de internet y los viajes interestelares de sondas Voyager y del conocimiento del mar, el cerebro y el espacio profundo, el panorama se ve más confuso, la posmodernidad, la sociedad líquida y la fusión cada vez más latente entre las artes, en medio de tendencias, géneros y

dramaturgias, esconden o escinden de manera caótica esa relación entre teatro y política —¿o la elevan y decantan?—, con interpretaciones de todo tipo; esto atizado por las redes sociales que se erigen como los guías del pensamiento mediático y banal en el mundo contemporáneo, en el que los conceptos de justicia, verdad, ciencia, arte y política se acercan cada vez a la famosa frase de Marx y Engels: «Todo lo sólido se desvanece en el aire».





PATRICIA ARIZA

¿Cuál podría ser la eficacia social del arte escénico?

La eficacia depende del contexto. Lo primero para ser eficaz en el arte está en su elaboración minuciosa que solo se logra con una dedicación sistemática al oficio.

Es imposible pensar que en los tiempos que vivimos, en los que la humanidad está en peligro de extinción a causa del modelo, los y las artistas se desentiendan del destino de esta.

La eficacia tiene que ver con la relación de la obra con el imaginario social. La eficacia no puede ser determinada desde afuera. No puede ser un asunto de la fama o de la publicidad. Es un problema

de la sensibilidad social y personal del o de la artista.

¿Toda acción teatral es política?

Sí, claro. Toda acción humana, en un sentido muy amplio, es política. Hay que distinguir la política de la coyuntura con lo político social, como dice Chantal Mouffe. Hay una prevención con esa palabra. Es como si el arte no tuviera que contaminarse con nada. Yo no creo en eso. Si es, como sabemos, un ejercicio de libertad, debe estar «contaminado» de todo lo que lo rodea, de la sociedad, del arte, de la historia, de la memoria y de la política. Nada de lo humano le podrá ser ajeno y nadie puede

decir de qué no debe hablar el arte o el teatro.

En la formación artística teatral, ¿de qué manera integraría el concepto de fundamentación política?

La cultura no es solo un asunto político. Es el asunto político por excelencia porque tiene que ver con el modo de ser, de hacer, de pensar, de construir y de decidir de las personas y de la sociedad. La política no es solamente la administración de lo público como creen algunos. La política es el arte de ampliar la libertad de la sociedad y de respetar la libertad de las personas; es un terreno permanente de disputa en el que se tramitan los conflictos sociales. El arte no puede ser ajeno a los conflictos y menos el teatro que se nutre de ellos.

La práctica política y la práctica artística son distintas. La política se ocupa de conseguir consensos y el arte de indagar en lo singular.

El arte llega a terrenos distintos a los que llega la política. Llega al universo de los afectos, de las premoniciones, de la memoria; y la política intenta llegar al terreno de «la razón». No son necesariamente opuestos arte y política, pero son experiencias humanas distintas.

Debido a las malas prácticas de la política cotidiana y al modelo existente se ha creado una especie de animadversión construida contra la política —que no hace otra cosa que dejar el terreno libre para que los grandes intereses económicos del poder capitalista y patriarcal sean los que se ocupen de esta—. Esta animadversión les ha dejado las manos libres a los depredadores y corruptos para que se apropien del destino de la humanidad. Ahora vemos en qué ha desembocado ese modelo de concentración de la riqueza y de la política.

De sus obras, ¿qué pieza, escrita o dirigida por usted, considera



de mayor pertinencia social o política?

Quizás dos que han tenido gran impacto histórico y social. Una creada colectivamente en el Teatro La Candelaria, Guadalupe años sin cuenta, dirigida por el maestro Santiago García, y otra, que no se ha estrenado, escrita y dirigida por la suscrita en asocio con la orquesta filarmónica de Bogotá: La historia del soldado y el combatiente. Las dos son arte, teatro, política, memoria afectiva. Son el arte de los otros y de las otras.

PATRICIA ARIZA

Historiadora de Arte de la Universidad Nacional de Colombia, dramaturga y directora. Cofundadora de la Casa de la Cultura (1966) actual Teatro La Candelaria

Fundadora y Directora de la Corporación Colombiana de Teatro (1969)

Movimiento Cultural con los Sectores Marginados (1995)

Actriz, dramaturga y codirectora del Teatro La Candelaria.

Directora del festival de teatro alternativo (bienal)

Directora festival mujeres en escena por la paz (anual)

Directora del grupo Tramaluna Teatro.

Directora del encuentro bienal expedición por el éxodo en homenaje a las personas en situación de desplazamiento.

Co-fundadora e integrante del movimiento de artistas e intelectuales por la paz de Colombia.

Asesora para las actividades artísticas y culturales de memoria y promoción de los derechos humanos, en particular de las víctimas del genocidio contra la Unión Patriótica.

Presidenta de Teatro la Candelaria

Reconocimiento internacional por su trabajo como innovadora social docente

Maestría en escrituras creativas, Universidad Nacional de Colombia



ORLANDO CAJAMARCA

¿Cuál podría ser la eficacia social del arte escénico?

Estos tiempos posmodernos, caracterizados por la urgencia en la realización del deseo, la cultura de lo desechable y el hedonismo banalizado en los fetiches impuestos por el consumismo desaforado, han creado un modelo de apreciación de la realidad regida por las leyes del mercado que impone un principio básico o axioma del mercadeo posmoderno: «la alta cobertura y el bajo costo». Lo que significa que solo aquello que genere efecto de masas puede ser considerado como efectivo, es decir: ser eficiente y eficaz para inducir

cambios y transformaciones sociales que mejoren las condiciones de vida de la población desde el punto de vista psicosocial. Con esta lógica se puede inducir un mayor consumo de pasta dental, de papitas fritas o de Coca-Cola. Pero por esa vía no se ha encontrado la fórmula para inducir cambios de conducta que estimulen la armonía social, la convivencia pacífica, el uso moderado del alcohol y de sustancias psicotrópicas, para citar algunas. Lo que sí ha demostrado efectividad en los procesos sociales de inclusión, de manera contundente, son las metodologías para la educación personalizada, el diálogo directo,

los procesos pedagógicos que apropian el arte, la estimulación del deporte, la recreación y las prácticas artísticas.

Universalmente se ha reconocido a las artes escénicas y, particularmente, al teatro, como una estrategia eficaz de aprovechamiento de la energía cultural, para el fomento de la participación ciudadana en la enseñanza de nuevas prácticas o conocimientos, o en la concientización colectiva respecto de un problema o una posible solución, debido a la universalidad de su lenguaje, y a que durante mucho tiempo el teatro ha servido para promover el intercambio y la comunicación. El mundo tecnológico moderno tiende a olvidar que las artes —y el teatro en particular— son instrumentos útiles para el análisis. Una de las funciones históricas del teatro ha sido animar la crítica social, estimular el pensamiento creativo y ayudar a pensar alternativas. La práctica popular del teatro desempeña

también un papel fundamental en toda comunidad para corregir los malentendidos y los estereotipos prevalentes, y dota a las comunidades de un pensamiento crítico que se apropia desde el disfrute y la conmoción que procura el teatro tanto a los actores y las actrices como a los espectadores.

¿Toda acción teatral es política?

Cuando los griegos realizaban sus jornadas de exaltación o tributo al dios Dioniso, surgían las tragedias que iluminaban la razón de los hombres y las comedias que multiplicaban la risa en una comunión entre pueblo y poder, inaugurando la democracia, pilar fundamental de la llamada cultura de occidente.

Durante el imperio romano, el teatro representaba a la sociedad romana lo que hacía factible su utilización como instrumento político, sobre todo a partir del siglo I antes de Cristo, como muestra Cicerón, quien afirmaba

que había hombres públicos que eran recibidos en el teatro con aplausos o silbidos, e incluso que había quienes tenían miedo de ir al teatro por temor a que un recibimiento adverso mostrara una merma en su popularidad (Cicerón, Filípicas I 36-37).

Estas observaciones indican que ya entonces los espectáculos escénicos se habían convertido en un lugar para expresar opiniones sobre cuestiones políticas de actualidad.

El teatro y todas las formas de producción y creación son un acto político; y cuando hablo de acto político no estoy hablando de algo que tenga que ver con la pancarta, ni con un discurso ideológico o militante, ni con un acto proselitista, ni panfletario, no; estoy hablando de un punto de vista desde donde se habla. Einstein decía que todo depende del punto de vista del observador, del lugar desde donde se observa el fenómeno; así que el fenómeno, digamos, funciona desde donde

esté el observador. No es lo mismo estar en el lugar de los que hacen las leyes, que en lugar de quienes las padecen.

Pues en el arte pasa lo mismo, el artista o los artistas deben tener, amén de la experticia propia de su disciplina, mediana conciencia desde dónde está apropiando la realidad, insumo fundamental para su trabajo. Desde dónde está contando, representando, pintando etc., y ese lugar desde donde se observa y se hace la ficción de la realidad debe ser político, es decir, comportar la mirada de un sujeto que pulsa poéticamente a una sociedad en crisis, un sujeto que quiere dar cuenta consciente o inconscientemente de su entorno, de su contexto y quiere, de alguna manera, que lo que relata dramáticamente, en el caso del teatro, lo que traslada al papel y luego al escenario, dé cuenta del contexto social, del presente, de la vida misma, y que esto conmueva y genere una reflexión viva. En ese sentido, todo hecho teatral es

político.

En la formación artística teatral, ¿de qué manera integraría el concepto de fundamentación política?

Política, palabra que en su etimología ha perdido su esencia y de la cual se hace un uso indiscriminado: para efectos prácticos digamos que entendemos por política esa definición general que dice que es el arte de gobernar, de trazar las directrices que conducen a la implementación de un modelo de gobernanza. Así que una buena política sería, entonces, la que es capaz de hacer las preguntas pertinentes y encontrar las respuestas justas en el momento justo para implementar planes y programas. Así que podríamos llegar a una nueva definición de política como el «arte de plantearse las preguntas adecuadas en el momento apropiado». Esto, aplicado a la formación artística, implicaría

que una adecuada formación artística debe proveer al artista de una fundamentación política y esta debe estar enjugada en la dicotomía ética y estética. El artista, amén de su formación técnica que lo prepara y le provee competencias y habilidades, es, ante todo, un sujeto social, ya que el destino de su actividad es la población, la ciudadanía, entonces su estética, es decir, la búsqueda poética de su necesidad expresiva, se enmarca en una ética que da cuenta de la polis y sus leyes, con las que debe estar en permanente contradicción y debe, entonces, tomar posición, ya sea por efecto o por defecto.

De sus obras, ¿qué pieza, escrita o dirigida por usted, considera de mayor pertinencia social o política?

En mi trabajo como dramaturgo y director teatral parto de un principio fundamental: el teatro como acción performativa está en el presente y se hace con actores del

presente para un público presente en el tiempo real y en el tiempo de la representación, que puede referirse o no, a otro tiempo, el de la ficción. Así que todas mis obras en mayor o menor medida expresan, en primer lugar, mi punto de vista frente a la sociedad y al mundo que por azar me tocó vivir con todas sus contradicciones, y estas solo las puedo asumir desde un punto de vista: este, para mí, siempre es el político.

ORLANDO CAJAMARCA

Médico, actor, dramaturgo, fundador y director del Teatro Esquina Latina. Entre sus obras teatrales escritas y premiadas: *El enmaletado*, Mención Concurso Nacional de Dramaturgia 1986, Bogotá 450 Años, 1988. *Joselito Buscalavida*, 1983. *Los pecados del capital*, 1984. *Encarnación*, 1986, Premio Jorge Isaacs Autores Vallecaucanos, 1995. *El príncipe extraviado*, 1989. *Homenaje a Leo*, 1991. *Aventura sin fortuna*, 1995. *Experimento amoroso*, 1996. *Concierto interrumpido*, 1998. *La fabulosa historia del reino a veces seco a veces mojado*, 1999. *Joselito en Altamar*, 2000. *Alicia adorada en Monterrey* (beca de intercambio México-Colombia), 2003. *Elegía Lorca*, Premio de Dramaturgia Alejandro Casona-España, 2004. *El solar de los mangos*, Premio Latinoamericano de Dramaturgia George Woodyard, 2007. *Ritornelos de amor* (autor y director), 2010, Beca Nacional de Creación Teatral, MinCultura, 2009. *Desencuentros* (autor y director), 2011. *Ritornelos de amor II* (autor y director), 2012. *Lecciones de historia patria* (autor y director), 2014, Beca de Creación Teatral Ministerio de Cultura, 2014. *La Caravana de los olvidados* (autor y director), 2017. *Retratos de aldea* (autor y director), 2017.



MARTA MÁRQUEZ

¿Cuál podría ser la eficacia social del arte escénico?

El arte escénico es absolutamente eficaz porque el acto en vivo es emocionante y conmovedor. Somos seres emocionales. Así que el arte escénico puede transformar vidas, ponerte en un debate, invitarte-obligarte-persuadirte del maravilloso acto de la opinión, del punto de vista, de tomar partido o no tomarlo. Y todo va en el riel de los valores. Siempre estamos haciendo operaciones matemáticas sobre la vida de los otros y la propia. Siempre estamos midiéndonos a nosotros mismos y a los demás. El arte escénico es un acto compartido,

un evento que ocurre de una simbiosis en la comunicación de dos grupos, quien representa y los espectadores. Una forma de comunicarse donde el espectador asume el rol de escuchar y recibir. Como una única forma en la que tu puedes sentarte a escuchar y recibir. En un debate de otro tipo, seguramente interrumpirías, te irías, cerrarías el libro o la puerta de golpe. Pero aquí asumes tu silencio y tu postura de respeto frente al acto escénico para recibirlo.

¿Toda acción teatral es política?

Pienso que no toda acción teatral tiene un objetivo político. Pero

que toda acción teatral sí es política, ya que sin intención o con ella, cualquier acto teatral, va permeado por un pensamiento que nos afecta. Puede que el pensamiento que esté ahí sea irrelevante o pequeño o que digamos es simplemente por diversión. Pero sea pequeño, irrelevante o por diversión causa un impacto en quien lo aprecia, y está diciendo algo, bien sea sobre las relaciones, la cotidianidad o la familia. Sobre cualquier cosa que hables tocas al otro siempre. Somos la partecita de un Estado, no una partecita de Nada.

En la formación artística teatral, ¿de qué manera integraría el concepto de fundamentación política?

El artista siempre expresa algo en lo que interpreta, produce, crea, dice. Ese expresar algo es un hecho particular e impor

tante no solo para sí mismo, sino para la sociedad en la que vive.

Lo que expresa está construido a través de sus experiencias y la manera en que las ha percibido. En la formación artística resulta indispensable llevar al artista a que cuestione su manera de hacer las cosas, de construirlas, de verlas, de opinar sobre ellas y de las de los demás. Todos nos hemos ceñido a unos valores en los que anhelamos la aceptación. Todos podemos hablar de amor, justicia, dignidad, pero son términos que verdaderamente desconocemos y que el aula artística es el espacio ideal de esos debates que no ocurren. El aula, por lo menos la que he conocido hasta el momento, carece de pensamiento crítico. Desde el colegio, y pasando por los pregrados donde esto debe fundamentarse, no existe. Todo se mueve entre memorizar datos y entregar un resultado que proviene de tu indagación creativa. Sin detenerte mucho en una cosa u otra. Ambas te pueden hacer permanecer ausente de lo

que te rodea porque lo crítico es lo que te conecta. Pocos van al aula con esta acción implícita, sea por su carácter o por la formación en el hogar, de tener la fortuna de un pensamiento crítico. Un pensamiento que te involucre con la existencia y las necesidades del otro, no solo de las tuyas. La cátedra no sé cómo podría llamarse, pero seguro viajará por las etiquetas de Creatividad/ Pensamiento/Sociedad/Análisis. La manera de integrarlo es lograr que existan unas horas para descubrir el papel fundamental de cada estudiante de arte, porque se convertirá potencialmente en una «voz», lo quiera o no lo quiera. Y siempre será mejor quererlo para saber cómo usarlo.

De sus obras, ¿qué pieza, escrita o dirigida por usted, considera de mayor pertinencia social o política?

En Blanco totalmente blanco y El dictador de Copenhague hay

unos cuestionamientos sobre el tema del homicidio y la justicia. Un hombre engeguado de celos comete una masacre. ¿Desde dónde puede ser justificable? Un padre adolorido comete un crimen porque el asesino de su hijo fue dejado libre por falta de pruebas. ¿Desde dónde puede ser justificable? Eso tiene una pertinencia social. Si sales de la sala o lees el texto te quedas teniendo reflexiones sobre relaciones de pareja, o temas de educación y justicia que a todos nos tocan. Hay una que es también más franca y directa y se trata de *Souvenir Asiático*, que se involucra en experiencias reales de inmigrantes de diferentes países del mundo y se revela algo fuerte y profundo sobre el tema de políticas y fronteras. Eso en cuanto a textos que han alcanzado un tipo de difusión y relevancia en nuestro gremio. Pero también he tenido experiencias de orden privado, secretas, anónimas y aisladas, de las que puedo referenciar una muy simpática

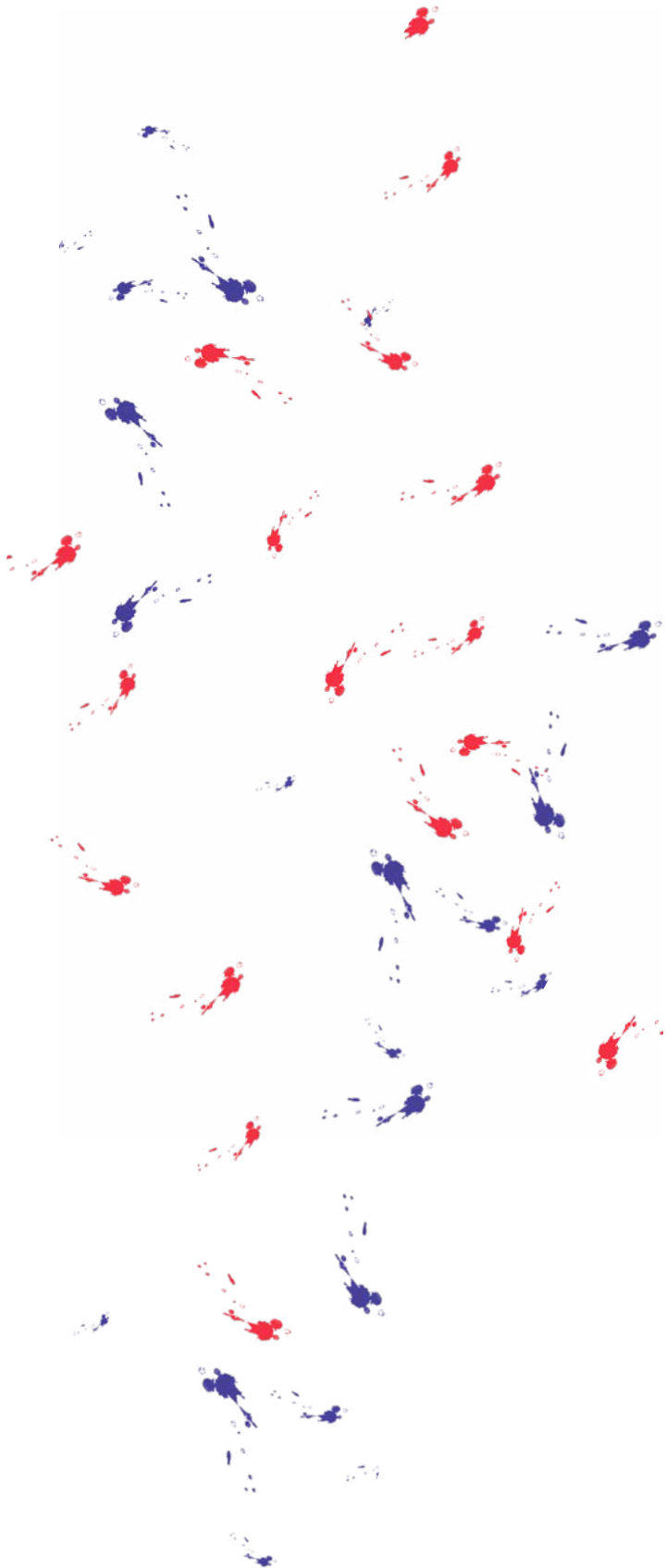
pero compleja.

Ocurrió en *¿Y eso pa' qué?* Hace algunos años fui contratada por un ingenio azucarero para hacer un trabajo de sensibilización sobre las cooperativas al personal de corte de caña. Querían que a través de mi trabajo con teatro hiciera una labor de persuasión para inyectar una mirada positiva sobre esta forma de contratación a los corteros. Iniciamos el proyecto y se realizaban varias funciones al día con personal que viajaba en buses desde diferentes puntos del Valle del Cauca al lugar de la capacitación donde se presentaba la obra. El ingenio que me contrató empezó a percibir que el impacto que se estaba causando con el proyecto era bastante positivo y se estaba logrando el objetivo de comunicación. Los asistentes a la obra salían confiando en sus cooperativas más allá del rato recontradivertido y diferente cuando muchos jamás habían visto teatro. Todos pertenecían

Va distintas cooperativas, aunque trabajaran para el mismo ingenio.

Al confiar en sus cooperativas, desistirían del objetivo de amotinarse para exigir ciertos derechos. Y eso estaba bien. Era lo que quería el ingenio y era parte de una de las acciones para las que fui contratada. Pero también empezó a notarse que pese a que la obra en la que teníamos personajes de alto nivel de recordación y gran empatía y conexión con el público para el que estaba dirigida, lo que parecía un paro inminente del gremio de corteros de caña estaba siguiendo su curso. Yo me sentía, en todo caso, trabajando para el diablo. Cito este episodio sin extenderme porque quien me contrató, y yo misma, teníamos claro el poder de la manera de dar el mensaje en forma teatral. Que de hecho no había otra forma en realidad para lograr la efectividad en el mensaje. De todo lo que puedes hacer a nivel de mensaje en ese acto de la persuasión, el acto teatral tiene

todo el poder social y político. Allí se involucran el goce y el discurso. Y ya lo dije. Somos emocionales.



MARTHA MÁRQUEZ

Nació en Cali (Colombia), es licenciada en Arte Dramático de la Universidad del Valle, publicista y máster en Psicoanálisis de la Universidad de León (España). Ha escrito y dirigido sus obras, la mayoría publicadas. Algunos títulos son: *El lisiado feliz* (2002); *Comedia para un hombre y una mujer* (2005); *Blanco totalmente blanco* (Premio Jorge Isaacs 2007, Beca de Creación Teatral Alcaldía de Cali 2018); *A mi medida* (Mención Certamen Rafael Guerrero, España, 2008); *Mr. Splot* (Premio Patios del Recreo en Iberoamérica, Argentina, 2009); *El dictador de Copenhague* (Premio Nacional de Dramaturgia 2010, *Vaselina* (Premio Nacional Fanny Mikey 2013); *El bastardo Soler* (Premio de Dramaturgia Teatro en Estudio, Idartes, 2015); *Souvenir asiático* (Beca de Dramaturgia del Ministerio de Cultura 2016); *Paz en las peceras* (2016); *Big Frizz* (Beca de Dramaturgia Teatral del Ministerio de Cultura 2018); *Zen el catastrófico y Stella Lunar* (Premio de Dramaturgia Idartes Se Muda A Tu Casa 2020). Como actriz coprotagonizó la película colombiana *Todos tus muertos* (2011) dirigida por Carlos Moreno, y ha actuado en obras como *Notas de cocina*, de Rodrigo García (Festival Iberoamericano de Teatro 2014, Bienal de Teatro São Paulo, Brasil, 2015) dirigida por Marc Caellas. Ha tomado talleres de dramaturgia con Mauricio Kartún, Ariel Barchilón, Sergi Belbel, José Sanchis Sinisterra; de comedia con Andrés López (La pelota de letras); de literatura con Julio César Londoño (¿Por qué las moscas no van a cine?).



CRISTÓBAL PELÁEZ

¿Cuál podría ser la eficacia social del arte escénico?

La denominación de arte escénico es un poco extensa, allí se suelen involucrar diversas manifestaciones que tienen que ver con el territorio de lo social, desde un desfile carnavalesco, pasando por el circo, los conciertos musicales, hasta llegar de un modo más concreto a la danza y al teatro. Su eficacia está dada en ella misma como espacio de reunión, celebración o representación; es la irrupción de lo mutuo, el momento del ser colectivo. Allí está su ser público, su ser político. Puede utilizarse de la forma más amplia, como ámbito de diversión, de

celebración, de reflexión. Y ahí viene un concepto muy puntual de Bertolt Brecht, para quien existían dos clases de diversiones: las simples y las complejas. Ello explica que todo lo público no es necesariamente fecundo desde el punto de vista humano y cultural, también puede el arte escénico convertirse en un espacio de alienación y manipulación o en fácil producto de consumo mercantil. Si nos basamos en el concepto más general de arte escénico, refiriéndonos a la danza y al teatro, diremos que, en nuestro entorno, adonde aún no ha llegado con toda su fuerza la industrialización cultural, esas actividades han permanecido como una expresión de artistas

que han querido desarrollar un modelo de manifestación estética en la que es posible una poética y, a la vez, un pensamiento crítico. Hemos sido afortunados al tener en nuestro país un arte escénico que se ha preocupado tanto por lo formal como por lo social. Es lícito reclamar esparcimiento mental y sensorial, porque eso también forma parte de nuestro gozo como criaturas, pero ahí tienen que estar imbricadas nuestras agonías y nuestros anhelos, la ardua lucha por una sociedad democrática. No nos fatigaremos de repetir que el arte escénico es, antes que nada, un cincel de civilización.

¿Toda acción teatral es política?

Toda acción teatral es política cualquiera que sea su orientación estética en sus formas y en sus contenidos, pues siempre la representación tiene un propósito que compromete lo social. La famosa apoliticidad es una posición política muy definida.

Y peligrosa. Tan peligrosa como la posición política de los neutros. Ese fenómeno de la acción política no es nuevo, aparece lejano ya en la historia de nuestro teatro occidental cuando el ditirambo va evolucionando de sus primeras formas de ritual con el canto y el baile hacia la tragedia. Los griegos que fueron, a decir de Marx, los niños prodigio de la humanidad, entendieron que de la celebración se hacía necesario transitar al momento de una representación en la que se pudieran expresar sus conceptos de vida y democracia. Toda la tragedia y la comedia son eso. No utilizaron el teatro los griegos con un criterio comercial, sino como una maravillosa herramienta para consolidar su idea —y su necesidad— de democracia. El teatro como industria de ocio y entretenimiento es una apropiación muy reciente del capitalismo. Los últimos años del teatro colombiano, por lo menos desde los años sesenta con el nuevo teatro, ofrecen una

dimensión más consecuente con sus orígenes, porque en un país como este, con unas bases culturales tan endeble, el teatro se ha mantenido como una necesidad de unirnos para tratar de protegernos de las grandes amenazas que nos acechan, no solo como individuos, también como sociedad —y como especie—. Y por ello, temas como el desplazamiento, la injusticia, el hambre, la violencia, se han convertido en asuntos de primer orden, de emergencia. Afirmar que el teatro no debe contener ideas políticas es una afirmación muy política, la más de todas.

En la formación artística teatral, ¿de qué manera integraría el concepto de fundamentación política?

Una definición muy simple nos dice que el teatro es el actor. El actor + un texto. Pero con esta sencilla identificación no podemos desconocer que el arte teatral convoca un complejo

campo en el que se hacen presentes técnicas, saberes y formas artísticas: pintura, canto, danza, literatura, escultura, arquitectura... Es común que con aquello que solemos denominar escuelas de teatro solo nos estemos refiriendo al arte de la actuación y, por supuesto, a la fundamentación corporal y vocal, en desmedro de todo el potencial intelectual. El actor en formación debe estar inmerso en una sustentación más completa: dramaturgia, cine, literatura, filosofía, política. Creo que ha habido preeminencia por lo intuitivo, por lo histriónico, lo que puede ser determinante, mas nunca suficiente. La manera de integrar una formación política, a la vez filosófica, pasa necesariamente por el interés en la información histórica. Y no hablo de la historia como una sucesión de datos: si el teatro es, por su naturaleza, un espacio de interés por los otros —pues no hay otro tema que no sea lo humano—, se hace indispensable que quienes

lo practican también revelen un interés por la forma como está organizada la sociedad que habita. Pienso que las escuelas de teatro podrían, incluso, promover conocimientos básicos de astronomía; sería un magnífico ejercicio de humildad y reconocimiento sobre nuestra dimensión universal. Y eso ya es una magnífica manera de establecer una fundamentación ideológica y política. Se sabe que un escenario es un sitio muy peligroso, pues es un lugar de exhibicionistas.

De sus obras, ¿qué pieza, escrita o dirigida por usted, considera de mayor pertinencia social o política?

En lo social, todas las obras, pues ellas apuntan siempre a un propósito.

Para nuestro colectivo hemos realizado tres divisiones:

1- Obras recreativas orientadas a un público familiar: sainetes, co

medias, parodias, diversas formas de la representación popular, en las que siempre están presentes la música, el baile, los títeres, el tono festivo, el desparpajo, la sátira. Son formas que incitan al goce de la representación en su hacer mismo para público y actores. En ese orden, entre muchas, están Pinocho, Dicha y desdicha de la niña Conchita, Hechizerías, Blanca Nieves...

2- Obras de exploración escénica y poética, orientadas a un público joven: Juegos Nocturnos I y II, La caída de la Casa Usher, O marinheiro, Angelitos empantañados, Antínoo, Los ciegos...

3- Obras de contenido histórico y político: La casa grande, Ego Scriptor, Fernando González, velada metafísica. En esa zona hemos querido, de manera deliberada, enfatizar aspectos políticos, históricos. En La casa grande procuramos hacer un fresco sobre el genocidio de las bananeras, ocurrido en 1928, con un profundo estudio literario de la novela y una rigurosa

investigación sobre documentos y testimonios de ese acontecimiento capital en la historia de Colombia; ese momento que pone a prueba a un gobierno que siempre se ha manifestado desde centurias como democrático. La realidad ha sido otra. De colonia saqueada por legiones de forajidos ibéricos pasamos a un gobierno republicano de facinerosos criollos. Ahí seguimos desde 1819 y creo que hasta ahora los avances de la sociedad colombiana han sido solo tecnológicos y arquitectónicos, de ninguna manera sociales.

La obra *La casa grande* es un «yo acuso». Quisimos recurrir a formas explícitas de la proclama abierta, allí donde el furor es capaz de poner en segundo plano lo simbólico y lo imaginario. Mi amiga, la dramaturga Verónica Ochoa, la llamó: «panfleto pos-moderno». Una denominación muy acertada.

CRISTÓBAL PELÁEZ

Fundador en 1979 del Colectivo Teatral Matacandelas.

Con el Teatro Matacandelas ha realizado más de 45 montajes y cerca de 5.500 representaciones, desempeñándose como actor, escenógrafo, dramaturgo y director. Ha participado en todas las giras internacionales con el Teatro Matacandelas: Venezuela, Guatemala, Francia, Portugal, España, Bélgica, Ecuador, Cuba, Nicaragua, República Dominicana, Perú y a nivel nacional con presentaciones en las más importantes ciudades del país.

Ha impartido talleres escénicos y seminarios sobre dramaturgia y puesta en escena en Medellín y varias ciudades del país.

Premio Carnaval de Barranquilla. Género comedia. 1981.

Premio en escenografía. Obra: *La Zapatera Prodigiosa*. Festival Departamental de Teatro. 1988.

Dramaturgo y director de la obra *“Angelitos Empantanados”*,

Premio Festival Nacional de Teatro, Cali 1996.

Premio Villanueva de la crítica, mejor espectáculo del año *O Marinheiro*. Cuba. 2002.

Premio Villanueva de la crítica mejor espectáculo del año *La Chica que Quería ser Dios*. Cuba 2004.

Premio nacional de dirección a montaje teatral: *Fernando González, Velada Metafísica*. Ministerio de Cultura. 2009.

Premio Villanueva de la crítica, mejor espectáculo del año *Fernando González, Velada Metafísica*. Cuba 2012.

Premio Vida y Obra, Alcaldía de Medellín-2016.

Ha participado como actor en la película *“Eso que llaman amor”* de Carlos César Arbeláez.

Odio a los indiferentes

Por Antonio Gramsci

Creo que vivir quiere decir tomar partido. Quien verdaderamente vive, no puede dejar de ser ciudadano y partisano. La indiferencia y la abulia son parasitismo, son cobardía, no vida. Por eso odio a los indiferentes.

La indiferencia es el peso muerto de la historia. La indiferencia opera potentemente en la historia. Opera pasivamente, pero opera. Es la fatalidad; aquello con que no se puede contar. Tuerce programas y arruina los planes mejor concebidos. Es la materia bruta desbaratadora de la inteligencia. Lo que sucede, el mal que se abate sobre todos, acontece porque la masa de los hombres abdica de su voluntad, permite la promulgación de leyes que solo la revuelta podrá derogar; consiente el acceso al poder de hombres que solo un amotinamiento conseguirá luego derrocar. La masa ignora por despreocupación; y entonces parece cosa de la fatalidad que todo y a todos atropella: al que consiente, lo mismo que al que disiente, al que sabía, lo mismo que al que no sabía, al activo, lo mismo que al indiferente. Algunos

lloriquean piadosamente, otros blasfeman obscenamente, pero nadie o muy pocos se preguntan: ¿si hubiera tratado de hacer valer mi voluntad, habría pasado lo que ha pasado? Soy partidista, estoy vivo, siento ya en la conciencia de los de mi parte el pulso de la actividad de la ciudad futura que los de mi parte están construyendo. Y en ella, la cadena social no gravita sobre unos pocos; nada de cuanto en ella sucede es por acaso, ni producto de la fatalidad, sino obra inteligente de los ciudadanos. Nadie en ella está mirando desde la ventana el sacrificio y la sangría de los pocos. Vivo, soy partidista. Por eso odio a quien no toma partido, odio a los indiferentes.





Un proyecto de:



Asociado a:



Hacemos parte de:



Este medio es apoyado parcialmente con dineros públicos priorizados por habitantes de la comuna 10 - La Candelaria, a través del programa de planeación del desarrollo local y presupuesto participativo de la alcaldía de Medellín.



Alcaldía de Medellín