Juntos: Censura, Experimentación Y Sociabilidad.

Aportes del teatro a la historia del arte contemporáneo



Isabel Cristina Díaz Moreno

Paula Jimena Matiz López

Dana Valentina Camacho Lerma

Gabriela Díaz Quintana.

2024



Texto ejemplo info pie de página, ipsum dolor sit amet, consectetur adipiscing elit. In vulputate massa at dignissim iaculis. Phasellus fringilla ante at est dictum, quis accumsan dolor euismod.

Alcalde Mayor de Bogotá
Carlos Fernando Galán Pachón

Secretario de Cultura, Recreación y Deporte
Santiago Trujillo Escobar

Directora Fundación Gilberto Alzate Avendaño (FUGA)
Blanca Andrea Sánchez Duarte

Subdirectora Artística y Cultural - SAC (FUGA)
Daniela Jiménez Quiroga

—

Investigadoras

Isabel Cristina Díaz Moreno
Paula Jimena Matiz López
Dana Valentina Camacho Lerma

Asistente de investigación:
Gabriela Díaz Quintana

—

Equipo de Artes Plásticas y Visuales FUGA

Líder misional
Juan Nicolás Sánchez Silva

Apoyo misional
Valentina Avella Romero

Equipo de Mediación 'El Atajo'
Camila Cristancho Prieto
Laura Guerrero Morillo

Técnica operativa
Carolina Cruz Fandiño

Montajista
César Silva Forero

—

Equipo Comunicaciones FUGA

Diseño Editorial
Irina Medina Forero

—

ISBN Obra independiente:
978-958-8471-92-1

Esta publicación digital se derivó de la investigación en el marco de la BECA INVESTIGACIÓN HISTÓRICA EN ARTE CONTEMPORÁNEO del Programa Distrital de Estímulos PDE - 2024

Bogotá, Colombia 2026

—

Contenido

Introducción 1

Clave Metodológica 2

Estructura Capitular 3

1.

Hacia “La Estética de Nuestro Tiempo”: Sociabilidad,Experimentación y Censura (1940-1960)

1.1. Redes y Sociabilidad Cultural (1940-1948) 5

1.2. Experimentación y Abstracción en el Periodismo Cultural de la Década de 1940 6

1.3. Censura y el Campo Artístico (1948-1960) 7

1.4. Asociatividad y Autogestión: Respuesta Cultural a la Censura 8

1.5. Frente Nacional y Persistencia de la Censura 9

2.

De la Asociatividad a la Interdisciplinariedad

2.1 Artes Plásticas y Teatro en la Escena Experimental (1957–1959) 10

La Escena Cultural Después del 10 de Mayo de 1957 11

2.2. Arístides Meneghetti, Nelly Vivas y el Teatro El Buho 12

2.3. La Crítica y la Enseñanza de la Historia del Arte en Arístides Meneghetti 13

la Fórmula para la Estética Ideal 14

Construcción de un Arte Americano 15

2.4. La Escenografía Como Práctica Interdisciplinar: Estudio de Casos 16

Contenido

Revisión Crítica y Análisis de Dos Escenografías 17

El Dorado de 1958 y También Ceniza de 1959 18

3.

La Sociabilidad y lo Popular: Encuentros y Desencuentros

3.1. Lo Popular y la Articulación de una Escena Común Entre Artistas, Obras y Públicos 19

3.2. La Mesa Redonda y la Encuesta: La Intervención de la Prensa en el Debate Entre Artistas y la Crítica 20

De las Mesas Redondas a la Bienal de las Cruces 21

3.3. La Puesta en Escena de la Crítica: Perspectivas Desde Bellas Artes 22

3.4. Dos Exposiciones de Arte: Un Acercamiento a lo Popular 23

4.

Participación ¿El Signo de Nuestro Tiempo?

4.1 El Teatro y la Organización de la Mirada 24

4.2. Teatro Experimental y Protagonismo Popular: Hacia una Participación Radical 25

4.3. De las Embajadas Culturales a la Censura del Teatro Popular 1958-1972 26

4.4. Teatro Fronterizo: Entre la Escena y la Participación Expandida de Las Artes 27

Anexos

Las Breves 28

Edgar Negret y el Teatro Experimental: Un Documento para la Historia por Escribir 29

Referencias 23

Introducción

Hace un tiempo, mientras investigábamos sobre las mujeres que trabajaron en el periodismo cultural colombiano, y su repercusión en la escritura del arte en Colombia, una constante salió a simple vista: la producción de dos mujeres que, no sólo se caracterizaban por su cuantiosa, profusa y constante publicación en los principales medios impresos del país, sino que también alternaban, de manera recurrente, las temáticas de sus artículos y reportajes entre las artes plásticas contemporáneas y la escena teatral del momento. Se trataba de Beatriz de Vieco (1930-) y Nelly Vivas Porras (1934-2006). Beatriz de Vieco sorprendió por su conocimiento profundo del artista Bernardo Salcedo y, en particular, por el tipo de conceptos que utilizó para referirse a sus obras, al momento de presentarlas. Así mismo, demostró un dominio de la vanguardia escénica y de los conceptos de la filosofía contemporánea, como aquellos trabajados por Jacques Derrida (1969) y citados por la autora, para analizar el cubrimiento de los montajes de teatro.

Nelly Vivas escribió, desde una mirada implicada y cercana del quehacer teatral, dando cuenta de los avatares para los montajes, la producción y la administración de las compañías y festivales de teatro. Su escritura describía el contexto sociocultural que hizo posible el surgimiento de fenómenos de las artes escénicas, tales como la presentación de obras de vanguardia (a la par internacional) y la acción colectiva con artistas plásticos. También ejerció como crítica de arte y se aproximó a las obras en términos teóricos, al tiempo que ejercía como corresponsal en Nueva York.

El corpus documental que conforma los escritos de estas dos autoras daba cuenta de una dinámica entre las artes que se remonta a las décadas de los años cincuenta a los años setenta, e hizo que la pregunta que procura resolver este trabajo fuera inminente: ¿cuál era la relación entre las artes plásticas y las escénicas? y ¿cómo se comportó esa dinámica interdisciplinar? Además, nos hizo indagar sobre nuestro propio campo de estudio, a juzgar por lo que dejaba ver el periodismo cultural de esas décadas, ¿por qué la historia del arte en Colombia no evidenciaba la interrelación entre estos dos campos disciplinares?

Acercarnos a resolver estas cuestiones fue viable gracias a la investigación: "Escritoras ocultas: Mujeres en el periodismo cultural y la escritura del arte en Colombia"[1] (2023), que hizo posible la organización de un archivo hemerográfico extenso, sobre periodismo cultural. En éste se encontraba, además del trabajo de las dos autoras mencionadas, aquello que fue publicado sobre estos campos disciplinares (artes escénicas y artes plásticas) entre las décadas de 1940 a 1970. La prensa de su momento resultó especialmente reveladora, respecto al vínculo interdisciplinario, como el periódico El Siglo, El Tiempo, El Espectador, El Colombiano y Voz Proletaria; y revistas como Semana, Diners e Índice Cultural, entre otras.

El archivo recuperado facilitó la articulación de una escena cultural distinta a la que, hasta ahora, ha determinado las principales narrativas sobre las artes a nivel local, particularmente en el ambiente bogotano de la década de 1940 a 1970. En ese sentido, el tipo de noticias y reportajes, en los que se presenta un trabajo de cooperación entre artistas e instituciones de distintas disciplinas artísticas, resultan fundamentales

1 Del cual surge el libro "Escritoras ocultas: Mujeres en el periodismo cultural y la escritura del arte en Colombia" (2024) y el podcast Escritoras ocultas.

para comprender un proceso que antecede y luego se intensifica en el contexto de reconfiguración cultural asociado al establecimiento del Frente Nacional.

Del mismo modo, los hallazgos de este archivo evidencian que los textos de Nelly Vivas y Beatriz de Vieco, así como la labor del crítico uruguayo Aristides Meneghetti (1920[2]-1967), presentan una relación cercana entre el teatro y las artes plásticas, al menos hasta 1971. El caso también se presenta con los miembros que apoyaron y soportaron la iniciativa del teatro El Buho[3] en la que se cuentan artistas plásticos, actores, gestores, directores, entre otros. El corpus documental justifica una posible conexión, entre ambos escenarios, que conlleva a una comprensión interdisciplinar del surgimiento de la historia del arte contemporáneo en Colombia.

Dentro de la historia del arte en Colombia, el arte experimental tiende a asociarse al surgimiento y al desarrollo del arte conceptual, situado hacia finales de la década de los sesenta (Herrera, 2011; Rueda, 2018). Sin embargo, sus bases teóricas, y las condiciones de posibilidad para su surgimiento, se remontan a la década de los cuarenta con la incursión del teatro experimental en la escena bogotana, gracias al trabajo de Bernardo Romero Lozano (1909-1971). La aproximación y las categorías de análisis, tradicionalmente utilizadas, han mantenido al teatro separado de las artes plásticas; a pesar de que existió una estrecha relación entre estos campos desde el gobierno militar de Gustavo Rojas Pinilla, marcado además por la llegada de la televisión a Colombia en 1954. Prueba de ello, son las fuentes hemerográficas derivadas del periodismo cultural y de creadores y gestores que se vincularon desde dicha época a las dinámicas del circuito plástico y teatral uniendo ambos escenarios.

2 La mayoría de las fuentes secundarias sitúan la fecha de nacimiento en 1921. Sin embargo, el Kardex de ingreso como profesor de la Universidad Nacional de Colombia que registra sus datos, indica que es 1920.

3 Las autoras mantienen la ortografía original de la compañía de teatro que se denominó El Buho, sin tilde

Desde este panorama, este trabajo articuló una historia ampliada de las artes, para determinar la influencia de las artes escénicas -específicamente el teatro-, y sus aportes, en la configuración de una escena experimental en Colombia, que se remonta desde la década de 1940. Así pues, se pretende brindar elementos para una comprensión más integral de la historia del arte contemporáneo y dilucidar las conexiones que definieron las dinámicas entre agentes, redes y circuitos del arte.

Clave Metodológica

Este trabajo analizó, a profundidad, fuentes primarias provenientes de los artículos de prensa publicados en los medios de comunicación (El Siglo, El Tiempo, El Espectador, El Colombiano, Voz Proletaria, Semana, Revista Diners e Índice Cultural) anteriormente mencionados. Así mismo, articuló documentos institucionales como leyes y decretos de diversos organismos del Estado que permiten dar cuenta de las instituciones y una parte de los agentes que definieron las dinámicas estudiadas. Adicionalmente, se cruzaron fuentes secundarias que, en buena medida, han sido desarrollo de tesis doctorales o de maestría y artículos académicos o publicaciones, algunas de las cuales recogen entrevistas de los protagonistas del circuito artístico de la época.

El trabajo con los documentos provenientes de hemerografía supone un reto adicional en cuanto al tratamiento del periodismo cultural como fuente histórica. Implica, en primera medida, entender el contexto social, político y cultural que posibilitó el surgimiento del medio de comunicación. En este sentido, también es importante situar a los agentes que hicieron posible o que estuvieron interesados en la creación y circulación de los periódicos y las revistas, así como las acciones a las que estuvieron sometidos, como las acciones de censura; pues como lo señala Celso Almuiña:

> Estudiar el contenido, sin conocer previamente todos los elementos anteriores, es como levantar un castillo sobre arenas movedizas; de donde se

deduce que la prensa, antes de ser utilizada como fuente histórica, requiere un complejo estudio previo para situar al portavoz dentro de sus propias coordenadas. Sólo así el rico contenido que ofrecen los medios de comunicación de masas adquiere pleno sentido y se convierte en una fuente histórica de capital importancia. En otro caso, cuando menos, estamos ante una parcialidad con pretensiones de visión global. Por eso, tienen razón los historiadores que critican la utilización – indiscriminada y casi siempre azarosa- de la prensa como fuente histórica sin esa labor previa de situación del Medio y su entorno; o sea, lo que realmente es y representa la publicación. Sin embargo, yerran aquellos que por principio desconfían y se niegan en rotundo, aun después de esa labor previa de conocimiento del Medio, a utilizar la prensa como fuente histórica. Sólo en los periódicos hemos encontrado datos, referencias, sugerencias y opiniones que ninguna otra fuente documental nos ha proporcionado. En todo caso, no se trata de magnificar ningún tipo documental en concreto, sino de señalar en sus justos límites el valor casi siempre complementario de las distintas fuentes para una visión global de la historia. (Almuiña, 1977, p. 710, citado en Almuiña, 1989, p. 245)

Con estas consideraciones, conocer el medio, su contexto de aparición y circulación; indagar sobre el lugar dentro de las ediciones en las que aparecen los artículos de interés; contextualizar a los autores, se convierte en un requerimiento *sin non quo*. Adicionalmente, corresponde a lo que Donna Haraway (1995) denomina el conocimiento situado y que, de forma coherente con el abordaje del periodismo cultural, corresponde a la aproximación que se usó en “Escritoras ocultas: Mujeres

en el periodismo cultural y la escritura del arte en Colombia".

Así pues, este trabajo adoptó, como clave metodológica, el concepto de conocimiento situado, formulado por Donna Haraway, para reconocer que toda producción de saber está inevitablemente marcada por las condiciones históricas, sociales, políticas y corporales de quienes la generan. En oposición a la idea de una objetividad neutral y universal, Haraway propone una epistemología que asume su parcialidad y localización como parte de su fuerza interpretativa. Desde esta perspectiva, no se trata de eliminar la objetividad, sino de redefinirla como una práctica comprometida y responsable, que reconoce los puntos de vista desde los que se observa, se interpreta y se enuncia. (Haraway, 1995). Por esta razón, este trabajo es generoso en las citaciones textuales de quienes escribieron en los diversos medios impresos. Dando así, los elementos para su interpretación y situándonos como autoras en las relaciones planteadas por nosotras.

En este sentido, el conocimiento que aquí se construyó, siguiendo la clave dada por Haraway, no pretende hablar "desde ninguna parte", sino desde alguna parte concreta: desde una posición encarnada, situada, consciente de sus limitaciones y alcances (Haraway, 1995). Esta orientación metodológica permitió hacer visible el lugar desde el cual se producen las relaciones que planteamos y tejer vínculos entre dos campos disciplinares, generando un espacio para la crítica y la transformación de las narrativas sobre el arte en Colombia. Así, el conocimiento situado se convierte en una herramienta fundamental para pensar con y desde los contextos, más que sobre ellos. La propuesta metodológica que nos permite Haraway, entonces, es

la de una doctrina de la objetividad encarnada que produzca conocimientos situados, asumidos desde algún punto de vista, desde la particularidad y especificidad, y no desde la trascendentalidad y el desdoblamiento jerárquico entre sujetos y objetos, más aún cuando se escribe de forma colectiva.

El hecho de plantear vínculos entre las artes plásticas y teatro, e ir de la mano con Haraway, nos permitió hacer uso de otro de sus planteamientos: el pensamiento tentacular. Este trabajo se estructuró a partir de esta propuesta, que ofrece una metáfora epistemológica para abordar la complejidad de los mundos contemporáneos. El pensamiento tentacular propone una forma de pensar en red, según la cual, las relaciones, las conexiones y los nodos son fundamentales, frente a los enfoques lineales, jerárquicos y fragmentados: “Los tentáculos crean vínculos y rupturas; atan y desatan; marcan la diferencia; tejen caminos y consecuencias, pero no determinismos; ambos son abiertos y anudados de alguna manera y no de otras” (Haraway, 2017. p.57).

Haraway nos invita a pensar “como si tuviéramos tentáculos”, es decir, de forma abierta, relacional y sensible a las múltiples interdependencias que conforman lo viviente. Desde esta perspectiva, la metodología aquí adoptada exploró trayectorias no lineales y colectivas, que permitieron entretejer voces y agencias diversas. En lugar de buscar certezas, o verdades únicas, el pensamiento tentacular posibilita una lectura rizomática y situada del objeto de estudio, reconociendo que los fenómenos investigados se configuran a través de múltiples capas y vínculos. En palabras de Haraway:

> Importan los pensamientos con los que se piensan los pensamientos. Importa lo que las

> ideas conocen de las ideas. Importa la forma en la que las relaciones relacionan las relaciones. Importan los mundos que mundializan el mundo. Importan las historias que cuentan las historias. (Haraway, 2017. p.62)

Esta forma de pensar es especialmente útil para este trabajo, ya que aborda contextos marcados por la diversidad, la inestabilidad, las tensiones y el conflicto.

El pensamiento tentacular de Haraway dialoga con la necesidad urgente de pensar, que expresan las filósofas belgas Isabelle Stengers y Vinciane Despret en su libro "Women Who Make a Fuss. The Unfaithful Daughters of Virginia Woolf" (2014)[4]. En ese sentido, "se trata precisamente de pensar nuestro aciago presente, de concebir, de ensayar no soluciones definitivas sino reparaciones, curaciones y formas de resurgimientos parciales para hacer nuestro mundo habitable" (Di Pego, 2025. p.4).

Atravesadas por estas pautas metodológicas, este trabajo habla de la transformación de nuestros intereses investigativos que partieron de la premisa de develar un indicio o evidencia de interdisciplinariedad en las artes, y se convirtieron en un compromiso urgente por abrir las narrativas a otros relatos posibles. De este modo, tratamos de plasmar las conexiones que nos permitieran las fuentes utilizadas, aun sabiendo que, con el paso del tiempo, se revela nueva información y, por tanto, nuestro alcance siempre es parcial. Considerando nuestros límites, el trabajo es una invitación a nuevas maneras de escritura de arte en Colombia.

4 Las filósofas Isabelle Stengers y Vinciane Despret proponen expandir la capacidad de los sujetos por medio de un "pensar con", es decir, expandir el pensamiento en una co-construcción donde el sujeto no solo conoce, sino que se modifica con y junto al "otro". (ver. Stengers, I. y Despret, V. (2014): Women Who Make a Fuss. The Unfaithful Daughters of Virginia Woolf., trad. A. Knutson. Minneapolis: Univocal)

Estructura Capitular

Con todas las consideraciones anteriores, “Juntos: Censura, Experimentación y Sociabilidad. Aportes del teatro a la historia del arte contemporáneo” dialogó, en un inicio, con la investigación de Richard Sennet (2012), quien tiene una aproximación sobre los principios de cooperación y formas de intercambio social propias del taller artesanal. Sennet propone una mirada a la cooperación como habilidad social. En sus palabras:

> Por tanto, he tratado de explorar la cooperación enfocada como una habilidad. Como tal, requiere de los individuos la capacidad de comprenderse mutuamente y de responder a las necesidades de los demás con el fin de actuar conjuntamente, pero se trata de un proceso espinoso, lleno de dificultades y de ambigüedades y que a menudo tiene consecuencias destructivas. (Sennet, 2012. p.10)

Esta noción inicial permitió pensar las relaciones entre sujetos y campos diversos, como el teatro y las artes plásticas, como un conjunto de intercambios marcados por tensiones y desafíos, más que por consensos plenos. Sin embargo, ante la evidencia hemerográfica, la investigación se reorientó hacia la idea de un escenario compartido entre las artes plásticas y las artes escénicas, en el que agentes, actores, artistas, gestores e instituciones actuaron “juntos”, haciendo posible muchas de las manifestaciones culturales de las décadas de 1950 y 1960. Esta cooperación no obedecía

necesariamente a una solidaridad estructurada ni a una cohesión ideológica única, sino a una forma de socialidad como "conciencia mutua", tal como lo señala Sennett al distinguirla de la acción colectiva:

> Por todo esto, la socialidad no es el acto de tender la mano a los otros; es conciencia mutua, no acción conjunta. La socialidad es otra cosa que solidaridad. En París, los radicales que discutían la "cuestión social" adoptaban un curso opuesto al pensamiento de Simmel: deseaban cerrar las grietas y las brechas de la sociedad mediante la acción concertada, aspiraban a la Verbindung[5]. (Sennet, 2012. p.62)

Desde este enfoque, el trabajo se inscribe también dentro de una reflexión sobre los principios de sociabilidad y asociatividad, entendidos como formas de vínculo que se expresaron en colectivos, agrupaciones, encuentros y eventos que potenciaron lo interdisciplinario. En particular, el texto se adentra en el campo teatral desde la perspectiva de Jorge Dubatti y su distinción entre "teatro-matriz" y "teatro liminal". En su formulación, el teatro implica una dimensión territorial y convivial, que lo diferencia de otras artes escénicas:

> ¿Por qué perseverar en el término ancestral "teatro", y no recurrir a otros más cercanos, como "artes escénicas"? Porque etimológicamente el término "théatron" –lugar para ver, mirador, observatorio- reenvía a su manera a las nociones de lugar (territorialidad) al que acudir y donde reunirse (convivio), para mirar (percibir, pensar, inteligir, en raíz compartida con el término theoría), y especialmente para mirar, con un sentido de transitividad, algo que aparece (ver aparecer: theáomai, véase Naugrette, 2004). El término "arte escénica" no implica necesariamente ni

5 Palabra alemana para indicar unión, vínculo o relación.

> territorialidad compartida ni reunión convivial (por ejemplo, son artes escénicas las aguas danzantes, los espectáculos con hologramas y autómatas, determinados usos de las artes visuales), exige la distinción entre artes escénicas conviviales y no conviviales. (Dubatti, 2016)

Teniendo en cuenta que las articulaciones no funcionan de modo aislado y que obedecen y reaccionan a un contexto determinado, el texto está organizado en cuatro capítulos. El primero de ellos titulado "Hacia "la estética de nuestro tiempo": sociabilidad, experimentación y censura (1940-1960)", funciona como preámbulo al plantear las condiciones sociopolíticas entre las décadas de 1940 a 1960. Así mismo, plantea los antecedentes en que las redes intelectuales y la sociabilidad cultural permitieron unas dinámicas de intercambio social que posibilitaron, años después, la integración entre las artes. Como ejemplo, y considerando el tipo de fuentes que se trabajan en esta investigación, se abordaron algunas publicaciones como la *Revista de las Indias,* la cual constituyó un ejemplo temprano de sociabilidad, aunque no fue el único. Se entiende a la sociabilidad como un término presentado, principalmente, desde la sociología. Se acuñó desde una concepción más moderna, en la cual las personas se relacionan con otras como parte de una dinámica esencial a la realidad social y se estudia desde la importancia de las interacciones sociales.

Las formas de sociabilidad, como asociaciones y círculos, son vistas como elementos clave en la politización y la vida colectiva, desempeñando roles en diversos contextos sociales y políticos (Chapman Quevedo, 2015). Estas formas de asociatividad permitieron localizar dinámicas comunes entre instituciones y agentes de la escena cultural bogotana desde mediados de la década de 1940. Paralelamente, en

el ámbito internacional, instituciones como la UNESCO, la CEPAL y posteriormente la Sección de Artes Visuales de la OEA destacan el papel del conocimiento y la cultura en el diseño de políticas públicas, así como en el fortalecimiento de circuitos artísticos, premiaciones y publicaciones, consolidando lo que se consideraba políticamente válido en materia cultural. En este contexto, el teatro emergió como un espacio privilegiado para la experimentación y la resistencia.

De esta manera, se rastreó, a través del periodismo cultural de la década de los cuarenta, cómo se introdujeron las nociones de experimentación y abstracción, lo que permitió evidenciar la introducción de los conceptos o las categorías de análisis en debates de la renovación de los lenguajes plásticos y teatrales que, más tarde, funcionaron de manera integrada.

Todas las relaciones se plantearon con el soporte de las fuentes hemerográficas, por lo cual, reconocer las dinámicas del medio se convierte en un asunto fundamental. Por ello, se abordaron las acciones de censura sobre el campo artístico y sobre los medios de comunicación como un asunto de Estado, en consecuencia, de El Bogotazo hasta bien entrado el Frente Nacional. La censura, como fenómeno heterogéneo, no fue solo un instrumento de control político, sino también una fuerza que modeló las prácticas artísticas de la época, que resistieron a partir de la colectivización. Durante los años cincuenta, bajo el gobierno militar de Gustavo Rojas Pinilla, la censura se institucionalizó para restringir la prensa, la literatura, las artes plásticas y los medios como el cine y la radio. Paralelamente, el país experimentó medidas de control impuestas

por el gobierno, intensificando los efectos de dicho acontecimiento y transformándolo en una experiencia colectiva de zozobra frente a la inestabilidad generada por la violencia directa y simbólica, tanto a nivel local, como regional.

Aunque estas medidas buscaban mantener la estabilidad gubernamental, también silenciaron las voces críticas, lo cual propició una respuesta activa por parte de los artistas e intelectuales. Éstos encontraron en la asociatividad una herramienta clave para contrarrestar las limitaciones impuestas y fomentar la circulación de ideas y obras en un entorno adverso. En este sentido, se desarrolla una modalidad de sociabilidad mucho más formalizada y organizada, como la asociatividad entre artistas, que generó iniciativas de autogestión para enfrentar las medidas de represión, o para instaurarse como voces críticas frente al Estado.

En esta dinámica de asociatividad artística, la figura de Aristides Meneguetti resulta una clave fundamental que, también, articuló los capítulos de este trabajo. Arístides Meneghetti se destaca como un profesor, crítico de arte y gestor cultural cuya labor contribuyó significativamente en las iniciativas de sociabilidad propias del contexto suramericano. Además de su trabajo como crítico, Meneghetti lideró iniciativas teatrales que integraron elementos de las artes plásticas, demostrando la importancia de la interdisciplinariedad en la construcción de una historia del arte en Colombia.

Aristides Meneghetti fue un escritor, crítico de arte uruguayo y gestor de varias iniciativas culturales tanto de artes plásticas, como de teatro. Llegó al país en marzo de 1955, después de trabajar en Argentina, Paraguay, Brasil, Chile, Bolivia (donde estudió arqueología financiado por el Museo de Arte Autóctono Americano de Montevideo),

Perú y Ecuador. En este último país, vinculado a la Casa de la Cultura, tuvo debates profundos dentro de la crítica de arte, principalmente, con el artista Pedro León Donoso (1894-1955) quien lo cuestiona por considerar que es poco conocedor del arte ecuatoriano (León Donoso, 2016). En una entrevista, Meneguetti señala:

> El objetivo de visitar esos países fue tomar contacto directo y conocimiento de los problemas escultóricos y pictóricos de los mismos. Para ello en cada uno de los países que visité, desarrollé una actividad de crítica; publicaciones y cursos especializados sobre arte plástica, que me permitieron conocer a fondo la capacidad de creación y la categoría artística de cada caso. (Porras, s.f.)

En Colombia, Walter Engel escribe así de él:

> Por primera vez desde 1948, artistas jóvenes se aglutinan en una fuerte conciencia común, y este fenómeno se produce gracias a la dinámica y férrea personalidad de Arístides Meneghetti. Inevitablemente, un fanático del arte como este historiador y crítico uruguayo, encuentra también oposición, escepticismo y adversarios. Varios artistas y otros respetables personajes se sintieron lesionados en su dignidad por el proceder impulsivo y con frecuencia agresivo de un hombre poseído por su misión. Pero aún gran parte de los artistas jóvenes le respetan y admiran y se someten a su voluntad prodigiosamente constructiva. De Fernando Botero, quien seguramente no peca por falta de orgullo, oí la frase: “Del único hombre de quien me dejo gritar es de Meneghetti”. (Engel, 1955. p.590)

Aristides Meneghetti dictó clases y conferencias en Bogotá, Cali, Ibagué y también

> [E]stuvo en Medellín en 1956; dictó cursos de arte moderno en el Club de Profesionales y colaboró con Leonel Estrada, entonces secretario de Educación Departamental, en la elaboración de un plan de reforma de la enseñanza y la difusión de las artes en Antioquia. En varias ocasiones se enfrentó al grupo de artistas nacionalistas, en defensa del arte moderno. Hizo duras críticas a los artistas antioqueños y a la formación artística que recibían los jóvenes en la ciudad de Medellín. (Gutiérrez Gómez et al., 2014, p. 127)

Meneguetti también trabajó como docente en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Colombia, en Bogotá, entre 1959 y 1961. En los años 1960 y 1961 se le otorgaron permisos para comisiones extranjeras en New York, Estados Unidos (Universidad Nacional de Colombia, s.f.). Publicó, mayoritariamente, en el periódico El Colombiano, aunque también escribió, en menor cantidad, para El Espectador, Revista Plástica y Diario del Pacífico. Aparte de su trabajo en el campo de las artes plásticas, fue parte del grupo que, junto con Nelly Vivas, creó el Teatro El Buho en Bogotá (Meneghetti, 1959b) y dirigió la obra de teatro infantil "La Cajita de Oro" de Jaime Paredes (1960) que se presentó en el Teatro Colón como una de sus últimas actividades culturales en Colombia antes de su partida hacia los Estados Unidos. Se preocupó por la interrelación entre la plástica y el teatro, gestando la Cooperativa de Artistas que unió actores, artistas plásticos y directores de teatro en 1960[6].

6 En: Mañana: doble estreno en el Teatro Colón. "La Cajita de Oro", de Nelly Vivas. Jaime Paredes y "El Conejo que no Quería Crecer", de Nelly Vivas- La obra de la Cooperativa de artistas y el Teatro Infantil. (1960, 21 de agosto). El Tiempo, 13. Adicionalmente, el artículo señala: "Gabriela Samper ha trabajado, desde el comienzo de los "esfuerzos" escénicos, por el teatro nacional. Fundó, a principios de este año, la "Cooperativa de Actores', con un grupo de entusiastas: Sylvia Moscovitz, Felipe González, Mónica Silva, David Manzur, Nelly Vivas, Alfonso Gutiérrez, Sobre el tema teatro infantil comenzaron a leer "La Brujita Buena" (de la brasilera María Clara Machado), Aristides Meneghetti contribuyó con otra obra; una versión de cuentos infantiles (con viejos personajes tradicionales de la Comedia del Arte) que permitiría un montaje ágil, original, divertido. Vivas y Meneghetti hacen traducciones y versiones. Y hay más actores: Jorge Vargas, Dora Cadavid. Celmira Yepes, Joaquín Moreno, Germán Moure, Alex Morales, Y un excelente fotógrafo: Hernán Díaz".

Los debates que impulsó, así como la gestión que realizó en varias ciudades durante su estancia en el país, reflejan, de manera contundente, su influencia en las artes. Su trabajo no se limitó a la crítica, o a la enseñanza de la historia del arte; más bien, en él se observa un diálogo enriquecedor entre disciplinas, configurando una versión ampliada y compleja de la historia de las artes. Sus iniciativas demostraron un enfoque interdisciplinario que conecta las artes escénicas y plásticas, especialmente, a través del emblemático Teatro El Buho.

A través de Nelly Vivas y Aristides Meneguetti se desarrolla el segundo capítulo de este trabajo: De la Asociatividad a la Interdisciplinariedad. En este apartado se examinan las formas de asociatividad que dieron lugar a la configuración de un escenario cultural interdisciplinario. El capítulo analiza el entramado de relaciones entre el teatro y las artes plásticas en Colombia, entre mediados de la década de 1950 y 1960, a partir del eje central de la escenografía. Esta reflexión se articuló con las ideas de la actriz y directora Dina Moscovici, quien, en una entrevista de 1957 —tras el reconocimiento obtenido por su puesta en escena de *Humulus el mudo*— identificaba las carencias del teatro moderno y esbozaba caminos posibles para su renovación. Desde sus palabras emergieron dos experiencias clave que organizaron la discusión del capítulo: por un lado, la escenografía como componente esencial en la arquitectura conceptual del teatro contemporáneo, en la que el escenógrafo asume un rol creativo y teórico en diálogo con la dirección escénica; por otro lado, la necesidad de descentralizar el arte, tanto geográfica como socialmente, acercándolo a un público amplio sin sacrificar su exigencia estética. Mediante este núcleo, el capítulo examina cómo lo experimental se

expresó en la escena local, desde un impulso colectivo de transformación artística y cultural.

Dicho capítulo explora el desarrollo del teatro experimental en Colombia durante los años cincuenta, el cual impulsó una expansión de la escena nacional y abrió nuevas formas de creación en las que la escenografía adquirió un carácter claramente interdisciplinar. Antes del Primer Festival de Teatro, grupos como el Teatro Experimental del Distrito, el Nuevo Palomar–Teatro Experimental de la ENAD y el Teatro Escuela de Cali ya evidenciaban esta orientación (Aldana Cedeño, 2013). Entre 1957 y 1960, los Festivales dinamizaron el ambiente cultural y propiciaron la colaboración entre artistas plásticos y teatrales, haciendo visible la necesidad de pensar la historia del arte en clave interdisciplinaria. Aunque gran parte de las escenografías y vestuarios realizados en este contexto tuvo un carácter efímero, su producción revela una interacción sostenida entre el teatro y las artes plásticas que se intensificó con la conformación de grupos independientes en la década de 1960. En este sentido, se analizan la participación en teatro de artistas plásticos como Beatriz Daza, el historiador del arte Francisco Gil Tovar, los artistas David Manzur, Enrique Grau y Eduardo Ramírez Villamizar, entre otros.

La dimensión popular se convierte en el punto a indagar en el tercer capítulo de este trabajo, titulado: La Sociabilidad y lo Popular: Encuentros y Desencuentros. Allí, se expone cómo las prácticas artísticas buscaron construir una escena común entre artistas, obras y públicos. A partir de debates impulsados por la prensa, la crítica y los propios creadores, este capítulo explora las tensiones entre las élites culturales y el deseo de ampliar el acceso al arte más allá de los círculos tradicionales.

En ese contexto, se analiza cómo lo popular dejó de ser un término únicamente asociado al folclore o a lo marginal, para convertirse en una categoría en disputa, que interpelaba tanto los lenguajes artísticos como las formas de circulación y recepción del arte.

El capítulo examina espacios clave de esa transformación, como la participación de artistas y críticos en mesas redondas y encuestas publicadas en medios de comunicación, en los que se pusieron en juego distintas concepciones de lo popular, lo académico y lo moderno. Así, lo popular no fue una categoría fija, sino una noción dinámica que articuló tensiones entre acceso, legitimidad y transformación estética, al tiempo que reconfiguró los modos de sociabilidad entre creadores y públicos en Colombia.

Por último, el cuarto capítulo titulado Participación: El Signo de Nuestro Tiempo, indaga cómo las propuestas escénicas experimentales propiciaron nuevas formas de organización de la mirada y del vínculo entre artistas y públicos. Esta transformación no sólo redefinió el lugar del espectador, que pasó de ser un sujeto pasivo para convertirse en participante activo, sino que también cuestionó los límites entre la escena y la vida cotidiana. De este modo, el teatro se convirtió en un laboratorio social y político, en el que la exploración estética se fundía con las aspiraciones de transformación colectiva. El análisis abarca el papel del teatro en la expansión cultural del Estado, así como su censura y marginación, cuando los contenidos cuestionaban las estructuras de poder. Así mismo, se examinaron experiencias de teatro popular que, por su carácter itinerante o comunitario, ampliaron las nociones de participación y escena.

En resumen, el periodo comprendido en este estudio representa un momento crucial para comprender la compleja relación entre la censura, la

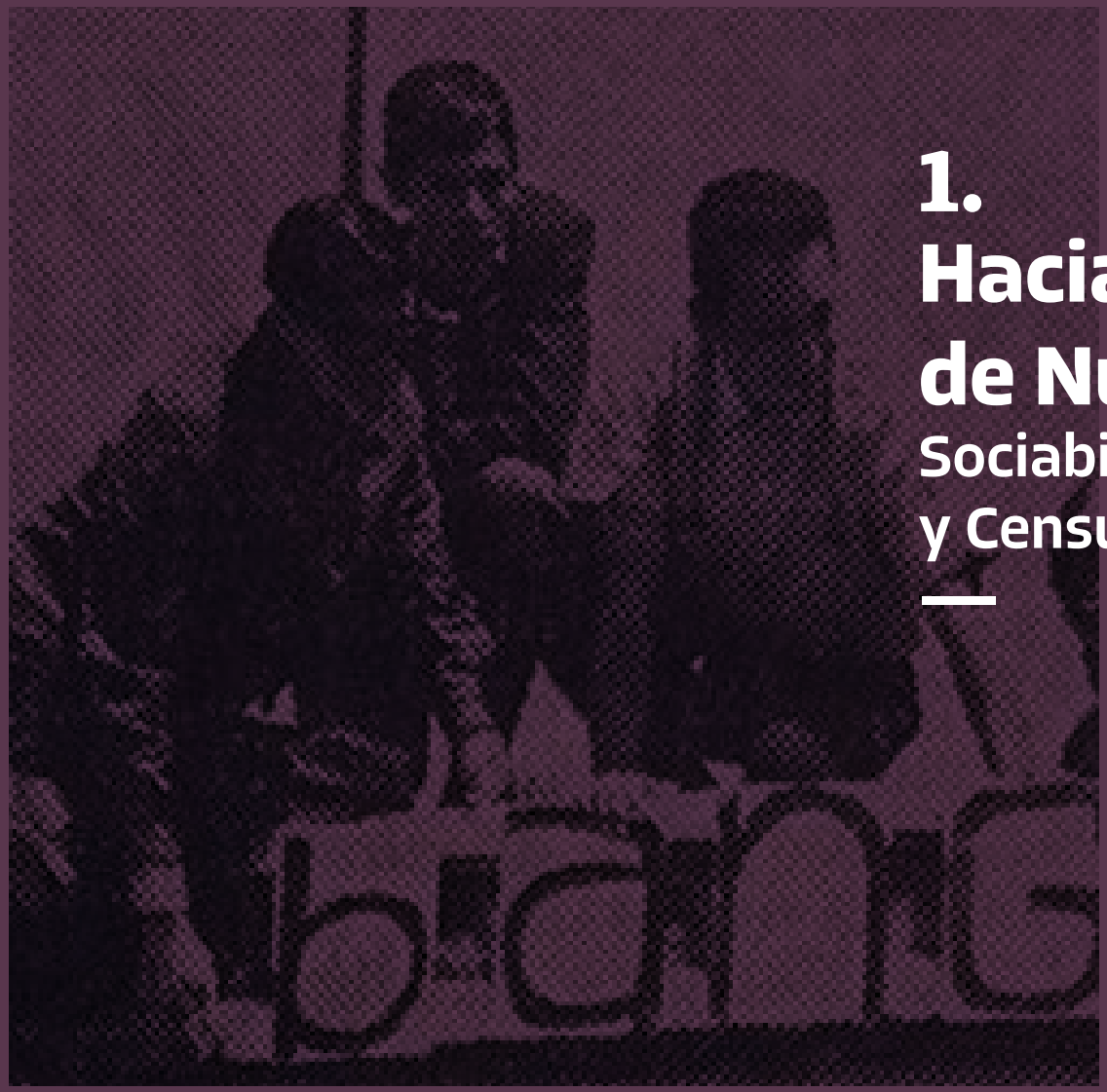
experimentación y la sociabilidad, enmarcada en las dinámicas sociales y políticas de la época. De esta forma, este trabajo examina cómo las artes escénicas, particularmente el teatro, desempeñaron un papel central en el arte contemporáneo colombiano como un espacio de resistencia, transformación interdisciplinaria y exploración artística. En la selección de estos documentos subyace una invitación a explorar los aportes del teatro a la historia del arte contemporáneo en Colombia, ampliando las metodologías y los horizontes para abordar las conexiones interdisciplinarias en un momento crucial de nuestra historia cultural.

Le pedimos exposición a lo que es síntesis.
¿Pero, de qué proviene esta actitud?

Luis Vidales, 1938, p.104

Si la confusión es el signo de los tiempos,
yo veo en la base de esa confusión una
ruptura entre las cosas y las palabras,
ideas y signos que las representan.

Antonin Artaud, *El Teatro y su Doble* como se cita en Santoro (2004, p.205)



1.
Hacia “La Estética de Nuestro Tiempo”:
Sociabilidad, Experimentación y Censura (1940-1960)

Los años entre 1940 y 1970 son especialmente dinámicos en cuanto a la configuración del campo cultural de la capital colombiana. El periodismo cultural de tales décadas da cuenta de un escenario que en algunas ocasiones se expande, fortaleciendo las condiciones para el surgimiento o consolidación de varios agentes claves en el campo artístico como, por ejemplo, la apertura de galerías y espacios de exhibición; y en otras, se contrae casi siempre como consecuencia de las circunstancias políticas del momento, como acciones de censura por parte de algunos gobiernos.

La década de los cuarenta marcó la continuidad de los gobiernos liberales que habían llegado al poder en 1930 con la presidencia de Enrique Olaya Herrera, tras un prolongado período de gobiernos conservadores. La tensión entre los partidos era evidente y durante el gobierno de Eduardo Santos (1938-1942), se hicieron reclamos constantes por parte del conservadurismo, tanto por su limitada participación política como por la entrada al país de corrientes ideológicas extranjeras, especialmente en la educación, percibidas por dicho partido como una amenaza para el orden nacional.

Ante esta situación, el gobierno de Santos entabló una postura de apertura, unidad nacional y garantías para el proselitismo político en varias regiones del país, lo cual fue mayoritariamente celebrado. Sin embargo, el gobierno enfrentó varias presiones al iniciar la década. A nivel internacional, la Segunda Guerra Mundial generó un contexto que obligó a América Latina a definir sus posturas y sus preocupaciones en materia de defensa y armamento. En este escenario, Colombia concentró su atención en dos frentes: por un lado, la influencia y relación con Estados Unidos en un panorama de creciente inestabilidad mundial y en medio de la inquietud

estadounidense frente a las orientaciones ideológicas de América Latina; por otro lado, las repercusiones de la Guerra Civil Española, particularmente la llegada de exiliados españoles, quienes, gracias a la tradicional postura filo hispana del país, encontraron en Colombia una acogida relativamente amable.

En este contexto, llegan al país José Prat y Luis de Zuleta quienes se vincularon al periódico El Tiempo, Urbano González de la Calle quien trabajó para la Escuela Normal Superior, el escultor Victorio Macho quien también trabajó en Panamá, Paul Rivet y "el ceramista Oteiza [quien] fundó escuela en Popayán y luego vino al Colegio Mayor de Cundinamarca" (Arciniegas, 1989, p. 363)

A nivel nacional, el gobierno de Santos enfrentó la oposición férrea de Laureano Gómez (1889-1965) y parte de sus copartidarios; aunque una buena parte de los conservadores conciliaba con corrientes más moderadas y conciliadoras. Pese a ello, la presidencia de Santos constituyó un periodo de apertura política, de atención a problemáticas sociales y rurales y fortalecimiento institucional. Entre las iniciativas se destacan la creación del Instituto de Crédito Territorial. Así mismo, se vio un auge en el ambiente cultural e intelectual, influido por corrientes de pensamiento extranjeras, incluidas ideologías marxistas y socialistas, cuya recepción generó cierta reticencia. En el contexto de la Segunda Guerra Mundial, Colombia adoptó una postura diplomática orientada a la defensa de la democracia. Durante este gobierno también se creó el Museo Colonial y la Radiodifusora Nacional, dando fe de la expansión del ámbito cultural.

El segundo mandato de Alfonso López Pumarejo, que siguió a Eduardo Santos, estuvo marcado por

numerosos tropiezos, discontinuidades en la presidencia, una creciente inestabilidad política, acusaciones sobre la transparencia de su gobierno, crisis económica a causa de la situación mundial e intentos de golpe de Estado que terminaron con la renuncia del presidente en 1945. Ese mismo año, se designó a Alberto Lleras Camargo para terminar el periodo presidencial de lo que sería el último gobierno liberal de la década. Pese a ello, el gobierno de López introdujo modificaciones sustanciales en términos sociales, particularmente lo concerniente a protección de trabajadores y al sistema de seguridad social; aunque su sucesor, Lleras, se enfrentó a los movimientos sindicales apoyados por el partido comunista.

Con la bandera de la unión nacional, el conservador Mariano Ospina Pérez (1891-1976), ganó las elecciones en gran medida gracias a la división del partido liberal entre los candidatos Gabriel Turbay y Jorge Eliécer Gaitán. Las propuestas de Ospina buscaron dar espacio al partido liberal, nombrando ministros, alcaldes y funcionarios de dicho partido dentro del gobierno. Si bien se trató de una iniciativa que buscaba cierto equilibrio para reducir la polarización que sobre todo en zonas rurales ya tenía manifestaciones radicales y violentas, los resultados no fueron los esperados. De una parte, Ospina recibió críticas mordaces de su propio partido en especial del ala más radical, como la de Laureano Gómez y Gilberto Álzate Avendaño (1910-1960). De otro lado, el partido liberal aumentó sus diferencias, en particular después de que Gaitán asumiera la jefatura del partido. Varios liberales más moderados, se retiraron del gobierno o se fueron del país. Gaitán permitió la participación del gobierno, pero al mismo tiempo les hizo una fuerte oposición desde el partido. La unión nacional fue convirtiéndose poco a poco en una ilusión de lo que

ya había propuesto Alfonso López Pumarejo y que una década después se convirtió en el Frente Nacional. (Reyes, 1989)

Para el año 1947, la situación era realmente complicada. Políticamente, los partidos estaban prácticamente divididos, con fuertes críticas y oposiciones incluso entre sus mismos miembros. La violencia política de los partidos se incrementó en las regiones y se presentaron huelgas y paros, que llevaron a divisiones dentro de la CTC, única central obrera para el momento.

> Es necesario anotar que la prensa de ambos partidos tuvo gran responsabilidad en la agudización de la violencia. Diariamente se podían leer recuentos escabrosos de todos los asesinatos y abusos cometidos contra los copartidarios de cada bando. Frente a todo hecho violento había dos versiones: la liberal y la conservadora. Cada uno de los bandos reclamaba las víctimas para sí. Parecía como si la cordura se hubiese perdido y la pasión política se hubiera apoderado de la nación. (Reyes, 1989, p. 20)

Con tal panorama, se deshizo por completo la unión nacional. Todos los liberales se retiraron del gobierno, muchos de los cuales se acercaron a Gaitán y el partido conservador también se fortaleció al ocupar de lleno los cargos públicos. En este ambiente, se empezaron los preparativos para recibir la Conferencia Panamericana en Bogotá. Este evento marcó un punto importante para las artes y el urbanismo, puesto que, gracias a ello, se ordenaron varias obras civiles como la remodelación de edificios, obras de jardinería urbana, la construcción de la Avenida de las Américas, junto con las esculturas en el espacio público, entre otros.

El día de la apertura, el 9 de abril de 1948, asesinaron a Jorge Eliécer Gaitán. El levantamiento popular y la destrucción de la ciudad, conocido como El Bogotazo, definió un antes y un después dentro de la dinámica política colombiana y determinó, en gran medida las circunstancias de la década siguiente. El 9 de abril revivió la política de unión nacional. La forma de Ospina Pérez de hacer frente a la crisis y a una amenaza tangible de guerra civil, fue incorporar nuevamente a liberales al gobierno. Una vez más se daba las oposiciones de los partidos, aunque en esta oportunidad los liberales actuaban de una forma más moderada y reagrupándose bajo el liderazgo de Carlos Lleras Camargo; mientras que Darío Echandía, cercano a Gaitán ocupaba el Ministerio de Gobierno. Por su parte, los conservadores moderados también se acercaron a Ospina, aunque Laureano Gómez, quien salió del país, y Gilberto Álzate Avendaño ejercieron una oposición tenaz al gobierno, utilizando, además, los medios de prensa para ello.

Los dos últimos años de la década fueron realmente dramáticos. La violencia política se desbordó en las regiones, donde se libraban verdaderas batallas de exterminio de los partidos, incluso apoyados por la Iglesia Católica. La incapacidad del gobierno para ejercer control llevó al colapso de la unión nacional. Varios cargos públicos fueron ocupados por militares, lo que generó una politización del ejército. Las elecciones presidenciales para el nuevo periodo se realizaron en un contexto de exclusión casi total del liberalismo, que había sido prácticamente reprimido. Con la policía y el ejército amenazando cualquier manifestación liberal y medidas de estado de sitio, se celebraron las elecciones con el único candidato: Laureano Gómez, quien había regresado al país y lógicamente resultó elegido sin oposición.

La década de los cuarenta que empezó con una gran expansión, terminó con fuertes medidas represivas y un control en todas las esferas públicas. La década de los cincuenta también experimentó fenómenos de expansión y represión. El gobierno de Laureano Gómez enfrentó igualmente, varios tropiezos e inició en circunstancias anómalas, no solo por las condiciones en que se dieron las elecciones sino también por las situaciones del estado de sitio, las sesiones del Congreso detenidas y sin participación liberal, cuyos principales miembros salieron del país. Varias sedes de periódicos fueron incendiadas al igual que la sede de la Dirección Nacional Liberal y residencias de líderes liberales, forzando su salida.

En el primer año de gobierno se presentaron fuertes represiones a las organizaciones sindicales, aunque hubo una gran mejoría en la situación económica del país, dada en gran medida por el contexto de posguerra a nivel mundial. Las políticas de los gobiernos conservadores, tanto el de Ospina como el de Gómez, protegieron al empresariado y reprimieron a las clases trabajadoras. En 1951, Laureano Gómez enfermó y dejó a cargo de la presidencia a Roberto Urdaneta Arbeláez, quien se mantendría hasta junio de 1953 cuando fue derrocado por el golpe de estado del General Gustavo Rojas Pinilla (1900-1975).

Se puede afirmar que el periodo presidencial de 1950 a 1953 fue tan inestable como el gobierno de Ospina y generó las condiciones necesarias para la subida al poder de un militar, apoyado por las divisiones del partido y con la esperanza de un control sobre la violencia en los territorios, dándose así un golpe de Estado relativamente “pacífico”.

Ante el contexto político, territorial y social en el que se encontraba el país, no es de extrañar que la

llegada de Rojas Pinilla se sintiera como una bocanada de aire y una cierta esperanza pacificadora. La sensación relativamente optimista de los primeros años de gobierno militar se evidencia también en el campo cultural, en el que vuelven a surgir iniciativas que nutren los espacios de exhibición, las artes plásticas, el teatro, la danza, entre otros. La llegada de la televisión sin duda alguna tuvo un efecto contundente en la esfera cultural y periodística de la década. De otro lado, Rojas Pinilla logró operativizar y llevar a cabo la Asamblea Nacional Constituyente (ANC), que ya se había propuesto años atrás. Este escenario fue de especial importancia pues fue a través de ella que se logró el derecho al voto para las mujeres, después de un importante movimiento sufragista femenino.

Así pues, los primeros años del gobierno militar trajeron cierto ánimo de reorganización del Estado y control regional, sin embargo, los problemas siguieron presentes y en muchas zonas incluso se recrudecieron. La violencia, los cuestionamientos agrarios, la población desplazada y la frágil institucionalidad, llevaron a mantener varias medidas represivas. Rojas Pinilla recibió exigencias de la clase política que lo apoyó en su toma del poder, las presiones estadounidenses en un contexto de Guerra Fría que veía con cuidado y ejercía un poder especial en América Latina, la presión agraria y las protestas estudiantiles, las cuales fueron reprimidas violentamente. Además, logró reelegirse por medio de nombramientos de la Asamblea, lo que generó un ambiente dictatorial en el que se anhelaba el regreso democrático.

De esos años de expansión al inició de su gobierno se regresa a un punto coyuntural que llevaría a su derrocamiento el 10 de mayo de 1957. En ese momento,

se nombra una Junta Militar que duró un poco más de un año, mientras se llevaba a cabo la reforma constitucional que reestructuró el Estado y permitió el regreso de las elecciones; esta vez con la fórmula del Frente Nacional que tantos años atrás se había puesto como alternativa.

Las elecciones de diciembre de 1957, las primeras en que las mujeres ejercieron efectivamente su derecho al voto, llevaron al poder al liberal Alberto Lleras Camargo en la fórmula de alternancia de los dos partidos políticos hegemónicos que marcaron la década de los sesenta. Aunque el Frente Nacional se mostró como una salida salomónica a la disputa partidista por el poder gubernamental y fue producto de un cuantioso número de pactos y acuerdos, que, además, permitieron una serie de reformas y consolidación institucional; las realidades de violencia y varias de las medidas represivas como decisiones de censura, hostigamiento y represión sobre ideologías de corte socialista y comunista continuaron durante décadas.

1.1 Redes y sociabilidad cultural (1940-1948)

El periodismo cultural parece ser un termómetro para captar las expansiones y contracciones del campo cultural durante los vaivenes de la realidad política y social de Colombia. En este sentido, no sólo deja ver cómo se entretejen los circuitos y los agentes sino también refleja las tensiones propias de su tiempo y cómo se configuran redes o respuestas colectivas a las circunstancias de cada época y contexto.

La unión y la sociabilidad surgen, entonces, por necesidades diversas: compatibilidad ideológica, intercambio de ideas, estrategias de resistencia, afirmaciones frente al poder, entre otros; dando lugar a formas de organización. En aquello que el periodismo cultural de la década de los cuarenta deja ver, se percibe la configuración de redes de intelectuales, en principio reflexionando alrededor de la literatura y, posteriormente, en un campo más extendido de las artes y la crítica. Tal es el caso de iniciativas literarias o artísticas, especialmente en el marco del contexto histórico de la primera mitad del siglo XX. Un buen ejemplo lo constituye la *Revista de las Indias* (1936-1951), un proyecto editorial colombiano que destacó como un espacio de sociabilidad y cooperación intelectual en América Latina. Bajo la dirección de Germán Arciniegas (1938-1944), la revista se convirtió en una plataforma para fortalecer lazos entre escritores y pensadores del continente y España, promoviendo el diálogo cultural y el intercambio de ideas a través de la Asociación de Escritores de América y España, fundada en Bogotá.

Este esfuerzo se alineó con iniciativas internacionales, que buscaban fomentar redes intelectuales en un contexto marcado por las tensiones

previas a la Segunda Guerra Mundial. (Betancourt Mendieta, 2023)

A pesar de estos logros, la *Revista de las Indias* enfrentó obstáculos derivados de su dependencia institucional y del cambio en las coyunturas políticas. En 1944, el Ministerio de Educación Nacional asumió su control, lo que limitó su alcance y debilitó su capacidad como espacio de cooperación internacional. Este cambio marcó el fin de su autonomía y de su carácter como órgano de sociabilidad continental, evidenciando las dificultades de sostener proyectos culturales independientes en el ámbito gubernamental. No obstante, su legado radica en haber impulsado la asociatividad entre escritores e intelectuales de América Latina y en haber promovido una visión integradora en el panorama cultural de la región. (Betancourt Mendieta, 2023)

La *Revista de Indias* deja ver la potencialidad de las publicaciones como evidencias de los espacios de integración intelectual; así como las limitaciones cuando dependen de estructuras estatales. Esta situación permite entender que, durante los momentos de represión, algunos intelectuales, como Jorge Zalamea, buscarán una independencia y voz pública en separación y contraposición a los estamentos institucionales.

Zalamea fundó la revista Crítica, que se convirtió en una plataforma de resistencia contra la represión política y la censura impuesta por el gobierno, especialmente tras el magnicidio de Jorge Eliécer Gaitán. La publicación de Crítica entre 1948 y 1951 no solo fue un medio para expresar disenso, sino también un espacio donde Zalamea pudo mantener su voz crítica frente a la violencia y el control ideológico que caracterizaban la época. A través de esta revista, Zalamea buscó recuperar el horizonte ideológico

del liberalismo y ofrecer una visión alternativa a las narrativas dominantes. (Suárez Segura, 2024)

Por supuesto, las consecuencias de los hechos del 9 de abril marcaron una forma diferente de sociabilidad cultural en su posición frente al poder estatal, presentándose como un lugar de resistencia particularmente para pensamientos liberales, comunistas y obreros. Ante la represión, la colectividad tendió a traspasar al campo de la asociatividad cultural, es decir, a una formalización más estructurada y organizada de acciones colectivas y colaborativas con fines más concretos como desarrollar proyectos, defender derechos e incidir activamente en la política o en las políticas públicas o sentar una posición crítica sobre éstas. De esta manera, la asociatividad se consolidó como una de las respuestas inmediatas, al menos en el sector artístico.

En este sentido, se creó el Sindicato de Artes Plásticas. De ello, da cuenta el artículo para el periódico El Tiempo de Gonzalo Ariza, el 25 de febrero de 1945, en el que el autor señala:

> Con el objeto de estimular y mejorar la producción artística, realizar exposiciones debidamente seleccionadas dentro del país y en el exterior, utilizar los métodos cooperativos para la adquisición de materiales de trabajo y conseguir que se cumplan las leyes vigentes sobre fomento y protección del arte nacional, se ha organizado y constituido legalmente el Sindicato de Artes Plásticas, que agrupa a todos los pintores, escultores y dibujantes colombianos. Además de buscar una más estricta reglamentación profesional y conseguir para los asociados las ventajas económicas y sociales de que gozan los profesionales de cualquier otro gremio, se propone el Sindicato, en colaboración con el

> Estado y las entidades particulares, establecer en Bogotá un centro que le permita realizar una labor artística de vasto alcance, tanto en la producción como en la difusión de las artes plásticas. (Ariza, 1945, p. 3)

Ariza continúa describiendo la precaria institucionalidad de las artes para la época, la inexistencia de organizaciones y de servicios culturales para ofrecer en los barrios de la capital y en las provincias del país; así como las pocas posibilidades para realizar exposiciones, organizar bibliotecas y la capacidad para establecer vínculos con otras artes con el teatro la danza y la música. Ariza se refiere de la siguiente manera:

> Busca igualmente el Sindicato una más estrecha colaboración con los arquitectos en la obra de decoración de los edificios nacionales. Las artes plásticas deben ligarse nuevamente a la arquitectura, tal como lo han estado en todas las grandes épocas culturales. Pero es necesario entender la decoración en un sentido más extenso y exacto de su función y no en el sentido grosero y literal de la palabra; no basta en efecto, con pintar las paredes de los edificios, tarea que con sólo enunciarla provoca un verdadero pánico en nuestros sectores. (Ariza, 1945, p. 3)

Ariza cuestiona las preferencias del arte extranjero y considera que se trata de una actitud servil que deja al arte de nacionales en una situación de inferioridad, y pasa a explicar el sentido del Sindicato, de la siguiente forma:

> Al reunir este grupo de artistas se prefirió la organización sindical a cualquier otra forma de asociación, por ser la más acorde con los tiempos presentes y por cuanto, además de evitar

cualquier clase de tendencia artística, el sindicato excluye de hecho toda la finalidad política. Una agrupación destinada a defender tales o cuales postulados de escuelas artísticas extranjeras limita no solo actividad libre y democrática sino también el número de socios, y no beneficia en ninguna forma la vida profesional de los artistas. Además, aunque parezca extraño que se pueda mezclar las preocupaciones políticas con los ideales estéticos, es preciso reconocer que así se ha hecho, con notable perjuicio para nuestro desarrollo cultural. En realidad, las ideologías políticas sólo tienen por objeto suplir las fallas de formas artísticas débiles, y entre nosotros, en la mayoría de los casos, sólo buscan fines utilitaristas o burocráticos. El Sindicato -ya se ha dicho que excluye toda finalidad política por su mismo carácter- resulta el instrumento más eficaz para acabar de una vez por todas con la odiosa costumbre, cada día más generalizada, de obtener posiciones burocráticas mediante chismes políticos, o de surgir en el campo de la competencia artística, no mediante el propio trabajo y la calidad de las obras realizadas, sino gracias al amparo de las ideologías. (Ariza, 1945, p. 3)

Así como algunas asociaciones corresponden a formas de respuesta ante las circunstancias de represión política, también las hay con fines vinculados a mejorar las condiciones de artistas y prestar apoyo en el intercambio y acceso de recursos. Un ejemplo, lo presenta la Revista Semana a través de su artículo “Refugio de Artistas” en la sección de arte del 21 de agosto de 1948. Allí, se hace referencia principalmente al nuevo uso de la casa denominada la “Casa de los Maldonados” o la Casa San Miguel en las inmediaciones del cerro de Guadalupe y hacia el costado oriental del

Paseo Bolívar, hoy por hoy la Avenida Circunvalar. Después de un recuento histórico del inmueble, el artículo indica que los herederos solicitaron a la administración de la capital, la restauración de la casa con motivo de la Conferencia Panamericana y convertirla en "hogar de artistas pobres" y se crea la Asociación de Escritores y Escultores Colombianos- APEC, quienes arrendaron el inmueble para convertirlo en su lugar de trabajo. A la APEC hicieron parte 24 artistas, entre los cuales se señalan a Marieta Botero, León Cano, Miguel Diaz Vargas, Carlos Dupuy, Alejandro Gómez Leal, Erwin Kraus, Roberto López Ocampo, Santiago Martínez Delgado, Domingo Moreno Otero, Mercedes Martín de Leudo, Pablo C. Maldonado, Simón Meléndez, Alonso Neira, Félix Otálora, Pablo Pinilla, José Domingo Rodríguez, Luis B. Ramos, Carlos Rodríguez, José Rodríguez A., Luis A. Sánchez, Dolcey Vergara, Alfonso Villa P., Moisés Vargas, Enrique Wiesner, María Teresa Zerda. ("Refugio de Artistas," 1948. p.28)

Así pues, dinámicas de sociabilidad y formas de asociatividad cultural convivieron durante buena parte del siglo XX. Así como el medio impreso evidencia una forma concreta de sociabilidad cultural, también dichas dinámicas se pueden rastrear a través del cine, la radio, la televisión o el teatro. Todos ellos, medios fundamentales en la década de los cincuenta en adelante. La radio, el radioteatro y el teatro, por ejemplo, cumplieron un rol en la construcción de dinámicas de sociabilidad, participación y particularmente, medios de expresión y creación colectiva. En este sentido, se crearon redes de artistas que consolidaron en buena medida el teatro moderno, en el cual la experimentación fue una característica fundamental, pues permitió no solo la interdisciplinariedad, sino que reconfiguró el papel del público que pasó a ser más participativo y activo. Así mismo, se dio una apertura a otros espacios de sociabilidad como el espacio urbano. (Aldana Cedeño & Chaves Castro, 2016)

Las dinámicas de sociabilidad cultural, impulsadas tanto por los medios escritos como por las artes y el teatro, no pueden entenderse aisladas del contexto político y social. Su aparición coincide con la apertura de los gobiernos liberales y se transforman con un sentido de resistencia ante las acciones de los gobiernos conservadores, siendo más evidente luego del 9 de abril de 1948. Es justamente, estas transformaciones durante la década de los cuarenta cuando se hacen visibles en el archivo del periodismo cultural las primeras evidencias de una sensibilidad moderna y el surgimiento de la experimentación que transformó los lenguajes plásticos y escénicos.

1.2 Experimentación y abstracción en el periodismo cultural de la década de 1940

Sorprende que, al abordar el fenómeno de lo experimental en el teatro local, así como al intentar identificar una fecha para el inicio del debate entre abstracción y figuración desde el archivo del periodismo cultural nacional, sea necesario remitirse a la década de 1940. Sin embargo, es precisamente durante esta década cuando ambos procesos comienzan a aparecer en la prensa, lo que plantea la posibilidad de establecer relaciones conceptuales entre ellos como síntomas de una renovación en los lenguajes escénico y plástico, que parecieran avanzar de forma conjunta. El objetivo de este apartado es trazar un recorrido por el archivo de la prensa identificando algunos reportajes que permiten ampliar el panorama historiográfico —durante mucho tiempo restringido a la narrativa de la modernidad pictórica de mediados de los años cincuenta—, integrando distintas perspectivas sobre la configuración de unas modernidades vinculadas al inicio del diálogo entre las artes en las décadas estudiadas.

Varios factores explican el dinamismo cultural que caracterizó los años previos al Bogotazo, así como a los que lo sucedieron, el cual se registra en el tipo de periodismo cultural de estos años. Entre los factores extensamente estudiados se encuentran, primero los cambios que en materia cultural se dan como parte de los gobiernos liberales, durante la llamada República Liberal (1930-1946), periodo que el historiador Renán Silva ha investigado minuciosamente. Al respecto, señala:

> Pero sobre todo, y tal vez sea lo más importante, lo que resultó distintivo del proyecto cultural

de los gobiernos liberales de ese periodo fue el intento relacionado con la construcción de la Nación, a través de un esfuerzo de vinculación de las mayorías populares con las formas mínimas de cultura intelectual y de civilización material, las que se consideraban requisito básico para la participación política y la integración nacional. Es esto lo que expresaba de manera clara en 1940, Darío Achury Valenzuela, quien por muchos años se desempeñó como director de Extensión Cultural, una dependencia del Ministerio de Educación Nacional que llevó el peso mayor de la política cultural de masas del liberalismo: Sus diversas actividades [de la Sección de Extensión Cultural] convergen a un fin esencial: encauzar y concertar las varias manifestaciones de la cultura nacional en beneficio del pueblo, entendiéndose por cultura, no la adquisición de conocimientos decorativos y vagamente educativos, sino un repertorio de convicciones que rigen realmente la existencia de un pueblo. (Silva, 2000, p. 6)

Entre las mediaciones que hicieron posible "encauzar y concertar" las manifestaciones sonoras y musicales de la cultura nacional se encuentra la Radiodifusora. En coherencia con los alcances de esta empresa el autor propone una metáfora que resulta reveladora y coherente con el objetivo de esta investigación, cuando dice que:

> Se trató pues de un proyecto cultural que, tal vez más que cualquier otro en el pasado reciente, recreó los temas de la identidad nacional y de la memoria colectiva, y buscó —con resultados que están por evaluarse— *sintonizar a los colombianos en un mismo tiempo histórico*, o dicho de otra manera, en un *tiempo homogéneo*,

> lo que siempre resulta esencial cuando se plantea el problema de la "unidad nacional", que no deja de ser, como se ha dicho, uno de los consensos a que da lugar la ampliación de la esfera del mercado. (Silva, 2000, p. 7)

En ese tiempo histórico, distintas y enormes tareas en materia cultural aparecían como pendientes; entre ellas, la configuración de narrativas sobre lo nacional, en un contexto especialmente complejo si se considera que, por primera vez, un medio como la radio comenzaba a articular un país geográfica e institucionalmente fragmentado. Esta perspectiva de la cultura como tarea puede pensarse a partir de otra metáfora, no la del reloj, sino la de un órgano que se contrae y se expande simultáneamente. Por un lado, era imperiosa la necesidad de articular una identidad cultural nacional; por el otro, esa construcción debía dialogar con las corrientes internacionales.

En ese sentido, la cultura colombiana en los años 40 necesita entenderse desde la tensión que supone la relación entre lo nacional y lo extranjero: se contrae para consolidar una identidad común, definir lo nacional y sincronizar a los ciudadanos en un mismo tiempo histórico; mientras que, al expandirse, abría sus fronteras a influencias externas y lenguajes importados. En ese vaivén palpitaban disputas entre lo popular y lo ilustrado, entre la tradición y la modernización, entre el deseo de unidad y la heterogeneidad del país real.

La expansión cultural coincide con la dinámica de redes intelectuales que, desde la década de 1920, se gestan en la región y que, entre 1930 y 1950, encuentran en las revistas un motor fundamental para su articulación. En este contexto, el periodismo cultural no solo registra el curso de las ideas, sino que las impulsa, convirtiéndose en un espacio estratégico para la circulación de

discursos estéticos y políticos. Revistas como *Pan* (1935-1940), antecedente clave en las discusiones sobre la influencia de una estética internacional; *Revista de Indias* (1936-1951); y *Espiral* (1944-1975), dirigida por el exiliado español Clemente Airó, evidencian este dinamismo. En el ámbito académico nacional, *Revista de la Universidad del Cauca* destaca por incluir en 1944 el texto "Sobre el arte nuevo en la post-guerra: carta a los artistas de América", del escultor español Jorge Oteiza, una pieza clave para comprender el debate en torno a la abstracción en ese momento. En sintonía con este panorama, Alexandra Pita González subraya la relevancia del periodismo cultural como forma de intervención intelectual, al señalar que:

> Para entender estas conexiones es indispensable estudiar los periódicos y revistas, como medios a través de los cuales los intelectuales pretendían tomar el control de la opinión pública. Otra forma de analizar las redes intelectuales es considerarlas configuraciones transfronterizas de apoyo, que sirven para explicar las relaciones horizontales y verticales que se establecieron entre pares políticos e intelectuales y organizaciones. (Pita González, 2024, p. 25)

Y también:

> En el caso de la historia intelectual latinoamericana, los estudios sostienen la importancia que ha tenido para los intelectuales la conformación de redes, y subrayan que este grupo se ha servido de ellas para promover la realización de una o varias actividades que van "desde la difusión de su trabajo, organización de equipos, creación de revistas o instituciones y hasta defensa de intereses corporativos". (Pita González, 2024, p. 25)

En coherencia con el movimiento de esa expansión un aspecto determinante y que está relacionado con la presente investigación tiene que ver con el aporte de distintos agentes culturales que emigraron a Colombia durante la década del treinta. Al respecto, Ruth Acuña afirma:

> Entre 1938 y 1954 llegaron al país unos cuantos extranjeros, muy pocos en comparación con el resto del continente, que, como críticos, historiadores del arte o libreros galeristas, participaron activamente en el desarrollo de la plástica nacional. Ellos venían de Austria, Alemania, España, Polonia, Argentina y Uruguay, y fueron diversos los motivos de su llegada, así como sus posturas frente a la cultura y al arte. En el período objeto de este estudio, no se escuchó una sola voz, sino una polifonía de voces, que, articulándose o distanciándose de las que ya se escuchaban en el país, generaron unas dinámicas como no se habían dado antes, situando a la plástica en el centro del debate cultural. Ellos fueron —para decirlo con Irving Wohlfarth— "hombres del extranjero" (Wohlfarth, 1999), no todos del Parnaso judeoalemán; tenían posiciones políticas y estéticas definidas y, como compartían la experiencia del exilio, se hicieron cercanos y distantes a la vez, críticos y humanistas. Su herencia cultural quedó impresa en los escritos y las instituciones que crearon a lo largo de este periodo y en los muchos seguidores que dejaron entre escritores, artistas y políticos. (Acuña, 2013, p. 68)

En ese sentido, Arístides Meneghetti —crítico, gestor, profesor y dramaturgo— resulta central, pues

en su gestión y comprensión sobre la relación entre abstracción y figuración, coincide con la escena teatral de lo experimental. Meneghetti funciona como un eje alrededor del cual giran procesos que han permanecido, hasta ahora, parcialmente ocultos en la revisión histórica. Entre los inmigrantes que contribuyen en dar forma a la escena contemporánea de la cultura en clave interdisciplinar —y que la investigación conjunta *Inmigrantes en el arte colombiano 1930-1970* no aborda— se encuentran Dina Moscovici, Fausto Cabrera y el propio Meneghetti.

Según Janneth Cedeño Aldana, el primer grupo experimental del país puede considerarse aquel colectivo asentado en la Universidad Nacional de Colombia, bajo la dirección de Bernardo Romero Lozano[7].

El 25 de septiembre de 1948, *Revista Semana* publica el artículo titulado "Actores Universitarios", en el que se informa cómo estaba conformado el grupo de Teatro Experimental de la Universidad Nacional: "una ocupación mejor que la de las periódicas huelgas contra ministros, rectores y profesores, tuvieron la semana pasada algunos alumnos de la Universidad Nacional, exactamente 10 de ellos (3 mujeres y 7 hombres, entre los 18 y los 22 años, estudiantes de medicina, ingeniería y arquitectura), los cuales se presentaron a recibir el aplauso o la crítica del público, en el escenario del Teatro de Colón de Bogotá"(p.36). En el mismo artículo, bajo el subtítulo "Satán en las tablas", se describen las resistencias culturales que enfrentaba el teatro

7 Sobre la denominación Experimental, aclaran los autores: "El primer grupo experimental del que se tenga noticia en el país se fundó en 1945 en la Universidad Nacional de Colombia. Su creador y director fue Bernardo Romero Lozano." Sin embargo, un poco antes, en 1943, Romero Lozano junto con otros artistas e intelectuales, entre quienes se destacan Rafael Guizado, Gerardo Valencia y Hernando Vega Escobar, habían iniciado un movimiento que fue calificado por algunos como "experimental (...) La referencia que se trata en el primer "ensayo" necesita ser revisada con detenimiento, más cuando en este apartado el interés es justamente llegar a una caracterización de lo "experimental" a partir de su formación en el teatro colombiano. Desde esta fecha, en la cual aparece en distintos medios la noción de "experimental", y moviéndose hacia atrás y hacia adelante, parte de las maneras de hacer teatro en el país pueden ser rastreadas a través del trabajo de Romero Lozano quien, junto con innumerables personas, desarrolló su labor en grupos teatrales, el radioteatro y el teleteatro, ámbitos que fueron fundamentales para la transformación del teatro durante 1950 - 1960." (Aldana Cedeño & Meneses Duarte, 2012, p.45-46)

experimental en la época: “el teatro, aun sea todo lo ‘experimental’ que se quiera, aparece en opinión de mamás y papás, de hermanos y de tíos, de abuelos y de sobrinos, como una afición un poco satánica, de la cual deben alejarse las muchachas de buena sociedad”. A pesar de tales prejuicios, el grupo universitario logró consolidarse y debutó en 1946 con un elenco de 16 estudiantes (4 mujeres y 12 hombres), presentando un repertorio de cinco obras clásicas y contemporáneas, entre ellas *Otra vez el diablo* de Alejandro Casona y *El Retablo de las Maravillas* de Cervantes.

En la prensa de la década del cuarenta, la mención a lo experimental se vincula con la figura de Bernardo Romero Lozano. Al respecto, Janneth Aldana Cedeño y María del Pilar Chaves Castro destacan que, durante las décadas de 1940 y 1950, Romero Lozano, junto a diversos colectivos, impulsó la expansión del teatro experimental en Colombia. Este esfuerzo respondía a un interés compartido por numerosos artistas e intelectuales que veían en esta vía una oportunidad para consolidar un teatro moderno en el país, en sintonía con procesos ya consolidados en naciones como México, Brasil y Argentina. La trayectoria de Romero Lozano se presenta, así, como un ejemplo representativo de dicha transformación. Un ejemplo temprano de este interés por lo experimental se sitúa, según las autoras, en 1943, cuando, el 9 de junio, se presentó en el Teatro Colón el cuento orquestal *Pedro y el Lobo*, de Serge Prokofieff; *El amor brujo*, de Manuel de Falla; y *El retablo de Maese Pedro*, con escenografía de Luis Alberto Acuña y esculturas de 60 títeres realizadas por Hena Rodríguez, en colaboración con la Orquesta Sinfónica de Colombia dirigida por el maestro Espinosa. Según indican, “era el primer ensayo de hacer teatro experimental, puesto que el conjugar la danza, la mímica y el títere en una

representación teatral, indicaba un avance no solo en Colombia sino en los demás países americanos" (Aldana Cedeño & Chaves Castro, 2012, p.259).

En el artículo *Desarrollo del teatro moderno en Colombia: los grupos experimentales entre 1940 y 1960*, Janneth Aldana Cedeño (2013) expone cómo, en las décadas de 1940 y 1950, se gestó una transformación decisiva en el teatro colombiano, impulsada por la tensión entre un teatro popular de fácil acceso y un teatro de arte con aspiraciones culturales. Desde el Estado, se promovió esta segunda vía, asociada a autores como O'Neill, Wilder o Williams, en detrimento de dramaturgias consideradas obsoletas o populistas, como la de Benavente. En ese marco, comenzaron a circular tempranamente ideas sobre el rol cultural del teatro moderno. Ya en 1943, un artículo publicado en la *Revista de Indias* afirmaba que esta tendencia debía ir más allá de la "emoción elemental del espectador" o la "exaltación de sus propios instintos", para provocar en cambio una "tarea mental de inducir, reconstruir y comprender", pues "al teatro corresponde una misión eminentemente cultural. Exige la colaboración del espectador; debe promover una inquietud mental, debe dejar una huella en el espíritu del público" (citado en Aldana Cedeño, 2013, p. 189). Estas ideas encontraron un canal efectivo en el radioteatro, particularmente bajo la dirección de Bernardo Romero Lozano en la Radiodifusora Nacional, donde se difundieron obras de vanguardia y se formaron tanto públicos como actores, en un contexto marcado por la escasa infraestructura teatral, la inexistencia de compañías estables y la ausencia de escuelas de formación actoral. El radioteatro, en consecuencia, se convirtió en una herramienta

cultural clave hasta finales de los años cincuenta, cuando los grupos experimentales comenzaron a ocupar escenarios presenciales, reactivando así la escena teatral moderna en Colombia (Aldana Cedeño, 2013, pp. 189–191).

Lo experimental, tal como se presenta en la obra de Bernardo Romero Lozano a partir de un interés conjunto de varios intelectuales por renovar las artes a inicios de la década de 1940[8], forma parte de un impulso de transformación que comienza a asociarse

8 En 1944 Clemente Airó funda la Revista Espiral la cual como lo han demostrado investigaciones recientes como la de Sylvia Juliana Suarez, según conferencia del 12 de junio de 2018 en la Biblioteca Luis Ángel Arango: Espiral: Revista de Artes y Letras, o la tesis de maestría de 2016: Espiral : la aventura intelectual de un exiliado español en Colombia (1944-1958) de Jeimi Paola Prieto Mejía (2016, UNAM) la revista Espiral, publicada por primera vez en abril de 1944, nació con el propósito de expresar las inquietudes y aspiraciones culturales y artísticas de Colombia desde una perspectiva local. Su objetivo era contribuir activamente a la renovación cultural del país, posicionándose como un proyecto colombiano vinculado a los debates culturales contemporáneos, y no como una iniciativa extranjera. Reconocida por la Revista de las Indias, Espiral se propuso dar visibilidad a las expresiones más recientes de las letras y las artes plásticas en Colombia e Hispanoamérica, con un enfoque en las nuevas generaciones. Esta orientación renovadora se reflejó tanto en su política editorial como en sus vínculos con otras revistas y editoriales, consolidando un espacio para el pensamiento y la creación joven.

con una “nueva estética”; un cambio que el poeta y crítico Luis Vidales[9] expresó de manera elocuente en la recién fundada *Revista Espiral*, de la cual era director en 1944, señalando que:“Si observamos con criterio histórico lo que ocurre en el fondo de nuestro tiempo, tenemos que aceptar que en todos los órdenes y en el poético también se está liquidando todo aquello que en épocas pasadas le fue más caro al hombre. Pero la práctica histórica nos enseña que estos cambios se han sucedido periódicamente, no en demérito del arte y de la poesía, ni para caer en períodos prosaicos, sino antes bien para la aparición de formas nuevas e inéditas.”(Vidales Jaramillo, 1944, p.3) Luis Vidales responde con este texto al poeta Rafael Maya, quien afirmaba que “nuestra época es prosaica”. A lo que, Vidales responde con el párrafo anterior.

9 VIDALES JARAMILLO, Luis Nelson (Calarcá, Viejo Caldas hoy Quindío, Colombia, 26/07/1900 – Santafé de Bogotá, Colombia, 14/06/1990). Según el Semanario Voz: “En 1926 Vidales viajó a París donde adelantó estudios de economía y sociología. En la “Ciudad luz” vivió una estancia llena de emociones intensas: consolidó sus convicciones revolucionarias, ahondó sus estudios sobre el psicoanálisis, la historia del arte y la teoría de la relatividad; se familiarizó con el cine de Chaplin (a quien admiró sin condiciones e imitó en muchos gestos y desplantes), las vanguardias literarias (el surrealismo, el cubismo, las exploraciones de Joyce y Proust) y además, conoció a Picasso, a Tristán Tzará, Paul Eluard y Louis Aragón; asistió a los cursos experimentales del sabio Voronoff sobre la eterna juventud y estrechó la mano de Charles Lindber luego de realizar su histórico vuelo Nueva York-París sin escalas. A su regreso a Colombia en 1930 ingresó al naciente Partido Comunista, cuyos primeros secretarios generales fueron Guillermo Hernández Rodríguez, Rafael Baquero y Gilberto Vieira, éste último de manera muy fugaz en 1932. El siguiente fue el poeta Vidales, cuya función primordial fue la de impulsar una revolución agraria, llegando a dirigir personalmente insurrecciones campesinas de Boyacá, Huila y Tolima -la más famosa fue la toma de San Eduardo-, lo que le ocasionó innumerables procesos, detenciones y prisiones. Con la llegada del dirigente Ignacio Torres Giraldo de una reunión del Cominter (Tercera Internacional) de Moscú, se desautorizó esta política de Vidales, aduciendo que la prioridad estaba en la organización de la clase obrera. Durante esa década, Vidales escribió abundante poesía política que, aumentada con la escrita en su exilio en los 50 y en la horrenda noche del Estatuto de Seguridad en los 70, recogería en su libro La obreríada, cuya primera edición publicó Casa de las Américas en La Habana en 1978. https://semanariovoz.com/luis-vidales-poeta-y-luchador-popular/ La Publicación del texto Tratado de Estética en 1946 (según publicación de la editorial Escritores Caldenses) se hizo mientras Luis Vidales era profesor de Estética de la Universidad Nacional de Colombia, de la que será destituido en 1951: “En el campo de la docencia se desempeñó como catedrático de historia del arte en la Universidad Nacional de Colombia (Bogotá), entre1938 y 1950, lo que derivó en la publicación de un número considerable de artículos relacionados con el arte y cuyo trabajo más importante es Tratado de estética (1945). En 1951 es destituido de la universidad por Roberto Urdaneta Arbeláez (1890-1972), presidente designado a causa del delicado estado de salud del presidente electo Laureano Gómez (1889-1965). Para ampliar información sobre la biografía del autor: https://diccionario.cedinci.org/vidales-luis/

Precisamente en el texto *La estética de nuestro tiempo*, Luis Vidales (1944) desarrolla una serie de ideas sobre aquella nueva estética característica de la época, que permiten vincular lo experimental con un contexto de transformaciones en el ámbito cultural, especialmente referidas a la comprensión del momento histórico. En estas reflexiones, la trama cultural de la época permite identificar varios de los hilos que la conformaron, los cuales resultan fundamentales para comprender la relación entre lo experimental y la abstracción en las artes plásticas. A continuación, se presentan algunas citas que concretan los argumentos y permiten caracterizar dicho proceso, según Vidales:

> - (...) la metodología experimental, que no se basa en conceptos abstractos de la mente, exige perentoriamente la comprobación de nuestras ideas en la práctica histórica, como la única manera de superar la pretenciosa actitud personal, arbitraria y sin asidero, y como la única forma posible de conocer certeramente la orientación y el valor que implícitamente están actuando en las corrientes espirituales de nuestro tiempo.
>
> -Porque se modifiquen los modos y formas de expresión de los valores espirituales, no podemos decir que ha dejado de existir la "belleza" ni que el prosaísmo se ha apoderado de la época. Cuando más podemos decir que estamos asistiendo a un cambio de los objetivos y elementos que constituían el conjunto de nuestra estética, por otros completamente diferentes, en los que se está forjando una estética nueva.
>
> -Quien carezca de la posición mental indispensable para enfocar desde este punto de vista orgánico

y vital el conjunto de valores espirituales que se están galvanizando con dificultad en el seno de nuestro tiempo, tendrá que asistir desorientado al nacimiento de la más inconmensurable etapa de belleza que han visto los siglos. Olvidando que hubo ya grandes monumentos expresivos de la labor común, anónima, del pueblo, él estará dispuesto a no recordar sino la poesía y el arte de las épocas del "genio" individual, porque es lo único que él entiende como "cultura".

-Yo, como educador, soy testigo de la casi imposibilidad en que se encuentra la criatura individualista para comprender que gran parte de la poesía y del arte que hoy admiramos han sido creados colectivamente, como expresión del "genio" común de la especie. A lo más, los acepta en el pasado, por cuanto no puede negarlos; pero cuando ve los síntomas de ese mismo hecho en el presente, no consigue orientarse, y en medio de la confusión que estos fenómenos comportan, resuelve hablar de decadencia.

- Hoy todo el mundo acepta que estamos en un período de transición y que después de la guerra la vida ya no será lo que era antes; pero si nos referimos al mismo fenómeno ya no en el plano político sino en el de la estética, no falta quien juzgue como "fealdad" lo que no es otra cosa que el tránsito a una nueva forma de belleza, sin lograr abarcar que la llamada "fealdad" ha aparecido en la historia de la literatura y del arte siempre que aquel tránsito se presenta.

-Aquel que vea esa "fealdad" en el arte y en las letras contemporáneas, ateniéndose únicamente al criterio estético que ha primado de unos pocos siglos para acá, no podrá comprender el

significado profundo que ella encierra; porque esa deformidad que se le atribuye a la pintura y a la escultura, verbigracia, no es otra cosa que la ruptura de los modelos que le han sido tradicionales al arte desde el Renacimiento, hacia formas más amplias, de aplicación más grande que la meramente personal.

-En la poesía y en las letras en general se observa esta misma ruptura de los modelos del Renacimiento, en que una nueva estructuración orgánica más amplia rompe el tema tradicional, que correspondía por entero a la visión anatómica del mundo de las formas, e instaura la visión colectiva de las cosas, en la contemporaneidad de lo colectivo, de lo común.

- El pensador está en la obligación de saber orientarse en el caos y descubrir en medio de él, sin dejarse atraer por todos los elementos de dispersión que las grandes épocas comportan, las leyes esenciales cuyo vitalismo en la historia son garantía plena de orientación para comprender la significación real de la cultura de su tiempo y desentrañar su futuro.

-Si así se obra, ya no se le exigirá a una poesía y a un arte que poseen un porvenir diametralmente opuesto, que continúen por los viejos cánones estéticos, ni habrá nada serio a nombre de qué condenar las nuevas formas de belleza.(pp.3,18)

En conjunto, estas reflexiones apuntan a una transformación profunda de los valores estéticos, que desplaza los modelos tradicionales heredados del Renacimiento y del culto al “genio” individual, hacia formas de creación colectiva, vinculadas a las tensiones y demandas del presente. Para Vidales, lo experimental no es un gesto arbitrario, sino una metodología que

exige comprobar sus hipótesis en la práctica histórica, superando criterios subjetivos y aceptando que las rupturas formales responden a una reorganización más amplia de lo sensible. En este sentido, la "fealdad" que algunos perciben en el arte contemporáneo no es sino el rostro visible de un tránsito hacia nuevas formas de belleza, coherentes con los cambios estructurales del mundo moderno. Así, lo experimental y lo abstracto aparecen como expresiones de una sensibilidad colectiva que pugna por emerger en medio del caos, y cuya comprensión exige una nueva orientación crítica capaz de leer las leyes vitales de la cultura de su tiempo.

Vidales conoció de primera mano el ambiente de vanguardia parisino de entreguerras; por eso su comprensión respecto de la relación entre periodos de crisis social y cambios en la sensibilidad, resulta crucial para la comprensión del arte que se producía durante este periodo; en 1938 el autor reflexionaba sobre el cubismo, a propósito de una exposición de Picasso: *El cubismo ante la bancarrota del mundo moderno*, escrito para la revista *Pan*[10] en la que insistía en esta relación: "Estamos en una época que se desgarra y se desangra en todo lo que creía poseer de más sólido y estable, y que como Aquiles es vulnerable en un punto, y no precisamente en el talón sino en plena víscera cordial." (Vidales, 1938, p.106)

10 Revista Pan (1935–1940), editada en Cali por Enrique Uribe White. Pan se distinguió por el carácter heterogéneo y a veces antinómico de sus contenidos: junto a poemas de Keats se incluían estudios sobre la ganadería en el Cauca o la justicia en Colombia. Publicó además la novela Diez muertos obreros, del entonces joven y desconocido Antonio García, y tradujo a autores extranjeros, al tiempo que reproducía obras de artistas como Pedro Nel Gómez e Ignacio Gómez Campuzano. Sin embargo, uno de los rasgos más relevantes de esta revista fue la presencia en sus páginas de una amplia muestra de la intelectualidad colombiana de la época, entre ellos: Guillermo Valencia, Eduardo Caballero, Ricardo Rendón, Germán Arciniegas, Rafael Maya, Luis Tejada, Silvio Villegas, Porfirio Barba Jacob, Baldomero Sanín Cano, José Osorio Lizarazo, Alberto Lleras, Juan Lozano, Luis Vidales y Jorge Eliécer Gaitán. Así como la vinculación de jovenes pintores encargados de producir lo que sería uno de los rasgos distintivos de la revista: las ilustraciones como ejemplo del campo del diseño gráfico. al respecto consultar: https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/2746/2826

Esta postura será compartida, a lo largo del proceso de la guerra y la posguerra, por diversos intelectuales, proyectándose incluso sobre los pensadores franceses de la neovanguardia teatral de la década de los cincuenta, como en el caso del teatro del absurdo.[11] La idea de que, tras momentos históricos críticos, la vida cambia profundamente y, con ello, también la estética se transforma, se asocia directamente con aquella nueva estética. El paso hacia nuevas formas de belleza implica siempre la aparición de elementos considerados "feos" o "caóticos" según los parámetros antiguos. Sin embargo, esto no significa que Luis Vidales haya escrito directamente sobre el teatro experimental. Lo innegable es que sus argumentos muestran coincidencias con el carácter de renovación que guió dicho proceso. En el arte, la literatura y la poesía contemporáneas de su época, se rompía con los modelos tradicionales del Renacimiento[12], asociados a un concepto específico de belleza. Aquello que algunos percibían como "prosaísmo" o "fealdad" representaba para Vidales no una decadencia, sino un tránsito hacia nuevas formas de expresión y belleza. Las cuales coinciden con el inusitado interés de la prensa local en la obra de Picasso durante estos primeros años de la década del cuarenta.

---

11 Teatro del absurdo: Categoría genérica formulada por la crítica teatral para agrupar inicialmente la producción de Beckett, Ionesco y otros dramaturgos de neovanguardia que empezaron a estrenar en la década de 1950 y tenían su centro en París. En ese contexto histórico, el término se encontraba indisolublemente asociado al pensamiento ateo de autores como Sartre y Camus, para quienes el sinsentido existencial era definitorio de la condición humana." Lo más característico del "absurdismo" sería que esos contenidos de caos e incertidumbre encontraría su expresión a través del desmantelamiento de principios de larga duración de la construcción dramática, incluida la coherencia del diálogo. De allí que el sinsentido no sea sólo una propiedad detectable en las situaciones vitales de los personajes, sino también una parte constitutiva de la experiencia hermenéutica del lector/espectador. http://www.proyectos.cchs.csic.es/detli/sites/default/files/Teatro%20del%20absurdo.pdf

---

12 Para el autor "El Renacimiento fue lógicamente lo mundano, lo sensual, así como la Reforma, lo terrestre. Hoy la deidad no es la mujer ni el Dios Absolutista. El cubismo es a-religioso y completamente ausente del sensualismo por eso. Por lo cual, dígase lo que se quiera y con el permiso de Plejánov, se junta con todo el materialismo moderno. No es raro, sino apenas consecuente, que el gran pintor Pablo Picasso de quien hay qué hablar, como de los grandes pintores, por centurias, se halle al lado de las mejores fuerzas en la República española, hollada por el fascismo cuyo talón, afortunadamente, es el propio talón de un Aquiles moderno y nada hermoso."(Vidales, 1938, p.108)

Para Vidales, el modo de creación del "genio creador" debía descartarse en favor de modelos colectivos[13], presentes en otras épocas convenientemente olvidadas. En esa medida, la metodología experimental, tal como aparece mencionada en el texto, exigía verificar las ideas en la práctica histórica, ya que solo a través de esta comprobación era posible superar el individualismo arbitrario y comprender el sentido y el valor de las corrientes espirituales de su tiempo. Esta certeza sobre la comprobación histórica, en relación con los cambios radicales en el arte, le sirvió para advertir al lector, a través de su escritura, sobre la necesidad de articular ambas dimensiones. Un ejemplo de ello es su reflexión respecto a la ruptura con el "modelo natural" en el cubismo: "Si estuviésemos acostumbrados a tomar el arte como un fenómeno concreto de su tiempo y no como algo inmutable, el cubismo no ocasionaría tal alarma ni se pondría en eclipse con nuestro manido mundo sentimental." (Vidales, 1938, p.103)

La circulación de textos sobre el tema de la abstracción en el arte a través de la prensa durante los años cuarenta coincide con la publicación de *La estética de nuestro tiempo* de Luis Vidales, lo que permite

13 El Manifiesto del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores (SOTPE), publicado en El Machete en junio de 1924, representa uno de los primeros esfuerzos en América Latina por articular una estética revolucionaria vinculada al arte colectivo y al rechazo del individualismo burgués. En él, figuras como David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera y José Clemente Orozco abogan por un arte al servicio del pueblo, enraizado en la tradición indígena y orientado hacia la transformación social. Esta visión guarda afinidad con las ideas defendidas por Luis Vidales, quien en La estética de nuestro tiempo (1944) sostiene que las nuevas formas de belleza emergen de procesos históricos colectivos y que muchos de los grandes logros artísticos han sido producto del "genio común de la especie". Ambas posturas coinciden en entender el arte como una herramienta pedagógica y política, capaz de reflejar y transformar el tiempo histórico al que pertenece.

vincular la discusión local con los debates regionales sobre la plástica y la cultura latinoamericana[14].

En este contexto, la propuesta de Vidales adquiere particular relevancia, pues introduce una posición novedosa dentro del panorama artístico colombiano: no descarta la posibilidad de construir un arte nacional y vernáculo a partir de principios abstractos y geométricos. Como señala Camilo Sarmiento, "donde otros vieron imitación vana y divertimento pueril, Vidales sospechó un potencial de desarrollo inagotable. [...] La noción de abstraccionismo en la Colombia de los años cuarenta no tenía límites precisos y era rechazada a priori. [...] La crítica –es su misión– debe ejercer docencia en este sentido" (Sarmiento, 2008, p. 110).

En 1944 Jorge Oteiza[15] plantea una perspectiva contraria sobre la posibilidad de un arte americano

14 Sumándose con esto al enfoque que Ruth Nohemí Acuña en Miradas a la Plástica colombiana de 1900 a 1950: un debate histórico y estético (2011), en el cual articula distintas iniciativas de modernización en el país las cuales incluyen en la plástica nacional la vinculación con procesos regionales: "En la pintura, la evidencia de los cambios es más tardía ya que los pintores portadores de dichos cambios se hallar fuera del país; su incidencia en el medio resaltará de manera importante a finales de la década de los treinta y se hará relevante en la década de los cuarenta, muy especialmente en la pintura mural, que será el escenario más elocuente en difusión y controversia. La influencia muralista mexicana se difunde con mayor entusiasmo por la estrecha relación de los dos países, pues se incentiva el intercambio entre artistas. Viajan artistas a México y de éste a Colombia, siendo de gran importancia cultural y plástica la visita de pintores muralistas como DAVID ALFARO SIQUEIROS Y JOSÉ CLEMENTE OROZCO Del primero es importante anotar el impactó que causó, en una de sus charlas en Bogotá en 1944, al incitar a los artistas con la frase "¡Dales muros a los pintores colombianos!"(p.92)

15 > Jorge Oteiza (Orio, 1908 – San Sebastián, 2003), es uno de los artistas vascos fundamentales del arte español del siglo XX, así como uno de los más influyentes. "Sobre el arte nuevo en la post-guerra : carta a los artistas de América." Revista de la Universidad del Cauca (Popayán, Colombia), no. 5 (octubre-diciembre, 1944): 75–109. La carta desde Popayán coincide con el periodo del artista en su paso por Sudamérica, como lo reseña el sitio web del museooteiza.org: "De formación autodidacta, Oteiza comenzó realizando esculturas dentro de la órbita del expresionismo o del primitivismo que, iniciado por Gauguin, Picasso o Derain, se desarrolla a través de Brancusi, Epstein y otros. Tras una larga estancia en Sudamérica, el escultor va desarrollando teórica y prácticamente los fundamentos de su estética, y el escultor «natural» que llevaba dentro, va dando los pasos necesarios para convertirse en el artista que de algún modo está en control de sus mecanismos y herramientas. Esta aventura intelectual quedará plasmada en textos como la Carta a los Artistas de América (1944) o La interpretación estética de la estatuaria megalítica americana (1952). (...) A finales de los años cuarenta regresa a España. La escultura masiva y monolítica, con la que Oteiza naturalmente se identificaba, sufre un proceso de desmaterialización, según el cual, la estatua-masa debe ir dando paso a la «trans-estatua» o la estatua energía del futuro: un artefacto fundamentalmente espacial y energético."

propio de la nueva estética, en este caso desde Popayán a través de la *Revista de la Universidad del Cauca* en donde se publica una extensa reflexión sobre el tema a través de: *Sobre el arte nuevo en la post-guerra: carta a los artistas de América.* Entre los argumentos principales se encuentran la problematización del concepto de arte americano, debido a que para el artista el arte necesariamente es universal en la medida que lo que determina al arte no se limita a cuestiones geográficas, sino a la comprensión que el artista tenga del espacio y el tiempo:

> El afán de una estética americana sólo puede tener sentido como un nuevo y ambicioso anhelo de poder creador, en el terreno común para europeos y americanos de una cultura occidental moderna. Problema altamente polémico y apasionante este de la problematicidad de un estilo propiamente americano. Veamos si hay una manera peculiar de concebir el arte en América. Si tienen validez los antecedentes culturales no "europeos" para pensar afirmativamente en la peculiaridad formal de un nuevo arte americano. Dos continentes de una cultura común, ¿en qué pueden fundamentar sus diferencias artísticas formales?
>
> El espacio es una conciencia metafísica, podemos aceptar de Worringer. Preguntémonos, ¿hay un espacio americano? En el acto creador del artista americano, ¿qué caracteres tiene su sentimiento del espacio? En primer lugar, la conciencia clara de un espacio regente de las operaciones del artista actual, está por formularse de modo adecuado a la riqueza de nuestro mundo espiritual y de nuestros propósitos. Debe saber el artista que este conocimiento es empresa personal de nuestra contribución y a todos nos obliga con la

misma responsabilidad. El arte de la postguerra dependerá de los artistas o del pueblo a quienes mayor acierto acompañe en la interpretación y en la aplicabilidad funcional del Espacio y por tanto de la temporalidad plástica en el planteo de los valores, en las ejecuciones de las grandes obras públicas que emprenderá el arte.(p.89)

La carta –artículo- merecerá la reflexión y respuesta pública de Luis Vidales a través de dos entregas, primero en el artículo "Reflexiones sobre la Escuela de París y el Arte Americano", publicado en *Espiral*, n.º 10 de abril de 1945, en la cual argumenta con vehemencia a favor de este, en cuanto lo entiende como un arte con relación vital entre el pasado y el futuro:

Hay muchos razonamientos para explicar la decadencia del arte contemporáneo. No hay sino uno sólo para poner en claro la inconmensurable trascendencia histórica que lo define como un arte palpitante de tradición y futuro, las dos fuerzas alternantes de toda vitalidad verdadera. Toda la pintura europea surgió de la escultura de la antigüedad, y toda ella, por tal causa, debió sufrir la preponderancia del modelado sobre el contorno. El impresionismo, al que tantas cosas se le achacan, fue nada menos que la crisis profunda de este hecho. Más no se trataba sino aparentemente de romper con la tradición pictórica humana. Sin esta pintura sin esqueleto, que venía a eliminar el modelado, no se hubiese renovado jamás la pintura europea. Fue de este proceso que apareció en Europa y en el mundo el ritmo vital o contorno expresivo de las más vivas corrientes de la pintura actual. (p.6)

La segunda respuesta circulará desde Manizales a través del prólogo del libro *Tratado de estética* también de 1945[16].

Sin embargo, en coherencia con la circulación a través de la prensa, resulta determinante resaltar el papel del periodismo cultural en la circulación de este tipo de debates, en el mismo artículo de *Espiral* Vidales invitaba a los artistas a responder la Carta de Oteiza, diciendo: "El tema, sustentado ahora a la inversa. vuelve a ser de actualidad con motivo de la "Carta a los artistas americanos" de don Jorge Oteiza, publicada en nuestra anterior entrega de ESPIRAL, y ante la cual pedimos que se pronuncien los artistas colombianos. No consideramos que el artista tenga necesariamente que ser escritor y crítico de arte. Tampoco lo contrario. Pero el arte, al fin y al cabo, es un lenguaje, aunque sea para mostrar con la fórmula cezanniana que "el arte no tiene más finalidad que él mismo", y el lógico instrumento del artista no es la pluma sino el pincel o el cincel; no es la pluma sino los elementos materiales y formales de su razón de ser, de su condición de artista."(Vidales Jaramillo, 1945, p.6)

Abordar la articulación entre lo experimental y la abstracción desde la década de 1940 resulta especialmente relevante, ya que, como se mencionó, este proceso se comprende en el marco de una estética nacionalista, heredera de las grandes discusiones

16 El autor la escribió en 1945, y se publicó en 1946. Vidales Jaramillo, Luis. "Prólogo." En Tratado de estética, 7–21. Manizales, Colombia: Biblioteca de escritores caldenses, 1946. Sobre la concepción de Vidales sobre un arte nacional Camilo Sarmiento argumenta: "¿Cuáles son, entonces, las claves para el surgimiento de un arte americano? La respuesta de Vidales está libre de declamaciones ideológicas y utopías alienantes: el arte americano sólo se logrará cuando al suelo, a los colores de la geografía y, a las particularidades del medio se aúne una identidad con el campo social, una conciencia de la misión específica que corresponde a las expresiones artísticas en el desarrollo de un pueblo. En este arte, lo "americano" es "su limitación y a la vez la cualidad que la hace darse en formas primarias de vasto alcance", esto es, su proclamación de diferencia y autonomía, aunque siempre consciente de las deudas con el arte europeo. De otra manera, el concepto de lo autóctono parece ridículo y gastado: lo americano sería exclusivamente lo hecho en América y nada más. Así como a los europeos nadie les ha pedido que hagan arte "europeo", es secundario que el arte que hagan los americanos sea arte "americano" si no aspira a la universalidad, a convertirse en arte del mundo." (Sarmiento, 2008, p. 113).

regionales que definieron el ámbito cultural desde los años veinte y que continuaron vigentes hasta bien entrada la década de los sesenta. Un ejemplo de la vitalidad del interés por un arte americano se encuentra en diversos hechos registrados por la prensa entre 1959 y 1964, donde los estudiantes de Bellas Artes destacaron por su vinculación con un arte nacional. Este arte se oponía a aquel que, según los eventos ocurridos entre junio y noviembre de 1959, los obligaba a considerarse parte de una gigantesca máquina de manipulación internacional. Estas noticias se presentan en el último capítulo.

En 1948, el debate sobre abstracción, en el contexto de la apuesta por un arte americano asociado a una nueva estética, a través de esas redes intelectuales, tendrá un significativo aporte en el que se articulan algunos de los argumentos aquí reseñados. Se trata de la integración plástica que, desde México, propone, como lo sugería Vidales[17], un nuevo tipo de creador asociado a la producción colectiva de la obra: arquitectos, ingenieros y artistas –pintores y escultores– trabajan en conjunto de forma coherente con la época de posguerra, en la que una nueva forma de belleza, propia del caos, emergería. Para David Alfaro Siqueiros la integración plástica además de significar una nueva etapa en las artes, lejos de la lógica de la creación individualista, y el avance técnico de los procesos, suponía la integración entre las artes: "La separación de la escultura, la pintura, los vitrales, etc., de la arquitectura, fue una consecuencia natural de los conceptos individualistas correspondientes a la sociedad post renacentista, a la sociedad liberal. La sociedad nueva, la que surge delante de nosotros, será, cada vez más, una sociedad colectivista, infinitamente más

17 Luis Vidales desarrolló una visión crítica del muralismo mexicano, en particular cuando éste adopta convenciones formales de la pintura de caballete, desdibujando así su carácter monumental y socialmente situado. En un artículo publicado en Contemporánea: Revista de cultura y ciencias, el poeta señala que "todo el muralismo mexicano está imbuido de (la pintura de tela)" y advierte que el arte mural "compete a un tipo específico de sociedad", por lo que su validez no puede depender solo de soportes arquitectónicos modernos, sino de su integración orgánica a la estructura colectiva que le da sentido. Para Vidales, el muralismo auténtico no es una decisión individual, sino una responsabilidad histórica compartida por la comunidad que lo produce. (Vidales, 1958, p. 87).

amplia, en ese sentido, que lo que fueron las sociedades engendradoras del pasado artístico, pues aquellas tenían un carácter teocrático, colectivo-religioso, y estuvieron dirigidas por minorías esclavistas. El mundo de hoy, anticipo apenas inicial del de mañana, es ya un mundo multitudinario, para servicio, entre otras muchas cosas humanas, precisamente, de la plástica integral." (Siqueiros, 1948)

En esta integración los elementos formales asociados al espacio y al tiempo se combinan en una síntesis plástica que supera las obligaciones del realismo de décadas anteriores, favoreciendo además un tipo de experimentación material acorde con los desarrollos y las nuevas tecnologías en la producción plástica.

La vinculación de dicha integración con la plástica nacional impulsó entre los artistas distintas estrategias de asociatividad, antes mencionadas, sin embargo, resulta indispensable reseñar los efectos de la visita de David Alfaro Siqueiros en la escena local:

> Bogotá participó de estas aspiraciones que quedaron planteadas en el ambiente artístico local cuando Siqueiros llegó en abril de 1943, para impartir unas conferencias sobre la pintura mexicana y un taller práctico con los estudiantes de pintura mural de Ignacio Gómez Jaramillo en la Escuela de Bellas Artes de la capital. Este acontecimiento marcó el contacto entre ambos artistas, un lazo que se estrechó en la segunda estancia del colombiano en México a partir de 1946. A su regreso en 1948, Gómez Jaramillo conformó un colectivo artístico junto con Jorge Elías Triana y Marco Ospina cuyos objetivos apuntaban a la petición de más muros para el arte público, expuestos así: Nuestra intención es precisamente la de iniciar el movimiento de

> la pintura pública, llevarle al pueblo -en lugares de fácil acceso: edificios públicos, mercados, escuelas, centros de asistencia social, etc.- la pintura colombiana, y la escultura igualmente…" (Wiesner et al., 2023,p.120-121)[18]

En la obra de José Clemente Orozco: *Alegoría Nacional. El pueblo se acerca a las puertas de la escuela. Derrote y muerte de la ignorancia*[19] de noviembre del 1947 a abril de 1948 para la Benemérita Escuela Nacional de Maestros, puede decirse que la integración plástica concreta -aunque el término comience a utilizarse hasta 1948[20]-, aquella síntesis formal que Oteiza demandaba a los artistas de posguerra. El interés particular en esta obra tiene que ver además con su carácter escenográfico, pintado sobre el gran muro de fondo del teatro al aire libre presenta un tipo nuevo de síntesis pictórica e histórica como "telón de fondo" permanente. La obra de Orozco, resultado de la invitación que el arquitecto Mario Pani[21] extendió al artista, responde a las exigencias planteadas desde el campo de lo escenográfico en la década de 1950. En este contexto, el artista deja de ser un mero realizador de decorados para participar en la resolución conceptual de la arquitectura, como ocurre en este caso, donde su

18 Christian Padilla ha estudiado extensamente el proceso de diálogo entre México y Colombia, entre otros en el texto: La llamada de la tierra. El nacionalismo en la escultura colombiana. Colección de Ensayos de Autor. Fundación Gilberto Álzate Avendaño. 2009.

19 La imagen puede revisarse en: Consultado 11 noviembre 2024.

20 Texto completo en: Espacios Revista Integral de Arquitectura y Artes plásticas 01 de septiembre de 1948

21 Al respecto del mural de José Clemente Orozco el discurso de Pani: De todos ustedes es conocida mi colaboración con José Clemente Orozco en el gran mural del auditorio abierto de la Escuela Nacional de Maestros, el único mural abstracto que pintó el gran artista. Es un mural de colores planos, limitados por tiras metálicas –de bronce y aluminio incrustadas en el concreto del muro–. No fue pintado directamente por él, sino –como en una obra arquitectónica– fue ejecutado por sus ayudantes, obreros de la obra. El proyecto lo realizó en un espléndido dibujo a escala uno a cincuenta, que tuvo la gentileza de regalarme con una muy elogiosa dedicatoria. Existe una fotografía en la que Orozco, sentado en la primera fila del auditorio, con una brocha en la mano "dirige" a los ejecutantes del mural como si dirigiera a los músicos de una orquesta. Sobre la obra de Mario Pani: https://academiadeartes.org.mx/miembros/pani-mario/

intervención completa el proyecto, actuando como un cierre y una apertura de lo arquitectónico.

La vinculación entre integración plástica, abstracción y arte americano configura el ambiente cultural a nivel regional a finales de los años cuarenta, un momento marcado por los efectos de la posguerra y las políticas norteamericanas del gobierno de Truman, que institucionalizaron el tipo de atención internacional que, en adelante, caracterizará lo social y cultural para la región. En ese mismo contexto histórico, comienza a consolidarse un marco conceptual que marcará profundamente el pensamiento latinoamericano en las décadas siguientes: el de "desarrollo". Durante la segunda mitad del siglo XX, este concepto se convirtió en uno de los ejes vertebradores del pensamiento regional, en gran medida articulado con la creación de la CEPAL. Su impacto fue tal que dividió el pensamiento del siglo en dos grandes periodos y se proyectó transversalmente en distintos campos —desde la economía hasta las humanidades—, superando en alcance a nociones como modernización, identidad, revolución o dependencia. La centralidad del desarrollo, estrechamente ligada a la noción de subdesarrollo, no sólo configuró una agenda intelectual y política regional, sino que también impulsó la institucionalización de las ciencias sociales en América Latina, transformando las formas de producción de conocimiento que eran casi inexistentes hacia 1950 (Altamirano, 2003, p. 21).

En el caso de Colombia esta etapa de desarrollo[22], se da paralelamente al asesinato de Jorge Eliécer Gaitán

22 Arturo Escobar en La invención del desarrollo (2014) explica que "Desde el 11 de julio hasta el 5 de noviembre de 1949, una misión económica, organizada por el Banco Internacional de Reconstrucción y Fomento, visitó Colombia con el propósito de formular un programa general de desarrollo para el país. Era la primera misión de esta clase enviada por el Banco a un país subdesarrollado. La misión contaba con catorce asesores internacionales en los siguientes campos: comercio exterior, transporte, industria, hidrocarburos y energía, vías carreteables y fluviales, servicios comunitarios, agricultura, salud y bienestar, banca y finanzas, economía, cuentas nacionales, vías férreas y refinerías petroleras. Con la misión trabajó un grupo homólogo de asesores y expertos colombianos." (p.73)

y sus efectos sociales y políticos, los cuales precipitarán un complejo proceso de censura coherente con el inicio de otra "regeneración" conservadora que marcará el fin de los cuarenta y el comienzo de los cincuenta[23]. En este contexto, el hecho de trabajar "juntos" no solo representa una estrategia de sociabilidad, sino también una forma de resistencia y una necesidad.

23 Durante el gobierno conservador de Laureano Gómez (1950-1951) son destituidos de la Universidad Nacional de Colombia, entre otros profesores, Ignacio Gómez Jaramillo, José Domingo Rodríguez, Cecilia Porras y Marco Ospina (ejercía como director desde 1949 por encargo de Alejandro Obregón, en 1950 será oficialmente nombrado director.). (Adarme et al., 2011, p.315)

1.3 Censura y el campo artístico (1948-1960)

Al pensar en la censura, normalmente se asocia a los regímenes autoritarios y en el contexto de las décadas de los cuarenta y cincuenta en Colombia, se tiende a asociar de forma directa el gobierno de Rojas Pinilla. Sin embargo, la censura moral y religiosa ha operado históricamente en el país como una forma de control en un asocio entre la Iglesia Católica y el poder político conservador. La Iglesia Católica influyó sobre expresiones plásticas, audiovisuales o escénicas por considerarlas inmorales, subversivas o en contra del dogma cristiano. De esta forma, la censura reguló los espectáculos públicos y definió lo considerado como aceptable, moldeando prácticas, narrativas y discursos durante varias décadas. (Castillo., 2004)
El ejemplo más conocido fue la polémica de las obras de Débora Arango (1907-2005), a quien se le ordenó cerrar y descolgar exposiciones en Colombia en 1939 y 1940, y en España en 1955. Unos de sus más acérrimos contradictores fue Laureano Gómez, quien en el periódico El Siglo la tilda de “inepta y de mal gusto”. (Londoño Vélez, 1997)

La censura moral y religiosa ejercida por la Iglesia Católica estuvo entramada con un control más amplio de orden ideológico. Su forma de operar y en particular el uso de la prensa para ello abonó el camino para formas posteriores de represión. De ahí que el fenómeno de la censura quede limitado si se atribuye exclusivamente al gobierno de Rojas Pinilla. En su lugar, puede entenderse como un mecanismo que tiene una continuidad en el tiempo y que modifica y cambia sus formas de acuerdo con el contexto y las circunstancias políticas. Así como, un instrumento que fue particularmente utilizado por

los gobiernos conservadores durante el siglo XX que tendieron a cooptar los espacios de expresión pública.

Con esta antesala, lejos de parecer una década estable, los años cincuenta en Colombia representaron un periodo de profundos cambios. No se trata de una época homogénea; por el contrario, estuvo marcada por intensas dinámicas que se desarrollaron en un tiempo relativamente corto. Las consecuencias de los eventos acontecidos el 9 de abril de 1948 generaron que los primeros años de la década fueran turbulentos e inestables. Con una violencia que se extendía por los territorios nacionales, los principales jefes del partido liberal[24] fuera del país y el partido conservador en fuertes pujas internas entre los partidarios de Mariano Ospina Pérez, Laureano Gómez y Gilberto Álzate Avendaño.

La llegada del general Gustavo Rojas Pinilla se sintió en un principio como un cierto momento de esperanza y promesa que aliviará las tensiones políticas o, al menos, se estableciera una cierta tranquilidad en los territorios. Esta percepción también fue sentida en el sector cultural. El periodismo cultural de los años 1953 y 1954 evidencia una postura de expectativa más que de represión. Aunque la censura se asocia directamente al gobierno militar, la represión a la prensa, por ejemplo, era una situación que ya se venía presentando desde el gobierno conservador de Mariano Ospina Pérez especialmente después del 9 de abril de 1948. Así que, Rojas se encontró con escenario ya abonado (Tirado Mejía, 1989, p. 115).

Ospina impuso una fuerte censura a la prensa, al correo, los telegramas y las llamadas telefónicas que fueron supervisadas oficialmente. (Reyes, 1989) El decreto 3521 de 1949, estableció la censura de la prensa y de la radiodifusión. El 9 de noviembre de 1949, bajo

24 Como ya se mencionó, la represión que vivió el liberalismo, la persecución y los incendios a los periódicos, a la sede del partido y a las residencias de varios de los líderes liberales, obligaron que varios de ellos salieran del país. Entre ellos, Eduardo Santos, quien residió en Londres.

las consideraciones del estado de sitio establecido como consecuencia del 9 de abril, se dictaminó que:

> Artículo primero. En todo el territorio nacional se establecerá la censura de la prensa y de la radiodifusión. Los Gobernadores, Intendentes y Comisarios tendrán a su cargo el cumplimiento de esta medida, adecuándola en cada caso a las modalidades de la prensa y la radiodifusión local, pero el Gobierno Nacional podrá designar, cuando lo estime conveniente, un Oficial de las Fuerzas Militares que colabore con las autoridades seccionales en el desempeño de esas funciones. En Bogotá se encargaran de la censura periodística los Ministerios de Gobierno y de Guerra, y de la correspondiente a la radiodifusión, el Ministerio de Correos y Telégrafos.
>
> Artículo segundo. Los Ministerios de Gobierno y de Guerra y los Gobernadores, Intendentes y Comisarios tienen la facultad de suspender una publicación cuando, a juicio del respectivo agente del Gobierno, sea imposible establecer sobre ella una censura suficiente, o cuando viole las disposiciones adoptadas por el Gobierno. El Ministerio de Correos y Telégrafos hará uso, para lo relativo a la radiodifusión, de las autorizaciones de que tratan las disposiciones legales sobre la materia y las conferidas por medio de este Decreto, que rige desde su expedición. (Decreto 3521, 1949)

Durante el gobierno de Laureano Gómez, se creó la Dirección de Información y Propaganda del Estado que regulaba todas las noticias oficiales y el Ministerio de Gobierno, a cargo de Luis Ignacio Andrade C.M.F (1894-1966), era el órgano encargado de vigilar y aplicar las normas de censura.

> Por medio de un informe presentado al ministro en 1952, se presentaban los resultados de la censura en el país. En este se afirmaba: "la censura ha sido benigna – la llaman 'La Bobalicona' lo prueba el hecho de que a pesar de todo lo que se ha publicado y publica, en dos [años] y medio han sido suspendidos en Bogotá y solo por un día 4 periódicos". Al mismo tiempo, este documento resaltaba que El Siglo, periódico del laureanismo, también había sido sometido a la censura, lo cual daba cuenta de la aparente imparcialidad manejada".(Mahecha, 2023, p. 415)

Las censuras hasta el momento habían sido mucho más nominales, señalando personas en particular, aunque afectaban a todo el medio de divulgación. Tal es el caso de Jorge Zalamea Borda, quien enfrentó diversas formas de censura a lo largo de su vida. Como lo señala Sylvia Suárez (2024), su papel protagónico en la Junta provisional de gobierno revolucionario tras el Bogotazo lo convirtió en blanco de persecución y difamación, lo que resultó en su prisión. Junto a él, también se apresaron a Alejandro Vallejo, Diego Montaña Cuéllar y León de Greiff. (Reyes, 1989) El decreto de 1949 otorgó al gobierno el poder de controlar la prensa, intensificando las acciones de censura, lo que hace aún más relevante la labor de Crítica, de Jorge Zalamea, como un refugio para las ideas liberales y progresistas (Suárez Segura, 2024)

Los periódicos realizaban sus propias ediciones junto con los censores designados para evitar confrontaciones directas con el gobierno. Esta dinámica fue la que recibió Rojas a la llegada al poder, sin embargo, esta situación fue cambiando de matices desde muy temprano en su gobierno. Como lo indica Sergio Mahecha (2023) la censura "no surge de manera espontánea ni

funciona bajo dinámicas homogéneas. En sus pliegues es posible hallar contradicciones, discursos ambiguos y dependencias originadas por relaciones de poder que tienen lugar según el contexto histórico en el que se desarrolla su ejercicio" (Mahecha, 2023, p. 413)

La línea gubernamental fue ir cerrando el circuito de circulación, impidiendo la publicación total del medio de comunicación. La primera acción fue el cierre del periódico *El Siglo* en agosto de 1953, dirigido para aquel entonces por Belisario Betancur (1923-2018). El periódico El Siglo había sido fundado por Laureano Gómez y José de la Vega en 1936, con una postura claramente conservadora. En 1944, la dirección del periódico fue trasladada a Álvaro Gómez Hurtado (1919-1995), hijo de Laureano Gómez, ocupando dicho cargo en tres épocas distintas.

Al siguiente año, Rojas Pinilla expidió un decreto por el cual se dictaron normas de carácter penal, a quién expresara opiniones contrarias a la "autoridad legítima", es decir, a su gobierno. El 5 de marzo de 1954, el decreto 684 declaró que:

> El que por cualquier medio dirija, redacte, edite, auxilie o difunda escritos o publicaciones clandestinos que:
>
> a) Calumnien o injurien a las autoridades legítimamente constituidas;
>
> b) Signifiquen directa o indirectamente irrespeto o burla de las mismas autoridades;
>
> c) Sugieran o preconicen la desobediencia a ellas o el desconocimiento de la ley;
>
> Incurrirá en relegación a colonias penales por el término de seis (6) meses a dos (2) años y en multa de cien pesos ($100.00) a cincuenta mil pesos ($50.000.00) que se destinará a obras de beneficio social.

> Se considerará que ha existido la calumnia o injuria aunque se hayan empleado expresiones vagas o indirectas, como “se dice”, “se rumora”, “nos han informado” o cualquier otra similar.
>
> Si la calumnia o injuria se refiere al Jefe del Estado la pena se aumentará hasta en una tercera parte. (Decreto 684, 1954)

Una semana después, el gobierno cerró el semanario La Unidad, fundado por Belisario Betancur en respuesta al cierre de El Siglo. En el semanario había salido publicado un texto de Luis Ignacio Andrade C.M.F en oposición al gobierno. Andrade se perfilaba como un candidato para la contienda electoral y continuador por parte del partido conservador del gobierno de Laureano Gómez, por lo que la llegada del régimen lo ubicaba en el foco de la contienda, más aún cuando era miembro de la Asamblea Nacional Constituyente.

La Unidad, junto con otros medios conservadores, publicaron y asociaron el gobierno de Rojas Pinilla con el peronismo argentino y la visita de la hija del general[25] María Eugenia Rojas, a Argentina ayudaron a establecer dichos vínculos. En 1953, se fundó la Confederación Nacional del Trabajo (CNT) en Colombia, con apoyo de la Agrupación de Trabajadores Latinoamericanos Sindicalizados (ATLAS), vinculada al peronismo. Impulsada por el gobierno de Rojas Pinilla y con la colaboración del ministro de Trabajo, Aurelio Caicedo Ayerbe, quien definió sus objetivos y metas, la CNT obtuvo personería jurídica en 1954. Sin embargo, su creación generó oposición de la jerarquía eclesiástica, que veía amenazado su control sobre la UTC, especialmente dado el enfrentamiento entre Perón y la Iglesia en Argentina. Además, la CNT contribuyó a la formación del Movimiento de Acción Nacional (MAN), un nuevo

25 María Eugenia Rojas trabajó en la promoción del Servicio Nacional de Aprendizaje Social- SENDAS, un programa para atender sectores populares, mujeres y familias de bajos recursos. Una estrategia que se ha visto como una acción populista al combinar el asistencialismo como mecanismos de control social, a la vez que se proyecta una imagen moderna del gobierno militar. (Ver Luna, 2008) El liderazgo de María Eugenia Rojas la llevó a que la denominarán la “capitana del pueblo” y la convirtió en un ejemplo de mujeres en el ámbito público de la época.

proyecto político de respaldo al régimen de Rojas (Tirado Mejía, 1989, p. 112)

Esta situación llevó al gobierno de Rojas a ser objeto de las suspicacias de Estados Unidos, que, en el marco de la Guerra Fría, estableció una política exterior hacia América Latina prestando especial interés en las afiliaciones socialistas y comunistas, o cualquier cercanía a estas.

Diferentes acciones de censura como arresto de directores y periodistas, cierres temporales o definitivos, suspensiones de circulación o vigilancia sobre las ediciones fueron interpuestas a otros medios como *El Colombiano, Diario del Pacífico, La República*, entre otros. Para 1955, la censura llevó al cierre de los periódicos *El Espectador* y *El Tiempo.* Los argumentos radicaron en el cubrimiento y denuncia de la actuación militar en los enfrentamientos con las guerrillas en Tolima. En respuesta aparecieron los periódicos *El Independiente* y *El Intermedio* en 1956; y en ese mismo año, el gobierno reguló la importación de papel a través de una entidad creada para tal fin que establecía cuotas diferenciadas según el medio de comunicación que se tratase y creó el Diario Oficial.

Sergio Mahecha (2023) señala como las tácticas de censura tomaron diferentes matices que se agregaban o cambiaban a las razones que justificaban las acciones de gobierno contra la expresión pública de cualquier tipo. Así mismo, el gobierno de Rojas se encontró en una encrucijada. Por un lado, era objeto de vigilancia por parte de Estados Unidos, que veía en la censura un punto peligroso si se consideraba que el gobierno tenía vínculos con las corrientes de izquierda; pero, por otro lado, se tenía en Estados Unidos el mejor aliado económico, particularmente en créditos para el país.

Mahecha (2023) señala que el gobierno de Rojas Pinilla manejó un doble discurso en relación con la censura. Hacia afuera, mostrando que la censura era mínima, que los medios podían circular y hacia adentro, con sanciones o tasas diferenciales entre medios para el acceso al papel y la circulación. De los problemas económicos a los que fueron llevados varios medios de comunicación con la imposición de tasas sin mayores justificaciones, da cuenta una carta dirigida al jefe de rentas del Estado por parte del periódico El Tiempo, publicada el 10 de noviembre de 1957, una vez Rojas Pinilla ha salido del poder. La misiva titulada El Tiempo y las Persecuciones de la Dictadura, detallan todas las acciones desde 1954 hasta 1957 tanto económicas como aquellas de vías de hecho como incendios en la sede del periódico (Santos y Villegas de Santos, 1957)

Las acciones de censura, pues, tenían varios matices. Por ejemplo, a las posturas críticas frente el actuar del gobierno y de las Fuerzas Militares, se fueron añadiendo argumentos anticomunistas. Esto no respondió a una postura aislada; por el contrario, se alineaba con la agenda de Estados Unidos en la región latinoamericana en un contexto de Guerra Fría, que apoyó varios de los regímenes dictatoriales de la región.

Adicionalmente, el apoyo de la iglesia fue clave no solo en el reforzamiento del poder gubernamental sino también en las acciones de censura. Desde la administración de Laureano Gómez se venían restringiendo las actividades de las iglesias protestantes, hecho que había levantado pronunciamientos por parte del gobierno de Estados Unidos (Tirado Mejía, 1989, p. 117). Con Rojas Pinilla, las acciones fueron más directas. En 1954, se prohibieron prácticas no católicas, restringiendo cualquier acción pública o publicación

tanto para nacionales como extranjeros no católicos. La Iglesia Católica apoyó con fuerza estas medidas viendo con beneplácito las acciones de gobierno. De esta manera, protestantismo y comunismo eran dos matices que en la práctica no se distinguían bien pero que se unificaban en un discurso de subversión, objeto de las medidas de censura.

A la caída del gobierno de Rojas, la estructura de control ya estaba instaurada. Las juntas de censura ya tenían una forma de operación establecida que la Junta Militar que continuó las mantuvo y, posteriormente, se modificaron; aunque la Iglesia Católica y los gobiernos del Frente Nacional tuvieron los instrumentos para restringir ciertas expresiones públicas. Si bien, lo más estudiado ha sido la censura sobre la prensa, es importante señalar que el campo artístico también fue objeto de estas medidas. Además de las artes plásticas, la literatura, el teatro, la radiodifusión y el cine también fueron foco de censuras, incluso durante el Frente Nacional.

> El primer acto hostil contra la inteligencia artística se produjo en 1955 contra el director japonés Seki Sano quien tuvo que salir del país a escasos tres meses de haber llegado, traído por el propio gobierno para formar actores y actrices para la naciente televisión colombiana, pues fue acusado de “comunista” por el hecho de haber estudiado en la Unión Soviética. (Ramos-García, 2024. p.51)

En el contexto anteriormente mencionado, se entiende como las presiones externas determinaron acciones sobre las artes. En marzo de 1956, se instala una junta de censura para el cine. En el periódico El Colombiano se anuncia:

> Ante el ministro de educación nacional, doctor

> Gabriel Betancur Mejía, se instalará el miércoles próximo a las cuatro de la tarde la junta nacional de censura de cine, en la cual tienen representantes el gobierno, las autoridades eclesiásticas y la asociación de escritores y artistas nacionales. ("La junta de censura de cine se instala el miércoles próximo", 1956. p. 20).

El cine, la radio y la televisión, al ser medios con un impacto mayor en la población fueron escenarios de especial control y vigilancia. Desde el punto de vista de la creación y expresión artística, la censura no constituye un aspecto positivo. Sin embargo, existió un sector de la población y de la prensa que considerando la influencia de los medios sobre "las masas" se manifestaron a favor de las juntas de censura.

> La decisión de integrar dicha Junta con elementos designados paritariamente por el ministro de Educación Nacional y por el señor Cardenal Primado de Colombia, constituye factor de acierto y motivo tranquilizador para la sociedad. Así mismo la representación en ella de los escritores y artistas contribuye al acierto de sus determinaciones.(Bernal Jiménez, 1956. p.3)

Los determinantes de la junta de censura se amparaban en aspectos que atentaran la moral y las costumbres católicas, incentivaran la violencia o "quebrantaran la unidad religiosa". En 1957, bajo el gobierno de la Junta Militar, la Junta de Censura emite una circular, que publica el periódico El Siglo, en la que se advierte que:

> Según el Decreto orgánico de esta Junta, en su artículo 12 no se pueden exhibir películas para ningún público ni grupo, sin antes haber sido calificadas por esta entidad. Que el espíritu de

> la ley es claro a este respecto, y el ser vistas primeramente por personas ajenas a esta Junta, significa su violación. (“No se pueden exhibir películas sin antes de haber sido censuradas”, 1957. p.5)

Ante este panorama, los artistas de diversas ramas utilizaron estrategias de colectivización y socialización para hacer frente a la censura, según Mauricio Trujillo (2022). Esto se evidencia con la creación de organizaciones como la Asociación de Escritores y Artistas de Colombia – AEAC en 1954 (López Rosas, 2018)y el Movimiento Nacional de Artistas Plásticos- MNAP en 1955, que reflejan un esfuerzo por establecer redes de colaboración y apoyo entre los artistas y escritores del país, frente un contexto francamente adverso.

1.4 Asociatividad y autogestión: respuesta cultural a la censura

La estrategia de asociatividad cuyo tipo de vínculo aparece más organizado y estructurado tiene uno de sus ejemplos en la Asociación de Escritores y Artistas de Colombia- AEAC que se fundó el 9 de abril de 1954. De ello da cuenta el Noticiero Cultural del periódico *El Tiempo* de ese mismo día en el cual sale publicada la nota siguiente:

> Hoy a las 6:30 de la tarde en la Biblioteca Nacional se reunirá la asamblea de fundadores de la Asociación de Escritores y Artistas Colombianos. Asistirá el Ministerio de Educación Nacional. Hablará el doctor Otto Morales Benítez. En esta reunión se elegirán los primeros dignatarios de la corporación. Circulan más de cien invitaciones. ("Noticiero Cultural- Asamblea," 1954. p.5)

Las posturas críticas de la Asociación de Escritores y Artistas de Colombia- AEAC circularon a través de la revista *Índice Cultural* como medio principal de difusión de sus ideas y que se publicó entre 1952 y 1958[26].

Varios miembros del consejo de dirección o colaboradores de la revista también hicieron parte de la AEAC al tiempo que también publican la revista *Espiral,* publicación dedicada a las artes y las letras, fundada por Clemente Airó en 1944. En ella también trabajaron y colaboraron intelectuales como Luis Vidales, Fernando Charry Lara, o artistas como Ignacio Gómez Jaramillo

26 En el primer número de la revista aparece su sede en una oficina de la Avenida Jiménez N. 5-30 (luego solo aparecerá un apartado aéreo). Como editor principal aparece Óscar Delgado, quien tendrá una continuidad en la revista como editor y posteriormente director. La revista contó con un consejo de dirección que en su primer número estuvo compuesto por: Clemente Airó, Miguel Arbeláez Sarmiento, Aurelio Arturo, Carlos Castro Saavedra, Fernando Charry Lara, Casimiro Eiger, Abelardo Forero Benavides, Alberto Galindo, Julio César García, Ignacio Gómez Jaramillo, Carlos López Narváez, Otto Morales Benítez, Álvaro Mutis, Ángel Martín Vázquez, Carlos Vesga Duarte y Luis Vidales. La revista contenía las secciones de arte (en el primer número a cargo de Enrique Torregroza y Juan de Dios Salgado), sección de bibliografía, de cinematografía, de música, de radiodifusión y de teatro. Así mismo, contaba con corresponsales en regiones de Colombia como: Barranquilla, Bucaramanga, Cali (Marco Ospina), Cartagena, Cúcuta, Ibagué, Medellín y Popayán. También contaba con corresponsales extranjeros en Buenos Aires, Caracas, Madrid, México, Montevideo, París y Quito (La casa de la cultura de Ecuador).

y Marco Ospina, entre otros (Prieto Mejía, 2016). Todos ellos, vinculados también a la revista *Índice Cultural*. Esta situación revela formas densas de sociabilidad intelectual que funcionan de manera articulada; así como el papel de medios impresos, como las revistas, configurando espacios de interacción que construyeron redes culturales entrelazadas y cohesionadas para la década de los cincuenta.

Por esta razón, los artículos publicados evidencian las dinámicas del ambiente cultural y político del periodo de gobierno del general Gustavo Rojas Pinilla, incluyendo el tránsito acaecido después del fin de su mandato y el establecimiento de la Junta Militar que permaneció en el poder por un poco más de un año hasta el establecimiento del Frente Nacional.

Los artículos publicados en *Índice Cultural* permiten observar los cambios de la década para el ámbito cultural y, en particular, como la AEAC percibió y anheló las acciones en términos de política cultural. Desde esta perspectiva, el inicio del gobierno de Rojas Pinilla estuvo marcado por una expectativa de cambio. En el año 1954, Oscar Delgado, coordinador editorial y posterior director[27], publicó un artículo titulado "Mensaje al Señor Presidente" en el cual criticó la falta de apoyo estatal hacia el arte y la cultura en Colombia, apelando al presidente Gustavo Rojas Pinilla para que implementara un cambio significativo. Los intelectuales y artistas colombianos, históricamente relegados por el Estado, esperaban que la nueva administración rompiera con el patrón de desinterés de gobiernos anteriores. Delgado, describió cómo la carencia de estímulos oficiales llevó a los artistas a trabajar en condiciones adversas, sin recursos ni oportunidades justas. En el artículo se lee:

27 En los números de la revista Índice Cultural del año 1953 figura un número importante de integrantes y colaboradores. Que la propia revista clasifica en: novelistas, prosistas y poetas, poetas, profesores universitarios, periodistas, pintores (entre los cuales se encuentra Fernando Botero desde Madrid, Alipio Jaramillo, Ignacio Gómez Jaramillo, Leo Matiz, Marco Ospina, Alejandro Obregón desde París, Pedro Restrepo Peláez desde México, Omar Rayo, Juan de Dios Salgado desde París, Lucy Tejada desde Madrid, Jorge Elías Triana, Eduardo Ramírez Villamizar y Antonio Valencia desde Madrid), músicos y compositores, y escultores (como Rodrigo Arenas Betancourt desde México, José Horacio Betancurt, Guillermo Botero desde Montevideo, Edgar Negret desde París, Rómulo Rozo en México)

La carencia de estímulos para el artista es notoria en grado superlativo. Ya no es honroso conllevar este título. Los nuéstros [sic] han debido tornarse artistas vergonzantes. La institución universal de los concursos, que implica sana emulación, es aquí desconocida. Y cuando se practicó, siempre fue burlado el artista, beneficio del "lagarto", del influyente o simplemente del artesano, bien intencionado seguramente, pero nada dotado de facultades para espigar el sacro campo del arte. El caso del VII Salón de Artistas Colombianos es muy ilustrativo. Esta competencia quedó tan malherida que se extinguió por sí misma. Los pintores y escultores decidieron no festinar más la farsa. La prueba más fehaciente de estos asertos radica en el vergonzoso —aunque justificado— desconocimiento e indiferencia con que nuestro país es observado en el exterior. Pues es lugar común el enunciado de que las artes y las letras son el vehículo que afianza la amistad, el respeto y el conocimiento recíproco de los pueblos. Y nuestras "luminarias" no solo están sideralmente alejadas, sino que su menguado brillo languidece. Languidece penosamente, inexorablemente.

> ¿Cómo racionalizar la inversión de un auxilio estatal, para distribuirlo en forma indiscriminada que a todos beneficie, extirpando el peligroso reparto exclusivista que de los fondos públicos suele hacerse cuando prima criterio del administrador? (Delgado, 1954, p. 363)

De allí es claro, el tradicional malestar por el apoyo estatal hacia las artes en dos aspectos: (i) el circuito de circulación, es decir, la institucionalización de los espacios y (ii) el soporte económico por parte del Estado. El caso del VII Salón de Artistas Colombianos ejemplifica esta situación, siendo un escenario que presentó siempre

debates, críticas y enfrentó las dificultades de garantizar la continuidad como un espacio no solo de circulación sino de legitimación de los artistas plásticos.

Adicionalmente, el artículo sugiere que la mejor manera de promover el arte colombiano es mediante la creación de una entidad cultural autónoma, similar a la Casa de la Cultura Ecuatoriana, que garantice un apoyo imparcial y sostenible. Esta idea, demuestra el reclamo de una mayor institucionalización del campo cultural, pues es importante recordar que, durante la década de los cincuenta, el sector cultural es una dependencia del Ministerio de Educación, a través de la Oficina de Extensión Cultural. Teniendo en cuenta esto, no es de extrañar el reclamo y sobre todo las propuestas de modelos similares, como la Casa de Cultura Ecuatoriana, que solo se concretaron una década más tarde con la creación de Colcultura.[28]

Por último, vale la pena mencionar que el artículo destaca el proyecto de la Asociación de Escritores y Artistas en busca de respaldo estatal y concluye con un llamado al gobierno de Rojas Pinilla para que su legado sea recordado no solo por sus reformas sociales, sino también por un compromiso con la dignificación de la cultura y las artes en Colombia.

Los artistas encontraron en las estrategias de asociatividad una manera de gestión cultural y de otro modo, de subsistir ante el tensionante clima político que precedió el gobierno de Rojas Pinilla. La alternativa de pacificación a través de un gobierno militar, trajo un ánimo expectante y en cierta medida optimista hacia el cambio. Esta percepción se refleja claramente en el periodismo cultural, que constituye la revista. Nuevamente, Oscar Delgado, quien para el año 1955 hace parte del cuerpo directivo de la AEAC, publica un artículo titulado “Vamos

28 La Casa de la Cultura fue una iniciativa dirigida por Santiago García a nivel local tomando el nombre de la Casa de Cultura ecuatoriana. Sin embargo, la Casa de Cultura ecuatoriana era una institución con cobertura nacional y con un carácter administrativo gubernamental. Por ello, será una referencia para la creación de Colcultura décadas más tarde.

al entierro pero no paremos las máquinas" en la sección de *Índice Cultural* denominada "También la crítica cuenta", donde se lee:

> Con el cambio de régimen advino un clima propicio para abrevar de nuevo en las fuentes del saber, para retomar los libros, para ejercitar la literatura, el arte, la ciencia y las demás expresiones de la cultura. Antes, no era lógico ponernos a escribir una novela o un poema, cuando campos y ciudades se teñían de sangre de hombres. Hoy existe una tendencia a rehabilitarnos, a "buscar el tiempo perdido", a contribuir —cada quien en la medida de su capacidad— a la formación de nuestra cultura en agraz. Una de las consecuencias inmediatas del 13 de junio fué [sic] la formación de un frente único de los intelectuales: la "Asociación de Escritores y Artistas de Colombia.

Para nadie es un secreto que una tarea como ésta se vería obstaculizada por un cúmulo de dificultades. Después de dos años de tenaz lucha, hemos podido salvar las barreras iniciales. Pero subsisten aún pequeños escollos. La AEAC surgió en el centro del país, en Bogotá, y ha venido irrigando la periferia. Por principio estatutario, no existe discriminación filosófica o política. Siguiendo esta pauta, los quinientos afiliados de todo el país constituyen una masa heterogénea, un crisol de la nacionalidad, un espejo en el que se reflejan las más disímiles ideologías y creencias. No se han presentado divergencias por cuestiones políticas. Por el contrario, los liberales, los conservadores y los socialistas - intelectuales, saben que tienen comunes problemas de economía doméstica, y en cuanto a los principios de libertad de expresión —ya sea oral, en la tribuna, en la radio, en la cátedra; o escrita, en

> la prensa, en los libros, en la correspondencia—, constituyen ellos uno de los pocos asuntos sobre los que no ha existido divergencia en Colombia, porque todos los colombianos siempre hemos estado de acuerdo en que debemos defenderlos hasta el final, aún a costa de la propia vida. (Delgado, 1955e, p. 529)

Llama la atención la acogida de la AEAC en escasos dos años de existencia. Para 1955, contaba con quinientos afiliados y seccionales en Barranquilla, Manizales, Pereira, Cartagena, Bucaramanga, Cali, Medellín y Tunja. Aparece aquí otro aspecto que fue determinante en las discusiones del campo cultural en las décadas subsiguientes: los reclamos hacia una descentralización de las iniciativas estatales en materia cultural.

La AEAC fue un espacio para la crítica, pero también tuvo una vocación propositiva, aunque la mayoría de las propuestas enfrentaron dificultades económicas y de allí, los clamores constantes frente al apoyo por parte del Estado. Los artículos detallan los retos enfrentados por la AEAC en sus dos años de existencia: la desigualdad entre escritores de provincia y de la capital, problemas de financiamiento y organización, y obstáculos para implementar proyectos como el Museo de Arte Moderno y la Casa de la Cultura. A pesar de su crecimiento, la asociación no alcanzó varias de sus metas debido a la falta de recursos y apoyo estatal. La misma AEAC lo resume así:

> Expuesto de modo sintético, el siguiente es el plan que votamos en la Asamblea del 9 de octubre de 1954, y que no ha pasado de ser un bello plan: institución del Premio Nacional de Literatura; los concursos de pintura, ensayo, novela, poesía, teatro y escultura; la imprenta de la Asociación; una gran revista mensual; el funcionamiento

del “Comité Ejecutivo Nacional”; la cooperativa (de crédito, consumo y vivienda) de escritores y artistas; el servicio de asistencia social; el Museo de Arte Moderno; el Club de Amigos del Arte; la “Semana Artística Colombiana”, dentro y fuera del país; los ciclos de conferencias literarias y científicas; las exposiciones de pintura y escultura; los conciertos musicales; las representaciones teatrales; la celebración del I Congreso Nacional de Escritores y Artistas; la ejecución de un presupuesto de $31.660.00, que se liquidará con un déficit no inferior a veinte mil pesos. Y entre lo permanente o mediato, registrado estatutariamente, debemos reconocer que no siempre hemos salido en defensa de la “libre expresión del pensamiento” o lo hemos hecho tardíamente, no hemos dado los pasos iniciales para establecer la Casa de la Cultura, no hemos impedido los brotes de desunión (el caso de los artistas plásticos, que han decidido hacer tolda aparte, es bastante sintomático), no hemos promovido la difusión del libro colombiano, ni intensificado las relaciones culturales con otros países, ni creado centros de investigación, ni coordinado ninguna gestión ante el Gobierno, ni buscado y menos obtenido el apoyo económico que el Estado debe moralmente otorgarle a la Asociación, y las banderas nos han sido arrebatadas de las manos, por la desidia, como en el caso del Museo de Arte Moderno.(Delgado, 1955e, p. 530)

Los reclamos por el apoyo económico fueron una constante en el campo artístico de la época y las fisuras entre la Asociación se empezaron a dar. De un lado, se crea la Unión de Escritores y Periodistas de Colombia- UNEPE[29]-.

29 En el año 1954, la revista Índice Cultural aparece como “revista mensual de arte, literatura y bibliografía”, órgano de la Unión de Escritores y Periodistas de Colombia UNEPE. Se compone por una junta directiva con los principales: Álvaro García Herrera, Daniel Valois Arce, Alfonso Meluk, Óscar Delgado y Dora Castellanos; y como suplentes: Dolly Mejía, Mario Ibero, Hugo Salazar Valdés, Alberto Miramón y Eduardo Krontly. Esta nueva configuración evidencia claramente la división con los artistas plásticos.
En el año 1954, la UNESCO creó la Asociación Internacional de Artes Plásticas AIAP con el objetivo de buscar las formas para que los artistas pudieran hacer parte de los objetivos de la UNESCO e indagar las condiciones particularmente, sociales económicas y políticas de los artistas. La asociación como organismo no gubernamental está compuesta por comités nacionales que se organizan como asociaciones o uniones de artistas. Colombia hace parte de los 74 miembros de organización.

> La misión principal de la UNEPE consiste en poner en todos los resortes en beneficio TODOS sus afiliados, de todos y no de unos cuantos afortunados; hacer operante ese viejo anhelo de la solidaridad y confraternidad de los escritores, periodistas y artistas, no importa el partido político, la religión o la generación a la que pertenezcan. Nuestro lema bien puede sintetizarse así: "Acción", en contra de la pasividad enervante de algunos cenáculos, donde la acumulación de honores inmerecidos, el oropel, la fácil figuración, parecen colmar todas sus preocupaciones. (Delgado, 1955d, p. 563)

De otro lado, ese mismo año, se crea el Movimiento Nacional de Artistas Plásticos – MNAP- siendo otra forma de sociabilidad con un carácter colectivo más específico y que fue resentido dentro de la AEAC que congregaba un campo más amplio de las artes.

Por iniciativa de Arístides Meneghetti se funda, el 2 de mayo de 1955, el Movimiento Nacional de Artes Plásticas, con el siguiente programa básico:

1. Preparar un inventario de los edificios públicos y privados susceptibles de ser decorados estéticamente. Informar al ministerio de educación de estas sugerencias. Establecer lazos permanentes entre arquitectos y artistas.

2. Organizar un movimiento nacional para fundar la Pinacoteca de Arte Contemporáneo. Organizar un ciclo de conferencias polémicas, con el objeto de revisar los valores nacionales, de avivar el interés en torno a las artes plásticas. Publicar una revista de arte de carácter polémico-didáctico y documental.

3. Organizar un salón permanente de exposición y venta donde estén representadas todas las corrientes estéticas y formas de expresión artística. Organizar un sistema de ventas con facilidades. Organizar en todo el país la gran campaña del mural... (Engel, 1955a, p. 590)

El Movimiento Nacional de Artes Plásticas MNAP resultó ser mucho más efectivo en términos de ejecución de iniciativas, lo que llevó a Meneghetti a ser considerado un verdadero "salvador de los artistas" (Delgado, 1955a, p. 564)

El Movimiento Nacional de Artes Plásticas (MNAP), una institución seria, sólidamente estructurada, destinada a perdurar como cosa útil y buena, como punto de apoyo de todos los artistas, como centro difusor de cultura, como auténtico ministerio autónomo del arte colombiano.

A los cafés y departamentos privados fue necesario apelar, ante la penuria económica de los fundadores, para las reuniones preliminares, a las cuales asistían, entre otros, Meneghetti, Triana, Obregón, Judith Márquez, Jaime López, Rengifo, Grau Araujo, y los escultores Gomer Medina, Miguel Sopó y José Domingo Rodríguez. Luego los gestores obtuvieron en préstamo una pequeña oficina, en las Galerías Centrales de Arte (entidad distrital), antes de aposentarse, finalmente, en el cómodo local que hoy comparten el Movimiento y el Taller, en la calle 22[30]. El Movimiento es autónomo y no recibe subvenciones del erario; los gastos de sostenimiento se derivan de las pequeñas cuotas de los afiliados (cinco pesos mensuales).

El apoyo económico del gobierno es indirecto, pues contribuye con los materiales que se emplean

30 Se trata de la casa ubicada en la Calle 22 # 9-20 de Bogotá, donde antiguamente residió Roberto Pizano.

en las obras, y el pago del arrendamiento de la sede. Pero es necesario que se pague al artista su trabajo, no solo por los materiales que emplea. Y que los decretos expedidos sobre fomento de la plástica, sean operantes. (Delgado, 1955a, p. 564)

A los seis meses de funcionamiento, el Movimiento[31] no sólo había convocado al I Congreso Nacional de Artes Plásticas[32] y a la Exposición Nacional de Artes Plásticas, sino también había formado el Taller Nacional de Artes Plásticas[33], inaugurado el 8 de septiembre de 1955, que con acuerdos con el Ministerio de Obras Públicas adelantaron un plan para la "decoración de escuelas en todo el país" (Delgado, 1955a, p. 565). De hecho, para finales del año 1955, el Taller ya había realizado obras para la escuela "República del Perú" en el centro de la ciudad de Bogotá, en la que estaba:

> La colosal figura "Fraternidad" pintada en la fachada al aire libre, por Fernando Botero; al alto tanque de agua, decorado al duco por Manuel Reyes según un proyecto de Alejandro Obregón; los rítmicos bajo-relieves sobre motivos

31 Afiliados al MNAP aparecen pintores, escultores, ceramistas y vitralistas; entre los que la revista da cuenta de: Miguel Álvarez, Guillermo Acevedo, Pablo Agudelo, Ricardo Angulo, Fernando Botero, Luis Cardona, Pepa y Paulina Cerón, Irma Cortés, Luis Chaux, Leonor Galat Nourmer, Juan Gavilanes, Joaquín González, Homero Henao, Manuel Hernández, Guillermo Hernández, Francisco Duarte, M. E Finzy, Camilo Isaza, Jaime López Correa, Hugo Martínez, Judith Márquez, Gomer Medina, Horacio Marín, Ian Munn, Carlos Nieto, Marco y Lina Ospina, Félix Otálora, Alejandro Obregón, Cecilia Porras, Gerardo Puentes, Adolfo Peñarete, Manuel Parra, Pablo Pinilla, Rafael Puentes, Manuel Reyes, Luis A Rengifo, Augusto Rivera, Jorge Ruiz Linares, José Rodríguez Acevedo, Michel Romieux, José V. Rivera, Luis F Robles, Pablo Sansegundo, Marco Salas, Nieves y Alicia Tafur, Jorge Elías Triana, Jaime Valencia, Moisés Vargas, José I Vázquez, Armando Villegas, Gustavo Valcárcel, Rafael Puentes, Manuel J Peña, Suárez Quintero, Jorge Riveros, César Rendón.

32 Al año siguiente se organizó el II Congreso Nacional de Artes Plásticas en la ciudad de Ibagué organizado por Arístides Meneghetti que la revista anunciará a modo de aviso noticioso.

33 La revista lo registra de la siguiente manera: "Organización del "Taller Nacional de Artes Plásticas" en colaboración con el Ministerio de Obras Públicas para llevar a cabo un plan de decoración de escuelas en todo el país. La directiva está formada así: Director General, Iann Munn; de contratos, Luis A Rengifo; de relaciones, Pablo Agudelo; de exposiciones, Armando Villegas; de materiales, Luis Chaux; tesorera, Alicia Tafur de Villegas.(Delgado, 1955, p. 565)

> deportivos, en la fachada, ejecutados por el joven ecuatoriano Juan Gavilanes; "La gallina ciega", pintura mural de Gustavo Valcárcel realizada en un afortunado estilo sintetizante y una ágil composición circular; "Juego de niños", témpera de Manuel Hernández Gómez concebida en bellos movimientos rítmicos; una "Fantasía sobre temas peruanos" en sublimes armonías cromáticas, de Armando Villegas; un luminoso vitral a la piroxilina, del pintor escocés lam Munn; un "Lagarto" de Jaime López Correa, en la fachada occidental; un óleo opaco, "América", de Augusto Rivera.(Engel, 1955a, p. 590)

La misma Asociación reconoce en *Índice Cultural*, el papel del MNAP en las iniciativas que conllevaron a la expedición del decreto para la creación del Museo de Arte Moderno[34] y a la coordinación con el ministro de Educación del momento, Aurelio Caicedo Ayerbe (1921-1998), para la expedición de varios decretos sobre el fomento de las artes plásticas (Delgado, 1955a, p. 565). Entre ellos, el decreto 898 de 1955 en el que se dispone que todo edificio nacional que vaya a construirse con un presupuesto superior a quinientos pesos debe poseer una obra plástica.

El papel del ministro Caicedo Ayerbe, político payanés del partido conservador y quien inicialmente ejerció la cartera de trabajo (1953-1954) para luego ocupar el cargo de ministro de Educación Nacional (1954-1955) por el lapso de un solo año[35], fue fundamental en la consolidación de varias de estas iniciativas.

La Asociación destaca de su labor la transformación de la enseñanza básica fomentando el desarrollo integral de los niños, la reforma del

34 En 1955, la revista lo registra de la siguiente forma: "Museo de Arte Moderno creado por decreto del gobierno, que empezará a funcionar el próximo año como institución autónoma regida por la siguiente junta directiva: Alejandro Obregón, Álvaro Rubio, Elvira Martínez, Gabriel Serrano, Casimiro Eiger. Los artistas han ofrecido donar sus obras para facilitar el funcionamiento del Museo. La alcaldía de Bogotá. D.E. US $ 5000 para adquirir cuadros en el exterior.

35 Fue común durante el periodo de Rojas Pinilla que los ministros ocupasen las carteras por un solo año tomando posesión cada 7 de agosto.

bachillerato para hacerlo accesible a más jóvenes, la creación de universidades industriales, escuelas de artes y oficios, facultades agrícolas y centros de educación técnica, además de fundar el Museo de Arte Moderno, integrando a Colombia en el ámbito del arte contemporáneo.(“Aurelio Caicedo Ayerbe”, 1955, p. 362)

No es de extrañar la preocupación de Caicedo Ayerbe en el campo educativo, pues había sido docente de literatura colombiana y española, de derecho hispanoamericano, director de extensión cultural de la Universidad del Cauca y director de la revista de la misma universidad. También había ocupado varios cargos diplomáticos entre los cuales se encuentra secretario privado del ministro de Relaciones Exteriores entre 1946 y 1947, embajador extraordinario en misión especial a la Conferencia de ministros de Educación en 1954, y embajador de Colombia en la Santa Sede entre 1955 a 1957. (UNESCO, 1985)

Pese a este reconocimiento de sus logros, Oscar Delgado en la sección de la revista “También la crítica cuenta” reprochó la gestión histórica del Ministerio de Educación en Colombia, describiéndolo como una institución marcada por la mediocridad y limitada por múltiples “taras” o lastres, señalando que muchos de sus titulares dejaron poco o ningún legado, convirtiéndose en simples “exministros”. Entre los principales problemas destaca: la politiquería, el presupuesto insuficiente, la confusión entre cultura e instrucción pública, la falta de autonomía debido a presiones políticas y sociales, y la ineficiencia burocrática. Estos obstáculos impidieron desarrollar una auténtica transformación educativa y cultural, aunque algunos ministros llegaran con buenas intenciones. La opinión pública, según el autor, juzga severamente a quienes no logran cumplir con las expectativas de liderar la cultura del país.(Delgado, 1955c, p. 560)

El impacto de Caicedo Ayerbe fue ampliamente reconocido por su capacidad para integrar la cultura en las políticas estatales. Promovió la reglamentación de museos, salones de arte y derechos de autor, mientras impulsaba un "estatuto de la cultura" para institucionalizar el apoyo a las artes. Fue visto como un defensor del "proletariado intelectual", articulando políticas que buscaban otorgar mayor reconocimiento y dignidad a los artistas e intelectuales colombianos. (López Rosas, 2018)

El sucesor de Caicedo Ayerbe, Gabriel Betancourt Mejía (1918-2002), quien es en un principio bien recibido por la crítica de la revista, pronto fue foco de fuertes reclamos. Al respecto, Delgado publica que Betancourt tiene como prioridad inicial, implementar un plan integral de educación campesina, para combatir el analfabetismo que afecta a la mitad de la población colombiana. Este enfoque busca atender una problemática alarmante: millones de niños en edad escolar carecen de instrucción básica. El artículo también plantea la necesidad de equilibrar este esfuerzo con el apoyo a los artistas y literatos, considerados esenciales para el desarrollo cultural del país. Adicionalmente, el autor critica el rezago de Colombia en arte y literatura frente a otras naciones latinoamericanas, señalando la urgencia de fomentar una auténtica cultura nacional, más allá de la mera instrucción pública y expresa su confianza en el nuevo ministro. (Delgado, 1955b, p. 560)

Al igual que Caicedo Ayerbe, la gestión de Betancourt al frente de la cartera pública sólo dura alrededor de un año. Para aquel momento, las críticas sobre su gestión se recrudecen. *Índice Cultural* publica un artículo titulado "La Caída de Betancur Mejía" en el que se critica severamente su gestión como ministro de educación, acusándolo de ineficacia y de ser indiferente

a la cultura, acusándolo de preferir la vida social y el reconocimiento público sin aportar soluciones significativas. Sus aportes, como la creación del Banco Educacional y el Plan Quinquenal, son considerados vacíos y poco originales. Además, se lo acusa de acabar o debilitar instituciones culturales vitales. Al respecto se señala:

1. “ Extensión Cultural Nacional, Llegó a ser respetable y respetada como coordinadora y fomentadora de las actividades culturales (literarias, artísticas, folklóricas, científicas, etc.). Tuvo siempre directores de gran categoría intelectual, desde León de Greiff hasta Gabriel Giraldo Jaramillo. Llegó a tener un crédito y el respeto de artistas e intelectuales nacionales y extranjeros. Betancur Mejía la clausuró virtualmente y como un espejo fiel de su gestión, la colocó en manos de porteros, sumisos a órdenes de ciertas mecanógrafas. Esta oficina pasó a ser una distribuidora de carteles murales, contratista de serenateros para el Museo Nacional y repartidor de palcos oficiales del Teatro Colón para las empleadas del Ministerio y sus amigos.

2. Acabó con la revista “Bolívar”.

3. Acabó con el Taller Nacional de Artes Plásticas, el Museo de Arte Moderno, la Junta de Contrato de Artes Plásticas, obras de incalculables beneficios para los artistas, creadas por Caicedo Ayerbe. Y no hizo nada en cambio para llenar estos vacíos.

4. Acabó de desorganizar el Conservatorio Nacional de Música y la Escuela de Bellas Artes, y llevó el caos y la más tremenda desorganización a la Biblioteca Nacional.

5. En la Escuela de Bellas Artes permitió el más escandaloso nepotismo, pues el rector de la Universidad sostiene, ante la complacencia del Ministro al Decano de aquélla, su hermano, con algunos agravantes más que nos reservamos hasta cuando nos sea solicitada la develación y concreción de la denuncia.

6. Acabó con la Biblioteca de Autores Contemporáneos y rebajó el nivel intelectual de la de Autores Colombianos." ("La caída de Betancur Mejía", 1956, p. 26).

En conjunto, su mandato fue descrito como una fase de declive para la cultura colombiana, caracterizada por el desprecio hacia el arte y la literatura y una preferencia por la tecnocracia. Sin embargo, es precisamente durante este periodo que las primeras mujeres podrán ocupar los cargos de fomento y promoción de la cultura, siendo en términos prácticos las primeras gestoras culturales, ocupando la dependencia de Extensión Cultural. Betancout Mejía fue ministro de Educación Nacional por segunda vez entre los años 1966 a 1968, durante el gobierno del Frente Nacional de Carlos Lleras Camargo en el que crea Colciencias, Coldeportes y Colcultura. Esta última institución por decreto nacional 3154 de junio de 1968.

Nuevamente, la expectativa fue puesta en su sucesora, Josefina Valencia de Hubach, sufragista y primera mujer en ocupar una cartera ministerial en Colombia. De hecho, la revista Plástica en su N. 4 de 1957 publica lo siguiente:

> El acceso de la señora Josefina Valencia de Hubach al Ministerio de Educación implica una promisoria significación no desprovista de honda

y reconfortante carga de esperanzas. Pues con ella ingresa la mujer, por vez primera entre nosotros, a esta prominente posición del Estado, es decir, a la dirección del servicio público.

Por haber recaído este nombramiento, del Exemo. Sr. Presidente, en persona excepcionalmente dotada, brillante intelectual, forjada en las disciplinas humanísticas, se ha interpretado este acertado gesto como la decisión del gobierno de soslayar lo que se llamó "educación técnica'. Sistema que no entramos a calificar y que, desde el retiro del doctor Caicedo Ayerbe fue implantado en este despacho administrativo. El período anual del doctor Betancur Mejía fue benéfico, no hay duda. No obstante, los artistas anotamos con todo respeto algunas omisiones suyas, en el mismo período anual.

> Porque tal vez no fuera ingrata coincidencia la de que durante el lapso de marras se extinguiera, por falta de apoyo el Movimiento Nacional de Artes Plásticas; que la Junta Nacional de Artes Plásticas no hubiera podido reunirse, ni aprobar o negar los contratos de obras, con cuyo producto iban a comer algunos artistas desposeídos; que fuera archivado decreto creador del Museo de Arte Moderno [...] ("La Ministra", 1957. parr.1)

El papel de Judith Márquez resulta especialmente relevante para comprender las dinámicas de la asociatividad intelectual y artística en Colombia durante la década de los cincuenta. La artista fundó y dirigió la Revista *Plástica* entre 1956 y 1960, una publicación cuyo propósito era informar y formar al público sobre el arte nacional, así como para alcanzar su divulgación en el extranjero.(Rodríguez Morales, 2000)

En el mismo año en que aparece la Revista *Plástica*, Judith Márquez también figura como integrante de las juntas de artes plásticas dentro de la Revista *Índice Cultural*, la cual ya no se presenta como órgano de la UNEPE, sino como publicación de la Unión de Escritores y Artistas de Colombia -UEA. Esta transformación se evidencia en la nueva estructura de la revista, que incluye una junta directiva, socios honorarios, una junta asesora y una junta de artes plásticas. En estas instancias no solo aparece Judith Márquez, sino también artistas como Cecilia Porras, Ignacio Gómez Jaramillo, Alejandro Obregón, Rodrigo Arenas Betancourt y Jorge Elías Triana.

Esta configuración revela que la división ocurrida años atrás entre la UNEPE y el MNAP había sido superada, dando paso a una nueva forma de asociación entre escritores y artistas. La UEA continuó figurando en *Índice Cultural* hasta 1957, año en que la revista volvió a aparecer como órgano de la Asociación de Escritores y Artistas de Colombia -AEAC. Con este cambio, la estructura editorial se transformó nuevamente, incorporando a todos sus miembros como vocales de la junta directiva y estableciendo una delegación ante la Junta Nacional de Censura Cinematográfica, en la cual también participó Judith Márquez.

Una de las preocupaciones inmediatas después de la caída de Rojas Pinilla, fueron los derechos democráticos, particularmente porque devino un gobierno de una Junta Militar. Dos días después de la caída del régimen, el 12 de mayo de 1957, *Índice Cultural* publica el *Manifiesto de la Juventud*, el cual representa un llamado de jóvenes profesionales, universitarios e intelectuales colombianos a la nación y a la Junta Militar de Gobierno, reafirmando su compromiso con el pacto cívico del 20 de marzo anterior y exigiendo un retorno al régimen

democrático. El documento solicita medidas concretas para la recuperación institucional y moral del país, como el levantamiento del estado de sitio, la libertad de prensa y asociación, la disolución de guerrillas y la convocatoria inmediata a elecciones democráticas. Además, aboga por reformas en la administración pública, la amnistía para presos políticos, la autonomía universitaria y la creación de la Casa de la Cultura como entidad autónoma.

El manifiesto también demanda investigaciones sobre irregularidades en organismos estatales, el cese de la discriminación política en cargos públicos, y la reorganización de instituciones culturales y educativas. Denuncia las acciones de quienes respaldaron la dictadura de Rojas Pinilla y llama a la unidad entre partidos, fuerzas armadas, gremios y generaciones para reconstruir la nación. Este documento refleja la voluntad de la juventud colombiana de convertirse en vigilante activo de los acuerdos bipartidistas y en motor del restablecimiento democrático del país.

Libertad de expresión, y por tanto artística, democracia y asociatividad fueron ejes fundamentales en la lucha contra las represiones del gobierno y de la Iglesia. Los artistas en un sentido ampliado del campo encontraron en las asociaciones, movimientos y colectivos la estrategia para la resistencia.

En julio de 1957, dos meses después de la caída de Rojas Pinilla, se publicó un artículo titulado “La AEAC y el Plan de Extensión Cultural”, en el que la Asociación de Escritores y Artistas de Colombia analiza el I Plan Quinquenal de Extensión Cultural presentado por el Ministerio de Educación. Vale recordar que la última en ocupar el cargo antes de la caída del gobierno de Rojas Pinilla fue Josefina Valencia de Hubach. Los autores, Oscar Delgado y Luis Duque Gómez, comisionados para

evaluar los capítulos sobre “Alta Cultura” y “Extensión Cultural”, critican la ausencia de estadísticas precisas y un plan orgánico, lo que ha generado dispersión y duplicidad de funciones en el manejo de la cultura.

> [...] la cultura en su acepción universal es una: puede ser óptima o pésima si se apela a comparativos para calificarla, pero no existe una alta cultura como no existe una baja dentro de una misma sociedad, sino un común denominador cultural. Si se hace referencia a algunos aspectos serios de la cultura, o cultivados por minorías selectas, y que sólo a ellas interesa —como la filosofía, las ciencias, etc.— la Extensión Cultural debe hallarse en capacidad de fomentar estas actividades. (Delgado y Duque Gómez, 1957)

En la misiva recomiendan eliminar el concepto de “alta cultura”, argumentando que es excluyente y debe sustituirse por una visión inclusiva que promueva una cultura integral y accesible. Este planteamiento refleja una ruptura con las nociones elitistas de la época, especialmente en el campo de las artes y el teatro. La AEAC defiende la autonomía cultural, oponiéndose a la intervención directa del Estado en la gestión cultural, pero enfatiza la necesidad de su respaldo financiero. Entre sus propuestas, destacan la creación de una “Casa Colombiana de la Cultura” como entidad autónoma y la reorganización de instituciones como el Conservatorio Nacional de Música, la Escuela de Bellas Artes y el Museo de Arte Moderno. También se aboga por un papel más activo de la Biblioteca Nacional en la difusión cultural y la creación de un Consejo Nacional de Educación y Cultura Artística con poderes ejecutivos, no meramente consultivos. A pesar de las limitaciones fiscales, la AEAC subraya que es posible implementar el plan con la estructura existente, siempre que se priorice una coordinación efectiva y se garantice una dirección técnica

competente. El documento resalta además la importancia de la planeación democrática y la participación pública en la definición de políticas culturales, como un camino hacia un manejo más eficiente e inclusivo de los recursos destinados a la cultura.

La caída de Rojas y el gobierno de la Junta Militar coloca los ánimos entre la incertidumbre, el reclamo democrático y una suerte de esperanza en el que se replantean el deber ser de las instituciones y también de las agrupaciones mismas. De un lado, se había creado la UNEPE y de la AEAC, ya se había separado el grupo del Movimiento Nacional de Artistas Plásticos, aunque varios miembros pertenecían a ambos grupos. Así que cuestionarse el sentido de las organizaciones era apenas una consecuencia lógica de la coyuntura del momento. En octubre de 1957, *Índice Cultural* publica un artículo titulado "¿Qué debe ser la A. E. A. C.?". El texto recoge opiniones de los miembros de la junta directiva de la Asociación de Escritores y Artistas de Colombia (AEAC) sobre el papel y el rumbo que debería tomar la organización. Entre las propuestas destacan que la AEAC debe ser un ente, centrado en irradiar cultura, defender a sus afiliados y fomentar la cohesión entre escritores y artistas. La mayoría coincide en que la entidad debe evitar convertirse en un círculo exclusivo de consagrados, y en cambio, priorizar la inclusión y el apoyo a quienes desarrollan manifestaciones culturales y artísticas.

También se sugieren reformas estructurales, como reorganizar la asociación en torno a comisiones de trabajo y adoptar un enfoque más práctico para mejorar las condiciones laborales de sus miembros. Las opiniones resaltan la necesidad de superar la apatía interna, los conflictos pasados y las restricciones al pensamiento

que han limitado su impacto, enfatizando que la AEAC no debe ser una plataforma para prestigios individuales, sino un espacio colectivo para fortalecer las artes y las letras en Colombia. Las palabras de Judith Márquez son reveladoras:

> Debe ser una entidad dinámica, viva, actuante, defensora de sus afiliados en los atropellos, injusticias, negación de derechos y carencia de oportunidades, sirviéndoles a los artistas y a los escritores de apoyo para cruzar el tortuoso camino del arte y de la vida ("¿Qué debe ser la A. E. A. C.?", 1957).

En el número 33 de *Índice Cultural* del mes de octubre de 1957, sale el artículo con el cabezote *Cultura "Laureanista" y Cultura "Pinillista"* y con el título *¿Le llegará su 10 de mayo a la Cultura?* Este 10 de mayo hace referencia a la caída del gobierno del general Rojas Pinilla acontecida cinco meses antes. De plano *Índice Cultural* presenta unas posturas situadas en el contexto político de forma clara y directa. El texto está dividido en tres apartados. El primero de ellos, titulado *Un Trío De Ineptos*, es una crítica mordaz a la gestión de varios exministros de educación en Colombia, incluyendo a Gabriel Betancur Mejía, Josefina Valencia de Hubach y Próspero Carbonell; este último, miembro del Consejo Directivo de la Universidad Nacional de Colombia.

En el texto, que no aparece firmado por un autor en particular, se lamenta la situación de abandono y falta de eficacia en el ministerio de educación, señalando que estos funcionarios no están a la altura de figuras destacadas del pasado como Luis López de Mesa, Germán Arciniegas, Agustín Nieto Caballero, Jorge Eliécer Gaitán, Jorge Zalamea, entre otros. El texto

también critica la manera en que algunos de ellos han continuado su carrera en cargos públicos, a pesar de su aparente incompetencia. En particular, se ridiculiza a Próspero Carbonell por su carácter despreocupado y su falta de logros intelectuales, y se cuestiona la forma en que se eligen los ministros en Colombia, sugiriendo que la incompetencia es tolerada e incluso premiada.

El segundo apartado del texto se titula *El Fomento Cultural* y critica la ineficiencia y el desperdicio de recursos en las oficinas encargadas de fomentar la cultura en Colombia, específicamente la división de extensión cultural del Ministerio de Educación y la oficina homónima en Bogotá. Se señala que, aunque en el pasado estas instituciones prestaron algún servicio útil, ahora se han convertido en refugio para funcionarios ineficaces, costando al Estado costos considerables. La crítica se acentúa al comparar a las actuales directoras, Merce Gerlein de Fonnegra[36], quien organizó el primer Festival de Teatro junto con Víctor Mallarino y Fausto Cabrera, y Sophy Pizano de Ortiz[37], con figuras culturales de renombre que las precedieron, como León de Greiff o Gabriel Giraldo Jaramillo subrayando el declive en la calidad de la gestión cultural.

36 Merce Gerlein de Fonnegra fue sufragista. Tuvo un programa en Radio Sutatenza. En 1956, firmó por Colombia la convención de la nacionalidad de la mujer casada. A su regreso fue nombrada directora de Extensión Cultural del Ministerio de Educación.(Melo, 1967)

37 Desempeñó los siguientes cargos: secretaria del Centro Femenil Colombiano 1930; Representante de la Orquesta Sinfónica Nacional; Miembro de la Junta Directiva de la Sinfónica, en 1944; Miembro de la Junta Asesora del Museo de Arte Colonial. desde 1944 a 1946; delegada de la Universidad Nacional de misión cultural en el Ecuador. en 1942 y para visitar museos y exposiciones en Francia, España Italia. En 1947: Representante de la Curia al Congreso Mundial de Mujeres Católicas, celebrado en Roma, en 1947; delegada de la Universidad Nacional de Colombia. al Congreso Internacional de Historia Americana, en Córdoba, Argentina, en 1948; Miembro del Consejo académico de la Universidad Nacional, de 1946 a 1948: Miembro de la Junta del Teatro Colón de Bogotá, en 1950; Representante de la Universidad Nacional, al Congreso Internacional de Museos de Londres, en 1950; Miembro de la Comisión de Honor y socia honoraria de la Sociedad de Mejoras y Ornato de Bogotá; Miembro Correspondiente de la Academia de Historia de Cartagena y de la Asociación de Escritores y Artistas de Colombia. Directora del Museo de Arte Colonial de Bogotá, desde el 15 de mayo de 1948, hasta 1954; directora de Extensión Cultural del Distrito Especial de Bogotá de 1955 hasta su muerte acaecida el 5 de abril de 1958. Autora de varios textos sobre arte y arquitectura colonial.(Melo, 1967)

Por último, el tercer apartado lo titulan *El Matriarcado Cultural* y crítica la participación de las mujeres en el gobierno durante la dictadura de Rojas Pinilla, argumentando que muchas de las mujeres que asumieron cargos gubernamentales fueron seleccionadas no por sus méritos o educación, sino por su lealtad incondicional al régimen. Esto, según el texto, desacreditó la intervención femenina en la política, haciendo más difícil que mujeres capacitadas puedan ocupar posiciones de poder en el futuro. El texto también denuncia cómo algunas de estas mujeres, a pesar de su falta de preparación, lograron mantenerse en el poder incluso después del fin de la dictadura, lo que perpetúa un matriarcado cultural basado en la conveniencia política en lugar de en la competencia y los méritos personales.

Ciertamente, pasados los meses de la caída del gobierno de Rojas Pinilla, se presenta una suerte de balance del mandato. Considerando que el actuar gubernamental sigue siendo militar y que las disposiciones de censura y penales seguirán vigentes, incluso hasta el Frente Nacional, el actuar de la AEAC y aquellos que publican las críticas institucionales resultan ser una evidencia de resistencia colectiva.

Finalmente, en el último año de circulación de la revista, se publica un artículo titulado “La A.E.A.C. y el plebiscito”, en él, la Asociación de Escritores y Artistas de Colombia exhorta a sus afiliados a votar afirmativamente en el plebiscito del 1 de diciembre, que dará paso al Frente Nacional y aquel en el que las mujeres ejercen por primera vez el derecho al voto, considerando que las reformas propuestas buscan eliminar la violencia política, restaurar la normalidad jurídica e institucional y atender problemas económicos, sociales y culturales de urgencia. La AEAC confía en que

este plebiscito permitirá avanzar en la educación, las ciencias, las artes y la literatura, áreas rezagadas frente al desarrollo del país. Aunque la AEAC tradicionalmente se ha mantenido neutral ante las diferencias políticas de sus miembros, en esta coyuntura considera que apoyar el plebiscito es un acto de responsabilidad patriótica para salvaguardar el bienestar nacional. La Asociación destaca como un logro su capacidad para promover la convivencia fraternal entre miembros de ambos partidos tradicionales, enfocándose en intereses comunes del gremio y rechazando convertirse en un instrumento de agresión política. (Asociación de Escritores y Artistas de Colombia, 1958)

Para concluir, la censura en Colombia durante las décadas de 1950 y 1960 no solo fue una herramienta de control político, sino también un fenómeno complejo que impactó profundamente el campo cultural. Desde las restricciones impuestas a la prensa, como el cierre de periódicos y las limitaciones en la distribución de materiales, hasta las prohibiciones en las artes plásticas, el teatro y el cine, las acciones gubernamentales reflejaron una estrategia de represión que trascendía lo inmediato para moldear la narrativa cultural del país. En este contexto, el régimen de Rojas Pinilla se destacó por su doble discurso: mientras externamente proyectaba una imagen de mínima intervención, internamente ejercía un control estricto sobre los medios y las expresiones artísticas, muchas veces alineándose con intereses externos, como los de Estados Unidos en el marco de la Guerra Fría.

Aún así, esta etapa también estimuló la resistencia y la organización colectiva de artistas, intelectuales y escritores, quienes encontraron en la asociatividad una estrategia para hacer frente a las limitaciones impuestas.

Iniciativas como la Asociación de Escritores y Artistas de Colombia y el Movimiento Nacional de Artistas Plásticos destacaron por su capacidad de generar espacios de diálogo, crítica y acción. Estas organizaciones no solo se enfocaron en defender la libertad de expresión, sino también en promover la descentralización cultural y garantizar la sostenibilidad de proyectos artísticos. A pesar de los desafíos económicos y las tensiones políticas, estas agrupaciones lograron avances significativos, como la publicación de revistas y la organización de eventos, entre otros que visibilizan la actividad plástica.

Finalmente, el periodo posterior a la caída de Rojas Pinilla marcó un punto de inflexión en la relación entre el Estado y el campo cultural. Si bien la Junta Militar y los gobiernos del Frente Nacional mantuvieron estructuras de control heredadas, también emergieron propuestas de reforma institucional que buscaban democratizar el acceso a la cultura y fortalecer la participación ciudadana en la construcción de políticas culturales. En este sentido, la lucha por la autonomía cultural y la planeación inclusiva se consolidó como un eje central del debate, así como se abrió el debate sobre la necesidad de crear un Sindicato de Artistas que defendiera los derechos, especialmente las condiciones económicas en que se encontraban, exigiendo mayor amparo por parte del Estado. Esta es la postura, particularmente de Judith Márquez y Marco Ospina ([sin firma], 1960a); aunque valga la pena aclarar que tal iniciativa ya se había intentado a través del Sindicato de Trabajadores de las Artes Plásticas fundado en 1948 (López Rosas, 2018, p. 80)

1.5 Frente Nacional y persistencia de la censura

Se pensaría que, después del gobierno de Rojas Pinilla y con el restablecimiento de la democracia a través de la alternativa bipartidista instaurada por el Frente Nacional, habría un ambiente de mayor apertura y libertad. Asimismo, cabría esperar que las disposiciones de censura, vigentes desde el gobierno de Ospina Pérez, fueran objeto de una reforma sustancial durante la década de 1960. Sin embargo, lo que realmente ocurrió fue la implementación de diversas estrategias que permitieron que la censura siguiera operando bajo nuevas formas.

La censura al cine y al teatro continuó después del gobierno de Rojas Pinilla y se extendió a lo largo del período del Frente Nacional. Esta censura no se dirigía exclusivamente a temas de moral o religión —aunque estos discursos seguían presentes de manera soterrada y la influencia de la Iglesia Católica en sectores conservadores persistía—. El foco principal era el cuestionamiento a la autoridad, especialmente a las fuerzas militares, a la policía y a la injerencia de los Estados Unidos en el contexto de la Guerra Fría.

Un ejemplo elocuente de ello fueron los hostigamientos sufridos por el montaje de la obra Galileo Galilei de Bertolt Brecht, realizada por el Teatro Estudio de la Universidad Nacional bajo la dirección de Santiago García. Según relató el propio García en una entrevista con Víctor Viviescas, el conflicto surgió cuando se agregó una adición al final de la obra que cuestionaba las acciones de Estados Unidos, en particular las de Oppenheimer, quien facilitó la construcción de la bomba atómica. Esta modificación buscaba establecer un eco contemporáneo con el sentido original de la obra, en la que Galileo traiciona su compromiso con la verdad científica

ante la autoridad de la Iglesia; en la versión adaptada, Oppenheimer lo hacía ante el gobierno estadounidense.

La tensión aumentó tres días antes del estreno en el Teatro Colón, cuando las oficinas del director fueron intervenidas por el Ejército, que decomisó los programas de la obra. El problema no era una crítica a la Iglesia Católica, sino el cuestionamiento directo al gobierno de los Estados Unidos. Aunque se intentó resolver la situación retirando las dos hojas problemáticas del programa, el comité estudiantil de la Universidad Nacional se enteró de lo sucedido y, en respuesta, los estudiantes reprodujeron y repartieron esas páginas a la entrada del teatro. Este hecho derivó en mayores tensiones, obligando a Santiago García a renunciar a la dirección del Teatro Estudio de la Universidad Nacional para evitar mayores conflictos. Posteriormente, García fundaría la Casa de la Cultura y, más adelante, el Teatro La Candelaria. (Viviescas, 2012)

Este caso no fue aislado. En un periodo en que se podría esperar mayor apertura democrática la censura seguía operando estratégicamente ante cualquier manifestación crítica. Por ejemplo, en 1967 Santiago García monta La Trampa, obra escrita por Enrique Buenaventura, en la que nuevamente aparecían tensiones que incomodaban a los estatutos del poder.

El estreno de La trampa estuvo antecedido de un escándalo mediático de dimensiones enormes. Todo se originó con la filtración de alguna información según la cual la obra constituía un ataque despiadado contra las fuerzas militares de Colombia. Las directivas de Bellas Artes solicitaron a la compañía de teatro no presentar la obra argumentando “razones políticas e ideológicas” que una institución oficial no podía compartir. Esa solicitud fue entendida como un acto de censura y despertó en la región y el país una ola de solidaridad con la Escuela y de

protestas por el ataque a la libre expresión. Los diarios de Cali, en especial el Diario Occidente, de orientación conservadora, hicieron eco de la polémica generada y en consecutivas columnas se manifiestan en favor de la censura.(Ramos-García, 2024, p. 52)

Aunque la obra finalmente se presentó, algunas obras durante ese año fueron prohibidas, varios profesores de la Escuela de Teatro de Cali expulsados en 1969 y hasta el Festival de Teatro Universitario de Manizales recibió reparos por parte de la Iglesia Católica. Todos estos hechos, impulsaron la creación de más grupos independientes, obras e iniciativas como la Corporación Colombiana de Teatro (CCT) de Bogotá, en defensa inicialmente del derecho a la expresión y a la creación (Ramos-García, 2024, p. 55)

La colectivización de actores, directores y dramaturgos en grupos teatrales “independientes”, como forma de trabajo y organización de la producción escénica, se volvió común entre finales de la década de 1960 y mediados de la de 1970. Esta dinámica fue, en muchos casos, una reacción o estrategia frente a la censura, ante el recrudecimiento de los mecanismos de control del poder, como los decretos, los encarcelamientos o incluso las cartas presidenciales. La colectivización funcionó, así como una estrategia concreta de resistencia ante el poder. (Trujillo Sánchez, 2022, p. 130) Esta situación puede extrapolarse al campo cultural desde una perspectiva interdisciplinaria, pues dicha respuesta colectiva fue asumida por diversas expresiones artísticas.



2.
De la Asociatividad a la Interdisciplinariedad

El Buho importo la vanguardia europea y norteamericana, poniendo en circulación dramaturgos, montajes y tratamientos actorales contemporáneos.

Consuelo Moure, 1989, p.47

2.1 Artes plásticas y teatro en la escena experimental (1957–1959)

Coherente con el objetivo de esta investigación, el desarrollo de este capítulo comienza estableciendo la articulación entre las artes y los artistas plásticos con una escena experimental entendida como un espacio ampliado de preocupaciones e ideas compartidas entre agentes e intelectuales del circuito local que se desarrolla en Bogotá en el periodo de transición entre la salida de Gustavo Rojas Pinilla y el inicio del Frente Nacional. Posteriormente, se analiza el impacto práctico de este contacto con obras, ensayos y autores de la vanguardia internacional en la escenografía del teatro experimental, concebida por artistas plásticos como parte de su práctica artística. El contexto de dinamización cultural de estos años coincide con la creación de El Buho e integra el debate entre abstracción y figuración en la plástica nacional, así como los primeros Festivales de Teatro, que comienzan en 1957 y se extienden hasta 1959.

Diferentes investigaciones sobre el desarrollo del teatro en Colombia en las décadas de 1940 a 1960[38] coinciden en que la configuración de un teatro experimental (vinculado al desarrollo de un teatro de vanguardia) fue el resultado de un proceso complejo en el que diferentes factores se articularon hasta lograr de forma paulatina y plural una expansión de lo teatral. Dicha expansión implicó entre otras cuestiones la

38 El estado del arte sobre la historia de los cambios en el teatro hacia un teatro moderno tiene en la investigación de Janneth Aldana Cedeño (incluyendo el trabajo que realiza con Cristian Meneses para la Beca del Distrito en 2012) una importante referencia por cuanto parte de revisar tanto fuentes primarias como secundarias, permitiendo que distintas investigaciones sobre el tema se actualicen o problematicen desde su propia investigación. Al respecto de una historia del proceso dice: “En las dos últimas décadas se ha llevado a cabo un mayor número de pesquisas sobre el teatro en los siglos XVIII y XIX por ejemplo; pero el periodo que cubre la década de 1940 y llega hasta el movimiento conocido como Nuevo Teatro, momento que tal vez es el que ha generado mayor polémica en la historiografía, resulta algo oscuro. Lo que está parcialmente claro son algunos antecedentes importantes para el surgimiento del teatro moderno en el país, como lo fue el papel de la Radiodifusora Nacional y la Televisora Nacional en sus inicios con el radioteatro a través del cual se difundió el teatro de vanguardia–, ciertas revistas de difusión cultural como Mito y el trabajo de algunos grupos como El Buho o el TEC (Teatro Escuela de Cali, que luego cambiará su nombre a Teatro Experimental de Cali). (Aldana Cedeño & Meneses Duarte, 2012, p.14)

posibilidad de que varios de los directores de teatro, incluyendo a los no tan vanguardistas como Víctor Mallarino, tomaran conciencia directamente de la escena internacional a través de la recepción de las obras durante viajes a distintas ciudades en las que se gestaban cambios en las escénicas.

El viaje y el contacto directo con la escena vanguardista del teatro serán elementos que atraviesan la narración biográfica de varios de los protagonistas de la ruptura. Por ejemplo, en los relatos de alguien tan determinante en la conformación de lo experimental como Santiago García, la experiencia internacional se traduce en la posibilidad de salir a estudiar y, luego, al regresar, transformar esas vivencias personales en experiencias grupales mediante la enseñanza y el trabajo en la puesta en escena. De igual forma Víctor Mallarino desde la dirección de la Escuela de Arte Dramático (ENAD)[39], quien, aunque represente el sector más tradicional del teatro, contribuye en el proceso de renovación teatral al invitar a Dina Moscovici –en medio de un encuentro en París- a venir a Colombia y hacer parte de la Escuela desde 1955.[40]

39 La Enad, escuela anexa al Teatro Colón, fue creada en 1950 con la intención de preparar a los artistas nacionales, de manera puntual, para declamación teatral y locución de radiodifusoras. Inicialmente contó con un director, quien a la vez era el director del grupo; un asesor técnico, que además se encargaría de la dirección de escena y daría clases de dicción; un profesor de historia del arte; otro para historia del teatro; un escenógrafo y un secretario encargado de la biblioteca. Para ingresar, los estudiantes deberían pasar por concurso, conformándose un grupo que no supera las treinta personas por año. Como único requisito, los aspirantes debían tener entre quince y treinta años y haber cursado como mínimo hasta cuarto de bachillerato. Su primer director fue el español José María de Mena, pero el más reconocido durante este periodo fue Víctor Mallarino, tanto por su labor de actor y declamador como por el desempeño posterior de personas que se formaron con él. (Aldana Cedeño & Meneses Duarte, 2012, p.61)

40 En el archivo de la Universidad Nacional de Colombia se encuentra el kárdex de Dina Moscovici en el cual aparece vinculada a la ENAD desde 1955. Consultado en noviembre de 2024. Sin embargo, en la investigación de Aldana Cedeño su vinculación a la Escuela aparece desde 1956: “Llegó a Colombia en 1956 después de casarse con Jorge Gaitán Durán, aunque en París ya había tenido contacto con Víctor Mallarino así que él mismo le ofreció trabajo en la Enad, donde estuvo cerca de personas como Casimiro Eiger y José Prat. Desde su labor como docente, puso en práctica el método de la improvisación que había conocido en Europa, método que atrajo a varios intelectuales –por su “apelación a la memoria emocional del participante”– y que la llevó a contactarse con pintores reconocidos como escenógrafos para sus montajes.” (Aldana Cedeño & Meneses Duarte, 2012, p. 122)

Esta invitación impulsó el encuentro con la contemporaneidad, a través de la dirección de distintos grupos como parte de su práctica docente.

Entre los aportes de Dina a la configuración de una escena experimental se encuentra la formación paralela a su trabajo en la Escuela de Arte Dramático de un teatro universitario, comenzando con la formación de dos grupos en la Universidad Nacional (1957-1959) y la Universidad de América (1957), como lo reseña Aldana Cedeño (2012): “El Teatro Club de la Universidad de América se fundó en junio de 1957 y tenía como base el grupo experimental. Además de preparar obras para su presentación en los festivales, tenía como objetivo crear un plan universitario para sus participantes, razón por la cual inicialmente se programaron conferencias y mesas redondas donde se discutían problemas generales sobre el teatro (algo similar a lo que sucederá con El Buho meses después). Entre las clases que recibían sus integrantes estaba historia del cine a cargo de Jorge Gaitán Durán, historia del teatro por Francisco Norden e improvisación y dirección bajo la orientación de Dina Moscovici.”(p.121)

La idea de abordar una historia interdisciplinaria del arte local en Colombia partiendo la década de 1940, tomando en cuenta un componente pedagógico, es fundamental para comprender cómo las distintas disciplinas artísticas se entrelazaron y contribuyeron mutuamente a la renovación de la escena cultural de la época. Al identificar el componente pedagógico, se hace evidente cómo los artistas, ya sea dentro o fuera del ámbito académico, tuvieron acceso a experiencias formativas tanto teóricas como prácticas, lo que permitió la integración de distintas corrientes artísticas en la sociedad.

El cruce de fuentes entre el archivo del periodismo cultural y diversas investigaciones sobre el teatro experimental permite establecer, de manera contundente, la vinculación directa de los estudiantes de la Escuela de Bellas Artes con contenidos y metodologías de las artes escénicas. En el I Festival de Teatro Internacional, los estudiantes de Bellas Artes se presentaron como grupo de teatro bajo el nombre de *Tearco.* Que Bellas Artes tuviera acceso a un tipo de formación interdisciplinaria en las artes coincide con los cambios implementados durante la dirección de Jorge Elías Triana en 1957. Sin embargo, como señala Enrique de la Hoz en *El Siglo* del 9 de noviembre del mismo año, el acceso a contenidos de las artes escénicas, por sí mismo, no significa un acercamiento al teatro de vanguardia, como lo explica el autor:

> "El vestido nuevo", de Álvaro Yunque. Teatro Experimental de la Escuela de Bellas Artes (Tearco). Escenografía de los alumnos. Director: Luis Enrique Pachón. Tampoco hay que dejar de mencionar que la presencia de los alumnos de la Escuela de Bellas Artes ha constituido una nota de buen gusto y el testimonio de que en aquella institución reina un alto criterio. Si aquellos alumnos no están estudiando para el teatro -excepción de lo escenográfico, tan importante-, no está nada mal que hagan acto de presencia voluntariosa y entusiasta en certámenes como este. También los alumnos que si estudian para el teatro, caso de la Escuela de Arte Dramático y el Teatro Experimental del Distrito reciben lecciones de las demás Bellas Artes, en buena hora, La obra elegida apareció como de dudoso gusto. O de un teatro archivado ya. Hubo, sin embargo, sorpresa. Todo se realiza sobre el viejo patrón del melodrama -en su acepción menos noble(...)(de la Hoz, 1957, p.5)

De acuerdo con Enrique de la Hoz se requiere un contacto con la vanguardia teatral para que, efectivamente, se pueda hablar de lo experimental. En ese sentido, como ya se mencionó, es gracias al trabajo de Dina Moscovici desde la dirección del grupo de teatro de la Escuela de Bellas Artes que se establece el acceso a lo experimental en el marco del proceso de enseñanza.

Lo que el periodismo cultural permite comprobar es que en 1959 estudiantes de Bellas Artes participan en el III Festival de Teatro de Bogotá con la obra: *El Maestro* de Ionesco, bajo la dirección de Carlos José Reyes y Dina Moscovici. Según se registró en la columna de: Enrique de la Hoz para *El Siglo "Teatro Universitario en el III Festival"* del 8 de septiembre de 1959 en el que el crítico comenta la participación del grupo:

> El contrapunto o el polo opuesto lo alzaron los muchachos de la Escuela de Bellas Artes con un acto del extraño y sensacional Ionesco, todavía no familiarizado con nuestro público, ni siquiera con los propios intérpretes que, en el fondo, lo reciben, como la máxima novedad expresiva del teatro de vanguardia. Estamos suponiendo, naturalmente, que la dirección, compenetrada con la explosiva fórmula escénica del Ionesco, movió la algarabía en torno al imaginado "maestro", pues si los intérpretes obedecían a una disciplina entre gimnástica y de expresión corporal, hicieron admirablemente el ejercicio, por encima de las gentes que salían de la función diciendo: "yo de esto no he entendido una palabra." Llegará el día en que el amargo e introvertido humor de Eugenio Ionesco se comprenda y se goce con él como, por ejemplo, nuestro público lo hace ya con Bartok a los dodecafonistas, y supongo que con la pintura abstracta. Fue una lástima grande que un sin fin de dificultades de errores impidieran a

> la Escuela de Bellas Artes presentar su obra con la escenografía ejecutada. Al no ser esto posible, creó un estado de conflicto y unos retrasos de horario, que se salen de los predios del crítico. Fue presentado "El Maestro" y con admirable agilidad de movimiento sobre una desnuda cámara negra.(p.5)

La participación del grupo de teatro de Bellas Artes con la obra "El Maestro" de Eugène Ionesco representa un momento clave en la interacción entre las artes escénicas y las artes plásticas en Colombia durante el periodo de la vanguardia teatral. Este contacto permitió a los estudiantes de artes plásticas enfrentarse directamente a lenguajes innovadores en el teatro, abriendo caminos para la transferencia de conceptos, sensibilidades y estéticas entre disciplinas artísticas, que impulsarán cambios en la década del sesenta.[41]

El comentario del crítico teatral Enrique de la Hoz acerca de la dificultad de recepción del teatro de Eugène Ionesco en 1959, en comparación con la pintura abstracta, resulta significativo porque pone en perspectiva los desafíos que enfrentaron las propuestas vanguardistas en diferentes campos artísticos durante esa época en Colombia. Esta comparación refleja las tensiones entre la tradición y la innovación que marcaron la transición cultural del país, así como las resistencias del público a asimilar lenguajes disruptivos, tal como se comentó en el preámbulo de este libro. El hecho de que sea a través del teatro de Eugène Ionesco, una figura emblemática del teatro del absurdo —donde se rompen las estructuras narrativas tradicionales al explorar lo irracional, lo ilógico y lo alienante—, marca un punto de contacto con una forma distinta de experimentar el sentido que la abstracción adquiere en esta época de posguerra.

41 El hecho de que la Escuela de Bellas Artes tenga contacto y formación en artes escénicas coincide con cambios estructurales en el programa que comienzan a darse partir de 1957, prueba de estos será el curso que para 1960, se ofrece en la Revista Plástica #15 de 1959, "Filmografía y la "TV" curso de 3 años, junto a los ya tradicionales de pintura y escultura de 5 años; recordemos los estrechos vínculos existentes entre la formación de teatro, televisión y cine que se dan desde la llegada de esta en 1954 al país, en los cuales el aporte de Dina será determinante, según el Kardex de su vinculación que reposa en el archivo histórico de la Universidad Nacional de Colombia, sus títulos universitarios son: Doctorado Universitario, facultad de Derecho de París, 1950 y Directora cinematográfica del Instituto de Altos Estudios Cinematográficos de París, 1953, lo cual resulta relevante por el tipo de profesionalización de cambios que se dan en Bellas Artes tras su vinculación.

De la Hoz parece sugerir que, aunque ambas formas de arte representaban rupturas significativas con respecto a sus tradiciones, la pintura abstracta estaba logrando una aceptación más rápida, al menos en ciertos círculos. Esto puede explicarse por varias razones:

Para 1959, la pintura abstracta ya había tenido tiempo de introducirse y desarrollarse en el panorama artístico internacional[42]. En Colombia, el XII Salón de Artistas Colombianos consolida la abstracción de carácter geométrico a la plástica nacional tal como se constata a través de los premios en pintura, escultura y dibujo (Calderón Schrader, 1990, p. 91). En cuanto a la pintura mural, destacan obras como las de Marco Ospina (1953-54 en la Capilla de Fátima), Enrique Grau (Intercol, 1958, en Mamonal, y *Alegoría al Sinú*, 1959, Banco de la República, Cartagena), Eduardo Ramírez Villamizar (*El Dorado*, Banco de Bogotá, 1958) y Alejandro Obregón (*Homenaje al libro*, Biblioteca Luis Ángel Arango, 1959), trabajos en los que se mezcla el lenguaje figurativo con la abstracción, facilitando una transición más gradual para los espectadores.

Es posible que el público de las exposiciones de artes plásticas estuviera acostumbrado a una interacción más pasiva, en la que se podía observar y reflexionar sin enfrentarse directamente a las dinámicas de tiempo y espacio que exige el teatro. En contraste, el

42 Ivonne Pini y María Clara Bernal (2022) repasan la cronología de los debates en la prensa de la década de 1950 alrededor de la recepción de la abstracción, al respecto identifican el final de esta década como un momento de consolidación, siguiendo a Marta Traba cuando señala que: “En 1958, Traba sostenía que el título del primer pintor abstracto colombiano debía ser otorgado a Ramírez Villamizar, a quien elogiaba por sus trabajos, pues le permitían precisar un estilo definido. Además, por ser este el primer artista colombiano en alejarse por completo de las pretensiones de imitar la realidad al utilizar el lenguaje geométrico.”(p.86). Las autoras mencionan además el Salón de 1958 como si se tratara del X Salón cuando en realidad se trata del XI (p.88), sin embargo, lo importante del modo como se daba el debate tiene que ver con la valoración de Clemente Airó al respecto de la consolidación de la abstracción geométrica: “ En la década de 1940, cuando Airó defendía la abstracción, se trataba en realidad de una tímida aproximación que aún conservaba muchos referentes figurativos, mientras que, para finales de la década de los cincuenta, la abstracción que preponderaba estaba fuertemente marcada por la geometrización y eliminación del referente, aspecto que muchas veces se confundía con facilismo o con arte decorativo.” (p. 89)

teatro de Ionesco involucra a los asistentes de manera más activa, confrontándolos con situaciones incómodas e inesperadas. Además, resulta determinante que las expectativas del público teatral en Colombia seguían profundamente influenciadas por un repertorio "centenarista[43]", lo que hacía que la innovación de autores como Ionesco pareciera especialmente desconcertante.

La participación del grupo no sólo generó la atención del crítico Enrique de la Hoz, también mereció la reflexión de Nelly Vivas, a través la columna: *Concepción Burocrática del III Festival Teatral Nacional* del sábado 26 de septiembre de 1959 en el periódico *El Espectador* Vespertino. En la que luego de comentar diferentes obras de la jornada, dedicaba las siguientes líneas a los grupos universitarios:

UNIVERSIDAD NACIONAL

La Universidad Nacional y la Escuela de Bellas Artes se cuentan entre los grupos que han tenido las mejores representaciones del III Festival. La primera montó "San Jorge y el Dragón", bajo la dirección de Fernando González. Este misterio medioeval, de autor anónimo, fue presentada bajo una concepción ingenuamente primitiva con una preciosa escenografía y trajes de fantasía diseñados por Enrique Grau y realizados por Cecilia Porras.

"San Jorge y el Dragón" fue un placer más que todo para los ojos por los colores y las formas, así como la reconstrucción perfectamente estudiada

43 Que en el caso de Colombia se vincula al teatro centenarista, tal como lo explican Aldana y Meneses (2012, pág. 17, citando a González Cajiao, 1986) "Dos corrientes localizables consecutivamente en dos generaciones: los artistas e intelectuales "centenaristas", con tendencia al romanticismo, y los Nuevos, opuestos al sentimentalismo romántico de los anteriores, se dirigen a una visión abstracta del hombre. Esto empata además con la crítica que va a surgir en contra del costumbrismo."

de los personajes medioevales. Con gran sentido de las posibilidades del grupo, la responsable Dina Moscovici eligió una obra en la cual lo importante era el aspecto plástico y rítmico. Por ello no se la sintieron excesivamente las fallas de dicción e interpretación.

BELLAS ARTES

Los muchachos de Bellas Artes, que se presentaban por primera vez en las tablas, escogieron para su debut un breve juego escénico de Eugene Ionesco, que fue dirigida con propiedad por Carlos José Reyes. Este grupo trajo una de las más importantes revelaciones del III Festival, con José Joaquín Moreno, cuyo dominio del movimiento escénico y sentido interpretativo se destacaron en forma extraordinaria. Mary Vergara y Marina Hernández ganaron al público con su fresca juventud y belleza, secundadas por las actuaciones decorosas de sus compañeros. Este par de conjuntos fundamentalmente por su aire nuevo, limpio y optimista. Dina Moscovici, responsable de ambos grupos, puede estar orgullosa de su labor. Los muchachos pueden ya pensar en algo de mayor aliento para el año próximo. (Vivas, 1959e, p.5)

Además de calificar la actuación del grupo como “una de las más importantes revelaciones del III Festival”, Nelly Vivas aclara que la razón por la cual la obra del grupo de Bellas Artes tuvo que presentarse sin la escenografía realizada bajo la asesoría de Enrique Sánchez fue de índole técnica, ya que fue imposible acomodarla al escenario del Teatro Colón, lo que, además, ocasionó un retraso en la programación y el reclamo público de Carlos José Reyes. Sobre el trabajo que realizó Enrique Grau dice: “la sobria escenografía

y vestuario, diseñados por Enrique Grau que, en este Festival ha revelado sus posibilidades como escenógrafo, ya que, si se compara la brillante ingenua de “San Jorge y el Dragón” con la severidad de sepias, grises y colores bajos y cálidos de “Edipo Rey”, se puede apreciar su capacidad multifacética y su sentido interpretativo.

El 10 de noviembre de 1957, en Lecturas Dominicales del periódico *El Tiempo* se publicó el reportaje titulado “Los premios del festival: Dina Moscovici, la mejor directora, y ‘El Palomar’, el mejor conjunto”, que incluía una entrevista a Dina Moscovici. Bajo el subtítulo “Hablan los triunfadores”, se presenta primero una conversación con Víctor Mallarino, seguida de la entrevista que se transcribe a continuación. Esta última ofrece la oportunidad de reflexionar sobre lo escenográfico y su relación con una configuración sobre la puesta en escena de las artes.

Dina Moscovici:

“Un grande esfuerzo de superación”

Dina Moscovici de Gaitán ganadora del premio por la mejor dirección en el festival de teatro que acaba de realizarse en el Colón, nació en el Brasil y estudió en Francia. Alérgica para hablar de sí misma, se niega completamente a darnos su biografía. En cambio, se entusiasma cuando le preguntamos su concepto sobre el festival.

– En principio, el festival es una iniciativa de grandes mentes. No solamente estimula a las gentes que se dedican al teatro, sino que incrementa en el público la aceptación de un arte que en los países más adelantados va a la vanguardia de la cultura. Ha sido un esfuerzo de superación; hay que aceptar que el nivel del festival, en general del teatro en Colombia, es bastante mediocre. Si todos hemos participado en él con honestidad,

debemos reconocer que estamos en el principio y que el camino aún está casi todo por recorrer. Los que participamos en ese espectáculo debemos ser más exigentes: quiere decir, el público y los artistas.

–¿Es decir, que tuvo muchos defectos el festival?

– Uno fundamental: la aceptación en este certamen de obras en Digest, lujo que no se puede permitirse a los que apenas están empezando un arte tan serio. Otra falla sería la poca importancia que se ha dado en el festival al problema de la escenografía, fundamental en el teatro moderno, donde ella no es cuestión de construir paredes pintadas sino más bien una solución espacial de la arquitectura de la escena. Al escenógrafo le toca participar con el director en la solución conceptual de la obra teatral. Pienso, pues, que aún es tiempo para que el jurado otorgue premios de estímulo a los mejores escenógrafos.

– ¿El problema fundamental del teatro en Colombia?

– El problema esencial radica en la necesidad de crear un teatro popular que se dirija a las mayorías con un objetivo cultural. Es fundamental que el teatro salga de los cuadros de la sociedad y llegue a las grandes masas. El teatro necesita fortalecerse con el contacto sano, con las reacciones reales del pueblo, libre este cualquier snobismo. Y no es esta una idea original. Lo han comprendido en Francia con el teatro nacional popular, y en Alemania con el teatro épico de Bertold Brecht. no es el camino fácil el que deseamos se incremente: no pedimos nivelar artísticamente por lo bajo. Hacer teatro popular significa simplemente salir del academicismo. Cualquier obra de alta calidad puede ser objeto de teatro popular, empezando

por los clásicos hasta los autores más modernos.

– ¿Estás satisfecha del resultado?

– Francamente, el festival nos cogió de sorpresa. Obedeciendo al reglamento que nos fue enviado elegí dos obras de un acto para participar con el conjunto de la Universidad de América y una especie de coreografía plástica sin continuidad de tiempo para participar con mis alumnos de la escuela de arte dramático. Pienso que en ambos casos el resultado ha sido satisfactorio, especialmente porque los actores han contribuido con gran parte de su capacidad inventiva para el enriquecimiento de la dirección.

– ¿Con qué obra ganó el premio?

– Con " Humulus el mudo" de Jean Anouilh. Presentada por él teatro experimental de la Universidad de América. Este grupo le da triunfo a don Jaime Posada rector de la Universidad mencionada que gracias a su apoyo y a la ayuda que le ha prestado al grupo logramos el éxito anotado.(p.3)

De las palabras de Dina Moscovici surgen dos experiencias que anudan y organizan la trama interdisciplinaria de las artes que en adelante se presenta, explorando cómo lo experimental se manifestó en las artes entre la década de 1950 y principios de 1970 a nivel local[44]: lo escenográfico, asociado a procesos de conceptualización y producción de espacios donde ocurre una puesta en escena, y lo popular, entendido como la necesidad de acercar el arte a un público amplio, en contraste con el público tradicional.

44 La insistencia en lo local obedece a la necesidad de una comprensión diferenciada de los procesos culturales de acuerdo con el desarrollo regional que caracteriza lo cultural en un país como Colombia. Pretender que la historia del arte desde Bogotá es una historia nacional, resulta coherente con un problemático centralismo miope que proyecta desde el circuito de la capital una supuesta unidad cultural.

1. Lo escenográfico[45], entendido como un elemento "fundamental en el teatro moderno", implica la necesidad de encontrar una solución espacial que defina la arquitectura de la escena. En este sentido, se asigna al escenógrafo un rol teórico-práctico que lo lleva a colaborar estrechamente con el director en la resolución conceptual de la obra teatral.

2. La descentralización del arte se aborda desde un doble enfoque: geográfico y social, al reconocer "la necesidad de crear un teatro popular que se dirija a las mayorías con un objetivo cultural. Es fundamental que el teatro salga de los cuadros de la sociedad y llegue a las grandes masas". No obstante, esto no implica, según Moscovici, "nivelar artísticamente por lo bajo". Hacer teatro popular significa, más bien, alejarse del academicismo. "Cualquier obra de alta calidad puede ser objeto de teatro popular, desde los clásicos hasta los autores más modernos".

Este enfoque interdisciplinario en la historia del arte permite comprender la producción artística contemporánea de manera más rica y completa, resaltando el arte como un fenómeno global y dinámico donde los límites entre disciplinas se desdibujan para dar lugar a nuevas formas de creación y experimentación.

En este contexto, los artistas plásticos cercanos a la escena teatral, ya sea como escenógrafos, actores o colaboradores en la creación de compañías, incluyen nombres destacados como Enrique Grau, Fernando Botero, Omar Rayo, Alejandro Obregón, Beatriz Daza, Cecilia Porras, Feliza Bursztyn, Eduardo Ramírez

45 A lo largo de la historia del teatro, se evidencia una constante colaboración entre diversos y destacados artistas en el ámbito de la escenografía, tal como lo documenta extensamente la investigadora Marina Lamus Obregón en su libro de 2014 Pintores en el escenario teatral. Sin embargo, como el título de la obra sugiere, esta relación se enmarca principalmente dentro de los límites del teatro tradicional, donde la colaboración artística se centra, en su mayoría, en la creación de telones y elementos plásticos decorativos.

Villamizar, Edgar Negret, Juan Antonio Roda, José de Recasenz, Teresa Cuéllar, Carlos Rojas y Dicken Castro. Este último, por ejemplo, estuvo a cargo de la escenografía de la obra *Galileo Galilei* en 1965, proyecto en el que también participó David Manzur, quien no solo trabajó como escenógrafo en varios proyectos, sino que también actuó en diversas obras durante esos años.

La escena cultural después del 10 de mayo de 1957

En el marco de la configuración de una escena experimental, en la que participaron activamente no solo estudiantes de Bellas Artes vinculados a los grupos de teatro universitario, sino también artistas de mayor trayectoria dentro del circuito cultural de la época, resulta fundamental profundizar en los alcances de la circulación de ideas y en los efectos que la participación en este espacio compartido de pensamiento tuvo sobre sus prácticas artísticas. Teniendo en cuenta que el acceso a este tipo de debate intelectual no se limitó exclusivamente a la academia, sino que se extendió a través de diversos canales —como la radio, la televisión, las discusiones entre colegas y amigos, la lectura de ensayos y obras literarias, e incluso el contacto directo con producciones teatrales—, y considerando que este fenómeno se desarrolló en el contexto de la transición política del país, repasemos algunas de las ideas con las que se ha caracterizado el ambiente cultural de los últimos años de la década de 1950.

En este marco, el libro *Nuevo Teatro en Colombia: Actividad creadora y política cultural*, de Gonzalo Arcila (1983) analiza el contexto en el que se

inscribió la circulación del pensamiento de vanguardia, destacando su coherencia con la caída de la dictadura:

> Colombia pasaba por una reanimación de su actividad democrática. En mayo de ese año había caído la dictadura militar del general Gustavo Rojas Pinilla. Por todas partes afloraban proyectos y actividades que la dictadura había mantenido represados.
>
> En octubre y noviembre de 1957 hubo en Bogotá una sorpresiva y exótica actividad teatral. (...) Efectivamente, en esos meses de octubre y noviembre los bogotanos de súbito tenían para su "entretención" teatro abundante: cada noche en el escenario del Teatro Colón, desde las 6 de la tarde hasta las 10 de la noche, había representaciones teatrales. Sucedía que en la ciudad se llevaba a cabo el "Festival Internacional de Teatro[46]"(p.15-16)

En la narrativa de Arcila, ninguna de las dinámicas culturales impulsadas durante el gobierno de Rojas Pinilla es mencionada, a pesar de que, como se señaló previamente, estas fueron coherentes con la dinamización del sector cultural. No obstante, al vincular la realización de los festivales con el circuito artístico e intelectual de la época, Arcila coincide con otras investigaciones en identificar al grupo alrededor de Jorge Gaitán Durán y la revista *Mito* como agentes clave en el proceso de renovación cultural tras la salida del General. Este grupo incluía a Pedro Gómez Valderrama y Hernando Valencia Goelkel: el primero, presidente del Festival, y el segundo, jefe de extensión cultural del Ministerio. Su vinculación institucional con la cultura garantizó la capacidad de agenciamiento que tuvieron en relación con dicha dinamización.

Según el autor tras el 10 de mayo de 1957 el país entraría

46 El título "internacional" se refería a la participación y colaboración de algunas embajadas en la organización de este, según Arcila "Se trataba de grupos de aficionados auspiciados por las embajadas de Inglaterra, la República Federal Alemana y Francia."(Arcila, 1983, p.60)

Beca de Investigación en Arte Contemporaneo FUGA 2024

en un proceso caracterizado por:

> La Reanimación de la vida democrática que servía de marco al Festival Internacional tenía el signo de la burguesía[47]. El evento era impulsado por su sector más radical: la intelectualidad agrupada alrededor de la revista Mito, que en la lucha contra la dictadura había jugado un destacado papel.
>
> Esta revista fue un factor aglutinante y organizador de los intelectuales, gracias a su regularidad y a la orientación que presidió. Fundada durante la dictadura de Rojas Pinilla, el año 1955, logró convertirse en un hecho habitual a pesar de las difíciles condiciones sociales creadas por el dictador. En el editorial de su primer número se formuló el propósito que iba a orientar a Mito: recuperar la relación entre la vida y las palabras. Se partía, pues, de la evidencia de su disociación. Pero no se trataba solamente de recuperar la relación, sino de avanzar hacia relaciones más esenciales: las de la moral y la libertad. La nota afirmaba: "Las palabras están en situación". En seguida agregaba: "... sólo después de limpiarlas, de devolverles con el análisis su dimensión histórica auténtica y de ratificar con un proceso de síntesis el enriquecimiento que les confieren las circunstanciasde la época, podríamos entrar a considerar problemas mayores, como son los de su relación con la moral y la libertad" (Arcila, 1983, p.21-22).

47 Sobre el carácter burgués de los intelectuales vinculados a la Revista Mito, precisar y matizar siguiendo a Fabio Jurado Valencia (2005): Jorge Gaitán Durán es el mayor entre quienes lo acompañarán en el proyecto de Mito: tiene 31 años; Hernando Valencia y Gutiérrez Girardot tenían 26, Cote 27, Jorge Eliécer Ruiz 28. Es la edad de la fogosidad y quieren tomar distancia de las ideas rancias y conservadoras de la burguesía, aunque provienen de ella, de una burguesía provinciana. Avizoraron la posibilidad de que Colombia pudiera tener una burguesía más culta y más tolerante, como lo eran las burguesías europeas de posguerra de entonces. Darío Mesa señala en una carta, publicada en la revista, que Mito es una proeza intelectual "en un país que padece la desgracia de tener que acomodarse a las perspectivas culturales que le impone una clase terrateniente inculta y provinciana y una burguesía comercial sin los rasgos espirituales ni los objetivos históricos que, en el pasado, hicieron de ella una fuerza revolucionaria..." (M, 4, 1955, 281)." (Jurado Valencia, 2005, p.69)

En este contexto, los Festivales de Teatro iniciados en 1957 se comprenden como laboratorios culturales, donde se compartieron contenidos de vanguardia y se generaron vínculos entre distintos agentes del ámbito teatral. Esto permitió la confrontación de dos modelos que caracterizan la escena teatral de finales de los cincuenta: el tradicional y el experimental.

En el capítulo *Lo Experimental Vs. Lo Aldeano*, Gonzalo Arcila (1983) describe esta confrontación y sus dinámicas:

> El festival estaba concebido en términos competitivos. (...) A raíz de estos resultados, surgió un fuerte incidente durante la entrega de premios entre los partidarios de Moscovici y los de Mallarino. Para los primeros se trataba de "... el triunfo obtenido en el festival por lo joven y lo nuevo frente a lo centenarista y caduco." Quien suscribía estas apreciaciones, Manuel Drezner, en otro lugar de su crónica decía: "... consecuencia importante de este premio es que significa que los falsos ídolos están empezando a hallar un suelo muy inseguro debajo de ellos".(p.24)

Continuando con los aportes del Festival, Arcila menciona que "El festival permitió unificar los esfuerzos personales que se venían realizando en el impulso de grupos de teatro aficionados que se reclamaban experimentales." En esa medida:

> El Festival les dio entidad a esos esfuerzos. Los incidentes ocasionados mostraron simplemente el conflicto entre dos perspectivas de trabajo teatral. Para los partidarios de Víctor Mallarino, director de la Escuela de Arte Dramático, la presencia de quienes se proclamaban experimentales era motivo de rechazo. Gracias

> a Mallarino, en la Escuela de Arte Dramático vegetaba penosamente un teatro arraigado en la tradición señorial del país aldeano que desde 1930 se pugnaba por superar. Por eso la Instalación repentina de los grupos "experimentales" en el Teatro Colón se asumía como amenaza a esas tradiciones.(Arcila, 1983, p.25-26)

El Festival Internacional de Teatro de 1957 marcó un punto de inflexión en el panorama cultural colombiano. Según Pedro Gómez Valderrama[48], miembro de la revista Mito, el festival reflejaba un nuevo clima de libertad política y cultural en el país: "Cuando un país empieza a tener teatro, está entrando en una etapa nueva e importante de su evolución cultural. Esto ocurre con el teatro colombiano, que ahora comienza a dar signos de vida y posibilidad." Sin embargo, Arcila contrasta este optimismo con una mirada crítica hacia el contexto político del Frente Nacional, señalando que el proyecto experimental fue absorbido por una narrativa que no siempre correspondía con la compleja realidad social del país.

Si bien es innegable el contacto que estudiantes, profesionales y otros agentes del circuito artístico tuvieron con la vanguardia a través de revistas especializadas como Mito, también es necesario destacar el papel de la prensa no especializada en la formación de públicos más amplios, ajenos al circuito tradicional de las artes.

48 Pedro Gómez Valderrama fue el presidente de los festivales, por lo tanto, participó activamente en su organización, como se reseña en el sitio web museartes: "1957, 24 de octubre al 9 de noviembre. Como una iniciativa de Pedro Gómez Valderrama, Robert Brady y el húngaro Ferenc Vajta se creó la Corporación Festival de Teatro. Esta consolidó la realización de un festival, en el Teatro de Colón, con periodicidad anual, que convoca agrupaciones nacionales y conjuntos que representaban otros países, organizados por embajadas e instituciones culturales extranjeras. En la primera versión, denominada Primer Festival Internacional de Teatro, participaron once conjuntos nacionales, dirigidos por Víctor Mallarino, Bernardo Romero Lozano, Fausto Cabrera, Oswaldo Díaz Díaz, Dina Moscovici, Enrique Pontón, Luis Enrique Pachón, Martín Ferré, Gilberto Gallo, Manuel Drezner, Harry Gainer, Nélida del Río y el barranquillero Alfredo de la Espriella. Las 7 legaciones diplomáticas participantes estaban dirigidas por Miguel de Silos, Robert Liquière, Abraham Zalzman, Robert Ewan, Richard Lankenau, Colin Jenkinson, Trude Loewy, Peter Annelies Muelhaupt y Jaime Quijano Caballero. https://www.museartes.net/bogota

Un caso notable es el de Nelly Vivas y su escritura para el periódico *El Espectador* a finales de la década de 1950. Como protagonista directa de la escena teatral, e integrante del grupo de mujeres pioneras del periodismo cultural logró en sus reportajes el análisis crítico de las artes como una escena interdisciplinar[49].

Escribir sobre teatro en un medio de circulación nacional —ya sea mediante el análisis de debates o la crítica de obras— es relevante porque contribuye a establecer criterios con los cuales el público general puede acercarse y formar una opinión sobre las producciones teatrales. En este sentido, figuras como Enrique de la Hoz, crítico, dramaturgo y director de teatro vinculado a la Escuela Nacional de Arte Dramático, desarrollaron un tipo de crítica en la que lo tradicional y lo experimental podían ser valorados con rigor, cuando así lo merecían las obras. De forma paralela, Isabel Pinto, escribiendo también para el periódico *El Siglo*, aportó a la formación del público teatral, aunque marcando una preferencia por lo tradicional. Esto resulta interesante, dado que en un mismo periódico convivían perspectivas distintas, enriqueciendo así el panorama de una crítica teatral que apenas está configurándose en Colombia.

Sin embargo, el aporte de Nelly Vivas es especialmente significativo, dado que su labor no se limitó a la crítica periodística. Desde su participación directa con El Buho —como traductora de algunas obras que impulsaron el reconocimiento local y nacional del

49 El libro “Escritoras Ocultas Mujeres en el periodismo cultural y la escritura del arte” dedica el capítulo IV al análisis de los aportes de Nelly Vivas Porras (1935-2006)(p.126-171).

grupo como referente de teatro de vanguardia— y su papel como moderadora de mesas redondas donde se discutían temas coyunturales de la escena artística, Vivas desempeñó un rol clave en la articulación de discursos que conectan el teatro con una audiencia más amplia y diversa.[50].

50 Nelly Vivas: en 1956 Meneghetti y Nelly Vivas habían realizado una traducción de los conceptos del teatro épico y del distanciamiento predicado por Brecht. La importancia de El Buho, pese a su corta duración —sólo dos años, de 1958 a 1960—, que lo diferencia de lo que a partir de 1960 sería el Buho-Odeón, es innegable para la historia de la cultura en Colombia. Y en 1960, precisamente tras los cambios internos del grupo, Nelly Vivas y Arístides Meneghetti se retiraron, retiro que coincidió con su salida del país. Nelly se marchó a Nueva York, y volvería por un breve lapso en 1966, lo cual la sitúa en la inauguración del XVIII Salón de Artistas Nacionales. (Díaz Moreno & Matiz López, 2023, p. 147-148)

2.2. Arístides Meneghetti, Nelly Vivas y el Teatro El Buho

Arístides Meneghetti ha sido estudiado mayoritariamente desde su papel como crítico de arte y docente en historia del arte. Sin embargo, su rol como gestor y promotor en la esfera del teatro y más aún como articulador de dos campos, el de la plástica y el teatro, que comúnmente se han abordado por separado especialmente desde la historiografía del arte, ha sido poco estudiado.

Para iniciar, Arístides Meneghetti desempeñó un papel fundamental en el desarrollo del teatro experimental en Colombia y fue un ideólogo central en la fundación del Teatro El Buho, inaugurado con la apertura de la primera obra, el 21 de noviembre de 1958. Su visión artística, profundamente influenciada por sus experiencias como crítico de arte y periodista, lo llevó a introducir innovaciones estéticas y políticas en el teatro colombiano. Junto con Nelly Vivas, Meneghetti vinculó conceptos clave del teatro experimental, lo que permitió a los artistas colombianos desarrollar nuevas corrientes de pensamiento y técnicas teatrales que transformarían el panorama del país. Los espacios gestionados, tanto para el Movimiento Nacional de Artistas Plásticos como para el teatro El Buho, se convirtieron en espacios de creación colectiva donde se gestaban ideas y planes para cambiar la práctica teatral. Su colaboración con Nelly Vivas no solo fortaleció el Teatro El Búho como una plataforma experimental e independiente, sino que sentó las bases para el reconocimiento de una generación de artistas conscientes de su papel en la transformación social.

Además de su rol intelectual, su postura crítica lo llevó a enfrentarse a las corrientes predominantes en el arte latinoamericano para la década de los cincuenta. Esta perspectiva fue crucial para el desarrollo de una perspectiva particular en el teatro y en la plástica en un contexto de creciente presión cultural internacional.

La historia del teatro sitúa a la fundación de El Buho como una iniciativa de Fausto Cabrera; sin embargo, Consuelo Moure ha indicado que los aportes como verdaderos ideólogos, de Arístides Meneghetti y Nelly Vivas han sido invisibilizados por la historia. Para esta autora, Meneghetti jugó un papel fundamental en la configuración del teatro moderno en Bogotá. Aunque no figuraba oficialmente en la nómina de la Escuela Distrital de Teatro, su visión y liderazgo lo posicionaron como el verdadero motor detrás de su desarrollo. Menciona que el crítico lideraba discusiones creativas sobre obras, personajes y problemáticas tanto teatrales como sociales, estableciendo un espacio de reflexión intelectual y experimental. Su capacidad para integrar conceptos internacionales con las realidades locales lo distinguió como un innovador. Bajo su influencia, se sentaron las bases para un teatro más comprometido, crítico y experimental, que trascendió los desafíos del medio artístico y las limitaciones institucionales. (Moure, 1989)

Junto a él, Nelly Vivas también contribuyó significativamente al desarrollo del teatro colombiano. Traductora de importantes obras de autores como Thornton Wilder y Félicien Marceau, sus adaptaciones no solo fueron premiadas, sino que ampliaron las perspectivas teatrales en el país. Tal es el caso de la obra “El tren pullman llamado Hiawatha”, traducido, revisado y corregido por Nelly Vivas; y dirigido por Fausto Cabrera,

que se presentó en el segundo festival de teatro “Nuevo Teatro experimental” (De Arandía, 1958), ganando el premio a mejor dirección. Ambos, Meneghetti y Vivas, eran prolíficos críticos de arte y teatro, escribiendo para medios como El Tiempo y El Espectador, y promoviendo las nuevas corrientes teatrales en Colombia.

La entrada a El Buho era toda una experiencia estética, o al menos así lo relata Eduardo Gómez en un reportaje para Cromos:

> La gran vitrina de entrada repleta de fotografías en blanco y negro y el pequeño Hall con “nidos” y pequeños divanes, crean la atmósfera de expectativa, el “clima” artístico necesario. Caricaturas a lápiz, rostros de halcón de famosos actores, carteles y programas de todos los teatros del mundo, nos sumergen de pronto en ese universo ficticio de luces y sombras, de gestos mágicos evocadores de la condición humana en su furiosa búsqueda de una comunicación total, en su soledad al acecho, en su odio, su hambre amorosa y su desesperación. En la hermosa salita de “El Buho” tenemos un presentimiento de lo que es el gran teatro, nos asomamos un momento a las grandes capitales de la cultura.(Gómez, 1959)

Pero lo más importante fue lo que representó esta iniciativa dentro del campo del teatro de Colombia. Así lo presenta el mismo periodista:

> “El Búho”, como todo teatro experimental, se ha hecho para aprender teatro. Más concretamente, para difundir el gran teatro de vanguardia entre nosotros, crear un equipo de actores colombianos y educar al mismo tiempo al público, familiarizarlo con el teatro de calidad. **“El teatro experimental es una especie de tanteo, de búsqueda paciente de estilos técnicas, etc. Hemos montado una farsa,**

> **después vendrá una obra poética...”** Esa serie de experimentos cuidadosa y tranquilamente investigados para llegar a la madurez cultural, a una técnica y a un dominio del teatro, es lo que no puede hacer las compañías comerciales, ocupadas en fabricar dinero lo antes posible, obligadas por la necesidad de explotar el arte en una forma más cómoda posible. [...] En el búho no hacen otra cosa que estudiar, teatro sin prisa, con un criterio exigente y responsable de gente que quiere hacer arte. Por las tardes hay clases por las noches, ensayo o representaciones de la obra que se tenga en cartel.(Gómez, 1959)

El 5 de septiembre de 1959, meses después de su apertura, El Buho anuncia el inicio de una serie de clases, consolidándose como una suerte de escuela de teatro. Además, se informa sobre la firma de un contrato con una compañía y la adquisición de un local, El Búho-Odeón, destinado a ampliar su oferta artística y pedagógica. Adicionalmente, Santiago García y Mónica Silva se apartan del teatro para emprender un viaje de estudios de cinco años en Checoslovaquia (“‘El Buho’ abre una escuela”, 1959)

Al día siguiente, se publica un artículo titulado “Codirector del “Buho” será Gilles Chancrin” y se expone a detalle los acuerdos contractuales y comerciales de la negociación entre el francés Chancrin y Fausto Cabrera, como director de El Buho. (“Codirector Del ‘Buho’ Será Gilles Chancrin,” 1959).

Estas noticias despiertan, de forma inmediata, una reacción sin precedentes. La primera de ellas provino de Meneghetti, quien publica, el 7 de septiembre de 1959, un artículo titulado ¡”El Buho” ha Muerto! en el periódico El Espectador. Es ésta, además, la evidencia más clara que se tiene de la participación de Meneghetti

en la conformación de El Buho y el rol que cumplió, tal y como lo indicó Consuelo Moure.

> Asombro y profunda pena nos causó la publicación del contrato firmado entre los señores Fausto Cabrera y Guilles Chancrin: Asombro, porque entre los firmantes no figura - salvo el señor Cabrera- ninguno de los miembros fundadores de "El Buho". Y pena, porque ese contrato significa la muerte de los ideales que impulsaban esa grande iniciativa artística y cultural. [...]

La pequeña y grande historia. "El Buho" germinó en los sótanos de la Avenida Jiménez, en la escuela de Teatro Experimental del Distrito Especial, donde nos reuníamos por largas horas para analizar diariamente los avances o retrocesos del grupo. Por causa de medidas arbitrarias, tomadas precisamente contra el señor Fausto Cabrera, los profesores y alumnos se retiraron de esta escuela en gesto de solidaridad. El grupo, inicialmente llamado "Nuevo Teatro Experimental", obtuvo el premio de dirección en el II Festival de Teatro de Colombia, (septiembre de 1958) con "Un tren Pullman Hiawatha", de Thornton Wilder, lo cual aumentó su optimismo.

El que suscribe relató que en el Club Universitario de Quito había colaborado en la organización de una cooperativa de teatro que funcionó en las bóvedas de la misma universidad. Este pequeño local, que tenía cincuenta butacas, se llamó "El Búho" [...]

Por que "El Buho". Esta idea prosperó entre el grupo que se había retirado del Distrito Especial. Se resolvió entonces alquilar un local, pero como no se disponía de dinero, el director Fausto Cabrera

> y los actores Santiago García y Mónica Silva solicitaron un préstamo en el Banco arriesgándose en la aventura, tomando los sótanos del edificio situado en la Avenida Jiménez número 10-34. Con el resto del dinero se compraron las butacas y maquinaria de escena. El grupo fundador aportó los trabajos complementarios: Entre otros, Joaquín Casadiego, Carlos Tudela, Paco Barrero, Jaime Murcia, Freddy Jiménez, Mario García, Jorge Vargas, Lorenzo García, Lucila de Franco, Eunice Suárez, Celmira Yepes y el que suscribe, que desempeñaba la función de asistente de director.(Meneghetti, 1959)

Además, de indicar el origen y participación propia dentro de este grupo de teatro, Meneghetti señala, también, la participación de los artistas plásticos desde ese entonces:

> Colaboraron con ellos los pintores Enrique Grau, David Manzur, Eduardo Ramírez Villamizar, Omar Rayo y Fernando Botero; el fotógrafo Hernán Díaz. [...]

El ideal que nos unía en torno al grupo inicial que tomó significativamente el nombre de "El Buho", de sus colegas ecuatorianos, era el de crear un lugar para que los intelectuales, artistas, directores y dramaturgos nacionales y extranjeros pudieran montar sus obras y exponer sus ideas libremente.

Es fácil comprender la sorpresa y la indignación que nos causó la lectura de ese ya famoso documento por medio del cual dos señores se constituyen en únicos propietarios de un bien colectivo, algunos de cuyos verdaderos dueños pasan ahora a la simple condición de empleados a sueldo fijo, pero sin voz ni voto. No sabemos quién autorizó este contrato, que los transforma en propietarios de algo que significó el sacrificio

de muchas inteligencias y anhelos.[...] Si la "Sociedad de Amigos del teatro "El Búho"- a la que los contratantes consideran también de su propiedad- y los actores que fundaron este primer baluarte del teatro colombiano no reaccionan ni protestan ante tan claro atropello de sus derechos, cabría parodiar el famoso grito: "¡"El Buho" ha Muerto! ¡Viva el teatro comercial!" (Meneghetti, 1959)

El 8 de septiembre de 1959, quien publica es Nelly Vivas en el mismo diario. También lo hace en primera persona, indicando de igual manera su participación en la gestación inicial del grupo.

¿Recuerdas, Fausto, cuando hace un año pintábamos asientos y clavábamos puntillas para "El Buho"? Eran otros tiempos y otras circunstancias. No teníamos nada como no fuera un ideal común: hacer teatro, sacar adelante un montón de ideales que sumados al entusiasmo de unos y al conocimiento de otros, daría como resultado tantas cosas buenas! Hubo tropiezos y disgustos momentáneos, pero todo se olvidó porque se trabajó a base de cooperación total y espontánea. Por eso nos ha dolido la comercialización repentina que parece estar a punto de sufrir "El Buho"

No estamos ciegos, nos damos cuenta de que el teatro ha crecido, de que no se puede trabajar sobre las mismas bases que lo levantaron hace un año. Pero resulta que el ambiente y espíritu de equipo -nuestro mayor baluarte, como acertadamente anotó varias veces Mónica Silva - se está perdiendo. Todos sabemos que si la tarea era difícil hace un año, ahora lo es mil veces más, porque no se trata ni de levantar prestigio ni de sostener la confianza ganada en meses de

intenso trabajo, sino enriquecerla con cuanto pueda serle útil. La llegada de Guilles Chancrin, por ejemplo, abrió un nuevo derrotero: venía él -en compañía de su esposa, la actriz y profesora Monique Demay- a colaborar con los búhos, a aportar nuevos conocimientos, nuevas ideas, nuevas técnicas y nuevas experiencias. Por eso les abrimos los brazos [...]

Muchas veces he discrepado con Arístides Meneghetti por cuestiones del oficio, ideas que chocan o por violencia de caracteres. Me he opuesto a su manera de decir las cosas. Pero ayer, al leer su nota publicada en este mismo periódico, descubrí que estábamos de acuerdo y que la pena y el asombro que causaba la publicación del contrato firmado entre tu persona y Guilles Chancrin era exactamente igual. La historia que Meneghetti, relató ayer sobre los comienzos de "El Búho" es auténtica y los derechos que reclama para sus fundadores son justos. No creo que sea tan pesimista como para imaginarse que será preciso gritar: "El Búho ha muerto!" Al igual que yo misma, al igual que un crecido número de colaboradores, tan solo queremos advertir a tiempo sobre un error que se puede subsanar [...]

El mismo ideal. Mi unión con "El Búho" o "Nuevo Teatro Experimental", como se llamó al desprenderse del Distrito Especial, nació precisamente porque encontré en toda su gente comulgaba conmigo en un mismo ideal. Desde sus comienzos hasta hoy me dediqué a registrar paso a paso cada uno de los aciertos y errores de "El Buho" [...]

La labor de "El Buho" durante sus primeros meses de vida ha sido muy fructífera, nadie puede

negarlo. Por su diminuto escenario desfilaron obras y autores que tan solo se conocían en Colombia por referencias. La gente que llenaba la sala aplaudía o refutaba en las mesas redondas de los lunes, en las cuales analizaban las piezas representadas, sus aciertos y sus errores y posibles soluciones para el futuro. Por ahí participaron conferencistas de distintos puntos de vista e inquietudes, bailarines, conjuntos, un recital de canto, dos mesas redondas sobre artes plásticas, las inolvidables sesiones presididas por el doctor Francisco Socarrás y continuar la lista se haría demasiado largo,[...]

Me duele tener que escribir estas cosas, diez meses después de haber saludado con tanto alborozo el surgir de un auténtico teatro que iba a trabajar por el teatro y para el teatro. Jamás he ocultado el escepticismo con que -antes de saber de lo que eran capaces los amantes de las artes dramáticas residentes en este país- miraba yo a ese movimiento bellísimo que venía surgiendo en toda Colombia. No creía en nada ni en nadie. Lo que había visto por televisión me parecía deplorable. Había estado ausente de Colombia y no sabía que aquí había ocurrido algo más que el restablecimiento de la democracia.

¿Recuerdas que quise sugerir que no se montara “Un tren pullman Hiawatha? para el II Festival, porque creía que no existía todavía un elenco capaz de presentarla con decoro? En agosto del año pasado comencé a darme cuenta de mi equivocación y decidí entonces trabajar por el teatro. He criticado a cuantos conjuntos he visto en estos últimos meses, señalando sus errores sin contemplaciones y haciéndome cargo de las consecuencias y disgustos que cada nota trae

consigo, pero jamás con intenciones de despedazar o favorecer a nadie. Les he hablado con dureza, pero creo que todos esos conjuntos, porque creo en la sinceridad y espontaneidad con que está naciendo el teatro colombiano, una germinación que no pertenece a una sola persona, sino a una nación. Si exijo por medio de mis comentarios es porque quiero que las bases sean sólidas, porque la franqueza y la justicia deben imperar siempre, porque a nuestro teatro le falta mucho camino por recorrer para madurar y porque mal haría, engañando con falsos aplausos o guardando silencio ante la realidad de los hechos.

Por eso escribo estas líneas sobre "El Buho".

Quisiera registrar en estas mismas columnas, ojalá mañana mismo, que el espíritu de "El Buho" no se ha perdido, que el equipo sigue igual, consciente de su compromiso consigo mismo, con sus patrocinadores, con el público en general y con la cultura de esta nueva Colombia de los últimos años. Que se muestre que detrás de ese frío contrato (casi decreto) publicado el domingo pasado, hay algo más humano, más idealista y más amplio. Sigo insistiendo en que "El Buho" no ha muerto! (Vivas, 1959c, p. 16)

Las consecuencias fueron aún más contundentes cuando dos semanas después se anunció la expulsión de la actriz Mónica Silva de "El Buho". Nelly Vivas, reconstruye los hechos y las reacciones de solidaridad, en un artículo del 21 de septiembre en El Espectador:

Fausto Cabrera, de acuerdo con Gilles Chancrin y con algunos actores que no comprendieron su generosa gestión ante la junta, decidieron expulsar a Mónica Silva del grupo,

alegando que ella pertenecía a otra etapa de “El Buho”, que “ya estaba quemada y que por lo tanto no podían detenerse en sentimentalismos”.

Mónica y “El Buho”. Quienes conocemos la importancia de la labor realizada por Mónica Silva en el teatro colombiano como actriz, como ayudante de dirección, como administradora y compañera de insustituible espíritu, no podemos comprender el sentido de esas ingratas palabras. Sus autores parecen estar dispuestos a llevar a cabo los absurdos planes, aun a costa del sacrificio de una hermosa institución como era “El Buho”, y del desprecio y de las reglas más elementales de justicia, compañerismo y caballerosidad.(Vivas, 1959d, II)

La controversia en torno a la transformación de “El Buho” revela la profunda tensión entre los ideales que dieron origen a este emblemático espacio cultural y las decisiones administrativas que marcaron su evolución. Los testimonios de Arístides Meneghetti y Nelly Vivas no solo son la evidencia de su participación en la gestación del grupo sino también destacan el esfuerzo colectivo y el espíritu colaborativo que caracterizaron la primera etapa de este grupo teatral. Así mismo, denuncian el aparente abandono de estos valores en favor de un modelo más comercial. La expulsión de Mónica Silva y la firma de contratos que concentraron la propiedad en manos de unos pocos simbolizan, para muchos de los fundadores, la pérdida de los principios que hicieron de “El Buho” un baluarte de los principios colectivos del teatro colombiano. Este hecho no sólo plantea preguntas sobre el equilibrio entre la sostenibilidad financiera y la preservación de los ideales artísticos, sino que también subraya el impacto de las decisiones colectivas.

Pese a ello, Nelly Vivas publicó un artículo en

El Espectador el 23 de noviembre de ese mismo año, celebrando el año de existencia del grupo teatral. En él señala lo siguiente:

> Quienes, por desconfiados y maliciosos, no nos dejamos deslumbrar y sentamos nuestra protesta ante cuanto estaba ocurriendo, tuvimos que separarnos. El éxodo, encabezado por Mónica Silva, alma máter del equipo, fue seguido por casi todos los culpables de la época romántica de "El Buho" que se suponía ya algo despreciable y superado. El desconcierto y la pena llevaron al teatro al borde del abismo. La Junta Directiva del Club de Amigos de "El Buho", presidida por Camilo Restrepo, sorteó la incómoda situación con verdadera valentía y dignidad. Los que nos fuimos presentíamos que el globo inflado no duraría más de tres meses, pero nos equivocamos porque tan solo duró tres semanas.

Crisis superada. Felizmente, la crisis fue superada. La amenaza y los sueños del francés se esfumaron junto con su presencia. Fausto volvió a llamar a su gente y todos respondimos a la cita. "El Buho" estaba no solo enfermo y debilitado, sino en agonía. Vino luego una serie de reuniones en la que se planteó hasta el cansancio la nueva organización del equipo.(Vivas, 1959h, p.)

"El Buho" con una nueva organización de sus cuerpos directivos, continúo trabajando. Los críticos de teatro Tomás de Arandía y Enrique de la Hoz, darán prueba de ello con sus artículos en El Siglo. Ambos indican aciertos y deficiencias por cada obra que se presenta, siendo una crítica equilibrada. Aunque, De la Hoz no desmeritó la importancia de ese tipo de escenarios ni iniciativas, animando incluso a su continuidad.

> Finalmente vale la pena mencionar, el rol de Meneguetti como director de teatro infantil. Aunque la referencia es una sola, se prueba la actividad de dirección teatral de este crítico de arte. Adicionalmente, su participación en la gestión de una Cooperativa de Artistas que unía tanto a agentes de la escena teatral como a artistas plásticos como David Manzur y Armando Villegas. "La cooperativa de artistas está constituida por directores, actores, pintores, autores, etcétera, de diferentes nacionalidades, en su mayoría colombianos."(1960b, p. 13)

El 21 de agosto de 1960, el periódico El Tiempo publica un artículo titulado "Mañana: doble estreno en el Teatro Colón. "La Cajita de Oro", de Nelly Vivas. Jaime Paredes y "El Conejo que no Quería Crecer", de Nelly Vivas- La obra de la Cooperativa de artistas y el Teatro Infantil", el cual corresponde a la entrevista a los dos directores de las obras. Sobre Arístides Meneghetti, quien estuvo a cargo de la dirección de la obra La Cajita de Oro, de Jaime Paredes, -que también aparece reseñada en la revista Cromos del 27 de junio de 1960 y en la que además se realiza un reportaje fotográfico tanto de la escena como de la audiencia infantil[51]-, se reseña lo siguiente:

> El crítico de arte y profesor Arístides Meneghetti, de nacionalidad uruguaya, concluyó así: "Si esto no bastara para demostrar la existencia de una mística por el teatro, sería suficiente recordar que los escenógrafos David Manzur y Armando Villegas, catalogados entre los primeros pintores de Colombia, con la venta de un solo cuadro ganan más de dos mil pesos. Los actores, por su parte, con una sola presentación por la T.V. reciben $450 en la interpretación del primer papel, lo cual viene a probar una vez más que si el movimiento teatral existe en Colombia se debe ante todo al sacrificio de los actores y directores"

51 Portada de "Cromos para ellas". Revista Cromos. N.61. 27 de junio 1960.

A dúo. Refiriéndose a las razones que los han llevado a dedicarse al teatro infantil los directores respondieron [...]:

Meneghetti: "Lo más interesante que tiene el teatro infantil es la posibilidad de hacer experiencias sobre un material humano que responde de una manera espontánea y directa. Creo asimismo, que la vieja teoría sobre la necesidad de contar a los niños exclusivamente cuentos de hadas, responde a una subestimación de la capacidad receptiva de los mismos, ello explica que porque incluímos en el repertorio un drama como "La cajita de oro", obra que tiene un neto contenido social.

Para todos los niños. "Como hemos repetido muchísimas veces -continuó el señor Meneghetti- los niños de Colombia carecen de diversiones adecuadas, sanas e instructivas. Es un hecho curioso que un país en el cual existen tantos eruditos en materia de literatura, poesía y otras ramas, ninguno de ellos se preocupe de una manera especial por este problema. Los de la Cooperativa de Artistas, sin tener ningún título, ni pretender otra cosa que "hacer obra", nos hemos agrupado para llenar en parte este vacío. Y el hecho más curioso es que de ninguno de nosotros dispone de otro bien que nuestro material humano y espiritual."(1960b, p. 13)

Tanto Meneghetti como Nelly Vivas viajaron a New York donde se radicaron, aunque Vivas continuó con su actividad teatral en LaMama de esa ciudad y seguirá escribiendo como corresponsal en ese país para el periódico El Tiempo. La trayectoria de Arístides Meneghetti como crítico, gestor cultural y director teatral permite evidenciar una escena amplia expandida e interdisciplina, que también se manifiesta a través de su trabajo en la crítica y la enseñanza de la historia del arte.

2.3. La crítica y la enseñanza de la historia del arte en Arístides Meneghetti

Aristides Meneghetti cumplía con dos oficios de manera simultánea; era crítico y profesor de historia del arte. Ninguna funcionaba sin la otra, a la hora de entender la forma en la que articulaba sus discursos. En estos se podía ver su interés por un tipo de prácticas artísticas[52] en las que se priorizaran los valores expresivos del color y de las formas, pues aseguraba que en el tiempo contemporáneo se condensaban las transformaciones más importantes de la sociedad en términos de lo material, por los procesos ligados a la evolución de la ciencia, la psicología, la industria y los cambios ideológicos. Estos hechos "de extraordinaria importancia que alteraron las directivas generales del pensamiento contemporáneo y la modalidad de vida de todos los seres humanos" (Meneghetti, 1957c, p.15) necesariamente implicaban la creación de una nueva estética que atendiera a las problemáticas de la realidad de ese presente. Por eso, haciendo referencia al arte por medio de estilos estéticos, Meneghetti cuestionaba el uso de lo mimético o naturalista para construir un arte contemporáneo, y en cambio, enaltecía el arte abstracto y expresionista.

> Desde fines del siglo XIX a nuestros días se producen las transformaciones de forma y esencia más importantes que conoció la humanidad en todos los tiempos. En tanto que las ciencias -física, matemáticas, etc.- reducen a polvo la concepción de tiempo-espacio-materia, sobre la cual se levantó la seguridad y el determinismo naturalista burgués, la psicología descubre nuevos territorios

52 Principalmente la pintura, la escultura y la cerámica. Esta última le interesaba por sus valores históricos, sus posibilidades materiales y experimentales.

en el subconsciente y el desarrollo del maquinismo y la arquitectura modelan con rudos rasgos geométricos, la fisonomía plástica de nuestro siglo. Nueva realidad ambiental donde el hombre vive en una distinta naturaleza. A estos hechos debe agregarse los profundos y radicales cambios sociológicos paralizados por el capitalismo v. s., comunismo que dividen la humanidad. Al destruirse los fundamentos que sostenían las ideas predominantes en el siglo pasado, se desmorona con ellos todo el andamiaje filosófico, científico y estético que los representaba. El convencimiento de que existe una realidad invisible de capital importancia más allá de la apariencia figurativa de las cosas; la relatividad de nuestro saber y la inestabilidad amenazadora de la convivencia humana, asociados al fracaso definitivo de las ideas materialistas, provocaron un renacimiento espiritual y un nuevo anhelo de religiosidad (Meneghetti, 1957c, p.15).

Estos preceptos se condensaron en unas pautas concretas que se ampliarán más adelante, con las cuales los artistas y los consumidores o espectadores de las obras de arte podían llegar a entender la verdadera esencia de una estética abstracto-expresionista.

Para difundir estas ideas y sus críticas, uno de los medios más utilizados por el autor era la prensa. En sus textos usaba un lenguaje provocador, directo, concreto y sin términos muy especializados ni metáforas que pudieran resultar confusos para el lector. Otra característica a destacar es que escribía en plural como un elemento estilístico de la época. En artículos como *No hay mal que por bien no venga: El Primer Salón y las Bellas Artes* (1956h, p. 3) es donde esto se presentaba como un paradigma. En ese texto realizaba una crítica con respecto al papel de las instituciones en el desarrollo de los artistas a partir de la mala recepción

que tuvo dicho Salón debido a la precariedad de las obras presentadas. Allí usaba términos como “Por nuestra parte como no nos interesa discutir (...)”, “Si observamos detenidamente la obra presentada por los pintores (...)”, “Si estudiamos someramente los medios de enseñanza artísticos en Antioquia (...)”. Es posible decir que el autor tenía intenciones de incluir al lector al interior de la discusión y situarlo en su punto de vista.

Por esta misma línea, le interesaba mucho generar diversos debates, muy acalorados en ocasiones, a partir de declaraciones polémicas para dar cabida a diferentes voces y opiniones. Ese mismo artículo de 1956, también realizaba una crítica al sistema educativo colombiano por su método de enseñanza y su falta de acompañamiento a los artistas en formación. Uno de los puntos más controversiales que tocó el autor fue la docencia:

> Otro ejemplo de la urgente necesidad de estudiar Antioquia un tipo de enseñanza en las Bellas Artes, orgánicamente estructurada, se puede comprobar en el hecho de que pese a existir todas las instituciones, ellas no proveen de profesores de dibujo o pintura titulados para cubrir los puestos requeridos en la enseñanza primaria, secundaria y universitaria. Es decir que ni siquiera llenan el aspecto puramente docente para el cual fueron creados. Los esfuerzos, sacrificios y buena voluntad de directores, profesores y alumnos, no bastaron para resolver este problema; él requiere un enfoque desde otro ángulo y una solución de fondo que escapa a la voluntad individual (Meneghetti, 1956h, p. 3).

Tal declaración causó gran revuelo, ya que algunos de los personajes que pertenecían a la escena del arte en Colombia, también realizaban el papel de profesores y se les estaba juzgando la forma en la que ejercían su oficio. Esto indignó de sobremanera al presidente de la Asociación de artistas y escritores de Colombia, Eladio Vélez, quien expresó su disgusto ante tales declaraciones

en un artículo titulado “Los puntos sobre las ies: Hasta Cuándo, Oh, Meneghetti! (1956b). Prestando especial atención a ese tema de la enseñanza dijo en tono sarcástico “a las entidades oficiales y semioficiales de educación les dice cómo debe ser una escuela de Bellas Artes o mejor, una facultad, y como aquí no hay maestros preparados, ni mucho menos un rector: eso tampoco es un problema pues para eso está él. Aristides Meneghetti. profesor errante y siempre listo...” (p. 3).

Sin embargo, por muy dramáticas que pudieran parecer esas polémicas, para el autor las respuestas apasionadas[53] por parte de los lectores no eran más que demostraciones optimistas de “vitalidad y deseo de superación”. Diría que “lo peor que nos puede pasar, la ofensa más grave que se puede inferir a quien como yo se ocupa del arte es que sus preguntas e ideas caigan en el vacío o la indiferencia(...)” (Meneghetti, 1956g, p. 4).

Por otro lado, al construir sus críticas, proveía al lector de lecciones de historia introductorias como contexto para sus tesis. Esta necesidad de situarse en un tiempo y espacio específicos no es imparcial ni gratuita; a la par que los proponía, los problematizaba.[54] La construcción de sus argumentos también se daba en términos de cuestionar las dinámicas artísticas de la época, pero su escritura nunca tuvo el carácter pesimista de realizar sentencias irremediables con respecto a los asuntos planteados. Siempre señaló una posible solución en caso de que el motivo de su crítica fuera negativo y una sugerencia si la crítica era positiva, incluso llegando a crear proyectos de gestión cultural para hacer viables las alternativas que exponía.

53 Pasiones más ligadas a enojos, desagrados e indignaciones.

54 A raíz de la exposición de cerámica experimental de Alejandro Obregón y Leonel Estrada en septiembre de 1956, Meneghetti escribió un artículo titulado “A propósito de la cerámica” (1956b, p. 4) en El Colombiano. Ahí hizo un repaso histórico de la evolución de la cerámica como arte, pero con la particularidad de que la propone en clave de las mujeres que se encargaron de promover su desarrollo. Esto lo realizó para criticar a aquellos que pensaban que el interés de las mujeres por la cerámica estaba netamente ligado a una cuestión decorativa. Para ello, nombró a cada mujer que en distintas épocas impulsó a la cerámica como práctica artística y no como oficio.

La fórmula para la estética ideal

Como se mencionó, el autor abogaba por la búsqueda de unas nuevas maneras de expresión en el arte, por lo que se propuso crear unas normas para entender y desarrollar una estética del abstraccionismo. El núcleo temático de las críticas de Meneghetti relacionadas con las obras de arte era la estética en tanto traducción de un tipo de realidad a elementos plásticos en la pintura o escultura. Así lo podemos ver en artículos como *A propósito de la primera exposición en Medellín - Un distinguido y notable pintor: Alejandro Obregón* (1956a), *Al margen del Salón de Artes Plásticas: La escultura en el Museo de Zea* (1956c) o *En torno a una exposición - La cerámica experimental* (1956f). Sin embargo, es en *Oswaldo Guayasamín* (1956i), en donde consignó una especie de fórmula con la cual como lectores podíamos conocer y comprender "el mecanismo creativo" que motivaba la estética que desarrolla cada artista en su obra general.

Meneghetti realizó ese artículo para reseñar la obra artística de Guayasamín a raíz de su nuevo trabajo *El Camino del Llanto*, presentado en la II Bienal de España. Partiendo de hacer un análisis de otras críticas que se habían hecho sobre este artista, lo usó como ejemplo para definir los aspectos más importantes para establecer una nueva estética. A pesar de que Guayasamín se destacó por su uso de la figuración, lo que a Meneghetti le interesó fueron sus búsquedas por deformar la realidad y el uso de formas que denotaban expresividad, lo que le confería potencial para alcanzar una plástica motivada por lo abstracto.

> Parte de la realidad exterior, de un naturalismo impresionista y destaca netamente su poderosa personalidad desde la Academia. (...) En la serie

> de retratos de esta época le vemos derivar de la concepción naturalista a la deformación de la realidad, primero en busca de una expresión psicológica, más tarde emotiva, para entrar finalmente a la deformación y reestructuración geométrica de una nueva realidad plástica, Pero el encuentro de Oswaldo Guayasamin consigo mismo ha de producirse cuando quiebre el hueso de la forma y la penetre, buscando alimento en su médula. Para ello, sumerge su pintura en el "pathos" social que le rodea. Toma, así, contacto con las corrientes folklóricas e indigenistas, abandonando su paleta de colores limpios para expresar el mundo turbulento, sometido a las pulsaciones emotivas del sable, por medio de colores exaltados y por los grises (Meneghetti, 1956i, p. 2).

La finalidad de mencionar críticas previas, era constatar que, ni los que estaban en contra de la obra de Guayasamín ni los que estaban a su favor habían llegado a una conclusión como esta porque no habían "comprendido o dado con la clave de su mensaje" y eso era debido a que "juzgan al pintor más por lo que ellos pretender ver en él, que por lo que realmente existe". Por eso, de una forma pedagógica, el autor propuso que hay dos elementos centrales para conocer "las razones finales de un artista" en su obra y también para establecer la construcción de una estética: la sustancia y la realidad circundante del artista.

El primero, la sustancia o el substratum, como el autor lo llama, es el motor intrínseco e "inalterable" que motivaba lo plástico (colores, formas y soportes) en toda la obra y parte de la concepción de la realidad que elija el artista:

> Si un artista concibe como única verdad la realidad exterior, el universo visible, se apoya

> en la estética de “lo bello natural” y someterá su proceso creativo a las leyes del espacio, en que se mueven los objetos y las cosas. Si un artista rechaza la realidad objetiva y considera que la única verdad está dada por la emoción, intuición, trabajará sobre la estética “de lo bello con referencia a lo humano”. Responderá su proceso creativo a los dictados de las fuerzas subyacentes y anárquicas, deformando y colocando el color de acuerdo a esos impulsos. Y si un pintor niega toda realidad exterior, como asimismo rechaza la emotividad, trabajará sobre la estética de “lo bello espiritual”, apoyando su proceso creativo en las leyes supremas en que se mueven la forma y el color. Actitud que echa sus raíces en la razón (Meneghetti, 1956i, p. 2).

Aquellos conceptos de la realidad venían dados por el segundo elemento: las experiencias o la realidad circundante del artista. Estas son importantes porque eran las que cargan de sentido a esa sustancia mencionada. Por ejemplo, varias veces al momento de hacer su crítica, Meneghetti hacía un paréntesis para contextualizar al artista. Es decir, hacía una pequeña biografía en donde destacaba datos relevantes que podrían ser elementos significativos que contribuían a la construcción de su obra. Así lo hizo con Alejandro Obregón:

> En la vida y obra de Alejandro Obregón parece pesar un signo de internacionalidad más allá de su voluntad. Nació en Barcelona en 1920, de padre colombiano y madre catalana. Dio sus primeros pasos en la cuna de los grandes maestros peninsulares y latinoamericanos. A los pocos años viaja a Colombia, iniciando sus estudios y notándose, desde pequeño, su inclinación por la pintura. En 1939 se traslada a Boston con el objeto de ingresar a su Academia, donde corre peligro

> de ser rechazado por inepto. Estudia seis meses en esa ciudad para trasladarse, nuevamente, a Barcelona e ingresar en la famosa Lotja. A los dos días le expulsan por defender violentamente el arte americano (Meneghetti, 1956a, p. 1).

Ya sean vivencias propias o fenómenos sociales relevantes para el momento, el valor de estos residía en que el artista los propusiera y concretara de manera explícita plásticamente en su obra. Con Guayasamín, dijo que "El núcleo creativo de Guayasamín responde a un impulso para capturar y fijar en la tela los estados emocionales, sobre los que inciden poderosamente los fenómenos sociales. Guayasamín busca canalizar, o dirigir esta fuerza o substancia creativa hacia una expresión geométrica más pura, intento perfectamente lícito siempre y cuando no desvirtúe el núcleo original". (Meneghetti, 1956i, p. 2)

Para el autor, necesariamente tenía que ser una realidad contemporánea, pues según él, era evidente cuando había un "amaneramiento" o copia a partir de los estilos estéticos de algún gran pintor reconocido por la historia. Dichos estilos son presentados desprovistos del contexto que les rodeó en su momento. Pero esto no significaba que el artista tuviera que repetir sus propias formas, por el contrario, esto era muy condenado por Meneghetti. Se trataba más bien de que entendiera cuál era el "núcleo creativo" que movilizaba su obra y a partir de esto, coherentemente, presentara un proceso evolutivo dado por la experimentación de cada una de las realidades antes descritas por el autor. Así lograría perfeccionar cada vez más las formas plásticas. Ejemplos de artistas que lograron concretar dicho proceso se presentan con Guayasamin en este artículo, con Luis Fernando Robles en el Concurso Postobón y con Armando Villegas en *Arte Americano y Otras Yerbas* (1956d, p. 3-15).

- Naturalismo vs. abstraccionismo

Luego de plantear esas ideas, el cuestionamiento de Meneghetti por la corriente del arte naturalista[55] y su preferencia por el abstracto se hizo mucho más evidente. Al inicio, por lo menos en Colombia, lo hacía de manera sutil elogiando la obra de artistas figurativos con tendencias expresionistas como Guayasamín o Armando Villegas. No obstante, mientras avanzaba su estadía más se radicalizaba la forma en la que defendía su inclinación por la abstracción. La evidencia más directa de esto era el constante enfrentamiento agresivo con sus colegas en el campo del arte. En Medellín en julio de 1956, en el marco de un concurso, la empresa Postobón realizó una convocatoria en donde la pretensión era que los artistas participaran y el ganador pintara un mural para la fábrica. Para ello debían proponer bocetos y presentarlos ante un jurado conformado por arquitectos (López, 1956, p. 3). Entre varios de los que estaban participando, habían dos grupos principales: los artistas que tendían hacia una pintura abstracta y los que utilizaban el naturalismo o la figuración. Finalmente, el acreedor del premio fue Luis Fernando Robles (1932-?)[56], un artista de pintura abstracta que refleja los valores

55 Arte que se ve motivado por la posible imitación más realista de la naturaleza.

56 Breve, concisa, rebelde y profunda, la sintética personalidad de Luis Fernando Robles explica en parte las características peculiares de su obra. Es un entusiasta de la arquitectura y de la música contemporáneas, ramas del arte que estudié por varios afios heredando de ellas una amplia cultura y un sentido concreto de los valores, actitud poco común en artistas de su edad (veintiséis años). Robles posee una línea ascéticamente ajustada a las necesidades del tema y una composición largamente pensada, lo cual canaliza su racionalismo y tendencia abstracta. Por otra parte, su condición lírica y esencialmente romántica se halla expresada en la exquisita gama del color y en su capacidad de reducir los temas en formas comprimidas que no abandonan definitivamente la realidad. Esto lo sitúa en el expresionismo-abstracto. (Meneghetti, 1959c, p. 510-511).

más puros de la síntesis[57] entre "existencia, idea y manera de expresarse" (Meneghetti, 1959a, p. 510). Esa elección abrió un gran debate en el periódico El Colombiano con respecto a cuál debía ser el tipo de arte que representará a la ciudad. Entonces, así como en el campo de la pintura, el área de la crítica de arte se polarizó en esos mismos bandos.

Entre aquellos que apreciaban los valores tradicionales del arte se encontraban artistas como León Posada y el anteriormente mencionado, Eladio Vélez, siendo los dos grandes "adversarios" de Meneghetti. Son muchos los desencuentros de los que podemos ser testigos al revisar las conclusiones que sacaron cada uno de ellos después de una mesa redonda o de una entrevista en la radio en la Voz de Medellín[58].

Ante el triunfo de Robles, Meneghetti expresó su opinión favorable hacia el artista en un artículo titulado *El Concurso Postobón: Luis Fernando Robles* (1956e, p. 3-22) y retó a Posada a un debate público debido a su inconformismo con dicha decisión. Así se puede evidenciar en artículos de otros integrantes del mundo del arte como *Alrededor de un debate* (1956) de Ernestos Barrientos, en donde se deja ver la expectativa que suscitó dicho acontecimiento:

> De seguro que a este careo entre un pintor tan distinguido como León Posada a quien hemos admirado lo bastante porque su obra es recia y vigorosa, y el profesor Meneghetti a quien sólo conocemos por referencia, va a resultar de suma importancia para sacar en conclusión un poco de detalles que seguramente no hemos advertido en este certamen. (Barrientos, 1956, p. 5)

57 Término que se ampliará con mayor detalle para hablar de arte americano.

58 Semanalmente en la emisora "La Voz de Medellín" se realizaba una transmisión radial de la revista cultural "Dominicales".

Posteriormente, Posada le respondió a Meneghetti en un artículo titulado *el "Cantinflismo" en la Crítica de Arte* (1956a), en donde citando su crítica a Robles, problematizaba todo el andamiaje que creó el autor para definir un arte abstracto:

> No cabe duda que el defensor de lo abstracto y abogado de los snobistas de esta tierra tiene memoria de almanaque. Se bate con toda fiereza, viaja de continente a continente en un segundo, le echa mano a la filosofía, a la historia, nos habla de realismo y abstraccionismo, acusa a aquél y defiende a éste, en fin nos habla de masas, ritmos, colores, superficies y volúmenes, y parece perder la noción de todo al afirmar que su biografiado cuando trabaja inconscientemente es cuando produce obra personal. (Posada, 1956a, p. 3)

Lo que promovió esta controvertida discusión era definir "el valor de una obra como realización plástica" (Posada, 1956a, p. 15) y todo eso terminó consolidándose en la "Velada estética" o el debate público dirigido a establecer cuál era el tipo de arte que tenía valor real y más si se pensaba para una empresa tan importante como Postobón. Sin embargo, más adelante se verá que la verdadera cuestión era determinar qué tipo de arte funcionaba mejor para representar la realidad.

Al pasar los meses, en septiembre, se reactivó la controversia debido a las declaraciones de León Posada, a raíz de una exposición de la artista de pintura abstracta Judith Márquez en la sala Rendón en el Museo de Zea en Medellín. Posada realizó una crítica a Márquez titulada *La pintora y su pintura: La exposición de Judith Márquez* (1956b, p. 3-15) en donde renegaba completamente del arte abstracto y lo relegaba a una simple forma de decoración y artesanía:

> Al comentar la exposición de doña Judith Márquez, y para evitar dolores de cabeza, debemos excluirla definitivamente del problema pictórico, puesto que no tiene nada qué ver con la plástica y muy poco con la temática y la misma técnica, que por naturaleza le corresponde a lo que se ha designado siempre pintura. Sí, pintura a secas. Aislemos pues, esta rama abstracta del eterno problema que le ha tocado sortear a todos, los artistas del pincel, y llamémosla arte menor. Es decir cosa puramente manual -en donde se necesita claro está cierto gusto- labor simplemente decorativa, sin mayor trascendencia como lo son la cerámica, el bordado, los diseños para telas etc. (Posada, 1956b, p. 3).

Este artículo generó diversas opiniones e impulsó la organización de varias mesas redondas al respecto del tema del arte abstracto. Estaban lideradas por Márquez y Meneghetti, participando activamente en estas charlas. Cuando finalizaron, este último publicó un artículo titulado *Uno que faltó... La "Mesa Redonda" del Museo de Zea* (1956j, p. 3-15) demostrando su incomodidad por la ausencia de Posada en dichas reuniones y por su preferencia a expresar sus opiniones por escrito. De paso, le contestaba a algunas de sus declaraciones sobre la supuesta superioridad del arte naturalista con ánimos de desestimarlas, llegando incluso a cuestionar su intelecto.

> El error fundamental del pintor Posada y sus amigos, consiste en que desconoce la existencia de una nueva realidad y de una nueva belleza entre las cuales ellos viven. Me refiero a la naturaleza creada por el hombre, en torno a la que gira toda la problemática de la época contemporánea. De acuerdo al ingenuo criterio naturalista de estos

señores sólo queda para el arte la estrecha zona donde operan los llamados académicos y copistas que, con una visión trasnochada y romántica de la realidad, pintan todavía el famoso arroyuelo, una montaña con flores bonitas en primer plano o una figura humana a imitación de la fotografía. Lo absurdo de esta posición radica en que los artistas, para poder realizar la obra que ellos reclaman, deberían encerrarse en un sótano, bajo cuatro llaves; alumbrarse a la luz de una vela de esperma y aislarse totalmente de la realidad exterior que impone su verdad por medio del cable, los periódicos, el cine, los objetos funcionales, las máquinas, la ciencia y toda la cultura contemporánea. Nos gustaría preguntar al señor Posada quién ha vuelto la espalda a la "realidad", los artistas que afanosamente tratan de encontrar los símbolos de nuestro tiempo o aquellos que se encerraron en una actitud cavernícola. (Meneghetti, 1956j, p. 15)

Para Meneghetti, el valor del arte abstracto residía en su capacidad de responder a las preguntas más profundas de la realidad de una sociedad contemporánea que se transformó por completo y perdió toda estabilidad, pero para Posada el máximo valor que podía tener era como mera cosa porque "La modernidad del arte no está en la negación de todo lo establecido, de todo lo que vive y tiene razón de ser, sino en lo inmutable, en lo extraído del corazón y el alma de los pueblos." (Posada, 1956b, p. 3)

Algo que llama la atención en estas citas es el carácter combativo de los autores al momento de hacer sus declaraciones. Parece que defender cualquiera de las dos posiciones se extrapolaba a algo mucho más personal, algo que resultaba más pasional. Aquellas discusiones generaban odio y recelo entre los participantes.

Por ejemplo, Eladio Vélez se unió al debate con *Pintoras y pinturas: Alto Allí* (1956c, p. 3-18) y dejó

ver su indignación por el desdén que expresó Meneghetti en contra de Posada y de su arte figurativo:

> Ese maravilloso mundo creado por Dios, que ha sido fuente de inspiración durante tantos siglos, que ha hecho vibrar el alma de artistas y poetas, resulta ahora por obra y gracia del señor Meneghetti, una pobre e insípida pelota. Para él es mucho mejor el caos, la nada, o el sótano de que habla, pero eso sí, sin vela porque para él que no quiere ver por desprecio y por orgullo, da lo mismo en las tinieblas. Esa intolerancia, ese dogmatismo, son inaceptables y menos cuando el que los ejerce se los critica a otros, y pero si éste se precia de ser un verdadero crítico. No trato con esta salida de defender mi obra ni la de mis colegas, pero sí la de defender el antiquísimo y universal patrimonio del arte que es también de los colombianos: la tradición. Siga pues este predicando con todo el celo de que es capaz, sus doctrinas estéticas, siga haciendo prosélitos de quien agarre o de quien se deje, siga creando más seminarios que todos los obispos de Antioquia juntos, pero no nos destruya nuestro poco arte, y si este es que no vale nada, no se preocupe, lo destruiremos nosotros mismos (Vèlez, 1956c, p. 18).

En este artículo se condensan los elementos que más removían las emociones de los que participaban en las discusiones sobre arte abstracto y figurativo. Por un lado estaba la cuestión de las temporalidades, como la pregunta por mantener las tradiciones vigentes o dejarlas atrás para dar paso a otras posibilidades plásticas, idea que termina relacionándose con el “caos”. Por otro lado, el asunto de la naturaleza (o la realidad) y cómo esta interpela a la obra de los artistas. Había que decidir si imitarla o transformarla.

Construcción de un arte americano

Para Meneghetti, el anterior debate estaba inmerso en un asunto mucho más importante: consolidar un arte que pudiera identificarse como propiamente "americano".

> El dilema no se encuentra, como se ha pretendido hacer ver, en una lucha entre el naturalismo y el arte abstracto y menos aún en el repudio o negación de los valores tradicionales con los cuales necesariamente debemos trabajar; muy por el contrario, el punto neurálgico radica en cómo traducir esas riquezas tradicionales en símbolos válidos para nuestro tiempo (Meneghetti, 1956d, p. 3)

Esa urgencia dada por definir un arte propio y autóctono estaba inscrita en el contexto de principios del siglo XX, donde uno de los temas más importantes en el área cultural era poder definir un arte que resaltará los valores de una identidad nacional. Estas ideas fueron directamente heredadas del nacionalismo mexicano de 1920, que surgió del repudio al imperialismo feroz de Estados Unidos. Dicho movimiento involucró cambios en los preceptos de la educación, la economía y la cultura concentrados en el muralismo mexicano (Padilla, 2008, p. 30).

Sin embargo, aunque Meneghetti reconocía abiertamente el antecedente del muralismo para desarrollar una identidad propia en el arte, pensaba que no era suficiente porque su punto de vista era estaba dirigido hacía algo más universal comprendiendo un "arte americano" como un producto de todo el continente.

> Esta experiencia violentamente nacionalista, históricamente necesaria, que abrió a las artes el ámbito local y americano, y que por falta de

> una visión universal y local más profunda, desvió a la postre las preocupaciones de los artistas y de las instituciones de bellas artes de sus objetivos específicamente estéticos, por el deseo de "hacerse entender", de "comunicarse con el pueblo", terminan por realizar obras más de acuerdo con el espectador que con las exigencias mismas de la materia que manejaba; más afiche que pintura; más literatura que escultura. Este error los condujo al folklorismo superficial, al sentimentalismo y al patriotismo donde vale más la presencia de un poncho o un carriel que la calidad de un tono o el manejo certero de la línea. Los conservatorios perdieron categoría también al dedicarse exclusivamente a un cultivo folklórico y, al desconocer la necesidad indispensable de un severo programa técnico, transformaron esos lugares de estudio en recreo para tipleros; lugar pantanoso donde naufragó la errada teoría de la reintegración del arte al pueblo (Meneghetti, 1957b, 15).

Según Meneghetti, apoyado por su experiencia como viajero, la visión netamente local y cerrada del arte conducía a la tendencia de crear obras que pudieran ser inteligibles para el público general y eso llevaba a la explotación de símbolos que parecían representar a "el pueblo", pero que ignoraban por completo las nociones plásticas y por tanto, estéticas del arte. Él creía firmemente en un contexto "post-nacionalista", que ya había superado aquel folklorismo y buscaba nuevas maneras de asumir esa identidad americana.

En esa misma cita se puede inferir la crítica hacia el arte que usaba elementos figurativos. Además de utilizar símbolos estereotipados que son superficiales, el uso del naturalismo para desarrollar un arte americano llevaba a que casi siempre los artistas terminaran copiando o

"amanerando" los estilos de referentes europeos. Para el autor había dos opciones: seguir utilizando esos símbolos, que al fin y al cabo eran producto de un proceso "decantado" de múltiples colonizaciones y mestizajes o crear unos símbolos plásticos propios a partir de las experiencias y problemáticas que se habían dado en el territorio latinoamericano. Evidentemente, para el autor, la segunda opción era el camino correcto y responsable para cualquier artista del continente (Meneghetti, 1956e, p. 22). Por eso era necesario utilizar un estilo expresionista.

> Otro punto sobre el cual existe gran discrepancia se refiere a la presencia de la realidad nacional y local en la obra del arte. La natural aspiración del hombre americano por crear un arte que refleje sus problemas: geografía, raza idiosincrasia, sociedad y actitudes espirituales altamente diferenciadas, ha encontrado eco en los grandes artistas del continente: Rivera, Guayasamin, Orozco, Wilfredo Lamb Tamayo Rendón, Tobey, Portinari, Obregón y otros, quienes entregan una obra profundamente conectada a las raíces tradicionales -.prehistoria, folklore, religión, nacionalidad-, pese a ello vigentes y actuales. Todos estos pintores y escultores estudiaron en Rafael y Miguel Angel a quienes admiran profundamente. Por esta razón, no pretenden amanerarlos. Es interesante anotar que entre estos grandes artistas americanos no existe un solo caso definidamente naturalista. (...). La vértebra que asocia al arte americano, es netamente expresionista (Meneghetti, 1956d. p. 3).

Como antecedente, en 1953 escribió un artículo titulado *América y la síntesis plástica contemporánea* en la revista Cuadernos del Guayas

de Guayaquil. En este texto, a manera de manifiesto, propuso las pautas para la construcción de un arte que fuera propiamente americano y que contuviera en sí mismo una confluencia entre tiempo (hombre del pasado, presente y futuro) y espacio (naturaleza).

Anteriormente, se mencionó que era importante precisar la palabra "síntesis" que es la que permitía que exista esa confluencia de elementos. Para Meneghetti, era vital construir una nueva estética que se concibiera como un "todo unitario" en donde el hombre americano dejara de tomar modelos externos y se centrará en sí mismo, estudiando su lugar de enunciación e identidad propios.

> Es hora de intentar un juicio valorativo desde el punto de vista americano que contenga estas corrientes representativas en una síntesis continental. No existe posible creación un respaldo filosófico, ético y estético que la sostenga. Por otra parte, toda manifestación o expresión que no vaya precedida de una síntesis, sumando a nuestro hombre su pasado, presente y futuro, carecerá de autenticidad y permanencia. Enfrentamos así, como primera tarea, el colocar nuestro hombre sobre su geografía, dentro de sí mismo y frente a sus posibilidades futuras. (Meneghetti, 1953, p. 7)

En ese sentido, al artista americano le servía observar a las culturas precolombinas y aquello que estructura sus símbolos. Eso no significa que hubiera que calcar la plástica de aquellas comunidades sino irse a la sustancia que la inspiraba, es decir, la naturaleza. Meneghetti hacía énfasis en aquello que hace tan característico al continente; "gigantescos ríos" "interminables llanos" "selvas impenetrables". En aquel lugar se concretaba un espacio en donde coexistían los primeros hombres del pasado que construyeron toda

una cosmogonía y cotidianidad a raíz de su entorno, el hombre del presente que habitaba en el espacio como un ser "angustiado" mediado por la industrialización, las luchas sociales y otras formas de entender lo material, y un hombre del futuro capaz de fusionar esos múltiples tiempos en una plástica que aportará a lo americano. Meneghetti definiría esta síntesis como "una forma de expresión con substancia y poder primitivo resuelto en la estética universal" (Meneghetti, 1953, p. 7).

Por su parte, múltiples discusiones se daban a partir de la pregunta por la existencia y la posibilidad de concretar un arte con dichas características. Como se mecionó en el primer capítulo, en 1944, en la revista de la Universidad del Cauca se encontraba la carta *Sobre el arte nuevo en la post-guerra: carta a los artistas de América* escrita por el artista Jorge de Oteiza, quien en el contexto de finales de la Segunda Guerra Mundial, traía el tema del cambio generacional de artistas y la supuesta responsabilidad que se les confería para construir un arte americano que fuera propio, sin influencias europeas.

> La sensibilidad artística está constituida por una sensibilidad personal y otra de generación. En la sensibilidad personal se heredan los elementos impersonales, lo involuntario histórico, lo étnico y local. La sensibilidad de generación, en cambio, arranca de la política universal de la cultura, y es lo voluntario histórico, lo intelectual y lo buscable, la transformación y los nuevos mitos.
>
> El artista concentra así en su obra la actuación anónima de un pueblo, y es a la vez, la denuncia terrible del grado universal de una cultura. De aquí la responsabilidad del artista y su fracaso cuando sólo representa su cultura individual." (de Oteiza, 1944, p. 76)

Para Oteiza, el arte americano era viable pero no con la idea nacionalista de un contienente cerrado. La noción de "generación" implicaba una mirada mucho más amplia con respecto a las realidades que les atravesaban a los artistas y una de ellas era la influencia innegable de la vanguardia Europea, empezando por el cubismo como estilo paradigmático.

En ese sentido, el debate por el arte americano se instauraba en una pregunta por la existencia de este y las maneras de llevarlo a cabo. La discusión se polarizó entre los que creían que eso era posible y entre los que no. Por ejemplo, a mediados de la década de 1950, Meneghetti y la crítica de arte argentina Marta Traba eran quienes encabezaban dichas posiciones respectivamente. A diferencia de Vélez y Posada, Traba, tal como Meneghetti, disfrutaba del "debate-espectáculo" y de dar declaraciones polémicas (Gutierrez, 2007, p. 107). Entre las muchas cosas en común que pudieran tener como personajes de la escena del arte[59], aquello que los distanciaba era la incredulidad de Traba al momento de concebir el concepto de arte americano. Ella pensaba que "cuando se invoca "enfáticamente", la necesidad de hacer un arte americano, se está diciendo una cosa privada de sentido; porque no se sabe qué es ni hay definición honrada que convenga a esa frase. No se nombrará, ni juzgará ni revelará bien América, edificando su cultura y su arte futuros sobre un errado nacionalismo continental, tan peligroso y nefasto como los nacionalismos regionales." (Traba, 1956, p. 478). El problema para Traba radica en que parecía incoherente pensar en un arte americano sin siquiera entender "qué es un hombre americano" ni cuáles eran sus motivaciones e intereses y querer reducirlo todo a fórmulas plásticas que limitaban lo "anárquico" en las prácticas artísticas.

59 Como por ejemplo el uso de símbolos del folclore para desarrollar una estética americana.

Por su parte, también estaba en la discusión alguien con quien ella luego se relacionaría: José Gómez Sicre, director de Artes Visuales de la Unión Panamericana y de la Organización de los Estados Americanos (OEA). Su papel era el de "gestor e instigador de la internacionalización del arte en Latinoamérica" (López, 2018, p. 580). En ese sentido, coincidían con Marta Traba[60]. La mayor parte de su trabajo estaba ligado a las instituciones culturales de Estados Unidos y desde allí proponía una narrativa del arte americano con exposiciones itinerantes como *32 artistas de las Américas* (1949-1950) y *el Salón ESSO de Arte Joven* a mediados de los sesenta. (López, 2018, p. 581)

Fueron varias las ponencias en donde destacaba que el concepto del arte americano erróneamente tendía a un nacionalismo "de excesiva xenofobia que desecha las experiencias del arte europeo" (Gómez Sicre, 1953). Sin embargo, Gómez Sicre no descarta la posibilidad de concretar un arte americano conciliador, sin "estridencias" y que pudiera formularse a partir de referentes externos como los europeos, pero que no dependiera completamente de ellos. Pensaba a América como un "Hemisferio Occidental" en donde unificar Latinoamérica y Estados Unidos[61] como un todo universal sin fronteras.

> Rica en tradición, América Latina está usando el lenguaje internacional del arte tanto como éste es usado en los Estados Unidos. Ya sea figurativo o no-objetivo, los nuevos pintores latinoamericanos están en la búsqueda de un estilo que pueda ser

60 "Cuanto más vitalmente se extiende por el mundo una pintura cuyo lenguaje internacional aspira a una común y alta comunicación estética de poder, de alegría, de sentimiento, más desentona el aldeano anacronismo del pintor que describe su región, su ciudad o su raza echando mano de algunas viejas técnicas del arte contemporáneo como el cubismo, el fauvismo y el expresionismo de los años 20." (Traba, 1959, p. 43).

61 Como modelo a seguir con respecto a las dinámicas artísticas.

> compartido por el hemisferio entero. (Gómez Sicre, 1959, p. 22-23)

El modus operandi de Gómez Sicre para llevar a cabo sus ideas se basaba en exponer sus proyectos en territorios en donde las instituciones culturales eran débiles y las inversiones estadounidenses de gran cantidad (López, 2018, p. 588). En ese sentido, no hacía una gestión cultural de impulsar actividades que fomentaran el desarrollo de las instituciones sino que las comprometía para crear un área de discusión en la que participaban unos grupos de élite que se interesaban en sus proyectos. (López, 2018, p. 594) La intención era asegurarse un lugar dominante y establecer relaciones significativas que pudieran contribuir a sus intereses.

Por ejemplo, la relación con Marta Traba muestra cómo se aliaron para beneficiar los intereses de unos pocos. William López Rosas en su tesis doctoral *El Museo de Arte Moderno de Bogotá y la autonomización del campo cultural en Colombia (1955 - 1962): fundación y refutaciones* (2018) cita a Alessandro Armatto con respecto a Traba y Gómez Sicre "se remontan al año 1959, cuando por primera vez unen fuerzas en el contexto del IX Festival de Música de Cartagena, dentro del cual se programó una exposición interamericana de arte moderno, que daría origen al Museo de Arte Moderno de Cartagena. (...) Ese mismo año, los dos confabularían para determinar el envío colombiano a la Bienal de São Paulo y publicarían el libro Art in Latin America Today: Colombia, (Traba, 1959) él como editor y ella como autora." (López Rosas, 2018, p. 595).

Estas afirmaciones fueron develadas por Meneghetti en 1959 en el contexto de la V Bienal de São Paulo. Ya la periodista cultural Nelly Vivas había realizado

diversas mesas redondas con el propósito de preguntarle a varias personalidades del arte[62] sobre cuál era su posición con respecto a los rumores de que Gómez Sicre había influido en la elección de los artistas. Sin embargo, fue Meneghetti quien, de manera directa, acusó a Goméz Sicre y a Marta Traba. El autor escribió un artículo titulado *Cómo funciona "La Máquina Gigantesca" de Gómez Sicre* (1959a, p. 18) en El Espectador en donde se propuso revelar las verdaderas intenciones de esa gestión cultural. Si bien podría parecer que Gómez Sicre tenía un pensamiento internacionalizado sobre el arte americano en donde se beneficiara todo el continente bajo la premisa de que "en América el hombre puede dejar a su espíritu recorrer todas las categorías y dimensiones de la creación, como corresponde a un continente cuyo primer designio es el de la libertad" (Gómez Sicre, 1949, p. 1), en realidad "extiende su influencia sobre todos los países latinoamericanos para imponer determinados valores, de acuerdo a ciertos objetivos concretos, al margen de la pintura" (Meneghetti, 1959, p. 18). El autor aseguraba que se había creado un gran sistema comandado por Gómez Sicre con asociados de poder en otros países latinoamericanos en pro de beneficiar a un grupo específico de artistas, pasando por encima de los gobiernos y del público general. Esto se ampliará con mayor detalle en el siguiente capítulo, pero es un preámbulo para entender cuáles fueron las dinámicas que se dieron a partir de considerar la consolidación de un arte propio.

Así, lo que empezó como unas discusiones para definir el arte americano, debatir su existencia y plantear ideas para determinar la forma correcta de hacerlo, terminó convirtiéndose en un entramado sistema que excluía e incluía a artistas a conveniencia de unos intereses de personajes específicos y no del continente propiamente americano, como deseaba Meneghetti.

62 Como Gonzalo Ariza (1912-1995), Cecilia Porras (1920-1971), Omar Rayo (1928-2010), Walter Engel (1908-2005), Roger Vail (1945-), Hector Rojas Herazo (1921-2002), Luciano Jaramillo (1934-1984), Marco Ospina (1912-1983), David Mazur (1929) o Miguel Angel Cardenas (1934-2015).

- Importancia de las instituciones para el desarrollo profesional de las artistas

Como se mencionó en el primer capítulo, en el marco de la década de 1950 se dieron grandes discusiones con respecto al papel de las instituciones en el campo del arte. Tanto así que los mismos participantes de dicho campo creaban entidades como asociaciones para abogar por el destino del arte en el país, realizar exposiciones para patrocinar artistas o desarrollaban distintas reuniones de debate de temas de interés. Una de ellas era la A.E.A.C, anteriormente mencionada. Meneghetti tampoco fue la excepción y fue uno de los fundadores del M. N. A. P. Como se mencionó en el apartado 1.3 del primer capitulo, este grupo tenía la intención de ser un "punto de apoyo de todos los artistas como centro difusor de cultura, como auténtico ministerio autónomo difusor del arte colombiano" (Delgado, 1955a, p. 546). Bajo esta premisa, el autor aseguraba que uno de los mayores males para los artistas era no tener un apoyo institucional en términos de la educación y de los recursos económicos. Pensaba que era un error asumir la falta de calidad de sus obras de arte como un producto de la pereza o de decadencia de los valores en ellos inculcados. Por ejemplo, en el caso colombiano, explicaba que, realmente, "los artistas antioqueños no son responsables de los males (...) anotados, ellos devuelven a la sociedad lo que ésta les otorgó" (Meneghetti, 1956h, p. 3).

En ese sentido, lo que la sociedad les otorgó es un sistema educativo deficiente que solo se centraba en generar muchas escuelas de carácter popular o básico y por eso no reunían el nivel de profesionalismo que requería un artista para poder concretar su estética con maestría. Pero para él, algo mucho más grave aún se presentaba cuando los programas y proyectos

educativos se desarrollaban con la noción del "arte por el arte", término acuñado en el siglo XIX como una tautología en la cual el arte se nutre a sí mismo sin alguna otra influencia exterior. Esto fue altamente criticado por Meneghetti debido a que, en este caso, llevaba a los artistas a creer que todos tendrían éxito como genios y eso implicaba a una formación en donde eventualmente se quedarían sin las herramientas necesarias para abordar su propia realidad.

> Al margen de esta falta de coordinación entre los diversos organismos dedicados a la enseñanza artística, cabe señalar que la mayoría de los dirigentes intelectuales de las escuelas de Bellas Artes, continúan desarrollando sus planes de estudio en torno a la idea del "Arte por el Arte" que presupone capacitar a los alumnos en el supuesto de que todos serán grandes artistas sin tener en cuenta que solo una mínima parte de ellos llegarán a desempeñar un papel importante. El 90% o más quedarán estacionados o diversificarán sus actividades, en las artes aplicadas, este criterio del "Arte por el Arte" no solo dá la espalda a la necesidad y realidad actual, sino que produce un tipo de artista que luego de estériles años de estudio, es arrojado a la vorágine social sin armas para servirla ni actitudes para comprenderla desvinculados de su medio natural, inadactados y extraños terminan a la postre desempeñando ocupaciones denigrantes y en completa contradicción con lo que les han enseñado. Hecho que significa, no sólo una enorme pérdida de dinero para el Estado, sino también la frustración espiritual de muchos seres con verdaderas cualidades creadoras (Meneghetti, 1956h, p. 3).

Tal fue su preocupación por este tipo de sistema de educación que, además de escribir diversos artículos como *No Solo de Pan... El conflicto de las Bellas*

artes (1957b, pp. 3-15) o *Un debate abierto: Que ocurre con las Bellas Artes en Colombia?* (1957c, p. 9), congregó a los interesados a mesas redondas que terminaron concretando el proyecto *Plan Orgánico para las Bellas Artes* que fue sustentado en 1957. Para la creación de este plan, Meneghetti utilizó una metodología interdisciplinar en donde combinó las ideas pedagógicas del gestor cultural y artista Leonel Estrada, quien para ese momento era secretario de educación de Antioquia, con las del músico Ramón Cardona García, que también estaba buscando maneras de enseñar de una mejor manera la música.

A grandes rasgos, la finalidad de este plan era "la unificación de los pénsumes de enseñanza artística en el país" (Meneghetti, 1957a, p. 12) porque, según el autor, tratar cada institución educativa como entes individuales generaba una "falta de coordinación y de finalidad común" que causaba que muchos artistas en formación tuvieran que conformarse con repetir un curso por falta de más o de no poder continuar con su carrera de manera consecuente en algún lugar diferente por las disparidades en los planes de estudios. Él consideraba un deber importante que los artistas pudieran nutrir su conocimiento en otros lugares. Para lograrlo, se harían pensums para los tres ciclos de la educación (primaria, secundaria y universidad) y se distribuirían en municipios, departamentos y naciones, respectivamente.

Por otro lado, fue de gran importancia solucionar el problema de la poca preparación de los docentes y el de la falta de profesionalización de los artistas a causa de planes de estudio que se quedaban a medias. El autor creía fervientemente que dicho programa mejoraría de manera sustancial la vida de los artistas y a largo plazo, solucionaría un problema para la sociedad:

> El estudiante así seleccionado, recibirá todo el respaldo espiritual y económico para que llegue a culminar su carrera. Tal sistema permitirá no sólo magníficas economías de tiempo y de dinero, abreviando el camino para el logro de resultados más ricos y profundos, sino que terminará definitivamente con el conocido drama de aquellos que por falta de un consejo oportuno dedicaron sus mejores esfuerzos al estudio de una especialidad artística para la que no tenían naturales condiciones, resultado a la postre, un problema para sí mismos y para la ciudad (Meneghetti, 1957a, p. 12).

Si bien ese plan fue aprobado en su momento, pronto se vio afectado por otro tipo de intereses impulsados por lo que el autor denunció como "el fanatico localismo, las roscas y la falta de visión y sensibilidad de quienes se resisten desesperadamente a dar curso y satisfacción a este incontenible movimiento renovador" (Meneghetti, 1957c, p. 9). Pero es aquí donde Meneghetti demostró su actitud optimista con respecto a la situación colombiana. Lejos de quedarse con los brazos cruzados, felicitó a las otras ciudades que tomaron en cuenta su proyecto e hicieron regulaciones en sus instituciones y citó a otra mesa redonda de gran magnitud en donde abría la puerta a cualquier tipo de debate que se pudiera producir con respecto al tema, para buscar una nueva solución a los problemas expuestos.

Finalmente, se puede concluir con una cita que concreta los aspectos más característicos de la personalidad de Meneghetti como crítico y profesor: "El crítico al partir de una escala ideal de valores llega con frecuencia a conclusiones que no son del agrado de los artistas o de las personas directamente interesadas. La posición supuestamente imparcial del crítico no significa,

que necesariamente posea la verdad definitiva, sólo la historia determinará a la postre este hecho. Pese a ello la crítica de arte desempeña una función útil y necesaria en el análisis constructivo, en la orientación y si le es posible despertando el interés colectivo en torno a los problemas del arte." (Meneghetti, 1956g, p. 4) En ella se resume el sentido de la crítica que puede provocar desencuentros y polémicas, la congregación de muchas personas que muestren interés por los temas planteados, la formación e interés en educar a otros y el establecimiento de un ideal de valores estéticos como el abstracto que pueden construir un arte americano.

2.4. La escenografía como práctica interdisciplinar: estudio de casos

> *La experimentación formal en arte se convierte, por tanto, en una exploración de la realidad, que contribuye a aumentar el conocimiento del hombre sobre el mundo real, de forma más válida y útil que las obras superficiales inmediatamente comprensibles para las masas.*
> E. Ionesco, Notas y Contranotas (Santoro, 2004, p. 108)

El desarrollo del teatro experimental en Colombia durante los años cincuenta representó un movimiento de expansión en la escena nacional, abriendo paso a nuevas formas de creación en las que la práctica escenográfica adquirió un carácter profundamente interdisciplinar. Antes del primer Festival de Teatro, tres grupos eran especialmente relevantes en el panorama nacional: el Teatro Experimental del Distrito, anexo a la Escuela de Teatro del Distrito; el Nuevo Palomar–Teatro Experimental de la Enad, con varios directores bajo la orientación de Víctor Mallarino; y el Teatro Escuela de Cali, liderado por Enrique Buenaventura (Aldana Cedeño, 2013, p. 195).

El Teatro Experimental del Distrito fue dirigido inicialmente por Fausto Cabrera, quien luego se trasladó a la Escuela de Artes Escénicas creada por el director japonés Seki Sano. En este espacio se introdujo el trabajo con los métodos de Stanislavski y Meyerhold; sin embargo, el cierre de dicha escuela tras la expulsión de Sano del país llevó a que varios de sus alumnos intentarán continuar esa línea de trabajo por su cuenta.

Al ser también expulsados de la Escuela del Distrito, fundaron en 1958 el grupo El Buho, al que se sumaron artistas como Joaquín Casadiego,

Carlos Tudela, Paco Barrero, Eunice Suárez, Celmira Yepes, Enrique Grau, David Manzur, Eduardo Ramírez Villamizar, Omar Rayo y Fernando Botero.

Como antes se estableció la influencia de Aristides Meneghetti fue determinante en esta experiencia. Recordemos que -según Consuelo Moure- inspirado en un grupo similar con el que había trabajado en Ecuador, Meneghetti impulsó en Bogotá la creación de un colectivo sostenido por artistas, intelectuales y un círculo de amistades que lo apoyaban económicamente. El Buho se convirtió así en un centro de convergencia entre diversas disciplinas, donde se realizaban talleres, conferencias y montajes teatrales difundidos en varias ciudades del país. Bajo la dirección de figuras como Marcos Tychbrojcher, Fausto Cabrera, Sergio Bishler y Santiago García, el grupo operó con una orientación abiertamente experimental, distanciándose tanto del teatro español tradicional –considerado "retórico, serio y ladrilludo"– como del teatro costumbrista de Osorio y "Campitos", y acercándose a las vanguardias escénicas internacionales (Aldana Cedeño, 2013, p. 195).

El contexto de los Festivales entre 1957 y 1960 dinamiza el ambiente cultural, facilitando la vinculación de artistas plásticos con el teatro y evidenciando la necesidad de desarrollar una historia del arte en clave interdisciplinaria. La colaboración entre el arte visual y el teatro durante estos eventos demuestra cómo las fronteras entre las diversas formas de expresión son fluidas y cómo el arte no puede comprenderse de manera aislada.

Del trabajo realizado por los artistas plásticos vinculados a los Festival a través de escenografías y vestuario, incluyendo bocetos, figurines, paneles o telones, poco o nada ha perdurado más allá de las descripciones o fotografías publicadas en reportajes de prensa sobre las presentaciones. Esto resulta

significativo, ya que evidencia una producción plástica "efímera" que corría en paralelo a la producción habitual de estos artistas, en el momento de mayor circulación y visibilidad de sus nombres. Este carácter experimental queda reflejado en el destino de las obras: mientras que algunos telones se conservan, la escenografía, diseñada específicamente para producciones teatrales, estaba destinada a ser desmontada una vez concluida la obra. Tras los Festivales, la conformación de grupos y compañías independientes a lo largo de la década de 1960[63] intensifica la interacción entre las artes escénicas y plásticas, fomentando la creación de obras que integran elementos de ambas disciplinas. Este proceso pone de manifiesto la exigencia de abordar los desarrollos artísticos desde una perspectiva integrada, reconociendo las influencias mutuas y la colaboración entre artistas, actores, escultores, pintores y otros creadores.

En la historia del teatro experimental, a diferencia de la historia del arte, la mención del aporte de los artistas en el diseño y la producción escenográfica es constante. Un caso excepcional, tomado del archivo del periodismo cultural, permite articular ambas historias: el comentario crítico a la escenografía creada por Beatriz Daza para la obra *Play* de Samuel Beckett, dirigida por

63 Luego del fin de los festivales de teatro de finales de la década del cincuenta, vendrá una etapa en la que se consolidará el Teatro Independiente, sobre esto Aldana Cedeño menciona: "Tal como se ha visto, las personas que iniciaron en los grupos experimentales van a tener una estrecha relación con las labores que se desarrollen en las universidades, pues tales centros educativos ofrecían posibilidades de adelantar un trabajo que no solo implicaba la formación de actores, sino la colaboración de personas que tenían diversos conocimientos (literatura, plástica, música...) con los cuales contribuyen a cubrir los aspectos necesarios para el montaje de una obra de teatro.
Esta relación se fue modificando a mediados de la década del sesenta en gran parte gracias a la misma efervescencia manifestada por los universitarios frente al contexto de la época: la guerra fría y lo que derivaba de allí con la polarización del mundo en dos frentes claramente definidos junto a los procesos de descolonización; los llamados conflictos de baja intensidad y lo que significó la Revolución Cubana para la región. En Colombia también sucedían profundos cambios que se van a expresar en la movilización política y armada de diversos sectores. Esto obligaba a enfrentarse a un mundo hasta ahora desconocido, poco agradable, pero con la esperanza de los alcances de la acción colectiva en términos de transformación social."(Aldana Cedeño & Meneses Duarte, 2012, p. 126)

Santiago García en abril de 1965 en el Teatro Odeón, escrito por Marta Traba en *El Tiempo* del 8 de mayo de 1965, *In-cre-í-ble: Buen Teatro en Bogotá:*

> La escenografía de "Play", de Beckett fue sencillamente estupenda: Beatriz Daza y el Taller de Cerámica de la Universidad Nacional se anotaron un acierto impresionante con las tres inmensas Tinajas, iluminadas truculentamente por Jorge Pinto. Santiago García presentó "Acto", como muchas veces ha querido Beckett que fueran entendidas sus obras, es decir, como un recitativo deliberadamente neutro, exasperante a ratos, donde las palabras pierden su función particular y forman parte de un ruido. un murmullo, un tono general que en esa forma como bloque de sonidos y no como sonidos identificables, debe causar impacto en el público. Disciplinados y entrenados, los tres actores Diana Mercuri, José Cervantes, Consuelo Luzardo, pasaron bien la difícil prueba de las tinajas.

Pero el éxito de verdad, sin retaceos, fue "Historia del Zoológico". Cuando Santiago García muere después de una hora quince minutos en los que él prácticamente solo desarrolla sin un solo momento de fatiga el terrible mundo de Albee, y el telón se bajó en el Teatro Odeón repleto, un estentóreo y espontáneo "bravo" estalló entre los espectadores. Fue un reconocimiento de plena justicia. La magnífica interpretación de "Jerry" permitió que un banco en un escenario desnudo fuera el Central Park en Nueva York; que un hombre hablando casi sin gestos diera vívidamente la imagen de una pensión, unos habitantes miserables, un barrio poco elegante: que gritando o murmurando se recreara una vida, una situación insostenible, la tragedia

> sin solución del hombre que ha descubierto su incapacidad para transmitir nada a los otros, y hasta la "enajenación" de la ciudad capitalista (como dirían, si quisieran alguna vez reemplazar la manoseada banderola de Bertold Brecht, los "coffee-marx" -de Bogotá).(Traba, 1965, p.46)

En la reseña crítica que recibió la obra dirigida por Santiago García y la escenografía creada por la artista, se publicó una fotografía que permite comprender la motivación de Traba al elogiar tanto el trabajo de Daza. Para 1965, la obra de Beatriz Daza ya había sido reconocida y premiada en diversos salones y exposiciones. El reconocimiento a su trabajo comenzó con el segundo premio de escultura en el XII Salón de Artistas Colombianos de 1959, para la obra *Maternidad*, otorgado por la Alcaldía de Bogotá. En 1960 se vincula como profesora de cerámica en la Universidad Nacional de Colombia, en 1963 obtuvo el primer premio en el XV Salón de Artistas Colombianos. En 1964 presentó una exposición individual de cerámica en el Museo de Arte Moderno de Bogotá y continuó participando en el Salón de Cerámica del IV Festival de Arte de Cali.

La relación de Beatriz Daza con el teatro no fue circunstancial; por el contrario, entre 1960 y 1964 trabajó en la creación de títeres para el grupo *Teatro del Parque Nacional*, dirigido por Gabriela Samper[64].

Sobre su trabajo en la obra *Play*, Santiago García señaló que Daza logró recrear las enormes vasijas de apariencia cerámica, tal como lo requería la obra de Beckett, utilizando papel maché pintado, las cuales fueron elaboradas en el Taller de cerámica de la Universidad Nacional en la que Beatriz era profesora. En escena, estas vasijas que asemejaban urnas romanas de 1,80 metros

64 Sobre el Teatro Experimental Independiente T.E.I en el capítulo siguiente se presenta su relación con el teatro infantil. Que este grupo de artistas se haya interesado en el público infantil resulta coherente con el objetivo de hacer salir al teatro al pueblo, como lo señaló Dina Moscovici en 1957.

eran iluminadas desde abajo con una linterna manejada por Carlos Duplat, lo que intensificaba el efecto macabro de los rostros que emergían de ellas. La participación de Beatriz Daza en el Teatro Estudio de la Universidad Nacional de Colombia, con la obra de Samuel Beckett, evidencia el desarrollo que el teatro de vanguardia tuvo en Colombia durante la década de los sesenta, a pesar de las tensiones y difíciles condiciones sociales producidas por la lógica política del Frente Nacional[65].

La pregunta sobre la recepción de la crítica y el público al trabajo escenográfico realizado por artistas plásticos obliga a volver al contexto del II Festival de Teatro para examinar las implicaciones de lo escenográfico en relación con la experimentación plástica. Este evento marcó un hito, ya que, por primera vez, se otorgó un premio a la escenografía, tal como lo había propuesto Dina Moscovici en 1957. Este hecho permite analizar cómo fueron recibidos los cambios escenográficos exigidos por el teatro experimental y cómo la crítica se posicionó frente a estas transformaciones.

Entre los nombres vinculados con la escena teatral del II Festival que suelen pasarse por alto, destaca el

65 En 1965 el Teatro Estudio de la Universidad Nacional estrena la obra de Beltrolt Brecht Galileo Galilei la cual desatará un enorme escándalo, esta fue la segunda obra del director que Santiago García y la primera vez que esta obra se lleva a escena en América Latina. El escándalo se refiere no a la obra, sino a un texto crítico que, escrito por el director en el programa sobre el Caso Oppenheimer, en el cual se denunciaba la participación del científico en la fabricación en Los Álamos de la Bomba, el asunto se complicó porque para ese momento la Universidad Nacional estaba para ese momento en trámites con el Banco Interamericano de Desarrollo (B.I.D) y el Rector de la Universidad José Félix Patiño le pidió al director que no fuera a repartir el texto que se incluía en el programa para evitar roces con la Embajada de Estados Unidos que estaba apoyando a la institución con los trámites ante el Banco. Finalmente, el texto fue repartido por los estudiantes, y esto generó la salida de Santiago García de la Universidad.(Duque Mesa & Prada Prada, 2004, p.155-156)

de Francisco Gil Tovar.[66] Su diseño escenográfico para la obra *Dulcinea*, de la Escuela de Arte Dramático y dirigida por Enrique de la Hoz, se convirtió en el eje central de un debate entre los dos modelos escénicos, lo que hace especialmente relevante situar a Gil Tovar en este contexto. En los archivos del periodismo cultural se encuentra un artículo que no solo permite comprender la naturaleza y la forma en que se desarrolló dicha discusión, más allá de lo anecdótico, sino que también es importante por varias razones. En primer lugar, porque ayuda a identificar los argumentos que enmarcaron el debate y sus implicaciones para la historia anterior y posterior del teatro colombiano. En segundo lugar, porque evidencia las formas en que los jóvenes[67] vinculados al teatro experimental asumieron y respondieron a la crítica, revelando la incorporación

66 Francisco Gil Tovar, una de las figuras más relevantes dentro de la historiografía del arte colombiano durante la segunda mitad del siglo XX. Nacido en Granada, España, arribó a Colombia en 1953, donde se desempeñó como ilustrador, profesor y periodista. En este último campo, su papel resultó determinante en la formulación y aprobación oficial de la llamada Escuela de Periodismo de la Universidad Javeriana, centro educativo en que también ejerció como docente y director del Departamento de Arte. Entre 1975 y 1986, Gil Tovar se desempeñó como director del entonces Museo de Arte Colonial, institución en la que dejó huella al reestructurar sus funciones a partir de lo que podría llamarse hoy un Plan Museológico, y al renovar el guión basado en las nuevas investigaciones relacionadas con las influencias europeas y el mestizaje en la imaginería colonial. Ambos aspectos permitieron a Gil Tovar dejar de lado la vieja concepción de salas-soporte (v.g. sala de pintura, sala de escultura, sala de mobiliario), para proponer exposiciones en las que los visitantes pudieran acercarse a aspectos diversos, como las técnicas de elaboración de las piezas o las influencias europeas o americanas evidentes en estas. Paralelamente a su gestión como director, en 1976 publicó en el sello editorial Salvat la Historia del Arte Colombiano, de la que fue editor." https://www.museocolonial.gov.co/noticias/noticias/Paginas/Franscisco-Gil-Tovar-(1923-2017).aspx

67 La noción de juventud tal como aparece aquí asociada a la ruptura y el cambio, son extensamente trabajadas por Nadia Moreno en su libro "Arte y Juventud" de 2015: Si hubo un locus de enunciación que pudiera representar a principios del siglo XX un ethos beligerante, de cambio y de avanzada como se consideraban los artistas de vanguardia, ese no podía ser otro sino el sujeto "joven". Su voz es posible de reconocer a través de varias declaraciones y de textos de grupos de vanguardia tanto de Europa como de América Latina. Estos últimos, no sólo capturaron significaciones sobre la juventud provenientes de los idearios revolucionarios y progresistas heredados del siglo XIX, sino que en sí mismas fueron espacios de la actividad social que como pocos en la época, rodearon al sujeto "joven" de una enorme potencia simbólica como agente de transformación. el en cual se estudia en parte el mismo contexto histórico que aquí se desarrolla, pero alrededor de la internacionalización del "arte joven" en el contexto de la Guerra Fría. (Moreno Moya, 2013)

de un discurso escénico de ruptura desde la cual responder críticamente frente a valores morales que para ese momento aún eran considerados por sectores tradicionales como un bien común, cumpliendo con esto su el papel asignado a la juventud: "Esta subjetividad juvenil autoafirmativa y dueña de su propia enunciación, así como de las plataformas de circulación de sus significados (...)"(Moreno Moya, 2013, p. 159), en este caso- el acto escénico crítico. El artículo en el que se presenta el debate se presenta a continuación:

El Siglo el 23 de septiembre de 1958, Ecos del II Festival: Comentarios al Fallo del Jurado, de Tomás de Arandía[68].

> La escenografía estuvo a punto de motivar otro motín entre las filas sectarias de quienes deseaban, por lo visto y oído, que la docena de sillas de su propio tren hubiera obtenido, también, este galardón. A nadie puede caber duda de que la puesta en escena de "Dulcinea" fue la más bella, la más armónica, la más rica, de cuantas se han visto en ambos Festivales, con una sabia estilización de los elementos tradicionales que son imprescindibles en una obra que ha de referirse a su tiempo y su lugar propios. Así lo entendió el Jurado al conceder este premio a esa escenografía, cuyos bocetos son de F. Gil Tovar y cuya realización es de Camilo Medina. Para Juzgar del criterio "artístico" a que ciertos energúmenos obedecieron baste señalar, de paso, que la misma acogida tributaron a David Manzur cuando el Jurado internacional le otorgó un justo premio de escenografía; recordemos que Manzur fue muy aplaudido el año pasado por su bella colaboración en "Humulus el mudo", y que, ahora,

68 Señala Aldana Cedeño que Tomás de Arandía es un seudónimo, se desconoce el autor que bajo este publicaba en El Siglo crítica y reseñas no sólo de teatro sino también de artes plásticas, lo que sí puede determinarse es que representó una voz crítica conservadora, a través de sus reportajes se defiende lo más tradicional de la pintura y el teatro. Entre el archivo de esta investigación se encuentran ocho registros todos de publicaciones entre mayo y noviembre de 1958. El 18 de agosto de ese año publicó: "Se inauguró el II Festival" columna en la que se incluye la foto de un hombre joven, como si se tratara del rostro del autor. Otra característica de su crítica es el tono benévolo y celebratorio de las obras pertenecientes a la ENAD, así como la participación del Grupo Escénico de la Casa de España.

> solo ha cometido el grave pecado de vincularse a un grupo en el que, en su opinión, se hace teatro de verdad en torno a un escenario y no en torno a una mesa del café, donde nacen y mueren tantos efímeros entusiasmos bogotanos.(p.5)

En la misma página del periódico entre un recuadro la nota: Telón Rojo, firmada por M.E.L

> Si se asevera que el teatro aporta cultura y enseña buenas maneras, se debe confesar que aquí, en la "Atenas" suramericana, nos faltan varias docenas de décadas para alcanzar tan apetecible cima. El espectáculo que tuvo que sufrir el culto público que se congregó en el Teatro de Colón con motivo de la Distribución de Premios, fue muy bochornoso. La dirección más completa en varias obras teatrales la llenó a cabalidad Enrique de la Hoz, pero como el Jurado estaba compuesto en su mayoría, con honrosas excepciones, por elementos de izquierda, le fue negado al señor de la Hoz el merecido premio y, desde luego, concedido a Fausto Cabrera, reconocido propagandista de doctrinas soviéticas. La mejor actriz de habla española fue Pepita Sanchis, a quien "tuvo" el Jurado que otorgarle el primer premio, pese a ser ella de nacionalidad española. ¡Cómo será de buena! Pero esto no podía quedar, así como así: se cuidaron bien los directores de izquierda de llevar una manada de vociferantes para que dentro del teatro hicieran la rechifla y dieran el espectáculo de vulgaridad y ordinariez que, desafortunadamente para Colombia, fue escuchado y visto por varios distinguidos diplomáticos. A ellos van mis excusas. En un pueblo culto de verdad, durante un certamen de arte, si uno no está de acuerdo con el inapelable fallo del Jurado se calla y no se aplaude. Pero silbar y gritar !abajos! a una

dama, es una manifestación más soez que se pueda presenciar. Esos brotes pre estudiados ya los vimos en abril de 1948 cuando las turbas adiestradas ofendían a este O aquel embajador que regresaba de Palacio de presentar credenciales. Días más tarde caía villanamente asesinado Jorge Eliécer Gaitán, víctima de las consignas de Moscú. El país sabe ya cómo se preparan estos golpes, cuyo nacimiento se perfila en el oscuro panorama, sin saber en qué escenario del mundo se va a levantar el telón para dar comienzo al sangriento drama. La crónica de la revista Semana sobre los efectivos comunistas en Colombia refuerza esta tesis. La escogencia de la víctima es cuidadosamente señalada por Moscú para crear una tragedia primeramente nacional y llevar luego sus planes hacia la meta del caos. ¡Para ellos el fin justifica los medios, que el terreno está abonado, no cabe la menor duda! -M. E. L.

La escenografía, representada por Francisco Gil Tovar y el cambio que para este festival supone la participación de David Manzur, se convierte en un punto de referencia para discutir los modelos teatrales en pugna. El conflicto entre la riqueza visual de *Dulcinea* y la austeridad, en clara referencia a la obra con la que participó El Buho bajo la dirección de Fausto Cabrera (El tren de Pullman llamado Hiawatha de Thornton Wilder), cuya escenografía —realizada por Santiago García, quien también actuó— se limitaba a una hilera de sillas a lo largo del escenario, subraya el choque entre las ideas progresistas de un teatro experimental y las posturas más conservadoras.

Sobre el comportamiento de los asistentes ante el fallo del jurado, según la crónica de M.E.L, resulta interesante la manera en que describe las actitudes, que, siguiendo los modales de la época, fueron calificadas como bochornosas. Las críticas se centran en las

"rechiflas" y gritos de desaprobación hacia el jurado, sobre este asunto, escribirá una nota también Isabel Pinto: *El Siglo* 25 de septiembre de 1958, en la columna *Al Margen de la Crítica:* Ultraje a una dama.

> Pero nuestro desconcierto llegó al máximo, cuando en el momento de la entrega de los trofeos, un grupo de jóvenes silbó, echó abajos y "nones" a la primera actriz Pepita Sanchis y a Francisco Gil Tovar y Camilo Medina, un par de artistas, que lejos estaban del interés extremista y sectario que movía a los incultos vociferantes, los tres de la Escuela Nacional de Arte Dramático, de la que sin otra causa que la de la envidia, trataban de hacer mofa torpe y soez.(p.5)

El comentario de Isabel Pinto refuerza el impacto negativo causado por la bulla de los jóvenes vinculados a El Buho. Imaginar la escena permite pasar del simple regaño o rechazo ante la actitud de los jóvenes a la reflexión de este como hecho escénico[69]. La clausura se realizó en el Teatro Colón; han pasado 36 días de Festival. El público –incluyendo a los integrantes de los grupos participantes– espera emocionado la lectura de los premios. Luego de la presentación protocolaria, se

69 En adelante se mencionará el Hecho Escénico, siguiendo la definición que sobre el mismo presenta Erika Fischer Lichte La teatrología como ciencia del hecho escénico: "Desde que surgió la teatrología en Alemania se propuso estudiar todas aquellas prácticas escénicas que, presentadas ante un público, conllevaran la interacción de ejecutantes y espectadores. Ello indica la ruptura con la anterior concepción del teatro como el texto dramático llevado a escena, y pone atención en la corporalidad de los participantes en el hecho escénico (ejecutantes y espectadores), así como su continua retroalimentación. Si el evento escénico se estipuló como objeto de estudio de la teatrología, entonces debemos entender cuáles procesos se incluyen en este concepto; o sea, lo que se debe entender como puesta en escena (performance). En este trabajo se plantea un concepto de puesta en escena desde la teatrología actual."(Fischer-Lichte, 2015, p.8)

anuncian los galardones: ha ganado de nuevo Pepita Sanchis[70], entonces, estalla la algarabía. De nuevo, silencio, hasta que se anuncia el premio a la mejor escenografía y por poco acontece un "motín."

El asunto se complica cuando el hecho es trasladado al discurso a través de las páginas de El Siglo. Recordemos que M.E.L. asocia estos comportamientos con una supuesta "manipulación de elementos de izquierda", vinculando las expresiones de desacuerdo en el festival con una narrativa de conspiración comunista. Esta perspectiva se ve exacerbada por las tensiones políticas de la época y conecta los eventos artísticos con la persecución política que surgió tras el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán en 1948, así como con las teorías de infiltración soviética en Colombia. Este contexto es especialmente relevante si se considera el reciente inicio del Frente Nacional, con la posesión de Alberto Lleras Camargo el 7 de agosto de 1958, caracterizado por el "pacto" entre la prensa conservadora y liberal. Este pacto estaba directamente relacionado con Laureano Gómez, fundador de El Siglo, y con el hecho de que, en 1959, el periódico estaba bajo la dirección de Álvaro Gómez Hurtado.

No deja de ser significativo que los textos muestren cómo el teatro y la escenografía no sólo eran evaluados por su calidad artística, sino también por las afiliaciones

70 El mismo Tomás de Arandía considera que, dado que Sanchis había obtenido el mismo galardón en el I Festival, hubiera podido considerarse premiar, entre otras actrices, a Lucy Martínez por su actuación en La cantante calva o El diario de Anna Frank. La escenografía y figurines diseñados por Gil Tovar y el premio a Sanchis coinciden en una tendencia" hispanista." Los figurines también de Gil Tovar expuestos en el corredor de ingreso de El Colón coherentes con la obra fueron reproducidos por la prensa en el contexto del III Festival. La obra puede consultarse en la adaptación para radio del dramaturgo y director de teatro francés Gaston Baty, en versión radiofónica de Gonzalo Vera Quintana. "La obra narra la historia de Aldonza, una cabaretera del pueblo llamada Dulcinea de Toboso que se entera del amor que le profesa Don Quijote gracias a su fiel servidor Sancho Panza, quien fue en busca de ella, por orden de su amo. Alonso Quijano o Don Quijote, por medio de cartas a Dulcinea, logra enamorarla, hasta tal punto que ella decide proclamarse su dama e ir a verlo, aunque todo el pueblo afirma que es un loco, un charlatán, un chiflado. Don Quijote muere sin conocer a Dulcinea, pero ella le pide a Sancho que le hable más de aquel hombre al que idealizó. Finalmente, ella decide ocupar su puesto para perseguir la injusticia, cuidar de los marginados y luchar por los desvalidos." https://www.senalmemoria.co/piezas/dulcinea-radioteatro-dominical

o simpatías ideológicas de sus creadores. Esto se evidencia, por ejemplo, en las críticas al premio otorgado a Fausto Cabrera, que fue juzgado desde una perspectiva claramente política y no únicamente artística.

El tipo de acusación que aquí se expresan, no es novedosa, por el contrario, en retrospectiva se vincula con episodios complejos como la expulsión del país del director japonés de teatro Seki Sano[71] a los pocos días de encontrarse trabajando en la conformación de la Escuela de Artes Escénicas invitado por el Gobierno de Gustavo Rojas Pinilla, y en perspectiva advierte de lo que vendrá para la década del setenta en términos de debate y coyuntura del teatro en Colombia, sobre esta perspectiva las palabras de Aldana Cedeño: "Esta pequeña discusión es un ejemplo, en varios niveles, del carácter y de las expectativas de diferentes sectores para con el Festival de Teatro. Por un lado, ya se ve claramente la separación de dos percepciones diferentes: la político-ideológica y la teatral, separación que en la década del sesenta y más aún en la del setenta va a predominar incluso entre los mismos grupos." (Aldana Cedeño & Meneses Duarte, 2012, p. 95)

Sobre el comentario de Tomás de Arandía acerca de la participación de David Manzur en un teatro "de verdad", este señala, en cambio, cómo se interpretaba su vínculo en la elaboración de la escenografía para las obras de la Escuela de Arte Dramático. En particular, se refiere a *El diario de Anna Frank*, dirigida en esa ocasión por Enrique de la Hoz debido a la ausencia del director Víctor Mallarino, quien se encontraba de viaje en México durante el Festival. Esta obra recibió el reconocimiento de la crítica. Lo cierto es que, en 1959,

71 Hay que recordar que: "Así como Seki Sano fue expulsado del país, Cabrera lo fue años más tarde de la Escuela de Teatro Experimental del Distrito, lugar donde estuvo alrededor de cuatro años. Junto con personas que se opusieron a su retiro, fundó el Nuevo Teatro Experimental con el cual ganó el premio al mejor director en el II Festival de Teatro de Bogotá, en 1958, por la obra Un tren llamado Hiawata. Desde este mismo grupo, y por iniciativa de Arístides Meneguetti, Cabrera, Santiago García y Mónica Silva tramitaron un préstamo con el cual pudieron alquilar un espacio en la Avenida Jiménez No. 10-34, en pleno centro de Bogotá. Allí nació El Buho."(Aldana Cedeño y Meneses Duarte, 2012, p.68)

durante el III Festival de Teatro, David Manzur fue nuevamente premiado por su escenografía en una obra experimental. Esto evidencia que, en su caso, su relación con el teatro experimental dependía no sólo de la lógica de oferta y demanda, sino también, seguramente, de la afinidad y las posibilidades creativas que cada proyecto le ofrecía.

Retomando las características del teatro moderno y el cambio escenográfico propuesto por Dina Moscovici en su reportaje de 1957, es importante insistir en que el escenógrafo, desde una perspectiva conceptual, colabora directamente con el director. Esto significa que el artista contribuye a la puesta en escena a partir de una comprensión profunda de la obra, traduciendo esa interpretación en una propuesta plástica específica.

Un ejemplo de ello es la participación de David Manzur en 1959 en la obra *El Huevo*, presentada durante el III Festival a cargo de la compañía El Buho, bajo la dirección de Fausto Cabrera. Esta obra, descrita como "espléndida" por el crítico y director Enrique de la Hoz, contó con una escenografía que recibió amplios elogios. La particularidad dramatúrgica residía en abordar una temática considerada "obscena", según los comentarios de la crítica, lo cual resulta interesante tanto por la recepción del público como, especialmente, por la manera en que lo escenográfico se integraba con la dramaturgia y el trabajo actoral. A continuación, se presentan algunos párrafos del reportaje.

El Siglo, 29 de agosto de 1959 *El Huevo Espléndida Realización* de Enrique de la Hoz

> El jueves apareció en el escenario del III Festival la realización teatral más seria y consciente de la temporada. Con "El huevo", de Felician Marceau,

aparecía también un nuevo signo, el del teatro desenfadado y jovial, tramitado admirablemente.

Por fin se abría la espita de la risa, después de dramas lacrimógenos o freudianos y experimentos dramáticos desafortunados. Con “El Huevo” el grupo teatral “El Buho” se sacaba digna y brillantemente la espina que le clavaron público y crítica por la desapacible sesión inaugural del Festival de este año. Con “El huevo” se hizo presente en el Colon un teatro con dimensión, destreza y buen oficio. Con “El Huevo”, en fin, se recuperaron cosas que parecían perdidas. entre otras el público.

La pieza tiene bastantes secuencias (perdón, pero no son “escenas” a lo teatral, sino “secuencias” a lo cinematográfico), de una evidente y brutal grosería, por mucho que vayan disfrazadas con el frívolo desenfado de la farsa. Momentos de una “espantosa vulgaridad”, como dirían las señoras bogotanas. Obscenidad, como se dice en otras latitudes. Para “mayores de 21”, como diría una junta de censura. Mal gusto, como dirían los oídos púdicos que no soportan el “carajo” en la escena, aunque en privado lo digan con frecuencia. Erotismo a lo francés, como se diría si “El Huevo” hubiera llegado con la fórmula fotografiada, es decir, en película. Señalo este aspecto de la obra simplemente como reflejo de la reacción observada en las gentes.

La traductora, Nelly Vivas, hizo una limpia y fluida labor. Luchando con diálogos y momentos de dificilísima aplicación al ser traducidos, logró un texto claro, interesante. Su excelente trabajo fue una decisiva contribución al éxito. Creo que sobran los “carajos” aplicados a las

exclamaciones del protagonista. Parecen pegados a la fuerza. No aumentan gracia al texto y pueden ser considerados de mal gusto, no por pacatería, no, sino porque disuenan en medio del discreto diálogo, de la finura del "atrezzo" de la gracia y de la escenografía. (...)

David Manzur, escenógrafo volvió a anotarse un triunfo más. Este sensible pintor está dotado, decididamente, para hacer en la escena un juego plástico de primer orden. Si no llegó a la fina concepción que vimos en la escenografía de "Repentinamente el último verano", si dejó impresa la gracia y el buen gusto, más el funcionalismo que exige la complicación de la pieza, llena de mutaciones sucesivas.(p.5)

Luego el crítico menciona la recepción del público frente a la obra, refiriéndose a este, como "pueril" debido a que según su criterio la obra merecía un "un calor infinitamente más tenso", lo cual resulta pertinente en un análisis sobre lo escenográfico. Así terminaba Enrique de la Hoz su reportaje:

> El público gozó de una sesión de buen teatro. Pero no todo. Este público teatral es de los más extraños y a veces pueril. Cuando tiene que reír, lisa y llanamente reír, reacciona aplaudiendo como en el "show" de un radioteatro. Es de un infantilismo y una puerilidad que sorprende. Cuando tiene que aplaudir, que es el premio sonoro para los comediantes que le han dado un buen rato, un rato artístico y conmovedor, lo hace sin dimensión ni entusiasmo, como cuando en el cine aparece la palabra "fin". La representación de "El Huevo" mereció muchísimos más aplausos de los que hubo, un calor infinitamente más tenso, una correspondencia hacia la escena más acentuada.

> No sé por qué el público de teatro en el Colón no se parece al público de conciertos en el Colón.
>
> Bien, con “El Huevo” y “El Buho” de “El Huevo”, el Festival está de enhorabuena. (de la Hoz, 1959b, p.5)

¿Cómo podemos entender la respuesta del público más allá de lo “pueril” que le resultaba al experto? ¿Qué implica la respuesta de los espectadores ante una obra que retaba la imposición moral de la época y su comprensión sobre la puesta en escena?

Según el comentario crítico sobre la obra, escrito por Mara Reyes en 1963, *El Huevo* (1956), es una sátira que expone las contradicciones y absurdos de la organización social contemporánea. A través del protagonista, la obra crítica cómo el hombre moderno debe adaptarse a una sociedad basada en mentiras para ser aceptado y alcanzar el éxito. Esta metáfora se ejemplifica con la idea del “huevo”, un espacio cerrado al que solo se puede ingresar mintiendo y renunciando a la verdad, la autora explica que:

> Dramáticamente, la composición de esta obra es de una modernidad absoluta. La tesis brechtiana de que al espectador no hay que permitirle la identificación ilusoria y mágica, se pone de manifiesto a todo lo largo de la comedia. Un continuo rompimiento de la ilusión teatral es llevado a cabo por el protagonista narrador y comentarista que es Magis; en cada escena se mantiene este juego de distanciamiento entre el actor-personaje y el espectador. Magis va presentando las pequeñas mezquindades, los lugares comunes de la conducta humana, pasados por el tamiz de su propia lógica. Las escenas de amor que un espectador romántico podría captar como conmovedoras, Magis, al romper el ilusionismo las hace aparecer banales.

> Ocurre este mismo distanciamiento en el juicio del final y en el resto de las escenas que tienen lugar en el transcurso de la comedia, en las que desenmascara todo lo que se esconde detrás de las palabras y de las actitudes de los personajes.

Imaginar a los espectadores de *El Huevo* respondiendo a una obra que, según Arístides Meneghetti, podía "calificarse de vaudeville picante y por momentos de color subido[72]", resulta un ejercicio complejo, especialmente si consideramos que esta recepción no coincidía con las expectativas de Enrique de la Hoz.

Revisión crítica y análisis de dos escenografías

Al inicio de este libro se menciona la relación entre la recepción de la abstracción y el teatro experimental, dicha relación no se limita al tipo de respuesta que está o no en capacidad de producir el público de la obra, se refiere también al momento de exploración plástica de los artistas vinculados con el teatro en el contexto del debate entre estos dos modelos de asumir el arte. En las artes plásticas para 1959 este debate alcanza el punto máximo de problematicidad, tema que se desarrollará en el último capítulo a partir de casos de estudio puntuales desde la perspectiva del periodismo cultural. Comprender la forma como la abstracción habita el mundo del teatro y de la plástica en el contexto del debate es necesario para la comprensión interdisciplinaria de la práctica artística en el caso de David Manzur y Enrique Grau quienes como lo hemos mencionado reciben el reconocimiento de la crítica por su obra, en este caso escenográfica.

El 8 de noviembre de 1959 Magazine, *El Espectador* Dominical en la columna de Nelly Vivas se publica el reportaje: *Alejandro OBREGON, la Pauta Balance Plástico de Octubre en Bogotá,* en la que

72 El Espectador, 1 de septiembre de 1959, Arístides meneghetti, Lo Mejor:" El Huevo", "Crítica Destructiva, Injusta y Cruel", pág.5.

la autora partiendo del análisis de la participación de Obregón en certámenes internacionales lo propone como "pauta" o estándar de lo ocurrido en las artes plásticas durante el mes de octubre, un mes en el que se concentra la actividad cultural, al respecto de la agenda del festival, la autora dice:

> Junto con la Bienal de Pintura que tanta polvareda levantó entre nosotros, se efectuó otra de escenografías que ni siquiera fue mencionada en Colombia. Es una verdadera lástima que el país hubiera estado ausente, porque habría podido enviar una delegación pequeña en cantidad, pero importante en calidad, que es lo que verdaderamente cuenta. La exitosa vinculación de los pintores nacionales al teatro quedó comprobada en el III Festival, con las escenografías diseñadas y realizadas por Enrique Grau y David Manzur. El primero hizo las de "Edipo Rey" (Teatro Departamental de Cali) y "San Jorge y el Dragón", realizada con Cecilia Porras, para la Universidad Nacional. Grau fue premiado por ambas. Manzur obtuvo el premio a la mejor escenografía extranjera con la que hizo para el "Bogotá Players" ("Suddenly Last Summer") y de haber habido más premios, o de haber sido más más explícito el jurado calificador, su estupendo trabajo para "El Huevo" (presentada por "El Buho") habría figurado en primera plana. (Vivas, 1959f, p.II)

La bienal de pintura a la que se refiere la autora es la Bienal de París[73] y la "polvareda" a "La discreta

73 Coherente con el objetivo del Ministro de Cultura de André Malraux de "Rehacer París como centro artístico internacional", según la página de cultura del gobierno francés: "Para que París pueda acoger grandes manifestaciones, el ministro lanza la restauración de las galerías del Gran Palacio; también está en el origen de varias grandes exposiciones prestigiosas que atraen a un público muy amplio: en 1959 la primera bienal internacional de jóvenes artistas, en 1960 "Cinco mil años de arte indio", en 1961 "Siete mil años de arte iraní", en 1967 "los tesoros de Toutank-Amon". Preocupado por desarrollar la proyección artística de Francia en el mundo, envía también al extranjero las dos obras maestras más célebres del museo del Louvre: en 1963 la Gioconda en Estados Unidos y en 1964 la Venus de Milo en Japón. Es Jacques Jaujard, secretario general del ministerio y presidente de la Asociación francesa de acción artística (AFAA), que desde 1962 está oficialmente a cargo de esta política. (En enero de 2011 la AFAA se convierte en el Instituto francés). https://www.culture.gouv.fr/es/conocernos/Descubrir-el-ministerio/historia-del-ministerio/la-historia-del-ministerio/Los-ministros/andre-malraux-1959-1969

participación colombiana a la V Bienal de Sao Paulo y la mención honorífica concedida a un cuadro de Alejandro Obregón, más las dos cajas que se quedaron embaladas en la Extensión Cultural, una con nueve pinturas y la otra con una escultura, destinadas ambas a la I Bienal de París para artistas, cuyas edades oscilaran entre veinte y treinta y cinco años" (Vivas, 1959f, p.II) La de escenografías -integrada a la de pintura para artistas jóvenes- coherente con el impulso del ministerio de André Malraux cuyo objetivo era ofrecer a París un evento artístico de renombre mundial, capaz de mostrar la creación internacional joven y de experimentar con las formas artísticas del futuro."[74] En la que según el criterio de Nelly Vivas podría haber participado Colombia, dado el reconocimiento recibido a través de los premios para el trabajo de Manzur y Grau.

Entonces, la pregunta es: ¿cómo se relaciona la producción escenográfica de ambos artistas en el marco del debate entre figuración y abstracción? Y, a partir de esto, ¿cómo fue entendida dicha relación por la crítica de las artes plásticas?

El 29 de mayo de 1959 el *Boletín Cultural y Bibliográfico* publica el comentario de Walter Engel sobre tres exposiciones de David Manzur, la primera de 1953 en el Museo Nacional, la segunda en la Biblioteca Nacional, la tercera a realizarse en 1960 en Unión Panamericana en Washington, el texto identifica la finalización de una primera etapa en la obra del artista, señalando lo siguiente:

> En sus dos primeras exposiciones presentadas en Bogotá, David Manzur demostró una rara mezcla

74 Desde su primera edición, inaugurada el 3 de octubre en la explanada del Museo de Arte Moderno de la Ciudad de París, la Bienal causó una fuerte impresión con « Méta-Matic 17 » de Jean Tinguely, una escultura-máquina que producía dibujos en cadena, considerada en la época como una obra de vanguardia. París entró así en el círculo exclusivo de las grandes bienales, junto con Venecia y São Paulo. en.biennaledeparis.fr

> de talentos. Tanto en los cuadros exhibidos en el Museo Nacional en 1953, como en la Biblioteca Nacional en 1955, hubo, además de pintura, bastante literatura y mucho teatro. La propensión hacia los efectos escénicos y la penetrante luz de los reflectores se explicó luego, cuando el artista se presentó en las tablas del Teatro Colón, como excelente actor. Desde entonces, los dos talentos de Manzur siguieron desarrollándose, pero cada vez en forma más independiente el uno del otro. Hoy, la interferencia del teatro ha desaparecido por completo en la pintura de Manzur, y nada expresa mejor la posición del artista que sus propias palabras: "El teatro es mi hobby, pero la pintura es mi vocación".(Engel, 1959, p.253)

Si partimos de la fecha de publicación de este comentario sorprende que el crítico comience su reflexión mencionando la vinculación del artista con el teatro, pero en calidad de "actor" no como escenógrafo, teniendo en cuenta que en el II festival Manzur además de actor recibió el premio por la escenografía de la obra *El Diario de Anna Frank,* dirigida por Enrique de la Hoz. Que Engel desconociera dicho premio resulta difícil de creer, el público del circuito cultural bogotano de ese entonces posiblemente es el mismo de las artes, sin embargo, Engel decide mencionar la relación plástica con el teatro ignorando dicha producción aun a pesar de identificar relaciones estructurales sobre el manejo espacial en su pintura: "Uno de los cambios fundamentales en el estilo del pintor es su concepto del espacio. Antes, le atraían irresistiblemente la profundidad óptica, las vastas perspectivas hacia lo infinito." Lo que resulta aún más significativo es que considere lo teatral como una "interferencia" en la obra pictórica del artista, la cual marcaría precisamente el cambio entre las etapas de su pintura:

> Ahora respeta la superficie del lienzo y elude toda tentación de romperla. En cambio, tiene la tendencia de llenar el espacio plano en toda su extensión, íntegramente. Observamos un verdadero "horror vacui", el afán de cubrir los lienzos completamente con signos y formas: copas, la media luna, o simplemente rectángulos y cuadrados. De tal procedimiento resultan agradables efectos de tapete, muy decorativos. Sin embargo, el artista llegará a un tratamiento más libre, más amplio del espacio plano, sin que eso signifique un retorno al rompimiento de la superficie. (Engel, 1961)

Pese a la acertada valoración de Engel respecto del espacio como uno de los cambios fundamentales en el estilo del pintor, y a la evidente relación con la práctica escenográfica del mismo, el comentario concluye sin ninguna mención a la posibilidad de articulación entre ambas. ¿Cómo entender esta desarticulación interpretativa? La respuesta exige un análisis del discurso que compare e identifique los argumentos desde los que asume Engel su escritura del arte, el cual no es el objetivo de este capítulo, sin embargo, es posible considerar que metodológicamente se trata de una visión -valoración estética-, en la que la relación interdisciplinar de las artes: pintura-escenografía no es posible, dado el carácter utilitario de lo escenográfico, en cuanto producción decorativa, distinta de la de la pintura de caballete, o mural.

La pregunta sobre la relación entre la producción escenográfica de ambos artistas en el marco del debate entre figuración y abstracción encuentra otro comentario relevante en la escritura de Walter Engel. En el *Espectador Magazín Dominical* del 1 de octubre de 1961, dos años después de que Manzur expusiera

nuevamente en la Biblioteca Luis Ángel Arango, el crítico comenta sobre una serie de cuadros en los que aparece la representación de unas flores:

> Para precisar el concepto de Manzur, hay que delimitarlo ante todo por el lado negativo, y decir lo que no son sus cuadros de flores. Para ello, nada más diciente que una anécdota de Alejandro Obregón y una de sus frases contundentes que logran definir en tres palabras toda una mentalidad y un criterio caducos. Hace ya varios años, Obregón visitó, en compañía de algunos amigos, una exposición de pinturas. Ante un concienzudo retrato de orquídeas se quedó pensativo, y después de prolongado silencio y ante la expectativa de los asistentes pronunció las tres palabras definitivas: "¡Eso es pornografía!". (Engel, 1961, p. II)

La aclaración que el crítico hace sobre la obra de Manzur subraya la defensa del arte abstracto que él plantea, dado que, en comentarios anteriores, y a partir de las obras que el artista acaba de presentar en la exposición a la que la Unión Panamericana en Washington lo ha invitado, resulta imposible dudar de la vinculación de Manzur con la abstracción. Las flores, en este caso, serían "un pretexto", según el crítico.

La vinculación de lo escenográfico, tanto desde una perspectiva conceptual como plástica, en la obra de Manzur puede observarse en diversas piezas, incluyendo, por supuesto, aquellas de carácter abstracto, como la que diseña para la obra *Los Hampones ópera en tres actos para percusión*[75] escrita por Luis Antonio

75 González Espinosa en: Los hampones, ópera en tres actos para percusión (1961) introduce la obra diciendo que: "Los hampones, estrenada a finales de octubre de 1961, y que inmediatamente se erigió no sólo como el suceso cultural del año, sino también como bastión artístico de la Bogotá de mediados del siglo XX, pues música, poesía, teatro y plástica se conjugarían bajo el mismo interés de modernidad y en la búsqueda de la consolidación del concepto de Teatro total Esta tendencia compositiva se iría transformando poco a poco hasta encontrar a comienzos del siglo XX nuevas corrientes sonoras —algunas de ellas ya superadas en Europa— con las cuales se asociaría para dar un resultado musical con una nueva imagen, intencionalidad, uso y función. Así pues, la poquísima producción operística de compositores nacionales en la primera mitad del siglo XX no sólo se justifica y se entiende a partir del contexto en el que se creó, sino que también deviene del proceso de transculturación musical que vivía el país en esa época. Pese a lo interesante que puede resultar este constructo socio-musical, han sido pocos los estudios musicológicos dedicados a la manifestación operística colombiana, vista bien sea sobre un autor y su obra, o sobre un movimiento colectivo."

Escobar, libreto de Jorge Gaitán Duran[76] y dirigida por Santiago García en 1961.

La obra causó gran impacto en el público bogotano, por varias razones, como lo expone Jesús Emilio González Espinosa en su investigación sobre la ópera para la Universidad de Pamplona (2021), sobre la escenografía explica:

> A esta constelación de artistas se les sumaría David Manzur (1929), con quién Luís Antonio Escobar había trabajado ya en el diseño escenográfico de la *Princesa y la arveja.* En esta ocasión, Manzur recurre a un escenario acorde con lo simbólico y lo esquemático del texto y los movimientos actorales en escena. Utiliza una serie de telones en blanco y negro, apoyado en un juego de luces diseñado y dirigido por él mismo. El efecto de volumen en el escenario producto de la conjunción de luces y sombras constituirán un papel fundamental. (p.21)

Incluye González Espinosa la posición del artista respecto de la escenografía, en la cual se revela la intrínseca relación que tiene con su obra, contradiciendo la interpretación del crítico:

> Tengo la impresión -dice Manzur- de que el gran error que cometieron los grandes pintores como escenógrafos (...) fue el de hacer un cuadro más, cuyo marco era el escenario ya que así se robaban todas las posibilidades que el escenario tiene, pues las luces y la acción debían ser subalternas de la belleza de dicho cuadro. Por mi parte jamás pienso en trazar una sola línea o en pintar en el escenario, sino en buscar volúmenes que, heridos por la luz, producen sombras y efectos supeditados siempre al contenido y a la expresión de la obra que se lleva a cabo.(p.31)

76 GAITÁN DURÁN, Jorge. Los Hampones. Ópera en tres actos. Bogotá: Ediciones de la Revista Mito, 1961.

La imagen[77] que incluye la investigación de González Espinosa da cuenta de un escenario en el que enormes franjas de tonos contrastantes, junto con formas geométricas, contribuyen a elevar la dimensión espacial del escenario, en el que una serie de actores, coreográficamente, completan la puesta en escena. Una última cita completa la posición de Manzur respecto de la escenografía:

> Este tipo de obra no se podía dirigir con un criterio anecdótico, o ilustrativo, sino, como lo ha hecho Santiago García, de modo coreográfico, por medio de posiciones, logrando que coincidan las reminiscencias de lo que dice el texto con el dinamismo de la música. Había que evitar movimientos espectaculares, acrobacias, que los actores, más cantantes que actores en este caso, no estaban en capacidad de realizar. Mi escenografía entonces debía tener en cuenta fundamentalmente este criterio justo del director escénico.(González Espinosa, 2021, p.31)

El impacto causado por la obra, según el archivo del periodismo cultural consultado en esta investigación, se refleja en el reportaje *Los Hampones*, escrito por Olga Rincón Orduz para *El Siglo* el 1 de noviembre de 1961. Este reportaje es un ejemplo importante del uso del término abstracción, que difiere del que, desde la dramaturgia de vanguardia, caracterizaba al teatro experimental. En el texto, la periodista comienza reconociendo la importancia del estreno de una "ópera colombiana" en cuanto a sus creadores e intérpretes, pero no en cuanto a su "contenido ideológico". Para ello, propone "ordenar" sus comentarios, iniciando con una valoración positiva de la obra de Luis Antonio Escobar,

77 La imagen puede verse la página 31 del libro (consultada noviembre 12 de 2025): www.unipamplona.edu.co

seguida del contraste negativo por el libreto de Jorge Gaitán Durán[78], por último, la mención especial a la escenografía de David Manzur:

> Respecto a la escenografía, original de David Manzur, es de justicia reconocer en ella una obra realizada con buen gusto, con indignación e iniciativa, y muy acorde con el carácter general de la ópera, además de presentarse maravillosamente a un lúcido manejo de las luces.
>
> El movimiento de la escena es quizás lo más novedoso o extraño en los "Hampones". No es el que se espera en cualquier obra teatral musicalizada, o no, ni siquiera se aproxima a este. Diríamos más bien que tiene una concepción coreográfica que se sirve del ballet como medio de expresión. Los personajes caminan como títeres o como "robots" y se colocan o cambian de sitio en forma matemáticamente calculada, haciendo con ello una manera diferente, especial de interpretación. Y la razón que le hace obrar así es esta: estamos en una ópera moderna. (p.8)

El rechazo que, según la periodista, merece el libreto, tanto del público como de quien escribe, se basa en el siguiente juicio: "No son estos ni el momento ni el medio propicios para hacer una obra musical con

78 Sobre el libreto dirá la periodista: Se ha estrenado en Bogotá una ópera colombiana, en cuanto a creadores e intérpretes, no así en contenido ideológico o, para ser más claros, en forma y a la realización puramente literarias. Pero comentemos ordenadamente. El hecho de que nuestros compositores nacionales, concretamente Luis Antonio Escobar, muestran su anhelo de progreso y de avance en el difícil y todavía árido campo musical colombiano, es cosa digna de alabanza. Más aún el maestro Escobar ha logrado realizar una obra relativamente original, de raros y modernos contrastes (lo que era de esperarse con el anuncio de una ópera para percusión) a la que no favoreció mayor cosa el libreto de Jorge Gaitán Durán frío, simple y, nos atreveríamos a firmarlo demasiado "snobista" (...)"Nuestro público, ese público que ha llenado la sala del Colón, para admirar la ópera colombiana, no está dispuesto ya a soportar que se le engañe, dándole escondida bajo una buena música y una excelente escenografía una representación que, en resumen, solo puede calificarse de "espectáculo tesis." Si se ofrece una ópera, hay que dar una ópera en todo el sentido de la palabra. Por eso el público no puede soportar que, una vez llegado el momento culminante de la trama, se le diga, con entonación de campaña política y todo un discurso tonto, en literatura no muy agradable ni atractiva, para proponerle o impedirle que se vaya a su casa a pensar en la injusticia de la vida y la sociedad, en el triunfo exclusivo de los traidores quizás en la necesidad de una revolución..." (González Espinosa, 2021)

decididos y notorios fines de divulgación ideológica. Tal vez en esto no tenga culpa el compositor, pero no por ello vamos a omitir nuestra opinión en el sentido de que es falta de lealtad, de honradez hacia ese abstracto indomable y completo arte que es la música."(Rincón Orduz, 1961, p.8) Que la periodista considere una "falta de lealtad y honradez hacia el abstracto indomable de la música" su "politización" implica la perspectiva opuesta de la que Gaitán Duran y sus colaboradores esperaban de su obra, volviendo a Gonzaléz Espinosa:

> Es necesario, entonces, comprender que lo que Jorge Gaitán Durán se propuso fue desde un inicio una ópera, en cuya factura participaron Luis Antonio Escobar, Santiago García y David Manzur. Y no solo lo que el autor se propuso, sino lo que el lector encontraría señalado siempre como una falta: la música y la acción en escena, puestas en evidencia por las más de doce páginas de reproducciones de fragmentos de las partituras de la ópera. Este problema no es una simple curiosidad bibliográfica. Lo que se propone con el texto de la ópera, escrito por Gaitán Durán, es una noción de obra total, de fuerza al lector a confrontarse, en primer lugar, con una tipología específica en la que hacen presencia tanto música como actuación, un texto dramático (literario) en acción como una escena dispuesta para la representación, e incluso, de acuerdo con lo señalado en el texto dramático, danza. De esta manera, Gaitán Durán ofrece un texto dramático que en el mismo inicio del primer acto hace consciencia de este pacto entre el lector-espectador y la obra: con la aparición de un músico interpretando un saxofón, la esfera musical se involucra en escena a través de uno de sus actores y la obra es ya una ficción consciente de serlo. (...)

> La consciencia de la representación que se propone en *Los Hampones* dialoga claramente con las propuestas escénicas del siglo XX. Se trata de una apuesta por dejar de lado la mímesis aristotélica y los efectos del teatro burgués exaltados en el naturalismo; consciencia de la escena para nombrarse a sí misma el espejo del espectador y proclamar que es un acto teatral, una representación, un artificio. De esta manera, se invoca al espectador con gestos, miradas, con la ruptura de las convenciones preestablecidas para una escena que se consideraba mímesis, experiencia catártica, proyección de la vida y del cuerpo del espectador. En este caso el espectador es forzado, de una parte, a colaborar con la obra abierta que tiene lugar, a la manera en que lo propuso Brecht en su teatro épico, y, de otra, a enfatizar la teatralidad.(p.28)

Experimentada así la realidad desde la fractura de la representación del teatro de vanguardia y a través de la articulación total en la puesta en escena —esperando del público un tipo de respuesta[79] que, en el caso de la periodista, resulta imposible—, se comprenden al menos dos elementos: primero, la exigencia al espectador ante la dificultad que supone el tipo crisis representacional de la dramaturgia vanguardista, y segundo, que, siguiendo la línea de crítica que recibió Fausto Cabrera en el III Festival, ciertos sectores del conservatismo, como en este caso, expresaron un rechazo radical al contenido del teatro experimental, considerándolo ideológicamente inconveniente para el contexto del Frente Nacional: “no son estos ni el momento, ni el medio...”. ¿Cómo afectaba esta controversia a los artistas plásticos vinculados al teatro? Es posible que la desarticulación de la crítica

79 González Espinosa estable distintas relaciones entre Los Hampones y el teatro épico de B. Brecht, en la medida en que: “El teatro épico es, ante todo, narrativo y la manera en que es señalado en el teatro de Brecht y en esta obra Jorge Gaitán Durán se da en la búsqueda de un espectador que pueda participar de la obra mediante un doble objeto: de una parte, unos hechos que el público pueda controlar por su propia experiencia, y, de otra, una representación transparente. No es gratuito que lo que se entregue al público no sea una mímesis de la realidad sino una evidente simulación, una acción cuya condición de representación es evidente.” (González Espinosa, 2021, p.28)

entre la obra y la producción escenográfica favoreciera un espacio neutral desde el cual habitar ambos ámbitos del debate.

Lo cierto es que la exploración plástica del espacio en la escenografía para *Los Hampones* (1959) y la obra desarrollada entre 1969 y 1972 comparten elementos formales. Un ejemplo destacado de esta etapa es *Elementos del progreso*[80], un mural realizado para el vestíbulo del Instituto Distrital de Recreación y Deporte. Durante la exposición de 1972 en la Biblioteca Luis Ángel Arango, David Manzur presentó obras en las que experimentó con nuevas materialidades y procesos. En relación con esta exposición, el reportaje de *El Tiempo* del 19 de noviembre de 1972, de Gloria Valencia Diago, titulado "*A falta de talento, gritan*", que recoge una declaración de Manzur refiriéndose a su etapa "constructivista":

Lo de la computadora

> El encuentro de Manzur con el constructivismo, dentro del cual desarrolla su obra, fue en el Instituto de Ciencias de Chicago, cuando se fascinó con las posibilidades de los hilos que había empezado a trabajar -hacía dos años- el ruso Naum Gabó. "Tal vez yo no era del todo un pintor", dice; el cambio principió muy gradualmente en el 64 y se plasmó en el 68, cuando ya se sintió dueño y señor de este lenguaje plástico. Partiendo de la superficie rectangular, Manzur construye su cuadro buscando no solamente los efectos ópticos sino también de cinética a fin de que el espectador, al girar frente la obra, tenga la sensación de que ésta se mueve.
>
> El asunto de la computadora ha sido malentendido por muchos. No quiere decir que él la maneje, sino que acude a un programador para que le resuelva

80 Al respecto en el libro: SI LOS MUROS HABLARAN Arte mural de Bogotá en cincuenta obras [1930-1999]. Autores: Helena Wiesner - Liseth Piñeros - Christian Padilla. Editorial BAU. 2023, se incluye registro y descripción del mural.(Wiesner et al., 2023, p.174-179)

> ciertos problemas matemáticos, como resultaría obvio en un ingeniero. Al constructivismo Manzur agrega otro tipo de trabajos muy distintos, pero también de mucha imaginación, como el vitral que hizo por encargo de Munir Alhach, de Cali, todo en vidrio azul, con 3.600 piezas en 145 paneles y un área total de 35 metros cuadrados. Como el gran tapiz que realiza en asocio de sus alumnos o como su tarea de profesor sobre la que tampoco quiere que se diga mucho. "No creo que nadie haga a nadie; si ellos triunfan es porque tienen talento; yo no los considero pupilos, sino colegas míos".(p.6b)

Después de más de cinco décadas de este debate, resulta difícil imaginar la obra de David Manzur vinculada al "constructivismo". No obstante, y en coherencia con su exploración plástica y escenográfica, en su obra de 1968 incluye elementos propios del escenario: la dimensión, los efectos de la iluminación sobre los planos y líneas que atraviesan el rectángulo, y la relación con un espectador que se mueve frente a la obra. Ese mismo año participó en la exposición *Los que son* organizada por Marta Traba en su recién inaugurada Galería Marta Traba.[81]

En el texto de presentación del artista la galerista dice: "David Manzur: Es el veterano del grupo y, sin embargo, el eterno investigador, el inconforme eterno. Su obra es un ejemplo de profunda seriedad y de convicción en el trabajo de la pintura. Ha llegado a instalarse en un punto muy adecuado dentro de sus propias investigaciones, al reemplazar su antigua voluntad poética por una decidida intención compositiva y técnica."(Traba, 1968)

En 1959 Enrique Grau recibió el premio a la mejor escenografía en el III Festival de Teatro, por su

81 Sobre la Galería Marta Traba, consultar: Por las Galerías: Atlas de galerías y espacios autogestionados en Bogotá, 1940-2018. Sobre la exposición: 1968, 3-16 de mayo. Los que son. Beatriz González, Luis Caballero, Bernardo Salcedo, Ana Mercedes Hoyos, David Manzur, Sonia Gutiérrez, Clemencia Lucena, Santiago Cárdenas, Feliza Bursztyn y Pedro Alcántara,(Gutierrez Montes & Carolina Cerón José Ruiz, 2020)

trabajo para *Edipo Rey* del Teatro Departamental de Cali, dirigida por Enrique Buenaventura. En ese mismo Festival realizó la escenografía y vestuario para la obra *San Jorge y el Dragón* del Teatro Experimental de la Universidad Nacional, dirigida por Dina Moscovici. Sobre el trabajo para *Edipo Rey* el crítico y director de teatro Enrique de la Hoz escribió el 19 de septiembre de 1959 en su columna de El Siglo:

> Podría decirse, al pensar en la escenografía iluminada en blanco, que todo se planteó y se realizó con una visión esquemática de la tragedia tebana, lo cual representa un punto de vista muy inteligente, pues esa fórmula permitió que la obra penetrara arrolladoramente en un público que, en general, no tiene costumbre de ver teatro clásico. Así, pues, esquemáticos fueron los diálogos y los versículos del pueblo tebano; como el coro o coros, danzante y de viva voz, buscando una línea en cierto modo etérea, con la que director e intérpretes, en una meritoria comunidad de vocación, estudio y calidad esencial, hallaron el camino del éxito. La escenografía de Enrique Grau, sobria, apuntada con gusto plástico y elevado. El coro plástico o de 'ballet', discreto, sin exagerar la capacidad de los intérpretes, al fin estudiantes; esto identifica a Giovanni Brinatti, el coreógrafo, con la idea general de la versión realizada."(p.5)

En 1958, Enrique Grau se "estrenaba en la abstracción" con su obra *Naturaleza muerta lunar* (1958), destacada por la crítica en el contexto del XI Salón Anual de Artistas Colombianos. Esta obra le valió el Primer Premio de Dibujo y recibió atención de diversos críticos, incluyendo a Marta Traba, quien comentó sobre ella en su columna *Crítica de arte. Crónicas del Salón (2) Villegas y Cía*. Publicada en El Tiempo el 19

de septiembre de 1958, en la que recomendaba a otros artistas a aprender de Grau:

> Los autores de los desastrosos cuadros abstractos del salón deberían estudiar con atención el gouache *Formas en el espacio*, que presentó, creo que, estrenándose en la abstracción pura, Enrique Grau Araújo. Llevando las *Torres de objetos* de Obregón al plano no-figurativo, Grau realiza una de las más encantadoras obras que ha presentado en los últimos tiempos. El cuadro está sólidamente sostenido por la columna irregular de las formas negras abiertas: a los lados, una sutilísima radiografía de colores se compensa y se desplaza. Continuamente una sensación espacial motivada sólo por las relaciones de colores rompe la superficie del cuadro, pero esto no significa la pérdida de unidad: la obra está hecha, deliberadamente, de poéticas anarquías y de articulaciones que se evaden de todo rigor y prefieren vivir en una exaltada libertad. La gracia de esta obra de Grau no excluye, como pasaba otras veces, la energía de las asociaciones colorísticas, ni implica ninguna frivolidad. De tono menor y modesta en sus proporciones, podría pasar inadvertida en un salón donde los errores abstractos son, además y por desgracia, de tamaño espectacular y por eso solicito sobre ella una atención admirativa y justa que podría faltarle. (p.5)

Traba destaca el trabajo de Enrique Grau respecto del tratamiento del espacio, la pregunta que resta por plantear es ¿qué tanto de lo escenográfico influye en la "sensación espacial" identificada por la crítica para este momento de su obra? La mención a lo teatral aparece asociada a la obra de Grau en el informe de *La Nueva Prensa,* N 63, de julio 14 al 20 de 1962, *Artes Plásticas*

Obregón, Premio Nacional, de la siguiente manera:

Grau o el buen oficio

> Enrique Grau, exactamente contemporáneo de Obregón, nació en Cartagena en 1920. Hombre tranquilo, culto y estudioso, expuso anualmente desde 1940 hasta ahora en Colombia, Estados Unidos, Brasil, Venezuela e Italia. En 1954 recibió el primer premio en la Exposición de Artistas Colombianos de Bogotá. Alterna su constante actividad de pintor con la cátedra de dibujo y pintura que ha ejercido en la Universidad Nacional y en los Andes, y con la creación de escenografías y vestuarios para teatro, que es uno de sus mayores placeres. En la exposición actual que la Esso Colombiana patrocina en Colonia, Alemania, los críticos alemanes lo consideran como un pintor típicamente nacional, cuyas figuras deformadas, con dientes y uñas agresivos, se relacionan con la ferocidad representativa de los indígenas precolombinos y de la estatuaria agustiniana.

Grau pertenece al grupo de los "grandes" de la pintura colombiana, aunque su pintura haya sufrido alternativas demasiado bruscas y haya carecido de la estabilidad necesaria como para fundar un estilo. *La gran bañista*, con su aire grotesco y cómico de tarjeta postal, recuerda la primera época de Grau cuando creó, como pintor figurativo, un mundo poblado de imágenes pensativas y ensimismadas en sus pequeños juegos, dentro de una gama baja y entonada. Bruscamente, al regreso de su viaje a Italia, Grau se separó de lo figurativo, siguió de cerca los "rompecabezas geométricos" de Obregón y endureció y enfrío su ingenio artístico. Desafortunadas incursiones por los límites de la abstracción le alejaron más y más de sus primeros temas. Hace dos años decidió retornar a lo figurativo, con frecuentes caídas en estridencias cromáticas, con indudable endurecimiento de las formas e insistencia en deformidades inexplicables. En este tiempo Grau parece haber

Beca de Investigación en Arte Contemporaneo FUGA 2024

> reconsiderado su pintura enderezándola de nuevo hacia sus intereses más auténticos.
>
> La lucha, difícil y desagradable, por retomar el hilo de una idea perdida, da resultados positivos en *La gran bañista*, cuya calidad y factura, así como el tratamiento de los grises, reconcilia con el pintor de buen oficio, lleno de legítimas delicadezas expresivas.(Calderón Schrader, 1990, p.111)

Los fragmentos presentados ilustran cómo, en otros artículos, lo teatral se menciona como un "hobby" o una actividad complementaria, algo que se realiza en paralelo a la práctica artística principal, como antes se mencionó, pero no como parte de un mismo proceso conceptual y técnico. Insistir en esta cuestión busca ejemplificar una de las posibles causas de la desarticulación entre las artes escénicas y las plásticas en el contexto del debate entre abstracción y figuración, así como en su posterior articulación histórica. El caso de David Manzur y Enrique Grau[82] como escenógrafos, presenta una omisión de la crítica que deja una narrativa pendiente por articular. No obstante, no serán ellos sobre quienes se escriba la escena con la que termina esta historia sobre el arte contemporáneo local.

Lo cierto es que fueron los artistas de las generaciones siguientes quienes, al comprender las implicaciones de una escena común entre las artes, pudieron escenificar la historia del arte contemporáneo local, conformada en su inicio por actores invisibilizados. De esa historia nos ocuparemos después de cerrar el

82 Enrique Grau y la vinculación con el cine experimental debe incluirse en aquella narrativa pendiente, teniendo en cuenta que: "La langosta azul (1954) es una de las primeras películas surrealistas en Colombia. Fue dirigida por Luis Vicens junto con Álvaro Cepeda Samudio, Enrique Grau y el fotógrafo Nereo López. Se sabe de una colaboración realizada por el nobel García Márquez que en sus memorias recuerda haber conversado con Cepeda Samudio al respecto, pero le da la autoría a Vicens." **cinematecadebogota.gov.co**
Es significativo también que, en diversas ocasiones, el artista menciona su "pasión por el teatro" como una actividad paralela a su obra como pintor, lo cual coincide con la dificultad de la crítica para articular conceptual y técnicamente estas dos prácticas. Lo cual puede verse en distintos documentales en los que el autor se presenta así mismo y a su obra. **Ejemplo de esto.**

segundo concepto propuesto en 1957 por Moscovici: lo popular y su vinculación con esa escena común entre artistas, obras y públicos distintos a los tradicionales.

Por ahora, cerraremos lo escenográfico con otros dos ejemplos de la vinculación entre artistas-escenógrafos habitantes del teatro experimental.

El Dorado de 1958[83] y *También ceniza* de 1959

La participación de Eduardo Ramírez Villamizar[84] como escenógrafo de la obra una de las tres obras de Antonio Montaña *También ceniza* estrenada en abril de 1959 resulta especialmente relevante para el tema de este capítulo, pues en esa obra convergen varios elementos previamente mencionados: la asociatividad entre artistas, el trabajo colectivo en oposición a la figura del "artista individual," la renovación estética alineada con las necesidades expresivas de la época, la abstracción en la dramaturgia entendida como una crisis representacional, el vínculo formal entre lo escenográfico y la percepción de espacialidad característica del

83 Imágenes del mural El Dorado de 1958 para el vestíbulo del edificio de El Banco de Bogotá, actual Sede Judicial Hernando Morales, Localidad de Santa Fe, barrio La Capuchina. Kr 10 #14-33. en: badac.uniandes.edu.co

84 Según Adriana Peña Mejía, el viaje del artista a París después de 1945 será determinante para la aceptación de la abstracción en la obra escultórica de los artistas Eduardo Ramírez Villamizar, Edgar Negret y Feliza Bursztyn: "Ramírez Villamizar realizó dos viajes a París, que corresponden a dos etapas de su carrera artística: el primero, de 1950 a 1952, cuando descubre la abstracción, y el segundo, entre 1954 y 1956, período en el que se interesa por los relieves. Para Ramírez Villamizar, el viaje a la ciudad europea no era solamente una clase de peregrinaje para actualizar sus conocimientos teóricos adquiridos en la Universidad Nacional de Colombia, donde comenzó a estudiar Arquitectura, sino también para ver personalmente las obras de los grandes maestros europeos, y sobre todo las de Pablo Picasso, a quien admiraba por haber incorporado las artes primitivas dentro de su obra. Después de haber llegado a París en septiembre de 1950, Villamizar escribe una carta a su amigo y crítico Casimiro Eiger describiendo sus primeras impresiones de la ciudad y sus expectativas profesionales. Villamizar le cuenta su corta visita a las cavas existencialistas, su presencia en ciertas reuniones comunistas, su visita al Musée du Louvre y su emoción al ver en persona los cuadros de Georges Braque y Fernand Léger, obras que había visto reproducidas en los libros. Lo que más le impresionó fue el taller de Constantin Brancusi, donde pudo observar, por primera vez, esculturas modernas" Pág 144 Pese al enfoque "novedoso" asumido por la autora, el cual se enfoca en las posibilidades abiertas por el contacto directo con la escena de posguerra en París, este texto de suma a la narrativa tradicional de la historia del arte que des-integra la experiencia situada de los artistas que en la década de 1950 asumen la abstracción.

Beca de Investigación en Arte Contemporaneo FUGA 2024

abstraccionismo de finales de los años cincuenta, la exigencia de un teatro que interpela y activa al público, y la exploración de un teatro experimental "nacional."

Este último aspecto se refleja en las tres obras de Antonio Montaña[85] *También ceniza*, *El tiempo de la trompeta* y *Los trotalotodo*, ejemplos de una dramaturgia local que, al mismo tiempo, mantiene un diálogo con la vanguardia internacional. Asimismo, resulta significativo que, para el montaje de estas obras (desde su producción hasta su posterior circulación), los artistas optaron por asociarse y crear la Cooperativa de Artistas. Entre sus miembros se encontraban figuras como Dina Moscovici (directora), Santiago García (actor), Enrique Grau (vestuarista), Fernando Botero (diseño del afiche), Gabriela Samper (actriz), Mónica Silva (actriz), Bernardo Romero Lozano (actor), Hernán Díaz (fotógrafo), David Manzur (actor), Eduardo Ramírez Villamizar, Marco Ospina y Teresa Cuellar (escenografía, utilería y vestuario).

En *El Tiempo* del 14 de abril de 1959 en un reportaje de Fernán Torres León titulado ***"El teatro sufre la necesidad de renovarse sobre el hombre"***, se publica una entrevista con Antonio Montaña que ofrece una valiosa perspectiva sobre los alcances de su propuesta en relación con los elementos mencionados previamente. A continuación, se presentan algunos

85 Según el artículo de la revista Semana del 13 de enero de 2013, con ocasión de la muerte del dramaturgo: "Montaña, el intelectual polifacético. Antonio Montaña murió en su residencia de Chía a causa de una larga enfermedad contra la que luchó en los últimos años. Escribió novelas como Aguas bravías y Los días del miedo, una de sus obras más reconocidas en la que recreaba un historia de suspenso ambientada en Colombia de los años cincuenta. Fue profesor en las Universidades de los Andes, Javeriana, Jorge Tadeo Lozano y Colegio Mayor de Cundinamarca. Esposo de la pintora Teresa Cuéllar (mejor conocida como Teyé) Montaña vivió en México su exilio durante el gobierno de Gustavo Rojas Pinilla, época en la cual escribió La fauna social colombiana, obra en la que autor hace una radiografía de la sociedad colombiana del momento con altas dosis de humor y sátira. Suyos son también los títulos Cuando termine la lluvia; De Lázaros, ciegos, clérigos, escuderos, damas y otros pícaros; La dicha de cocinar y Teye, ensayo sobre arte. Nacido en 1932 Antonio Montaña fue autor de piezas de teatro, críticas y ensayos, abarcando temas y disciplinas que iban desde la gastronomía nacional, la historia del transporte fluvial, hasta de lógica matemática, literatura, arte y música." www.semana.com

fragmentos que ayudan a contextualizar su proyecto:

Antonio Montaña

Entre los autores jóvenes de teatro. Antonio Montaña es uno de los más destacados. Tiene 27 años y ha escrito cuentos y ensayos muy bien acogidos por la crítica. Permaneció estudiando en México cuatro años y obtuvo la licenciatura en filosofía y letras españolas en la Universidad autónoma y, posteriormente, el doctorado en filosofía. Ha publicado: "Hacia una idea del Cine" (1957, México) y su tesis de Grado "Investigaciones estéticas" (1958). Ganó el año pasado el concurso de teatro de la gobernación de Cundinamarca y tres obras son estrenadas hoy en el Teatro Colón: "También ceniza", "El tiempo de la trompeta" y "Los trotalotodo".

La cooperativa

Montaña es un muchacho sencillo, de poblados bigotes, que revela rápida inteligencia en sus conceptos. Cordial, recibe nuestras preguntas sin afán y sus respuestas son claras.

– Antes de entrar a conversar sobre su teatro, queremos que nos explique cómo se integró la cooperativa que hizo posible la representación profesional de sus obras.

– simplemente se reunieron personas interesadas y la formaron. Allí están desde actores veteranos como Bernardo Romero Lozano, hasta los de las últimas promociones como David Manzur o Santiago García. Además, los pintores han trabajado con grande entusiasmo y no poco se debe a Eduardo Ramírez Villamizar, Fernando Botero, Enrique Grau, Marco Ospina y a mi Señora, Teresa Cuellar de montaña. Si mis obras

tienen éxito, a todos estos amigos se les deberá.

Idea del teatro

–¿Cuál es su idea del teatro?

– el teatro, a través de su larga historia, ha sido fórmula de convivencia. Es arte público y vigente cuando se trueca en política, pero no política en el sentido vulgar que es politiquería, sino en el significado de la palabra griega: Servicio a la comunidad.

Defectos del teatro contemporáneo

–¿Qué defectos anota el teatro contemporáneo?

—Creo que su grande enfermedad es una limitación de su estructura. Ha regresado a soluciones consagradas, pero éste ir y venir no da a la escena el sentido de época necesario y ha provocado el rompimiento de la coherencia expresiva de un tiempo estilísticamente determinado. El artista es un creador, es decir, un constructor y no un arqueólogo. Ha de buscar nuevas perspectivas, nuevos caminos hacia el espíritu del hombre y su tiempo. El arte no puede sustentarse sobre el respeto y entusiasmo que pueda provocar la tradición: tiene que vivir de impulso y renovación.

¿TEATRO ORIGINAL?

—¿Considera que su teatro sea original?

—No intento afirmar que estoy haciendo teatro nuevo, en el sentido de teatro original. No he encontrado todavía un camino totalmente personal. Acepto las influencias porque son buenas, y trato de reobrar sobre ellas en busca de una expresión radicalmente nueva, la conquista de un territorio inexplorado. Eso sólo podré lograrlo con constante trabajo. El experimento del

montaje de mis obras en Bogotá y, posteriormente en París en octubre, me dará la medida exacta de hasta dónde puedo llegar.

- ¿Qué trata de decir en sus obras?

–Dos de las obras, “Los trotalotodo” y “También Ceniza” intentan plantear lo que pudiera llamarse “problema metafísico”. “Los trotalotodo” es una metáfora de la inutilidad y esterilidad de las generaciones que se suceden en el mismo espacio y dentro del tiempo ideal sin lograr salir nunca de su marasmo. “Los trotalotodo” son vagabundos de la vida, hombres inertes, a quienes su pobreza de espíritu ha hurtado toda posibilidad de elevación. Como a los personajes de “También Ceniza” la inutilidad de sus acciones les da cierto “tono” de conducta insólita y a las obras un paisaje extra habitual.

Pero creo haber logrado crear un hecho posible en el que se integra una idea muy precisa del hombre, “El tiempo de la trompeta” llena cuarenta minutos con la vida de dos hombres que intentan llenar el tiempo. Es el problema de la soledad, del amor, de la amistad, pero como las otras obras, también está estructurada sobre una idea filosófica. Aun cuando quiero, no he podido separarme aún de la deformación profesional. Creo, sin embargo, que dentro del teatro de vanguardia la corriente filosófica ocupa un importantísimo campo. El teatro tiene necesidad de renovarse sobre el hombre y no sobre el contorno del hombre. El romanticismo hizo costumbre llorona de la escena. El teatro de lo político temporal amputando el acto inédito, encerró al hombre en su costumbre política. Creo que la salida es la conducta humana: hacer más hombre al hombre y esto sólo es posible añadiéndole a su flora nuestra muy particular idea de su esencia. Las tres obras que se estrenan

son obras sin anécdota. La anécdota es un peso angustioso para el teatro moderno. Cuando desaparece el suelo que la justificó, desaparecen también los personajes y su razón. Se convierten en seres muertos, inútiles, momias, en “tiempo asesinado”.

(...) –El teatro tiene dos perspectivas: lo que dice y lo que muestra; ¿cuál de ellas es más importante para usted?

–La integración de la una en la otra. El teatro, tiene que tener una perfección esférica. Todo recorte, toda desviación hacia uno de sus aspectos particulares, es nociva. El teatro político, cuyos personajes donen más interior que exterior, falsea al hombre, muestra de él solo una sección. El teatro fundamentalmente plástico se detiene sobre lo espectacular. El teatro retórico apresa, con la palabra, sólo una falsa epidermis humana. En el buen teatro, todo ha de pesar igual: Espectacularísimo, idea, belleza expresiva. Ética y estética tienen que estar anudadas firmemente. Un objeto meramente estético, o particularmente ético no emociona, le falta humanidad.

–En última instancia el teatro: Idea y forma, van dirigidos al público que es quien verdaderamente lo realiza. Para un tipo de teatro debe crearse un tipo de público afín, o, por el contrario, ¿debe el público crearse su tipo de teatro?

–En donde esté el hombre, está el público. El “otro” es público, Siempre hay un espectador y un creador de espectáculo. Cuando esta característica básica humana se traslada al teatro, la relación es la misma, solo que el espectáculo esta creado. El público no es pasivo, ante la producción o ante el espectáculo, sino que obra sobre él y va construyendo un íntimo tablado sobre lo que

es tablado público. En otras palabras: si puede identificarse con lo que se le enseña, comienza a participar. Si, por el contrario, nada de lo que ve llega a ocupar espacio en su vacío vital, se hace indiferente. De allí las preferencias hacia los géneros. Crear un teatro para el público, es imposible: sería necesario hacer uno particular para cada espectador. Sólo cuando hay una esencia general, una esencia humana con la que todo ser pueda unirse e integrarse, la obra recibe la aceptación universal. Eso es lo grandioso que tienen las tragedias griegas. y por eso yo creo que el costumbrismo, el localismo, y todo sector recortado del teatro, no funciona en la colectividad ni pueden romper las fronteras de su tiempo. Sólo cuando el teatro tiene una raíz en el hombre como ente universal, es teatro público, comunal.(p.4)

La entrevista revela constantes que marcaron el trabajo posterior de Antonio Montaña como crítico, a través de la columna *Cartas de arte*, para *El Tiempo* —primero junto a Dicken Castro, bajo el seudónimo Camilo Solvente[86] y luego a nombre propio—. En ella se refleja su concepción del teatro y el arte como un acto político, entendido en el sentido griego del término: un servicio a la comunidad que debe renovarse de forma continua centrado en el hombre, más que en su contexto. Idea en la que resuena el interés por la creación colectiva que en proyecto logra concretarse. En 1992 Montaña[87] comenta que las obras fueron financiadas gracias a que se ideó la estrategia de que el dinero recogido con las presentaciones en el Teatro Colón sería donado al

86 La Columna "Carta de arte", a cargo de Camilo Solvente círculo a través de El Tiempo aproximadamente durante un año, entre agosto de 1971 y septiembre de 1972. Termina luego del 27 de septiembre de 1972 fecha en la que publica una crítica sobre los artistas que rechazan los cambios en el Salón de Artistas Nacionales, los cuales le exigen al periódico que prohíba el uso de seudónimos. "Cartas de arte" continúa publicándose a nombre de Antonio Montaña, no sin dejar por escrito que el seudónimo había sido una idea, un juego que buscaba dinamizar la crítica en el País y su rechazó a la actitud tomada por algunos artistas entre ellos Bernardo Salcedo sobre el tipo de crítica que exigía.

87 En la película de Mady Samper, Historia del teatro moderno y la TV en Colombia años 50¨s y 60¨s, Homenaje a Gabriela Samper, de Mady Samper de 1992. El relato de Antonio Montaña sobre las obras puede escucharse en el Capítulo #5 Archipiélago de amigos, La fiesta como obra de arte, Segunda temporada de Escritoras Ocultas, 2024.

Hospital San José -luego de lograr recuperar los costos de producción-, entonces gracias al apoyo de un grupo de damas de la clase alta se vendieron todas las boletas del estreno. “La sala estaba llena, luego se abre el telón y aparece la escenografía de Ramírez Villamizar, el público aplaudió emocionado, después de un tiempo la sala comienza a desocuparse hasta que sólo quedan algunas islas de amigos.”

La escenografía de Eduardo Ramírez Villamizar fue destacada por Juan Pablo Uribe en la sección Teatro de El Siglo, del 21 de abril de 1959. En su artículo *Una desafortunada experiencia en el Colón*, critica negativamente las obras, argumentando que se trataba de un teatro como el de Beckett, pero sin Beckett. Uribe insiste en la dificultad que este tipo de obras representa para el público, aunque valora la plasticidad de la escenografía:

La puesta en escena de tres obras cortas de Antonio Montaña había despertado mucho interés, especialmente por la gran inquietud teatral que actualmente se mueve entre los grupos de teatro más a menos experimental. Pero la verdad es que aquel público que llenó el Colón hace unos días, con motivo del estreno, y que lo ha dejado vacío en las subsiguientes representaciones, sintió una profunda desilusión.

Unos y otros suponían que irían a ver teatro; teatro en su tradicional basamento espectacular, literario, filosófico, y estético; pero, no, poca fue la gente que tomo en serio la experiencia y los menos abogaban en torno a que había buenos actores o las decoraciones resultaban excelentes. Las tres obras cortas de Antonio Montaña tituladas “También ceniza”, “El Tiempo de la trompeta” y “Los trotalotodo”, montadas en el escenario del

Colón, sorprendió por la audacia a cargo de un grupo de actores en cooperativa y dirigidos por la señora Dina de Gaitán, resultaron una empresa frustrada. No se puede ocultar la endeblez literaria bajo la caparazón de la "metafísica"; no se puede escamotear la ley primaria del teatro de ayer y de hoy, que es la anécdota, bajo el espejismo "de vanguardia" no se puede, en fin, descrestar al público con el boceto escénico influenciado directamente por Samuel Beckett, el público teatral recordó inmediatamente a "Godot- pero sin Beckett dentro (...)

La crítica, como ocurre siempre en el teatro en pro y en contra. Pero eso de decir que las obras de Montaña, tal y como se han visto en el Colón, son para un público más adulto, inteligente y ducho teatralmente que el de Bogotá, es puro y simple sofisma, ni con derivaciones de la médula o punto de partida que es la obra, tales como la excelencia de algunos actores, que reconocemos desde luego, o la de los decorados, que también reconocemos en lo que se refiere al de "También ceniza", hecho e iluminado con fina plasticidad y gran sentido de la escenografía moderna.(p.5)

La "fina plasticidad" de la escenografía de Ramírez Villamizar debería tener especial relevancia para la historia del arte, debido su vinculación directa con el mural *El Dorado* realizado por el artista para el vestíbulo del Banco de Bogotá en 1958. Sobre el mural el historiador del arte Christian Padilla escribe:

> Para su proyecto el artista preparó una serie de dibujos y collages emparentados con una serie de pinturas al óleo que venía desarrollando bajo el nombre *El Dorado*, y que manifestaban una evidente inspiración en el arte colonial

> y la orfebrería de las culturas precolombinas que profundizó en sus visitas al Museo del Oro. Dadas las controversias que en ese momento enfrentaban a los artistas jóvenes con nuevos lenguajes artísticos y a la generación de artistas nacionalistas que aún defendían y promovían el arte inspirado en el muralismo mexicano Ramírez Villamizar se mostró sorprendido de que su propuesta para el Banco de Bogotá fuera aceptada. (Wiesner et al., 2023,p.153)

Más adelante explica que:

> *El Dorado* presenta un punto inflexivo en la producción del artista en el cual su formación inicial como arquitecto, su interés por el arte prehispánico y su cada vez mayor entrega a la abstracción geométrica se integraban por primera vez en una solución tridimensional camino que a partir de este momento lo llevaría a consagrarse como uno de los más importantes escultores latinoamericanos de su tiempo. La obra inauguró nuevos procedimientos.(Wiesner et al., 2023, p. 154)

La similitud visual entre ambos proyectos resulta evidente e interesante no solo porque ratifica la necesaria conexión fluida entre la práctica artística y, en este caso, la escenográfica, sino también porque permite concretar el diálogo formal que el espacio escenográfico comparte con obras en las que la dimensión del espacio real exige soluciones coherentes con dicho entorno, en esta obra de Ramírez Villamizar, el tratamiento del espacio ha encontrado en la geometría la posibilidad de anudar lecciones de monumentalidad “Entre la estética precolombina y la estética moderna la geometría surge como la gran mediadora. Sus leyes se erigen en el

instrumento por excelencia que moldea y transforma la materia." (Ramírez Villamizar, 1989, p.6)

Marta Traba, en su libro *La nueva pintura latinoamericana* de 1961, determinó que 1959 marcó el nacimiento del muralismo colombiano, con el fresco de Obregón para la Biblioteca Luis Ángel Arango y el relieve de Ramírez Villamizar para el Banco de Bogotá. Sin embargo, este "nacimiento" comenzó a gestarse desde la década de 1940. Sin la gestión de Ignacio Gómez Jaramillo, Jorge Elías Triana y Marco Ospina[88], la Asociación de artistas y Escritores, la visita de David Alfaro Siqueiros, la integración plástica, las redes intelectuales que permitieron la circulación de un arte americano producto de la síntesis con el lenguaje del precolombino y el Decreto 898 de marzo de 1954[89] , los intensos debates y las mesas redondas lideradas por Arístides Meneguetti, la argumentación estética de Luis Vidales, etc. Ese nacimiento jamás hubiera ocurrido.

El mural *El Dorado* de 1958, es una imponente escenografía que domina el vestíbulo del edificio. Todo el movimiento de ingreso y salida de la institución bancaria ocurre frente a esta pared de madera ensamblada. El artista comprendió las condiciones de luz y en coherencia con el tipo de escena que allí acontecería, la recubrió con láminas de oro. Así, ofreció a los directivos, empleados y clientes del banco un espectáculo en el que el estatus de actores principales les pertenecía. Con esto, y a través del arte, seguramente logró "hacer más hombre al hombre (...) añadiéndole a su flora nuestra muy particular idea de su esencia."

88 Marco Ospina, quien a propósito también estuvo vinculado a la cooperativa de artistas conformada para la producción de Los Trotalotodos, título de una de las tres obras usado por Montaña para referirse al proyecto, acompaña como profesor, gestor y artista todo el proceso que hizo posible ese nacimiento.

89 **ESTADO DE VIGENCIA:** Vigente "Artículo primero. A partir del presente Decreto todo edificio nacional que vaya a construirse y cuyo presupuesto sea superior a $500.000 tendrá como parte esencial, una obra plástica que lo distinga y embellezca. Parágrafo. Tal obra puede consistir en una estatua, relieve, mural, óleo u otra cualquiera manifestación pictórica o escultórica. Artículo segundo. Las obras a que hace referencia el artículo anterior formarán parte del proyecto general de edificaciones."

Eduardo Ramírez Villamizar produjo una escenografía para que perdurará como un mural, en la que es posible confirmar la comprensión de lecciones que venían tomando forma desde décadas atrás:

> Cuando en 1957 fui encargado de pintar un mural para el Banco de Bogotá, la luz y la arquitectura del lugar señalado me condujeron irremediablemente a una solución en tres dimensiones. Procurando extraer la fuerza de los relieves en piedra que exhibe la arquitectura precortesiana de México y el vigor de los relieves barrocos en madera dorada que me deslumbraron desde niño en los altares de las iglesias de Pamplona, mi ciudad natal, surgió *El Dorado*, una de mis primeras obras públicas y uno de mis primeros intentos por aprehender el espíritu del arte precolombino a través de la geometría. (Ramírez Villamizar, 1989, p.4)

Eduardo Ramírez Villamizar continuó produciendo escenografías después de "También Ceniza": 1965: Las moscas de Jean Paul Sartre. Escuela de Teatro de Cúcuta, dirección: Paco Barrero; asistencia de dirección: Germán Moure. 1985: Electra de Eurípides. Teatro El Local, dirección: Dina Moscovici. 1985: Macbeth de William Shakespeare, traducción de Jorge Plata. Teatro Libre de Bogotá, dirección: Germán Moure. 1986: Un fénix demasiado frecuente de Christopher Fry. Teatro Libre de Bogotá, dirección: Germán Moure. (Lamus Obregón, 2014, p.158)



3.
La Sociabilidad y lo Popular:
Encuentros y Desencuentros.

—

En ese caso, ¡adelante! No dejemos que el fuego se apague. ¡Viva la rebelión! ¡Vivan los rebeldes!

La Rebelión de los caídos[90] 1938

90 Bruno Traven (23 de febrero de 1882 Alemania-1969 Ciudad de México).(Traven, 1938, p.183)
La rebelión de los colgados (1938) forma junto con Gobierno, La carreta, Marcha al imperio de la caoba, Monterías y El general, el ciclo de la caoba. Estas novelas, independientes entre sí, narran el drama de los indios del México tropical a principios del siglo XX. La rebelión de los colgados es la intensa historia del levantamiento de los peones oprimidos y de su lucha por alcanzar la libertad e independencia. Bruno Traven es un seudónimo, el nombre del autor, según el Diccionario de autores mexicanos, sigue sin comprobarse, existen varias versiones, "A pesar de su prolífica trayectoria, la vida del creador es un misterio que se encargó de mantener, pues para él la biografía de un escritor es su propia obra. En distintos momentos de su producción artística fue conocido también como Ret Marut, Traven Torsvan y Hal Croves. La Secretaría de Cultura federal y el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (Inbal), a través del Museo de Arte Moderno, realizaron en 2016 la exposición B. Traven, la cual integró más de 300 piezas y documentos que dieron muestra de las diversas prácticas artísticas realizadas dentro de su producción.Asimismo, en colaboración con la Coordinación Nacional de Literatura del Inbal, realizó la mesa redonda "En busca de B.Traven, donde diversos especialistas analizaron su obra, además se editó un libro dedicado a la investigación y difusión del acervo del escritor; mientras que, en 2010, en el Centro de Creación Literaria Xavier Villaurrutia se revaloró su obra literaria con motivo del 120 aniversario de su natalicio." Tomado de: https://inba.gob.mx/prensa/19736/bruno-traven-escritor-que-rebaso-las-fronteras-geograficas-y-del-tiempo.

3.1 Lo popular y la articulación de una escena común entre artistas, obras y públicos

El 17 de septiembre de 1959, el periódico *El Espectador* registraba la noticia del motín protagonizado por un grupo de estudiantes de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Colombia, "*Motín a bordo" en el Salón Anual de Artistas Colombianos; retiran obras*. Un motín a bordo, una 'rebelión de los colgados', rompió anoche turbulentamente el programa convencional acordado para la apertura y la entrega de premios del XII Salón Anual de Artistas Colombianos, y continuó la tradición espectacularmente polémica que este concurso ha conseguido sostener desde celebraciones anteriores"(p.15)

Por su parte, el mismo día el periódico *El Tiempo* reportaba la noticia de esta manera: *Pitos en el acto inaugural del XII Salón de Artistas.*

Un grupo de jóvenes colectivamente no bien identificados armó ayer soberano escándalo en el acto inaugural del XII Salón Anual de Artistas Colombianos, acto que se inició a las 6:45 de la tarde en el salón principal del Museo Nacional.

En el momento en que el doctor Jorge Mario Eastman, director de extensión cultural del ministerio de educación, iniciaba su discurso para declarar inaugurado el certamen, el aludido grupo de jóvenes —algunos de ellos con la barbita característica de los artistas de novísimo cuño— rompió en estridente coro de pitos.

Sorpresa

La sorpresa fue general, porque no se había advertido indicio alguno de aquella manifestación de protesta. La directora del Museo, doña Teresa Cuervo Borda, manifestó a unos de nuestros redactores:

—Esto no había ocurrido jamás en ninguna ocasión similar. No sé, y parece que nadie lo sabe, de que pueda tratarse. No está por demás advertir que la dirección del Museo Nacional no ha tenido intervención alguna en la organización de este XII Salón Anual. Se limitó, cumpliendo órdenes superiores, a ceder las dependencias necesarias para la instalación de las obras.

Nuevos pitos

Cuando el doctor Eastman terminó su discurso volvieron a escucharse, esta vez con mayor intensidad, los pitos del principio. El público se intrigó aún más por saber quiénes eran los autores del barullo y que persiguen con éste. Se dijo que eran alumnos de la Escuela Nacional de Bellas Artes, algunos de ellos "rechazados" del Salón. En todo caso, el propósito de los singulares manifestantes quedó claramente establecido: protestar contra la organización del Salón y contra el fallo del jurado calificador.

> Ambos periódicos coinciden en registrar el escándalo causado por los estridentes silbatos que los estudiantes hacían sonar con fuerza: "estridente coro de pitos", "una gran campaña de terrorismo auditivo a lo largo del discurso de presentación de las obras y que ahuyentaron con este eficaz recurso a los organizadores y a los jurados del XII Salón de Artistas Colombianos." (p.13)

En las fotos que acompañan los reportajes se observa a los estudiantes efectivamente con silbatos y sombreros hechos de papel periódico plegado. En el pie de foto de *El Tiempo* se describe la acción: "En esta fotografía puede verse a uno de los descontentos cuando se disponía a hacer sonar en pleno salón de exposición

del Museo Nacional, su pito de bomba en actitud carnavalesca" (1959, p.13)

Otra coincidencia entre los dos periódicos es el impacto de la acción entre el público: "Esto no había ocurrido jamás en ninguna ocasión similar." La bulla de los estudiantes afectó de diversas formas a los asistentes. Según la noticia, el discurso del Dr. Eastman tuvo que esperar a que los estudiantes se callaran, y los jurados y organizadores del evento se vieron obligados a abandonar el Museo. Otra fotografía de la inauguración muestra al grupo de artistas conversando en la sala, una imagen poco convencional, ya que no los retrata posando frente a sus obras, sino charlando entre ellos sin percatarse del fotógrafo, observándolos podemos imaginar que conversan sobre el intento de sabotaje[91]. Sea o no este el tema que los ocupa lo cierto es que el reportaje en el que se incluye esta fotografía incluye otras dos: Julio Abril esculpiendo dos grandes figuras humanas, y un grupo de espectadores conversan, de fondo una pintura de gran tamaño de Fernando Botero.

Sin embargo, *El Espectador* introduce un matiz significativo en su cobertura. Además de destacar el

91 El 27 de septiembre de 1959, El Espectador Matinal: publica el reportaje "Jurado en Órbita" escrito por el escultor Julio Abril en el que el artista denuncia y relata las dificultades que la escultura tiene en el contexto de "preferencia" de la crítica por la pintura, el XII Salón declaró "desierto" el primer premio de escultura: "Me sumo con indignación a la protesta de otros artistas por el hecho injusto y excluyente del primer premio de escultura y de que no se hubiera seleccionado una muestra de ésta para representar a Colombia en la Bienal de Venecia, puesto que en el anterior Salón ocurrió lo mismo con un argumento peregrino: "el de que después de Tobón Mejía los escultores se habían acabado en Colombia". ¿Cómo no se van a acabar los escultores si los muy miopes están buscando escultura en donde no puede haberla? ¿No hace varios años que le están dando los premios de escultura a los ceramistas y similares simplemente porque éstos se asimilan más a la pintura que al mármol o la piedra de la verdadera escultura? (...) En este año, el Ministerio de Educación aportó una nueva modalidad excelente en principio pero que a la postre resultó un tanto inmoral: la de nombrar un Jurado de Selección compuesto por los aspirantes a los primeros premios del Salón. Que ocurriera este fenómeno durante las dictaduras, es apenas censurable más no extraño; pero que perduren costumbres y procedimientos antidemocráticos en un régimen como el actual es inaceptable. Más aún cuando los salones de Artistas nacionales están consagrados a los artistas de todo el país y los premios por miseros que sean, el Estado los paga con los dineros de los contribuyentes, luego todos los artistas nacionales tienen derecho a estar representados con sus obras, así pertenezcan a las más antagónicas escuelas o tendencias, y pese a la opinión de la rosca de turno que instale su máquina de propaganda en torno a las Extensiones Culturales de la Capital." (p.III-IV) En el reportaje se incluye la foto de los artistas conversando entre ellos se alcanza a identificar a: Fernando Botero, Marco Ospina, Eduardo Ramírez Villamizar (primer premio de pintura y jurado de selección). (Abril, 1959, p. 3a-4).

término “motín”, que permite a los lectores imaginar el desordenado movimiento del ruidoso grupo de estudiantes irrumpiendo en la inauguración del polémico salón, utiliza la frase “la rebelión de los colgados” entre comillas, subrayando con este detalle un componente simbólico que completa la escena.

La “rebelión de los colgados” consistió en la estruendosa irrupción, en mitad del acto de apertura, de un grupo de estudiantes de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional, que armado de silbatos, hizo una gran campaña de terrorismo auditivo a lo largo del discurso de presentación de las obras y que ahuyentaron con este eficaz recurso a los organizadores y a los jurados del XII Salón de Artistas Colombianos.

Los premios no pudieron ser entregados.

La “rebelión de los colgados” consistió además en que Raúl Cardona, uno de los participantes, descolgó su monolitografía del corredor en el cual se le había colocado peyorativamente, según su juicio, y en que Otto Sabogal retiró también su escultura.

La Rebelión de los colgados, nombre que el reportaje de *El Espectador* (17 de septiembre de 1959) asignó al motín estudiantil ocurrido durante la inauguración del XII Salón Nacional, constituye un indicio clave para indagar en la recepción pública de la acción impulsada por los alumnos de Bellas Artes. Aunque no podamos afirmar que los estudiantes compartieran esa referencia de forma explícita, el uso del título en la prensa activa una red de asociaciones que merece ser rastreada. En este sentido, resulta pertinente preguntarse: ¿qué sentidos se proyectan sobre la protesta al vincularla,

desde el lenguaje periodístico, con la novela publicada por Bruno Traven en 1938?

La rebelión de los colgados introduce la imagen de una insurrección radical frente a condiciones de explotación extrema en las selvas de Chiapas, centrada en la figura del indígena oprimido. Esa carga simbólica resuena con la intención crítica de los estudiantes al intervenir un espacio institucionalizado del arte como el Salón Nacional. Pero la resonancia se amplifica si se tiene en cuenta que la novela fue llevada a escena en 1941 por el director japonés exiliado Seki Sano, en el auditorio del Sindicato Mexicano de Electricistas, en un montaje que, según la crítica Malkah Rabell(1981)[92] "rompió los moldes tradicionales" del teatro con una puesta "sin telón", "nada italiana", que colocaba el documento social por encima del artificio estético.

Rabell recuerda que aquel espectáculo experimental expuso por primera vez sobre el escenario un México profundo, violento, desconocido incluso para sus propios ciudadanos. Sano —quien años después dictaría clases en Bogotá— concebía la escena como un acto político más que artístico, lo que convierte su versión de *La rebelión de los colgados* en un referente clave para comprender los vínculos entre teatro, denuncia y experimentación en América Latina. Su obra establece una doble conexión con el caso colombiano: por un lado, sitúa el teatro como forma de intervención crítica; por otro, conecta con la historia local a través de la presencia posterior del propio Sano en el país.

92 Regina Rabinowitz Companiez, Malkah Rabell (Polonia 1918- México 2001) Novelista y periodista cultural. La reseña de 1981 de la periodista está motivada por el montaje realizado por "un grupo de estudiantes de la Escuela de Arte Teatral del INBA, que se enfrentó con la nada fácil tarea de volver a montar una versión de Seki Sano basada en la novela de Bruno Traven: La rebelión de los colgados. Y lo hizo en el teatro Orientación, en la Unidad del Bosque, donde se encuentra su escuela."(Rabell, 1981) Respecto de la adaptación de Seki Sano: en su columna "Se alza el telón": "El famoso director japonés que llegó a nuestro país por la década de los cuarenta, y esta obra fue su primer montaje, en 1941, en el teatro "De los Electricistas", donde más tarde Siqueiros y un grupo de colaboradores pintaron varios murales, no dejó ninguna edición formal de la obra, y según dice el programa de mano: "...nosotros recurrimos a una copia mimeográfica localizada en la Universidad de Chiapas para el presente montaje".(Rabell, 1981).

Evocar ese título en Colombia en 1959 —aunque haya sido desde el discurso periodístico y no necesariamente desde la intención estudiantil— traza un puente entre dos momentos de insurgencia escénica latinoamericana: el teatro obrero y experimental mexicano de los años cuarenta y la irrupción disruptiva de los estudiantes en el XII Salón Nacional. Ambos episodios desestabilizan los dispositivos tradicionales de representación y reinscriben el arte en los conflictos sociales de su tiempo. Así, nombrar el motín como *La Rebelión de los colgados* activa, aun de manera indirecta, una memoria regional del teatro como documento y convierte la protesta en eco de una tradición crítica que se desplaza entre la literatura, la escena y la acción colectiva.

Establecer si efectivamente los estudiantes de Bellas Artes se relacionaron con *La rebelión de los colgados* —ya fuera a través de la novela de Traven, la adaptación teatral de Seki Sano o la película— resulta imposible de precisar. Lo que sí es claro es que el reportaje publicado por *El Espectador* el 17 de septiembre de 1959 eligió ese título para referirse a la acción estudiantil durante la inauguración del XII Salón Nacional, lo cual sugiere que tal referencia formó parte de la lectura pública del evento. Los estudiantes prepararon una irrupción cuidadosamente pensada: escogieron un espacio simbólicamente visible como el Museo Nacional, esperaron el momento de mayor afluencia de público, y recurrieron a elementos de utilería como silbatos bomba y gorros de papel plegado. Todo esto indica una puesta en escena orientada a producir efecto colectivo, más allá de una simple provocación.

Desde esta perspectiva, resulta pertinente volver a los planteamientos de Dina Moscovici sobre el teatro

moderno, expuestos en una entrevista publicada en *Lecturas Dominicales* de *El Tiempo* el 10 de noviembre de 1957. Allí, Moscovici identificaba dos dimensiones esenciales para el desarrollo del teatro en Colombia: la necesidad de pensar lo escenográfico como una "solución espacial" que articula los aspectos conceptuales de la obra, y el imperativo de construir un teatro popular que salga de los "cuadros de la sociedad" para dirigirse a las grandes mayorías. Este teatro, según ella, debía evitar tanto el elitismo como la condescendencia: no se trataba de "nivelar artísticamente por lo bajo", sino de alejarse del academicismo y de vincular al pueblo desde obras de alta calidad, desde los clásicos hasta los autores modernos.

A la luz de este doble enfoque —lo escenográfico y lo popular— la acción de los estudiantes en 1959 puede ser comprendida como una forma de intervención escénica en el espacio artístico oficial. Su gesto pone en crisis los dispositivos de exhibición tradicionales, descentraliza simbólicamente el acceso al arte, y convierte el Salón en un escenario de confrontación cultural. En este sentido, la protesta no sólo cuestiona las estructuras institucionales del arte, sino que actualiza, desde otra disciplina y contexto, los principios del teatro experimental: hacer de la escena un documento vivo, intervenir lo real y ampliar los públicos posibles para el arte contemporáneo.

La coincidencia entre el motín del XII Salón y el III Festival de Teatro podría parecer anecdótica. Sin embargo, como se mostró en el capítulo anterior, el vínculo histórico entre la Escuela de Bellas Artes de

la Universidad Nacional y el teatro experimental indica que aquella protesta ejemplifica el segundo aporte de las artes escénicas a la historia del arte contemporáneo local. Mientras el primer aporte —planteado por Dina Moscovici en 1957— resaltaba el valor de la escenografía como "solución espacial" y eje conceptual de la obra, el segundo se concentra en el imperativo de sacar el arte de los cuadros sociales y dirigirlo a las mayorías, incorporando la puesta en escena de la crítica y la participación inmediata del público.

Para demostrarlo, este capítulo entrelaza archivos del periodismo cultural que evidencian un cambio radical en la forma de relacionar las artes con sus públicos. Tomados como micro-escenarios, estos documentos permiten rastrear acontecimientos[93] breves pero decisivos, subrayando cómo temporalidades cortas reconfiguran los vínculos entre producción, recepción y espacio expositivo.

93 Tal como lo define y utiliza el profesor Francisco A. Ortega M, en: "Historia Cultural desde Colombia. Categorías y Debates". Editores: Max Sebastián Hering Torres; Amada Carolina Pérez (Bogotá, programado para el 2011). "Pero esta invitación a reconsiderar el valor heurístico del acontecimiento no puede entenderse como nostalgia por el evento notable, fundacional y autónomo, centrado en héroes a partir del cual se habían construido las primeras historias nacionales. La nueva atención a los sucesos les confería un papel completamente diferente, aunque, para ser sinceros, su naturaleza como categoría de análisis ha sido pocas veces definida. Permítaseme simplemente afirmar de manera provisional que el propuesto retorno del acontecimiento y la importancia que esta categoría de análisis ha adquirido desde entonces debe entenderse en el contexto de los debates historiográficos ya planteados y constituyen respuestas desde diversas tradiciones teóricas y metodológicas. No sorprende, entonces, que la noción de evento se ha enriquecido notablemente y que su pertinencia parece manifestarse en diferentes circunstancias, pero tampoco ha de sorprender que la confluencia de tradiciones dispares ha favorecido un grado de confusión extraordinario. De manera sucinta, es posible identificar tres nociones diferentes de acontecimiento: como conjunto de sucesos políticamente significativos; como descenso a las prácticas cotidianas, los micro-escenarios y las temporalidades cortas; y como estrategia de análisis con intención anti-historicista. En su conjunto, estas tres concepciones constituyen una afirmación de la historia como proceso y un compromiso con las múltiples caras de la experiencia social." (Ortega, 2011, p.30-31)

Tal como lo registra Marilyn León en el artículo: *Ni reciente, ni importado: Historia del performance en Colombia* de 2016[94], la protesta del 17 de septiembre de 1959 no fue un hecho aislado ni espontáneo, sino parte de una serie de intervenciones planificadas por los estudiantes de la Escuela Nacional de Bellas Artes con un objetivo claro: desestabilizar las dinámicas del campo artístico nacional. En sus palabras:

> A través de varias acciones, los estudiantes de la Escuela Nacional de Bellas Artes desafiaron abiertamente al campo del arte nacional en un intento por modificar sus dinámicas. Así, el 16 de septiembre de 1959, el Grupo de los Cuatro irrumpió con pitos y festones en la inauguración del Salón Nacional de Artistas para descolgar sus lienzos [...] Esta no solo sería la primera performancia dentro del campo del arte colombiano sino, además, la primera de varias intervenciones en este certamen. (León, 2016).

94 El artículo de Marilyn León Ni reciente, ni importado: historia del performance en Colombia (2016) sintetiza su tesis de pregrado en artes presentada en la Universidad Nacional de Colombia en 2012. Dicha tesis tiene un valor indiscutible como pionera en la organización y análisis de eventos vinculados con la historia de la performance en Colombia, integrando diversos reportajes que permiten entender cómo estos conforman y se relacionan con la práctica performativa. En este sentido, la investigación de León subraya un cambio significativo en las formas artísticas del país. Sin embargo, su enfoque no articula este cambio con la historia del teatro experimental, ni explora de manera profunda las relaciones con el contexto institucional de la época, especialmente en lo que respecta al año 1959 y la transición cultural hacia la década de los años 60. Esto plantea un vacío importante, pues pensar y construir una historia de la performance en Colombia requiere examinar las condiciones históricas y sociales que posibilitaron dichas prácticas, particularmente en un momento de transformaciones culturales y artísticas. En este sentido, la tesis de León es un punto de partida fundamental para la curaduría de textos y materiales que aquí se propone. Además, destaca su aporte a la historiografía del arte con la entrevista realizada en 2010 a Juan José Vejarano, integrante del grupo Amauta. Esta entrevista aporta información valiosa que no circula a través del periodismo cultural, enriqueciendo así el análisis histórico. La interpretación que se desarrolla en este capítulo busca expandir el enfoque de León, articulando las prácticas performativas con el teatro experimental y el contexto sociocultural e institucional de finales de los cincuenta, para ofrecer una visión más integral de esta etapa crucial en la historia del arte colombiano. La tesis puede consultarse en: León, Marilyn. “Obra activa: (Una) historia del performance en Colombia, 1959-1989”. Y el artículo de 2016 Ni reciente, ni importado: historia del performance en Colombia.

No obstante, dado que el término *performance,*[95] no era utilizado en ese momento en Colombia, es más pertinente interpretar estas acciones desde el horizonte del teatro experimental y su influencia formativa. En este marco, cobra especial sentido la noción de *puesta en escena* desarrollada por Erika Fischer-Lichte, quien la entiende no como un medio de representación de un significado previamente codificado, sino como un proceso emergente, relacional y transformador, en el que los cuerpos en copresencia producen sentido en el acto mismo de actuar y percibir:

> La puesta en escena se presenta como un proceso autopoiético que se alimenta de la retroalimentación continua entre actores y espectadores. En este proceso, la percepción de los espectadores se ve afectada por lo que acontece en el escenario, pero también influye en el desarrollo de ese acontecer. Lo que emerge es un evento efímero que transforma a todos los implicados (Fischer-Lichte, 2014, p. 22).

Este segundo aporte del teatro experimental se concreta, entonces, en la apropiación plástica de la escena como lugar de enunciación y crítica viva. Las artes visuales asumieron que la obra podía suceder en acto, frente al espectador, y que el espacio del arte podía ser reorganizado como un acontecimiento estético-político.

95 Metodológicamente resulta problemático utilizar la categoría "performance" tal como ahora y desde hace unas décadas se entiende dando por supuesto que la comprensión actual del fenómeno es coherente con este. Sobre este tipo de "anacronismo" la reflexión (resumen y actualización de un debate de largo aliento) de Rosa E. Belvedresi; 2021: "¿Es posible la comprensión histórica sin anacronismo?": Decíamos antes que, como defecto, el anacronismo se asocia a un error historiográfico, al confundir fechas y juntar actores o circunstancias que no participan del mismo arco temporal. Quien lo cometa sufrirá la crítica de las otras historiadoras e historiadores que señalan que la interpretación propuesta violenta el principio básico de la realidad histórica: la sucesión cronológica. Pero, si seguimos el análisis de Didi-Huberman, el anacronismo no sería sólo un defecto, un "veneno", puesto que implica al mismo tiempo una paradoja: "se dice que hacer la historia es no hacer anacronismo; pero también se dice que remontarse hacia el pasado no se hace más que con nuestros actos de conocimiento que están en el presente. Se reconoce así que hacer la historia es hacer – al menos – un anacronismo". El anacronismo expresa "modos de conexión en la historia" que vincula "acontecimientos, nociones, significaciones que toman el tiempo al revés, que hacen circular el sentido de una manera que escapa a toda contemporaneidad, a toda identidad del tiempo consigo mismo". (Belvredesi, 2021, p. 86)

Mirada así, la protesta del 17 de septiembre no fue un mero sabotaje: fue una intervención carnavalesca que trasladó las premisas de un "teatro popular" —en el sentido de Moscovici— al corazón del sistema artístico oficial. Al elegir el Museo Nacional y utilizar silbatos bomba, gorros de papel y recursos de choque colectivo, los alumnos descentraron la solemnidad institucional, abrieron el diálogo a un público heterogéneo y convirtieron la inauguración en un acto de participación crítica.

Este segundo aporte del teatro experimental se concreta, entonces, en la apropiación plástica de la escena como espacio de participación inmediata. Las artes visuales asumieron que la crítica podía ocurrir *en vivo*, ante el espectador, y que la obra no necesariamente debía permanecer dentro de marcos disciplinarios o espaciales predefinidos. De ese modo, la acción estudiantil de 1959 se inscribe en las tensiones culturales y políticas del momento y revela cómo el teatro experimental dotó al arte local de nuevas estrategias para habitar, cuestionar y reorganizar la esfera pública.

Desde esta perspectiva, la acción estudiantil, enmarcada en una sucesión de eventos que el periodismo cultural de 1959 permite articular, puede leerse como una apropiación radical de la escena pública para provocar transformación y crítica. Su puesta en escena carnavalesca —con silbatos, gorros de papel y estrategias de interrupción— desplazó las formas de protesta convencionales y facilitó una participación inmediata del público.

3.2. La mesa redonda y la encuesta: la intervención de la prensa en el debate entre artistas y la crítica[96]

La cronología periodística revela una clara relación de causa-efecto entre la controversia suscitada por la selección de Marta Traba para la V Bienal de São Paulo y la protesta estudiantil que estalló meses después. Entre el 5 y el 29 de junio de 1959, *El Espectador* y *El Buho* organizaron cinco mesas redondas donde críticos, artistas y periodistas problematizan la selección restringida —"seis grandes"[97]— y denunciaron la «parcialidad» atribuida al eje Traba-Gómez Sicre. Aquellas sesiones, ampliamente cubiertas por la prensa, crearon un marco discursivo que los alumnos de la Escuela Nacional de Bellas Artes tradujeron en acción directa cuando, el 17 de septiembre, irrumpieron en el XII Salón Nacional, organizando luego la Bienal de las Cruces y destapando los murales de Ignacio Gómez Jaramillo.

A la luz de este doble enfoque —lo escenográfico y lo popular — dichas intervenciones pueden leerse como una puesta en escena que desafía el espacio artístico oficial: quiebra los dispositivos de exhibición

96 En el Anexo Las breves se presenta una sinopsis de las noticias y reportajes desde 1959 hasta 1972. En adelante se presenta la sinopsis de algunos de los artículos recuperados en hemeroteca que conforman el archivo de Escritoras Ocultas, la inclusión de estas tiene como objetivo facilitar la visualización de los principales acontecimientos culturales tal como aparecen desde los títulos de la prensa consultada.

97 Alejandro Obregón, Eduardo Ramírez Villamizar, Armando Villegas, Enrique Grau, Guillermo Widemann, Edgar Negret. Las obras que viajarán a representar a Colombia se expusieron en El Callejón desde el 25 de mayo de 1959. Esto con el objetivo de que el público tuviera la oportunidad de comprobar la calidad de le selección: "El próximo martes, a las 6:15 p. m la prestigiosa Galería de Arte "El Callejón", adjunta a la Librería Central (Parque de Santander), presentará una exposición que promete por sus contornos convertirse en el evento artístico más sensacional del año. Se trata de las obras que constituirán la sección colombiana en la 50 Bienal de Sao Paulo, el más alto certamen artístico de América, y que consta de los cuadros más recientes de Alejandro Obregón, Guillermo Widemann, Enrique Grau, Eduardo Ramírez, Fernando Botero y Armando Villegas." El Tiempo, 24 de mayo de 1959: Cuadros Colombianos para la Bienal Exhibe "El Callejón" Las obras de Negret no se exhiben debido a que en ese momento se encuentra en Estados Unidos, y como lo explica Traba enviará desde allá las obras a la bienal.

tradicionales, descentraliza simbólicamente el acceso al arte y convierte el Salón en un escenario de confrontación cultural. La protesta no solo pone en crisis las estructuras institucionales, sino que reactualiza, desde otro registro disciplinar, los principios del teatro experimental: convertir la escena en documento vivo, intervenir lo real y ampliar los públicos del arte contemporáneo.

Coherente con el objetivo de este capítulo, y desde la teatrología de Erika Fischer-Lichte, la cadena de acciones estudiantiles —irrupción, bienal callejera, destape mural— puede entenderse como un único hecho escénico. Lo escénico, para la autora, engloba toda situación en la que ejecutantes y espectadores coinciden corporalmente, generando una experiencia compartida y dinámica. Se trata de un "proceso autopoético" donde el sentido emerge en la copresencia física, a través de gestos, reacciones y afectos que producen una realidad efímera e irrepetible (Fischer-Lichte, 2020). Así, las acciones de 1959 no sólo responden a la polémica internacional, sino que materializan sobre el terreno la tensión entre la internacionalización dirigida por la OEA y la necesidad de una infraestructura cultural que no sólo permitiera la existencia de una expresión artística nacional, sino que también incorporará a sus propios creadores.

Aplicado al caso colombiano, estas acciones de los estudiantes de Bellas Artes se configuran como episodios de una misma escena viva y cambiante. La teatralidad no reside únicamente en el uso de objetos como silbatos o gorros de papel, sino en el carácter participativo, disruptivo y colectivo de las intervenciones. Como señala Marilyn León (2016), estas acciones desafiaban las dinámicas del campo artístico nacional, generando formas nuevas de relación con el espacio público y con

los espectadores. Al activar el cuerpo y la presencia como vehículos de sentido, los estudiantes resignificaron el escenario artístico y político del país, abriendo paso a una forma de creación en la que la crítica se inscribe directamente en la experiencia compartida del acontecimiento. En este sentido, más que performances individuales, estas escenas constituyen un solo hecho escénico con potencia transformadora.

Una revisión detallada de los artículos publicados por Nelly Vivas en *El Espectador* durante junio de 1959 permite constatar que este medio cumplió un papel central como plataforma para la deliberación pública sobre el arte nacional. Más allá de registrar la controversia en torno a la selección para la V Bienal de São Paulo, los textos recuperan el espacio en el que una pluralidad de voces —artistas, críticos y escritores— expresaron posiciones encontradas frente a la legitimidad de los criterios curatoriales, la vigencia del nacionalismo estético y el lugar de Colombia en el escenario internacional. Estos artículos permiten identificar no solo la intensidad del debate, sino también el modo en que la crítica periodística contribuyó a moldear la percepción pública del arte en un momento de cambio cultural.

5 junio	“Los pintores colombianos no tienen proyección universal”	p.18
6 junio	" Es nula la posición de la pintura nuestra en el mundo"	p.16
10 junio	"¡Desde hace 19 años no hacemos el ridículo en pintura! Gómez J.	p.16
11 junio	"Hay buen concepto sobre nuestra pintura": D. Manzur	p.14
12 junio	"Busquemos la libre expresión de todas las escuelas pictóricas"	p.9
13 junio	“Hubo misterio y oscuridad en la selección para la Bienal de S. Paolo”	p.16
17 junio	"Los pintores nuestros solo cultivan envidias"	p.18
24 junio	"Creo en la comunión de la pintura y la poesía"	p.10
25 junio	"El poder de las ideas se acabó", dice Gonzalo Arango	p.20-24
29 junio	"No vale la pena perder el tiempo en Gómez S.": Roger Vail	p. 16-18

Ocho de los diez reportajes de la tabla abordan directamente un mismo tema, los dos restantes lo hacen de modo implícito: el debate generado por la selección restringida del grupo de artistas que representarán a Colombia en la V Bienal de São Paulo. Esta selección, realizada por Marta Traba en marzo de ese año, tuvo un impacto en la prensa comparable al del debate de 1958, cuando el enfrentamiento principal fue entre Gonzalo Ariza y Traba. La polémica entre Marta Traba y Gonzalo Ariza, reseñada por Christian Padilla en *La llamada de la tierra: el nacionalismo en la escultura colombiana*, se originó en 1958 con la publicación del artículo “Problemas del arte en Latinoamérica” en la revista *Mito*. Allí, Traba criticaba fuertemente el nacionalismo artístico, al que consideraba el mayor obstáculo para el desarrollo del arte latinoamericano. Rechazaba el encierro en símbolos locales —como el pesebre o la ruana— y defendía la necesidad de adoptar un lenguaje plástico moderno y universal, influido principalmente por Europa (Padilla, 2008, pp. 206-

207). Traba también descalificó el muralismo mexicano por su función narrativa y política, considerándolo estéticamente obsoleto frente a la abstracción europea. En cambio, proponía que los artistas latinoamericanos aceptaran "su falta de pasado artístico" y comenzaran imitando modelos universales como vía para construir una voz propia.

Nelly Vivas y Arístides Meneghetti participaron activamente en la promoción de una reflexión crítica sobre el estado del arte en el país y las tensiones en torno a su representación internacional. La inconformidad de algunos artistas se relacionaba con lo que consideraban una "ausencia de imparcialidad", pues —según varios de los participantes en las mesas redondas— la selección respondía a intereses "impuestos" desde la Unidad de Artes Visuales de la Unión Panamericana, de la Organización de Estados Americanos. Posteriormente, a través de la columna de El Espectador Vespertino, se publicaron las diferentes respuestas a la entrevista realizada entre los invitados al debate, compuesta por tres preguntas:

1. *¿Parcialidad?* Se dice que en la selección colombiana para la V Bienal de São Paulo hubo parcialidad. ¿Usted qué opina?
2. *Favoritismo*. Algunos pintores acusan a Gómez Sicre de favorecer a determinados grupos. ¿Usted qué opina?
3. *La búsqueda*. ¿Cree usted que la búsqueda de una esencia colombiana en la pintura puede perjudicarla?

Los encuestados fueron: Luis Fernando Robles,

Armando Villegas[98], Eugenio Barney Cabrera y Enrique Sánchez[99], David Manzur, Luciano Jaramillo, y Margarita Lozano[100], Ignacio Gómez Jaramillo, Eduardo Ramírez Villamizar[101], Cecilia Porras, Samuel Montealegre, Gonzalo Ariza,[102]Alicia Tafur y Luis Ángel Rengifo.[103]

Nelly Vivas cierra los reportajes el 17 de junio de 1959 con: *Los pintores Nuestros solo cultivan envidias:* "Para finalizar la encuesta sobre pintura colombiana, tenemos hoy los conceptos de un crítico de arte, un arquitecto y cinco pintores señores: Walter Engel. Luis Santos, Marco Ospina, Augusto Rivera, Miguel A. Cárdenas Rodríguez, Guillermo Silva Santamaria, y Omar Rayo, los dos últimos actualmente en México."[104]

Analizando las respuestas es evidente que la posición de los encuestados se divide en dos grupos. Por un lado, están quienes consideran que hubo una ausencia de imparcialidad en la elección, lo cual necesariamente se interpreta como un caso de "favoritismo", promovido

98 1959, 05 junio. El Espectador Vespertino.

99 1959, 06 junio. El Espectador, Vespertino.

100 1959, 11 junio. El Espectador Vespertino.

101 1959, 10 junio. El Espectador Vespertino.

102 1959, 12 junio. El Espectador Vespertino.

103 1959, 13 junio. El Espectador Vespertino.

104 1959, 17 junio. El Espectador Vespertino.

en este caso por Gómez Sicre[105], quienes mediante argumentos, cuestionan tanto la gestión de Gómez Sicre como las intenciones detrás de su intervención. Y aquellos que defienden férreamente la gestión en la selección de los artistas los "seis grandes" por considerarla coherente con las exigencias de la internacionalización del arte.

Frente a esta polarización la posición de Barney Cabrera merece ser mencionada, frente a la segunda pregunta el crítico responde:

ACTITUD DE GÓMEZ SICRE

105 Sobre las implicaciones de la gestión del abogado cubano José Gómez Sicre desde la Sección de Artes Plásticas de la Unión Panamericana, existe suficiente información gracias al acervo "José Gómez Sicre Papers, 1916-1991", que se resguarda en la Benson Latin American Collection, de la Biblioteca de la Universidad de Texas, en Austin, entre las investigaciones que han aportado claridad sobre el tema: Fox, Claire F, Arte panamericano políticas culturales y guerra fría. Editorial, Metales Pesados, 2016. En la Tesis doctoral de William A. López Rosas, El Museo de Arte Moderno de Bogotá y la autonomización del campo cultural en Colombia (1955 – 1962): fundación y refundaciones de 2018, el autor menciona el artículo de Meneghetti del 23 de junio de 1959, y aporta un documento tomado de Marta Traba a José Gómez Sicre (10 de abril de 1959). Centro de Documentación - Museo de Arte de las Américas (Washington - O.E.A.). Caja No. 8, carpeta No.6, en el que se comprueba en parte la denuncia, no sólo del crítico uruguayo, también de Gonzalo Ariza e Ignacio Gómez Jaramillo: "Tal vez una de las pocas cartas de Marta Traba que sobrevive dentro del archivo del Museo de Arte de las Américas en Washington, pueda completar la imagen de la forma como operó la alianza entre estas dos personalidades, sobre todo dentro de la lucha por el monopolio de las instancias de legitimación internacional del arte colombiano: Recibí hace unos días, con cuatro meses de atraso por las vacaciones de la Universidad, carta de Profili contándome la escogencia que hicieron de pintores colombianos con su recomendación.Desde luego que están muy bien y Colombia hará muy buen papel con cuatro o cinco obras buenas de cada uno de ellos. No entiendo muy bien lo que me dice Profili del trámite burocrático en el cual me pide que los ayude: claro que haré todo lo que sea necesario con el mayor gusto y esta vez podría efectuarse el envío por intermedio de la Universidad de Los Andes, pero quisiera que Ud. me indicará claramente qué debo hacer, y ojalá a vuelta de correo porque supongo que estamos apenas sobre el tiempo y no quisiera que se produjeran las angustias de hace dos años. También me gustaría que Ud. supiera, a simple título de información, lo que piensan los pintores de la Bienal: consideran que es una invitación siempre misteriosa y limitada a lo que llaman "el grupo de Gómez Sicre" (en el cual me colocan a mí también como "cómplice"), y que la gente más joven o que no goza del favor de Washington (léase de su favor), no tiene ninguna chance de participar en el certamen. De modo que el envío de obras a la Bienal siempre se convierte en un asunto enojoso y nunca falta el que me acuse de encubrimiento, cosa que, como Ud. comprenderá, me tiene perfectamente sin cuidado, sobre todo porque dicha acusación siempre parte de los más tontos e ineptos."El autor, al respecto de la cita comenta: "La convicción con que uno y otra movilizaron todas sus influencias para privilegiar a un particular grupo de artistas e imponer a través de ellos un tipo específico de plástica salió triunfante. Su alianza profesional, como se sabe, logró establecer en el medio colombiano la hegemonía de un tipo particular de modernismo plástico e imponer al menos por dos décadas un "sentido común" a las políticas de adquisiciones de las pocas instituciones públicas y del exiguo coleccionismo privado en el país, ligado fuertemente a su legado." (López Rosas, 2018, p.601)

—Algunos pintores acusan a Gómez Sicre de favorecer a determinados grupos. ¿Usted qué opina?

Barney: “No alcanzo a comprender el favoritismo de Gómez Sicre. Aunque es cierto que este distinguido crítico extranjero ocupa destacada posición oficial en organismos internacionales, la cual le permite propiciar invitaciones a artistas de América y exposiciones individuales y colectivas en el exterior, no veo por qué le demos tanta trascendencia a sus gustos particulares. Me temo que le estemos rindiendo demasiado tributo a factores de colonialismo intelectual, llevados por simples temores de provincia.” Esta afirmación indica un rechazo a la dependencia simbólica que el campo artístico colombiano parece haber desarrollado hacia validaciones externas. Para Barney, el problema no es Gómez Sicre en sí, sino el modo en que su figura ha sido sobredimensionada localmente, en una suerte de autocolonización cultural.

En su respuesta introduce una crítica punzante: el problema es la inseguridad cultural del medio colombiano, que busca legitimidad a través de instancias extranjeras y reproduce lógicas coloniales en el campo del arte. La frase *“temores de provincia”* no solo cuestiona el complejo de inferioridad frente a lo internacional, sino que expone la fragilidad de un sistema artístico que aún no construye sus propios criterios de legitimación.

La encuesta publicada por *El Espectador* en junio de 1959 —culminación de las mesas redondas realizadas en El Buho— condensó la tensión central del campo artístico colombiano: ¿acelerar la internacionalización del arte nacional o afirmar una esencia colombiana? La tercera pregunta del cuestionario lo hacía explícito: «¿Cree usted que la búsqueda de una esencia colombiana en la pintura puede perjudicarla?». Las respuestas articularon dos bloques discursivos bien definidos.

Por un lado, los defensores de la identidad nacional. Ignacio Gómez Jaramillo sostuvo que «la esencia de la pintura colombiana surgirá cuando ella aparezca en su cabal madurez. Buscarla premeditada y forzosamente, tanto como rehuirla con traídas y manoseadas influencias foráneas, sí podría perjudicarla». En la misma línea, Marco Ospina afirmó que dicha esencia «brota del artista y de su obra; no se dicta ni se niega por tutores de paso». Gonzalo Ariza, más categórico, concluyó: «Todo arte grande ha sido nacional». Estas declaraciones comparten la convicción de que el arraigo a lo local es condición de grandeza estética.

En la orilla contraria, Eduardo Ramírez Villamizar consideró que insistir en lo autóctono «sería caer en un provincialismo absurdo», pues «ante todo hay que hacer buena pintura; lo demás viene detrás, porque el país del pintor siempre aparece en su obra». Para él, la noción de esencia se convertía en un lastre que obstaculizaba la inserción del arte colombiano en los circuitos internacionales legitimados por figuras como José Gómez Sicre y Marta Traba.

La fisura se radicalizó el 23 de junio, cuando Arístides Meneghetti publicó en *El Espectador Vespertino* el artículo «Cómo funciona la máquina gigantesca de Gómez Sicre». Apoyado en las discusiones de El Buho, la encuesta periodística y programas de televisión cultural, Meneghetti presentó una denuncia sistemática. En apartados titulados «Pruebas concluyentes», «Máquina gigantesca», «Política inteligente» y «V Bienal de São Paulo», sostuvo que la selección de artistas obedecía a «una política dirigida desde instancias internacionales que favorece todas

las tendencias que no se refieran ni remotamente a los problemas esenciales de la nacionalidad». La metáfora de la máquina le permitió describir un dispositivo transnacional que premiaba a quienes cumplían con los criterios modernistas avalados por la Unidad de Artes Visuales de la OEA y marginaba a quienes, como Enrique Sánchez, insistían en una postura americanista. Meneghetti advirtió, además, que la maquinaria ya penetraba la formación artística: «El interés por los grandes premios internacionales arrastra ya a los estudiantes de Bellas Artes», configurando una «cultura dirigida» que desestimaba las búsquedas identitarias.

El crítico concluyó con una advertencia de largo alcance: tras la derrota del realismo socialista, emergía un nuevo imperialismo cultural que, bajo la bandera de la libertad creadora, vaciaba de contenido la referencia a lo nacional y recompensaba la adhesión a lenguajes abstractos internacionales. Así, el dilema estético se transformaba en una disputa por el poder cultural y por los mecanismos de legitimación misma del arte latinoamericano.

Las reflexiones de Meneghetti remiten a la metáfora orgánica propuesta al inicio de este estudio: la cultura como un órgano que se contrae para afirmar identidad y se expande para dialogar con códigos globales. En el contexto de la V Bienal, la expansión quedó mediada por intereses externos; la «máquina gigantesca» redefinía —desde fuera— qué se consideraba arte colombiano, reduciendo la contracción a un gesto retórico. Ante esta dinámica, la tensión entre lo nacional y lo universal dejó de ser una mera cuestión estilística para convertirse en el eje de un conflicto político-cultural.

La participación de Meneghetti irradiaba autoridad por tres vías. Primero, su rol de profesor en la Escuela Nacional de Bellas Artes le otorgaba conocimiento directo sobre el efecto formativo de las políticas denunciadas. Segundo, su condición de organizador de las mesas redondas en El Buho, junto a Nelly Vivas, lo situaba en el centro del debate público. Tercero, su trayectoria como crítico americanista —defensor de la evolución formal sólo cuando responde a un impulso identitario— legitimaba su rechazo tanto al amaneramiento modernista como a la copia descontextualizada de estilos foráneos. En suma, su denuncia ayudó a cristalizar la tensión entre las aspiraciones internacionalistas alentadas por la OEA y la persiste búsqueda de autenticidad en el arte colombiano de mediados del siglo XX.

En Colombia, hoy es posible afirmar que se ha investigado y escrito con mayor profundidad sobre la "gigantesca máquina" de Gómez Sicre y el papel que, dentro de ese entramado, desempeñó Marta Traba. Autores como Christian Padilla, William Alfonso López, han aportado argumentos clave para comprender las dinámicas institucionales que marcaron la Guerra Fría cultural en el país. Estas investigaciones reconocen, además, la lucidez con la que Aristides Meneghetti denunció, en pleno contexto de su implementación, los mecanismos de legitimación y control ejercidos desde esta red hemisférica.

Christian Padilla Peñuela (2022) analiza la convergencia entre Marta Traba y José Gómez Sicre como una alianza clave en la legitimación de ciertos lenguajes artísticos durante la Guerra Fría. Señala que la selección colombiana para la V Bienal de São Paulo en 1959, integrada por el llamado grupo de los "seis grandes", es el hecho más visible de esa influencia, al responder a

una red de validación internacional dirigida por Gómez Sicre y apoyada por Traba. Esta selección, apoyada en publicaciones controladas por la maquinaria cultural interamericana, restringió el acceso al reconocimiento a un reducido grupo de artistas.

Aunque algunos autores como Shifra Goldman han sugerido que Traba participó de un proyecto articulado por la CIA, Padilla aclara que no existen pruebas concluyentes al respecto. Sin embargo, destaca que entre 1957 y 1966 se consolidó una asociación informal entre Traba y Gómez Sicre, basada en una visión común sobre el arte moderno latinoamericano, que produjo beneficios mutuos y una estructura informal de validación continental. Traba llegó a ocupar simbólicamente un rol de "canciller" del panamericanismo cultural impulsado por Gómez Sicre desde la OEA.

Padilla subraya que, aunque más adelante surgieron diferencias entre ambos, Traba siempre reconoció el papel de Gómez Sicre en la visibilización de artistas jóvenes latinoamericanos. Esta relación compleja ejemplifica cómo las redes de legitimación artística en el continente durante la Guerra Fría articularon valores estéticos y proyectos políticos en una trama transnacional de poder cultural.

Cerrando el repaso por el debate del primer semestre de 1959, la respuesta de Marta Traba el 16 de junio a través de su columna de la revista *Semana*[106] explicando el proceso de inscripción de la Bienal y refiriéndose a las mesas de El Buho y a los artistas que insistentemente preguntaron *¿Quién mandó los cuadros a la Bienal de Sao Paulo?* Diciendo:

106 Revista Semana 16 de junio de 1959, p. 42. Marta Traba: ¿Quién mandó los cuadros a la Bienal de Sao Paulo?

> No puede evitarse que los mediocres y malos artistas que no figurarán nunca en certámenes internacionales protesten ante una exclusión debida a su propia ineficacia. Ellos existen localmente, como resultado espontáneo e indiscriminado de la producción interna del arte colombiano: no podrán salir de su exiguo perímetro de familiares, amigos y aduladores, y esa palma inalcanzable que significa la confrontación con el arte universal del siglo XX, está más allá de sus posibilidades. Incapacitados para actuar en competencias que invitan de acuerdo a rigurosas selecciones, tratan entonces de disminuirlas o de presentarlas rodeadas de tinieblas.

Entre los logros discursivos y simbólicos del debate que ha reproducido la historia del arte colombiano, se encuentra la construcción de un modo particular de comprender la selección de artistas promovida por Marta Traba. Esta interpretación, que trasciende los criterios estrictamente estéticos, se apoyaba en la idea de un "relevo generacional" que justificaba la exclusión de ciertos pintores. Traba no sólo se esforzó por argumentar por qué algunos exponentes de la generación de Gómez Jaramillo debían quedar fuera de la historia del arte nacional, sino que procuró dotar esa exclusión de un carácter estructural, desligado de una determinación personal. Como señala Christian Padilla, Traba "decidió curarse en salud y señalar que la crítica no es quien otorga o despoja de estos puestos a los artistas, sino que esta responsabilidad es parte de un relevo generacional, donde los de la nueva generación demuestran su genialidad por encima de los anteriores" (Padilla, 2007, p. 242). La operación de legitimación del nuevo arte implicaba, al mismo tiempo, una descalificación del precedente. En su libro *La pintura*

nueva en Latinoamérica, Traba fue tajante al afirmar que aquella generación había sido "falsamente endiosada desde el principio... se los convirtió en grandes pintores, cuando no lo eran, en admirables paisajistas, cuando no lo eran, en impecables dibujantes, cuando sus obras adolecían de notorios defectos y carencias" (Traba, 1961, pp. 134–135).

Lo que hasta ahora no se había estudiado con suficiente atención respecto del relevo generacional promovido por Marta Traba es que los estudiantes de la Escuela de Bellas Artes encarnaban, precisamente, la generación más joven del arte colombiano en ese momento. Este dato resulta fundamental para comprender que el hecho escénico que protagonizaron en el espacio público entre junio y noviembre de 1959 fue paradigmático. Lo que esta generación defendía no se limitaba a una disputa por su lugar en la historia o en la plástica internacional, sino que articulaba una crítica más amplia a las condiciones de legitimación y acceso en el sistema artístico. El caso del joven artista Enrique Sánchez —el único estudiante de Bellas Artes entrevistado para la prensa en ese contexto— resulta representativo. En su columna del 7 de junio en *El Espectador*, Nelly Vivas lo presenta como "uno de los valores jóvenes en quienes más se nota estudio intenso, sinceridad y anhelos de superación", destacando su interés por el arte indígena y su traducción a lenguajes modernos desde el respeto por "valores universales... como el ritmo ortogonal y el color limitado".[107]

La acción colectiva de los estudiantes establece un vínculo entre la historia -para ellos reciente- del arte colombiano y la vigencia simbólica de la obra de Ignacio Gómez Jaramillo.Simultáneamente, esta generación

107 1959, 06 junio. El Espectador Vespertino.

reclama su inclusión en los circuitos expositivos institucionales mientras decide confrontarlos mediante acciones alternativas como la *Bienal de las Cruces*, orientadas a ampliar el espectro de públicos y a crear nuevas condiciones de participación. En esta apuesta por intervenir el espacio público, los estudiantes no apelan a una definición pasiva del espectador; por el contrario, movilizan lo que Dina Moscovici ha caracterizado como uno de los núcleos del teatro moderno: la transformación del público en agente activo dentro del acontecimiento escénico.

De las mesas redondas a la Bienal de las cruces

Traba responderá también a los estudiantes de Bellas Artes que sabotearon la inauguración del XII Salón Anual de Artistas Colombianos a través de *Semana*[108] el 22 de septiembre, es decir pasados cinco días después de la noticia sobre "La rebelión de los Colgados". A los estudiantes Traba les dice en el artículo de la revista Semana:

> *XII Salón ¿Qué pitos tocan?*
>
> Aunque las actividades de la cultura casi nunca logran las primeras páginas de la Gran Prensa colombiana, la inauguración del XII Salón de Artistas Nacionales si pudo asomarse a esos terrenos vedados, Pero no en la forma de un registro serio de la noticia, lo cual, ciertamente, hubiera sido inusitado, sino como explotación de lo "pintoresco". Lo pintoresco en este caso estuvo en los gorros de papel, en los pitos de feria, en los gritos y en las piruetas de 10 o 12 estudiantes

108 La sección de artes plásticas estaba a cargo de Marta Traba, por lo cual, aunque en el caso de la respuesta la columna de artes aparece sin autor, resulta posible que sea ella la autora. Sobre la vinculación de Marta Traba con la revista hay que señalar que, para el momento de estos debates de finales de la década de 1950, su esposo Alberto Zalamea Costa (Barcelona 24 de agosto de 1929 - Bogotá 2 de septiembre de 2011) es quien dirige la revista Semana entre 1959 a 1961.

de “Bellas Artes”, quienes al parecer quisieron demostrar sus conocimientos y su sentido crítico saboteando un Salón de Artistas en el cual algunos de sus cuadros no fueron admitidos.

La cantaleta

Celebrados en sus gracias por el decano del Granprensismo, los niños pintores respaldan su estridencia con el argumento de que el XII fue organizado con arbitrariedad y con el sistema de “auto- premios” y que en él no tuvieron cabida los estudiantes geniales. Sin embargo, el “salón de rechazados”, abierto casi al tiempo con el otro, no mostró, ni al público ni a la crítica, los supuestos tesoros ocultos.

¿A quién se refiere la crítica con el “Decano del Granprensismo que celebra el sabotaje y respalda a los ‘niños’ pintores”? Es imposible determinarlo con certeza, pero lo interesante radica en cómo se articulan los hechos que sucedieron más allá del Salón con el mural del Capitolio de Ignacio Gómez Jaramillo y los estudiantes de Bellas Artes.

La tabla al inicio de este apartado incluye un archivo pendiente de mencionar y relacionar: el publicado el 25 de junio en *El Espectador Vespertino*. Aunque este texto, sea uno de los dos reportajes que hacen referencia directa al debate de la V Bienal de São Paulo, guarda una conexión significativa con los protagonistas del motín del 16 de septiembre. En este artículo, Vivas entrevista a Gonzalo Arango bajo el título “El poder de las ideas se acabó.”

(...)En este siglo hubo dos guerras mundiales. Nuestro país conoció un terror apenas superado por el asesinato racional del nazismo. En Colombia ha cristalizado la violencia física como

> fenómeno moral y de persuasión, desplazando el espíritu, la justicia, la paz y la convivencia. El arte queda reducido, en el vértigo increíble de estos desplazamientos, a la pobre chatarra de la inteligencia". Me parecía ahora tener una idea más clara de todo esto y argumenté: Pero el arte siempre existirá, porque es eterno. Una cosa reconozco: En sus palabras anteriores hay mucho de razón.

¿Qué tiene que ver Gonzalo Arango con los estudiantes de Bellas Artes y con el motín del 16 de septiembre? La clave está en la invitación que el poeta recibió para dar el discurso de inauguración de la *Primera Bienal de las Cruces* el 23 de noviembre de 1959. Unos días antes del evento, el 16 de noviembre en *El Espectador* vespertino, Nelly Vivas publicaba el reportaje *"Primera Bienal de la Cruces será inaugurada el viernes"* en el que a propósito de la inauguración de la *Exposición Popular de Pintura* anunciaba la exposición de los estudiantes de Bellas Artes explicando la participación del poeta:

> Con mucho interés se está esperando la salida de once muchachos pintores y escultores, casi todos alumnos de Bellas Artes quienes, el próximo viernes por la tarde, aparecerán con sus obras en la calle. Ya han conseguido que se les ceda el sector de la Avenida Jiménez con Cra. 7 (Atrio de San Francisco) para hacer una exposición al aire libre. Ideas como esta y como la de los pintores de Barrio de las Cruces, son de aquellas que merecen apoyo incondicional. Se sabe que la muchachada prepara una inauguración como corresponde a su edad y a su entusiasmo. El discurso de apertura estará a cargo del cuentista, dramaturgo y, sobre todo, rebelde, Gonzaloarango, "el poeta" o "el nada" como lo llamamos algunos en la intimidad.

> Los carteles han sido dibujados por ellos mismos. Cada muchacho se ha encargado de realizar unos diez. El nombre de la exposición, con sugestivo desenfado es: "la Bienal de las Cruces".

El anuncio de la inauguración de la *Primera Bienal de las Cru*ces, incluido en el reportaje sobre la *Exposición Popular de Pintura*, no es una mención aislada. Por el contrario, este detalle permite establecer una conexión directa entre ambas iniciativas, así como la vinculación entre la periodista y dramaturga con el poeta.[109] Además, evidencia el conocimiento que ella poseía acerca de la organización de la exposición de los estudiantes.

Volviendo a la invitación de los estudiantes al poeta, es importante destacar el peso que tiene el contenido de su discurso, ya que amplía las implicaciones de la Primera Bienal de las Cruces y concreta su conexión con *La rebelión de los colgados*. A continuación, se presenta la introducción del discurso; en el siguiente apartado, se abordará su continuación: Gonzalo Arango "Primera Bienal de las cruces" [110]

> Gentes honestas, y ladrones de Bogotá.
>
> Once artistas quieren poner aquí su obra para que se moje y se asolee como cualquier semáforo...
>
> Para que alguien tenga el pretexto de decir

109 La sección de artes plásticas estaba a cargo de Marta Traba, por lo cual, aunque en el caso de la respuesta la columna de artes aparece sin La vinculación entre Gonzalo Arango y Nelly Vivas se remonta a mediados del año, esto según la entrevista del 25 de junio, en el que la periodista comenta que recibió de manos de Arango una copia dedicada del Manifiesto de Nadaísta publicado hacía unos meses antes. No obstante, ambos coincidieron en adelante en El Buho. Sobre la participación de Gonzalo Arango en El Buho, dice González Cajiao: "La única obra de autor colombiano que se escenificó, que sepamos, fue HK111 de Gonzalo Arango, una de las escasas contribuciones del nadaísmo al teatro colombiano". Hk111 fue estrenada en 1959 y publicada en 1960. Tuvo una temporada continua de dos meses. La vinculación entre ambos dramaturgos se presenta en el libro "Escritoras Ocultas: Mujeres en el periodismo cultural y la escritura del arte", 2023.(Díaz Moreno & Matiz López, 2023, p. 142-143)

110 Arango, Gonzalo. "Primera bienal de las Cruces." Mito: revista bimestral de cultura (Bogotá, Colombia), Mito: revista bimestral de cultura (Bogotá, Colombia). --- Vol. VIII, no. 41 y 42 (Mar.- Abr. 1962 y May.- Jun. 1962).

que no fue a pagar las cuentas del teléfono y la alcantarilla por quedarse en la Primera Bienal de las Cruces...

Para que el borracho de medianoche sienta la revelación súbita de que los fantasmas de San Francisco se levantaron de sus osarios para darse un paseo en tecnicolor...

Para que la aristocracia bogotana no tenga oportunidad de venir a lucir sus joyas, sus Cristian Dior y sus pieles de bisonte...

Porque aquí no se va a dar champaña a los invitados, ni nadie se hizo lavar la caja de dientes para sonreírle cómplicemente a los artistas...

Aquí dejamos esta exposición para que el pueblo excluido secularmente de los privilegios de la cultura se tropiece con estos cuadros y estas esculturas, y como es natural, no los entienda ni se explique su importancia. Porque los artistas sabemos que el pueblo no necesita arte sino revolución.

En ese sentido se advierte que La *Primera Bienal de las Cruces*, organizada por estudiantes de Bellas Artes entre noviembre de 1959, y el motín en la inauguración del XII Salón Nacional de Artistas, pueden ser leídos como respuestas críticas a los dispositivos institucionales que, en nombre de la democratización del arte, proponían llevarlo a los sectores populares sin alterar las jerarquías del circuito cultural. Lejos de asumir una posición pasiva frente a esa lógica, los estudiantes optaron por una intervención directa en el espacio público, desbordando los cauces oficiales. La invitación al poeta Gonzalo Arango para inaugurar su exposición al aire libre refuerza esta voluntad de ruptura, no solo por la carga simbólica de su presencia, sino por el contenido del discurso con el que acompañó la

acción: “Aquí dejamos esta exposición para que el pueblo excluido secularmente de los privilegios de la cultura se tropiece con estos cuadros y estas esculturas, y como es natural, no los entienda ni se explique su importancia. Porque los artistas sabemos que el pueblo no necesita arte sino revolución” (Arango, citado en *El Espectador Vespertino*, 23 de noviembre de 1959).

A continuación, se presenta la forma en que los gestos se articulan con contextos específicos y cómo, a través de la puesta en escena de los estudiantes, se abren posibilidades interpretativas que permiten comprender esas relaciones en su complejidad.

3.3. La puesta en escena de la crítica: perspectivas desde Bellas Artes

El archivo del periodismo cultural permite reconstruir una secuencia de intervenciones realizadas por los estudiantes de Bellas Artes entre septiembre y noviembre de 1959, cuyas acciones organizaron una puesta en escena que combinó la crítica a los mecanismos oficiales de legitimación artística con una apuesta por la descentralización popular del arte. A diferencia del apartado anterior, cubierto principalmente por Nelly Vivas y Arístides Meneghetti, esta cronología se nutre de reportajes firmados por distintos autores —y en varios casos, sin firma—, lo que da cuenta de una atención mediática más dispersa pero sostenida.

El 17 y 18 de septiembre, los diarios *El Espectador* y *El Tiempo* registraron la premiación del XII Salón Nacional de Artistas y las primeras controversias en torno a la selección de obras. El 19 de septiembre, los estudiantes protagonizaron una acción directa en el Capitolio Nacional: destaparon los murales cubiertos de Pedro Nel Gómez, en un gesto que señalaba la censura institucional y reafirmaba la vigencia de un arte crítico (*El Espectador*, p. 15; *El Tiempo*, p. 22).

El 27 de septiembre, *El Espectador Matinal* reseñó la arremetida del movimiento nadaísta contra las normas culturales, mientras que ese mismo día, en su edición vespertina, el periódico anunciaba los objetivos de la futura Bienal de las Cruces. En noviembre, las acciones se intensificaron: el 13 se abrió la Exposición Popular de Pintura en los barrios del sur de Bogotá (*El Espectador Matinal*, p. 12); el 16 se anunció la inauguración oficial de la Primera Bienal de las Cruces; y el 17, artistas y estudiantes escenificaron el “entierro” simbólico de la crítica artística, en una acción que transformó la protesta en hecho escénico (*El Tiempo*, p. 1).

Finalmente, el 26 de noviembre, *El Espectador Vespertino* reportó la suspensión de una exposición individual del artista Carlos Granada, luego de que dos de sus cuadros fueran descolgados. Este episodio cerró el ciclo con una denuncia explícita de la censura en los espacios culturales oficiales, y evidenció el alcance que habían tenido las acciones estudiantiles en su confrontación con el modelo hegemónico del arte moderno.

El 18 de septiembre, aparece la noticia de que un grupo de artistas, entre ellos Otto Sabogal, decidió retirar sus obras de *El Salón de Rechazados*, evento realizado de manera paralela al Salón Oficial. Con esta acción, manifestaron su rechazo tanto al espacio asignado para sus trabajos como a lo ocurrido con los premios a la escultura en esta edición del salón. Sin embargo, ese mismo día, según reportaje en El Tiempo del 19 de septiembre titulado *Frescos de Gómez Jaramillo Son Descubiertos Por Estudiantes,"* (p. 22), otro grupo de estudiantes de Bellas Artes, conocido como *el grupo de los cuatro*[111], se dirigió al Capitolio con el propósito de retirar los materiales que durante más de una década habían cubierto –censurado- los murales de Ignacio Gómez Jaramillo.

El mismo hecho queda registrado en *El Espectador*, del mismo día[112], en el reportaje *Estudiantes de Bellas Artes Destaparon Murales Cubiertos en el Capitolio* "Once Años Duró el "Cautiverio" de los Frescos de Gómez Jaramillo sobre la "Libertad de los Esclavos" y la "Insurrección de los Comuneros". El "Golpe Artístico" sobre el Capitolio ayer Tarde." Sin autor.

111 19 de septiembre de 1959, Frescos de Gómez Jaramillo son descubiertos por estudiantes, sin autor, El Tiempo. Pág. 22

112 En el reportaje se menciona que un grupo de "muchachas" estudiantes de Bellas Artes dijeron: "Haremos prevalecer la libertad artística en Colombia. No admitiremos más mordazas ni vendas para nuestra pintura o nuestra escultura. Ya el miércoles pasado descubrimos también el otro cuadro del maestro Gómez Jaramillo "Invitación a la danza", que se encontraba oculto en el Teatro de Colón". Y una voz masculina, agregó: "También iremos a Medellín. Hay otros cuadros para liberar allí".

17 de septiembre de 1959	Cuadros Premiados en el Salón de Artistas Colombianos	Sin autor	El Espectador Matinal, p. 27
18 de septiembre de 1959	Aciertos y fallas en el XII Salón de Artistas Nacionales	Sin autor	El Espectador Vespertino, p.5
18 de septiembre de 1959	"Trasteo" de esculturas del XII Salón	Sin autor	El Espectador Vespertino, p.3
19 de septiembre de 1959	Estudiantes de Bellas Artes destaparon murales cubiertos en el Capitolio	Sin autor	El Espectador, p. 15
19 de septiembre de 1959	Frescos de Gómez Jaramillo son descubiertos por estudiantes	Sin autor	El Tiempo, p.22
20 de septiembre de 1959	Lecturas Dominicales: XII Salón de Artistas Nacionales (Crónica de un jurado indiferente)	Carlos Medellín	El Tiempo, p.4
27 de septiembre de 1959	Los Objetivos de la Bienal de las Cruces	Nelly Vivas	El Espectador Vespertino, pp. 5 -16
27 de septiembre de 1959	El Nadaísmo Arremete en Bogotá contra normas y Maestros Consagrados	Sin autor	El Espectador Matinal, p. 12
13 de noviembre de 1959	Exposición Popular de Pintura Fue Abierta en los Barrios del Sur de Bogotá	Sin autor	El Espectador Matinal, p.12
16 de noviembre de 1959	"Primera Bienal de las Cruces será Inaugurada el viernes"	Nelly Vivas	El Espectador Vespertino, p.12
17 de noviembre de 1959	Los artistas "entierran" la crítica.	Sin autor	El Tiempo, p.1
26 de noviembre de 1959	Suspendida una Exposición al Ser Descolgados Dos Cuadros	Sin autor	El Espectador Vespertino, p.10

“Viva la libertad artística”. “Viva… Vivaaa… Viva!” Los gritos de un grupo numeroso de estudiantes de la Escuela de Bellas Artes resonaron entre las imponentes columnas del Capitolio. Eran 50 aproximadamente. Venían en su traje de estudio. Muchachas y muchachos con blusas de trabajo sucias, con pegotes de pintura por todas partes. Huellas de los materiales que sirven para plasmar el arte. Mientras del interior, de los salones del Congreso, salía un rumor de carrera loca hacia el patio de Mosquera, porque los empleados querían ver lo que pasaba, los estudiantes subieron por la primera escalera del oriente. Estaban provistos de palos, de martillos, de cualquier cosa que les sirviera para cumplir lo que se proponían. Pronto supimos a qué iban.

A poco andar, en la primera curva de la escalera, se detuvieron. Allí estaba su objetivo: El mural “La Libertad de los Esclavos”, de Ignacio Gómez Jaramillo, cubierto desde hace once años por una pesada y oscura caparazón de madera que lo ocultó desde 1948 a los ojos del mundo. Los estudiantes enérgicos y alegres, Decididos. Resueltos. Casi cantando. Haciendo un acto revolucionario, con emoción juvenil, como un batallón convencido de una misión histórica, se agarraron al caparazón empapado de polvo. La hicieron traquear. La desprendieron violentamente. La lanzaron al suelo.

Estupefactos los funcionarios del Congreso y esa multitud de busca puestos que monta guardia permanentemente en las gradas del Capitolio contemplaban la escena. No entendían lo que pasaba.

Los estudiantes siguieron actuando. En pocos

> minutos habían librado de la venda antigua a “La Libertad de los Esclavos”. El cuadro se destacó al fondo iluminando con sus todavía firmes colores los muros de piedra del sector. La imagen de José Hilario López en azul, gris y rojo pudo ver nuevamente. También vieron a los esclavos liberados. Al frente, la juventud los saludaba. Una juventud que no conocía el mural porque quizás cuando fue cubierto no tenía edad para ello. Los estudiantes se quedaron lelos. Admiraron el cuadro con entusiasmo inusitado y cada vez que caía un pedazo de la venda de madera a tierra, se oían nuevas ovaciones: “Viva la pintura colombiana”. “Viva el maestro Gómez Jaramillo… Viva la libertad de expresión.

El relato continúa con los estudiantes saliendo del Capitolio para dirigirse a la Escuela de Bellas Artes en busca de su profesor. En la siguiente escena, entregan un pedazo de lámina arrancada de la pared, firmada por “los autores de la liberación” entre los que se mencionan: Ramón Riveros, Pedro Moreno, Elsa González, René Cortés, Francisco Cardona, Rodolfo Velásquez, Jorge Sarmiento, Alfonso Quijano y Henry Laverde. Según el reportaje, “el maestro aprisionó entre sus manos velludas la hojita brillante. La apretaba como si sintiera una agradable sensación. Y miraba emocionado su vieja obra.”

Cuando le preguntaron si los hechos tenían relación con la inauguración del XII Salón, el maestro negó cualquier conexión y afirmó: “Este es un movimiento espontáneo.” Sin embargo, las declaraciones de los estudiantes recogidas por *El Tiempo* (“Frescos de Gómez Jaramillo Son Descubiertos Por Estudiantes,1959) revelan una motivación compartida: apoyar la recuperación de la pintura de los artistas nacionales. Según este estudiante,

se trataba de “un movimiento por la liberación del arte y de la expresión artística” y concluyó con una frase contundente: “Es la rebelión de la pintura, de los que estamos aburridos de seguir moldes determinados.”

La acción de los estudiantes, irrumpiendo en el Capitolio con herramientas y vestimenta de trabajo para quitar las capas de madera y yeso que cubrían los murales desde hacía once años—por orden de Laureano Gómez como presidente de la junta organizadora de la Conferencia Panamericana en 1948, durante el gobierno de Mariano Ospina Pérez—parece haberse articulado como una elaborada puesta en escena. El acto, simbólico y deliberado, coincidió con el descubrimiento de la obra “Invitación a la danza” de Ignacio Gómez Jaramillo en el Teatro Colón, el miércoles de la misma semana.

Estos eventos -articulados interpretativamente como una puesta en escena- pueden además analizarse como un acontecimiento generacional:

> ¿Qué es un acontecimiento en su dimensión generacional? Se trata de un suceso del pasado que una comunidad reivindica como importante en función de determinados fines, que pueden ser cognoscitivos (conocer el derrotero histórico de esa comunidad en particular) como también prácticos o políticos (orientar los esfuerzos compartidos del grupo en pos de un objetivo futuro, intervenir en las pujas políticas vinculadas a la definición del horizonte de expectativas, etcétera). Cuando pensamos en una generación debe tenerse en cuenta que estamos hablando de un grupo humano heterogéneo. Es cierto que su uso habitual refiere a individuos de edad similar, expuestos a contextos también similares y frente a los que reaccionan de maneras comparables. (Belvedresi, 2021b, p.29)

Este paralelismo entre los eventos sugiere una narrativa en la que los actores—estudiantes y maestros—se alineaban con el proyecto de un arte americano, entendido no sólo como un proceso estético al que se le negaba continuidad, sino también como una resistencia cultural frente a los criterios críticos que negaban legitimidad a cualquier obra relacionada con la historia nacional. Como lo expresó el reportaje, Jorge Elías Triana, director de Bellas Artes, y Marco Ospina, profesor, calificaron el acto como "un justo reconocimiento a la obra de Ignacio Gómez Jaramillo".

En este contexto, el "descubrimiento" de los murales no es solo un rescate físico, sino una puesta en escena cuidadosamente articulada que denuncia y desafía las imposiciones que, desde la crítica y el beneplácito institucional, se imponían sobre la narración histórica del arte. Esta narración afectaba directamente el presente de los estudiantes de la Escuela de Bellas Artes, desde su posibilidad de participación en eventos locales, nacionales e internacionales, hasta su futuro como "artistas nacionales". Simbólicamente, dos tipos de censura respecto de la visibilidad internacional del arte "nacional" se articulan en esta puesta en escena: la del pasado, concretada en la acción de Laureano Gómez al inicio de 1948, y la de 1959, a través de la relación Marta Traba/José Gómez Sicre.

Los estudiantes, a través de sus acciones, no sólo recuperaron una obra censurada, sino que encarnaron un reclamo colectivo por un arte que reivindica y defiende una historia de las imágenes o de la representación[113] que, históricamente según la perspectiva de un arte americano, se percibía como propia. En este proceso, los murales de Ignacio Gómez Jaramillo se convierten en el eslabón de una historia del arte que se percibe amenazada.

Una escena trascendental sucedería dos meses después, la cual se documenta en la primera página de El Tiempo del 17 de noviembre, a través de una fotografía y el siguiente texto descriptivo:

> Los bogotanos contemplaron sorprendidos un extraño cortejo que pasó por la carrera séptima. Se trataba de un grupo de estudiantes de la Escuela de Bellas Artes, de la Universidad Nacional, quienes querían protestar contra los "críticos", y resolvieron hacerles un solemne entierro simbólico. Cada dos se detenían para anunciar por público bando la inauguración el próximo viernes de la "Bienal de pintura de Las Cruces" (...)("Los Artistas 'Entierran' La Crítica," 1959)

"La crítica ha muerto", proclamaba uno de los ataúdes de cartón, cargado solemnemente por un grupo de mujeres estudiantes. ¿Qué significaba esta afirmación sobre la muerte de la crítica? La referencia apunta directamente

113 Según la perspectiva historiográfica de la historia cultural, según la cual: "El concepto de "representación" ha sido característico de la historia cultural que se desarrolló a partir de la década de los ochenta. En el año 1983 apareció una importante revista en la materia: Representations, publicación de la Universidad de California y cuyo interés principal era el estudio de "las dimensiones simbólicas de la práctica social y las dimensiones sociales de la práctica artística". En ese mismo año se publicaron obras como Comunidades imaginadas de Benedict Anderson y la Invención de la tradición de Eric Hobsbawm y Terence Ranger, que en palabras de Peter Burke eran dos libros muy influyentes de la "historia constructivista". En 1989 se publicó en Annales un célebre artículo del historiador Roger Chartier con el título de "El mundo como representación", en ese mismo número la editorial de la revista –sin duda la más importante de la disciplina, al menos durante el período de 1930 a 1990–, señalaba que el tema de la observación había adquirido una prioridad inédita, pues había cierto consenso en el sentido de que los objetos históricos mantenían una clara correspondencia con aquellos marcos o esquemas con los que eran observados. De esta forma, el trabajo realizado por los historiadores tenía que ser tratado como una acción por medio de la cual se hacía inteligible el pasado, y ya no solamente, como un procedimiento que se limitaba a la "reproducción de lo real" (Cuadernos, 2013 pág. 19)

al debate -antes analizado- surgido durante la V Bienal de São Paulo. Tras dicho evento, quedó en evidencia lo que muchos denunciaban: el funcionamiento de una "máquina" selectiva que privilegiaba a ciertos artistas y obras, situación criticada tanto en las mesas redondas como en las columnas de Nelly Vivas y Arístides Meneghetti.

El simbolismo del cortejo fúnebre se suma a la organización -en colaboración con la Secretaría de Educación del Distrito-, de una "exposición al aire libre". Esta iniciativa buscaba escapar de los márgenes tradicionales del museo y las galerías, además reflejaba el compromiso de los estudiantes por *"acercar el arte al pueblo"*. La exposición se ubicó en un espacio emblemático de la vida cultural local: la Avenida Jiménez con la carrera 7a., junto a los sótanos que albergan la primera sede de El Buho[114] y las Galerías Centrales de Arte[115].

Unos días después, otro cortejo fúnebre, el del expresidente Alfonso López Pumarejo, transitó por ese mismo espacio, como lo registra una fotografía de la primera página de *El Espectador Vespertino* del 30 de noviembre y el archivo fílmico de Señal Memoria[116]. Aunque ambos eventos no ocurrieron simultáneamente, la coincidencia espacial y temporal sugiere una posibilidad interpretativa: la relación simbólica entre

114 Arístides Meneghetti dice el reportaje del 7 de septiembre para El Espectador Vespertino ¡El Buho Ha Muerto!: "El Buho" germinó en los sótanos de la Avenida Jiménez, en la Escuela de Teatro Experimental del Distrito Especial, donde nos reuníamos por largas horas para analizar diariamente los avances o retrocesos del grupo. Luego, gracias a un préstamo que solicitó Mónica Silva alquilaron los sótanos del edificio situado en la Avenida Jiménez número 10-34. Con el resto del dinero se compraron las butacas y maquinaria de escena." En 1960 se trasladó a la Avenida Jiménez con carrera 5, en el antiguo Odeón.

115 La Galerías Centrales de Arte, 1950-1960, director Enrique Torregrosa (crítico de arte del periódico El Siglo, y Casimiro Eiger (miembro de la junta artística y administrador): Galerías Centrales de Arte era un espacio múltiple para exposiciones, conciertos, recitales y conferencias, ubicado en los sótanos de la avenida Jiménez, patrocinado por la extensión cultural municipal de Bogotá. El 19 de noviembre de 1950 se nombró a Casimiro Eiger administrador de las galerías. (Gutierrez Montes & Carolina Cerón José Ruiz, 2020, p. 307-309).

116 Funerales de Alfonso López Pumarejo (Bogotá, 1959)Minuto 16:02 a 16:20

un luto político y el "funeral" de la crítica artística. La repetición del trayecto y la cercanía temporal permiten leer ambos desfiles como escenas que se superponen simbólicamente: un luto político y un "funeral" artístico que, al compartir el espacio público, escenifican una suerte de *revolución en marcha* cultural. Al trasladar el arte y la crítica fuera del museo hacia la calle —justo donde pasaba el féretro de quien impulsó la modernización educativa y cultural en los años treinta— los estudiantes reactualizaron aquel ideario reformista en clave estética y performativa, convirtiendo la protesta en un acto público que reclamaba una transformación profunda de los modos de legitimación artística.Este cruce puede leerse como un eco del malestar y las transformaciones sociales y culturales articuladas como hecho escénico desde las acciones de los estudiantes.

Esto refuerza la idea de que la crítica, en este contexto, no se limita al análisis discursivo, sino que se transforma en un acto performativo. Es decir, la crítica se materializa y se encarna, estableciendo un vínculo entre el acto de criticar y la puesta en escena, una práctica que no solo marcó ese momento, sino que proyectó su influencia en las décadas posteriores[117].

117 Acciones como las que en el Anexo de noticias se presentan dan cuenta de esta puesta en escena de la crítica, que inauguran los estudiantes de la Escuela de Bellas Artes a través de los eventos de finales de 1959, en la medida en que lo que ocurrió fue mucho más que un discurso intelectual: fue una escenificación que cuestionaba los sistemas de validación artística y ampliaba los límites de lo que significa criticar. De este modo, la crítica dejó de ser una abstracción teórica para convertirse en un acto vivo, materializado en el espacio público.

3.4. Dos exposiciones de arte: un acercamiento a lo popular

El 27 de noviembre, en el reportaje de Nelly Vivas para *El Espectador* Vespertino, titulado *"Los Objetivos de la Bienal de las Cruces"*, la periodista presenta los objetivos de la iniciativa de los estudiantes y cita algunas de las frases dichas por Gonzalo Arango en la inauguración del 23 de noviembre.[118] Según esto Arango aprovecha el momento para aclararle al público y a los expositores su posición frente a la crítica:

> Yo quiero destacar aquí un hecho profundo, y no es precisamente denigrar a Marta Traba y a su crítica respetable y dogmática, como lo es toda emoción y toda verdad sobre arte. A quienes defraudó en el deseo de que yo abomine de su crítica apasionante y excluyente, les diré que el genio no se improvisa, que la perfección artística es un producto de la insistencia que no esperen ser consagrados por nadie, sino por sus propias obras, que terminarán por imponerse por encima de toda hostilidad o prejuicio."

Con esto Arango asumió una postura que permitía ampliar el debate más allá de la crítica contra la crítica. Su posición coherente con el objetivo de la exposición de buscar la apertura de otros espacios se explica en el mismo reportaje:

> La Primera Bienal de las Cruces, no es un ruido más. No es, como en la famosa anécdota de Tennessee Williams, los chillidos de la niñita sureña que,

118 Laura Rubio, repasa la participación de Arango en la Primera Bienal de las Cruces, articulando el evento con la historia del nadaísmo, en: El nadaísmo una propuesta de vanguardia.2020 (Nadaísmo: Una Propuesta de Vanguardia, 2022)Sobre la bienal de las cruces, dice: "Ante la censura y la resistencia de las instituciones de arte para dar lugar a las expresiones artísticas que se preguntaban por la posibilidad de un arte capaz de expresar las inquietudes del país, los estudiantes de la Escuela de Bellas Artes decidieron realizar la Primera Bienal de Las Cruces como una forma de responder al populismo de la exposición de pintura colombiana para los barrios del sur organizada por el gobierno con el objetivo de llevar el arte producido en las altas esferas de la cultura a los sectores históricamente excluidos (...)."(p.210-211)

> engalanada con las ropas de su mamá, gritó en la acera de su casa: "Mírenme, mírenme, mírenme!" y cayó al suelo hecha un ovillo de sedas sin que nadie reparara en ella. Los once muchachos salieron a la calle a romper convencionalismos absurdos y caducos, no a declararse genios ni a llamar la atención; a establecer una comunicación estrecha con sus conciudadanos, no a buscar sus halagos porque no los desean ni los necesitan, y, por, sobre todo, a adquirir compromiso serio con el arte, consigo mismo y con esos conciudadanos que han desfilado nutridamente siguen desfilando ante sus obras.(Vivas, 1959i, p.5)

La imagen que propone Nelly Vivas para ilustrar los objetivos de los estudiantes de Bellas Artes respecto a la bienal resulta profundamente significativa. Evoca a Tennessee Williams y la escena de una "niñita sureña" quien, vestida con la ropa de su madre, sale esperando ser vista, pero cae y es ignorada por todos.[119] De manera análoga, los estudiantes de Bellas Artes reclaman, a través de tres acciones clave, algo más que simple atención. En *El Motín* -o su versión de "La rebelión de los colgados"-, escenifican el rechazo al lugar jerárquico asignado por otros, desafiando el orden institucional con una actitud carnavalesca que contradice el protocolo.

119 La anécdota mencionada de Tennessee Williams, en la que una "niñita sureña", vestida con la ropa de su madre, sale esperando ser vista, pero cae y es ignorada por todos, puede interpretarse como una metáfora de la vulnerabilidad, el deseo de reconocimiento y la desilusión. A través de este gesto, el dramaturgo podría estar explorando el conflicto interno de un personaje que anhela ser observado y apreciado, pero es rechazado o ignorado por la sociedad o las circunstancias que lo rodean. El hecho de que la niña está vestida con la ropa de su madre sugiere un intento de imitación o de asunción de un rol adulto, lo que podría reflejar la presión de cumplir con expectativas sociales o familiares. Sin embargo, al caer y ser ignorada, la escena también podría representar la frustración y la impotencia frente a un sistema o entorno que no valora o no reconoce el esfuerzo del individuo, simbolizando una crítica a la indiferencia social o la falta de empatía hacia los demás. La construcción de los personajes del dramaturgo ha sido estudiada de forma extensa, en lo que respecta a esta mención se recuerdan las características que comparten con los personajes chejovianos,: "En la producción chejoviana de mayor envergadura se observa una angustia, una cierta desazón, arremansada de silencios, que detallan y ahondan personajes que se sienten como vacíos de destino y, a pesar de todo, deben seguir viviendo" En: Estudio introductorio a las características del teatro de Tennessee Williams de Oscar Montanaro, pág. 42. Consultado, 10 noviembre 2024. https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/8947806.pdf

En el *Entierro de la crítica*, invocan la muerte como metáfora de un juicio al modelo que los excluía y les negaba reconocimiento. Por último, con la *recuperación de los murales de Ignacio Gómez Jaramillo*, realizan una declaración contundente contra la censura al tiempo que vinculan la historia del arte con su presente. Finalmente, en *La primera Bienal de las Cruces,* sitúan su práctica artística más allá del lugar asignado tradicionalmente, concretando la posibilidad de crear un espacio distinto al institucional en el cual tanto ellos como otros públicos puedan coincidir. Estas acciones no son meros gestos simbólicos; cada una de ellas encarna críticamente un contenido y se desarrolla en un lugar cuidadosamente elegido vinculado o no a las instituciones artísticas, dependiendo del caso.

La vinculación entre la *Exposición Popular de Pintura*, inaugurada en la semana del 13 de noviembre de 1959, y la *Primera Bienal de las Cruces* no se limita a la mención del barrio del sur de la capital. También está relacionada con un contexto de políticas públicas tanto a nivel nacional como local, que incluyen al teatro experimental y tradicional. Lo que podría parecer paradójico, dado que la iniciativa de los once artistas organizadores de la exposición de salir de la institución, en realidad, los vincula con ella, requiere una revisión de algunos factores del contexto. Este análisis permite entender que, en el caso local, no existe tal paradoja. Esta revisión se lleva a cabo después de concretar las relaciones entre ambas exposiciones de arte, en el marco de cómo se entendía lo popular en ese momento.

El 13 de noviembre en *El Espectador* edición matinal, se publica el reportaje "*Exposición Popular de Pintura Fue Abierta en los Barrios del Sur de Bogotá",* sin autor. Ahí se explica en qué consiste dicha novedosa exposición:

A pesar de la lluvia, fue un éxito la inauguración de la primera exposición eminentemente popular que se hace en el país. Esta exposición, organizada por el Comité Nacional de Artes Plásticas, filial de la Asociación Internacional de Artes Plásticas, está patrocinada por la UNESCO y por la Federación de Juntas de los Barrios del Sur, y se lleva a cabo en los claustros del Liceo Femenino de Cundinamarca. El señor Ministro de Educación Nacional, doctor Abel Naranjo Villegas, inauguró solemnemente este certamen sin precedentes en la historia de la pintura nacional. Ante un numerosísimo público, compuesto en su mayoría por gentes pertenecientes a la clase media económica, se dieron a la vista 27 obras de 12 de los más destacados pintores colombianos. Los días viernes, sábado y domingo entrantes, harán charlas didácticas por parte de los maestros Luis F. Robles, Augusto Rivera, Jorge E. Triana y Marco Ospina, principales impulsadores. Las tres escuelas más representativas de la pintura moderna: realista, abstracta y expresionista, están debidamente representadas en esta exposición. Sus organizadores, que han considerado como un deber inaplazable el llevar el arte al pueblo de Bogotá, han declarado que la finalidad de esta es la de propender por una más grande y mejor cultura de la Nación."(p.12)

La mención al ministro de Educación Abel Naranjo Rivera encabezando la inauguración ejemplifica el respaldo institucional que recibió la exposición organizada, entre otros, por los artistas Luis F. Robles, Augusto Rivera, Jorge E. Triana y Marco Ospina. Al mismo tiempo, permite identificar cómo, a finales de la década de 1950, se presenta el tema de la asociatividad que previamente se había planteado en relación con la A.E.A.C, una vez esta entra en contacto con

distintas políticas de la UNESCO. Entre ellas destaca la internacionalización de la asociación, la cual se anuncia el 31 de mayo de 1958 en *El Siglo* a través de la noticia: "ARTES PLÁSTICAS. El sábado pasado se constituyó la Asociación Nacional de Artes Plásticas, como filial nacional de la internacional, con sede en París. Esta Asociación es una entidad cultural patrocinada por la Unesco, con el fin de fomentar el intercambio cultural entre los países asociados."

Dicho apoyo contribuyó con la participación amplia de artistas, entre los participantes estaban Sofía Urrutia, Judith Márquez, Cecilia Porras, Marielle Muheim, Marco Ospina, Francisco Cárdenas, Ignacio Gómez Jaramillo, Jorge Elías Triana, Augusto Rivera, Fernando Botero, Luis Fernando Robles, Alejandro Obregón, Enrique Grau, Luis Alberto Acuña y Alberto Gutiérrez, entre otros.

Por otro lado, el apoyo institucional para la *Bienal de las cruces*, realizada en la Avenida Jiménez con carrera 7a. (Atrio de San Francisco), en este caso de la Alcaldía, a través de la Secretaría de Educación, se limitó dar los permisos y a prestar los quioscos donde se presentaron las obras. En esta bienal participaron once artistas organizadores, entre ellos Luciano Jaramillo, Raúl Cardona (protagonista del *Motín* del 17 de septiembre), Hanne Gallo y Otto Sabogal (protagonista del *Trasteo de obras* del 18 de septiembre), así como estudiantes de Bellas Artes. Es interesante destacar que la mayoría de las obras expuestas en la Bienal de Las Cruces, según documentos del archivo de Señal Memoria [120], tenían una tendencia abstraccionista, lo cual contradice la percepción de que los estudiantes y artistas participantes defienden únicamente un arte figurativo.

120 catalogo.senalmemoria.co El archivo se presenta con la siguiente descripción: "Se presentan imágenes fílmicas a blanco y negro, sin sonido, de la Avenida Jiménez de Bogotá, donde se exhiben las obras de la Primera Bienal de las Cruces. A través de una valla publicitaria, los estudiantes de la Escuela de Bellas Artes convocan a los transeúntes a visitar la muestra artística, indicando el nombre del evento y las fechas extremas de este. Durante el audiovisual, se aprecia la reacción de los visitantes a la exposición callejera." Nota de restricción al acceso: Acceso online con previa autorización.

En el discurso de inauguración de la Bienal de las Cruces, a cargo de Gonzalo Arango, el nombre del ministro de educación Abel Naranjo Villegas[121] se presenta no asociado al apoyo sino, por el contrario, a la violencia institucional. Estas son las palabras que el poeta le dedica a su gestión:

> ...¡¡Y esta noche dónde están los policías?!!
>
> Me alarma el hecho de que no haya aquí un pelotón de soldados, pues me hace pensar que el arte está cumpliendo en Colombia una función de vicio solitario y platónico, cuyas realizaciones están desvinculadas del pueblo y de sus necesidades vitales. A mí me ofende que el artista sea considerado en nuestra organización política como un niño inofensivo y no se le reconozca la alta peligrosidad de que es capaz...
>
> Se me ocurre pensar que el Gran Ministro, el Gran Tramposo el Gran Inquisidor, el Gran Burundún de la Educación, el Gran Abel, está sentado en este momento en alguna silla episcopal dándonos la bendición mientras firma decretos para conservatizar y oficializar la educación y ponerla en manos del clero para salvar la civilización occidental contra los profetas del Oriente...
>
> Pero yo me sublevo y grito que si la democracia no ha traído hoy al ejército a esta exposición es porque se está burlando de nosotros los artistas y los intelectuales, porque hace 3 días en este mismo sitio, 20 muchachos de nuestra generación fueron estrujados y encarcelados y coartada su libertad de expresión política y confiscados sus emblemas revolucionarios por el delito de expresar su solidaridad con las causas libres y

121 Abel Naranjo Villegas (1910-1992) Conservador independiente, Naranjo Villegas fue secretario general de la Presidencia en el Gobierno de Mariano Ospina Pérez. Abogado de la Pontificia Universidad Bolivariana (Medellín) en 1941. Especializaciones en Columbia University (Nueva York) y la Sorbonne (París) durante 1949-50. Rector de la Universidad Nacional (1954) y decano de la Facultad de Derecho de esa misma Universidad (1963-71). Delegado a la UNESCO (París) en 1959. Ministro de Educación Nacional (1959-60). Embajador en Chile (1960-63).

> populares de Cuba y Panamá presionadas por el imperialismo capitalista. Yo considero que la complicidad de este gobierno con la causa de los artistas es una complicidad infame y denigrante, y constituye una ofensa para nosotros, mientras a nuestros compañeros de generación se les encarcela, y se silencia su rebeldía con sistemas represivos... (Arango, 1962a, p.262)

Como parte del contexto del segundo semestre de 1959 se encuentra el paro de maestros del distrito iniciado el 7 de septiembre, al que se le suma el paro universitario, ambos se prolongan hasta octubre. El discurso de inauguración continúa confrontando la libertad de los artistas como un privilegio, frente a la de los jóvenes encarcelados por protestar. Finaliza diciendo:

> ¿No creen que esta democracia importadora de detectives del F.B.I. se mofa de nuestro arte y nos hace el tributo de una libertad pura que se vuelve un lujo inútil en nuestras manos? Yo pienso que estamos traicionando nuestra generación al querer salvar estas libertades del arte, mientras en las mismas tribunas donde venimos a rendir culto a la belleza se sofocan con las armas las libertades políticas de nuestros compañeros que luchan por un mundo mejor, por causas sociales y políticas más apremiantes y vitales que las estéticas.
>
> No podemos nosotros venir a protestar aquí por un vago imperialismo estético, si los que protestan por el imperialismo económico y la intromisión absolutista y abusiva en nuestra soberanía nacional son conducidos impávidamente a los calabozos del SIC para ser reconocidos por los encapuchados del macarthismo yankee...
>
> Que ahora no vengan a decirme que por decir estas verdades yo estoy pagado por el oro de Moscú. Estas cosas yo acostumbro a decirlas

gratis en todo el país, y nunca me han dado oro, sino prisiones. Porque el oro, el incienso y la mirra para alabar a los poderosos y oprimir a los débiles no viene de Rusia, sino de los antros sombríos de las sacristías y de las cajas fuertes del capitalismo...

En todo caso, ahí dejamos este testimonio de rebeldía para que el pueblo que está en todo su derecho de mirar o no mirar, se tropiece con él. Ofrecerle al pueblo este obstáculo en la vía de su casa, de la fábrica, de la oficina y del negocio, es todo lo que estos jóvenes artistas pueden hacer contra su desprecio o su indiferencia, ya que a los clérigos y a los políticos les conviene más conservar al pueblo en el obscurantismo y la ignominia. Gonzalo Arango (1962a, p.263)

Pese a las diferencias radicales entre la E*xposición Popular de Pintura* y la *Primera Bienal de las Cruces,* ambas comparten, en última instancia, el objetivo de "popularizar las artes", aunque la comprensión de cada una difiere en cuanto al encuentro de los públicos con estas. Nelly Vivas señala, respecto a la *Exposición de Pintura Popular*: "Pero el pueblo continúa al margen -ya que son poquísimas, por no decir ninguna, las personas de las clases obreras que se ven aventurarse en una sala de exposiciones, sea por timidez, por falta de costumbre o por ignorancia. El pueblo -lentamente y con paciencia- tiene que irse elevando en todos sus niveles, y todo paso que se dé en cualquiera de sus aspectos es importantísimo y merece, no solo ser apoyado, sino también estimulado." (Vivas, 1959g, p.12) El asunto se complica si se considera que, en dicho acercamiento de las clases populares al arte, subyace la vieja idea del papel de la cultura con objetivos civilizatorios. ¿Se asocia, entonces, la realización de

una exposición de pintura en un barrio popular con el imaginario local de la "Atenas suramericana"[122]?

En contraste en la *Bienal de las Cruces* el encuentro entre el arte y el público se propone, siguiendo las palabras de Gonzalo Arango como algo que podía importar o no para el público que con las obras se "tropezara":

> En todo caso, ahí dejamos este testimonio de rebeldía para que el pueblo que está en todo su derecho de mirar o no mirar, se tropiece con él. Ofrecerle al pueblo este obstáculo en la vía de su casa, de la fábrica, de la oficina y del negocio, es todo lo que estos jóvenes artistas pueden hacer contra su desprecio o su indiferencia, ya que a los clérigos y a los políticos les conviene más conservar al pueblo en el obscurantismo y la ignominia.(Arango, 1962, p.263)

Y la conclusión de Nelly Vivas:

> La Bienal de las Cruces nada tiene ni de raro, ni de asombroso, porque estamos viviendo una era de democracia e igualdad. La gente no tendrá que echarse timoratamente la bendición ante uno de esos lienzos o junto a una escultura, ni el equipo corre el peligro de ir a calmar sus ansias a la celda de una cárcel. Por el contrario, puede darse de contado, que contarán con franca acogida

122 Según lo presenta: Pedraza Gómez, Z. (1999). En cuerpo y alma: visiones del progreso y de la felicidad. Universidad de los Andes. Departamento de Antropología: "Cuando Humboldt visitó la ciudad en 1801, «se encontró en las tertulias, en las conversaciones, en las simples visitas de cortesía, tan sutil ingenio, tanta ansiedad de conocimientos y de profundidad, tanto cuidado por la buena expresión y tanta erudición, que le confirió a la ciudad el hiperbólico calificativo de Atenas Americana». Si fue Humboldt u otra persona quien dio este nombre a la ciudad, si ello sucedió entonces o hace cuatro siglos, lo cierto es que una característica de la mentalidad bogotana desde sus comienzos y hasta el presente lo es el respeto social que infunde la cultura; es de creerse que el nombre de «Atenas>> provenga de la supuesta posibilidad de escalar los rígidos estratos sociales de nuestra vida pública a través del dominio de elementos culturales» (Gutiérrez 1961:19), o de lo que se entiende por ello, que es el apego a la forma. Sobre poetas, letrados y gramáticos en esta Atenas suramericana se ha discutido bastante; menos atención ha recibido otro elemento de este mito de la ilustración local: la urbanidad. En Colombia, (...) se habla bien, se ama la buena educación, entendiendo por ésta los buenos modales y se hace de ellos timbre de orgullo, porque son en realidad el refugio de la discriminación racial» (Gutiérrez 1961:27); o, mejor aún, de la distinción social que requiere un discurso de mayor sutileza." (p. 25)

> y que no será la única vez en que se someterán verdaderamente al concepto de todos los públicos. Sigan estos once muchachos en sus empeños y ojalá que el grupo aumente. Que día a día respalden su entusiasmo con un avance artístico cada vez más depurado, teniendo plena conciencia de que el camino no será fácil y que encontrarán de todo, menos halago y frases bonitas y que su labor jamás caerá en la indiferencia.(Vivas, 1959i, p.16)

Frente a la relación arte y pueblo y el apoyo institucional en la Primera Bienal de las Cruces Marta Traba escribe un comentario el 3 de diciembre en la revista *Semana*, en el artículo "Los vivos y los muertos"(Traba, 1959b):

> En artes plásticas, la condición de vida no depende de las ganas que tenga el artista de estar vivo, sino de la vitalidad que expresen sus obras. Esa vitalidad se manifiesta de muchas maneras, unas generales, y otras, en cambio, que solo alcanzan a un determinado artista. Entre las generales, la necesidad de que una obra se articule con la expresión estética de una época es tan importante como el conocimiento mismo de la técnica, y lleva consigo, sin posibilidad de separarla, la condición de que esta forma expresiva vinculada a un siglo o a un tiempo fijo, de algún modo lo innove, lo supere o lo enriquezca. (...)
>
> ¿Y los muertos? Debería ofrecerles un lujoso entierro de primera a los estudiantes que participan en la "Bienal de Las Cruces", no en agradecimiento al entierro de tercera que hicieron a la crítica, sino porque se lo merecen de verdad. Se lo merecen por estar inexcusablemente muertos a los veinte años; por no haber sabido trasladar ni siquiera sus audacias personales a la pintura; por limitarse al desarrollo mediocremente externo

> de una forma secándola con la improvisación y el desconocimiento técnico. Pero esta exposición desastrosa no ha salido a la calle (siguiendo la última moda de los artistas de favorecer las "clases subdesarrolladas" con su ilustre presencia, moda que desde luego ha recibido el aplauso autosatisfecho con que las "clases dirigentes" encomian estas muestras de beneficencia intelectual), no ha salido, repito, por sus propios medios; es la Extensión Cultural quien prestando sus quioscos apoya esta triste farsa estudiantil.

El texto remite nuevamente al *Motín a bordo* de los estudiantes de Bellas Artes, con el que iniciaba este capítulo, y permite concluir algunas ideas previamente planteadas. Una de ellas, que suele pasarse por alto, es la cancelación que sobre los estudiantes de Bellas Artes y, en general, sobre los artistas jóvenes significó el tipo de crítica ejercida por Marta Traba. Sabemos que Traba ya había cancelado a una generación anterior; el problema es que varios miembros de esa generación eran los profesores de estos estudiantes. Su obra no solo era descalificada, sino también su legitimidad como maestros, lo que impactaba directamente en el modelo de enseñanza que impartían. Este grupo de estudiantes, sin embargo, demostró—como en la novela *La rebelión de los colgados*—el poder que un profesor puede ejercer sobre una comunidad que lo escucha. La historia de los artistas-profesores de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad Nacional y el modo en que "inspiraron" en los estudiantes el nivel de entusiasmo y formar el criterio para acuerpar como lo hicieron el momento crítico que les correspondió vivir es otra historia que merece ser narrada.

La censura ejercida contra las obras de Carlos Granada en la Biblioteca Luis Ángel Arango refuerza la tensión entre las instituciones culturales y los artistas

jóvenes, y evidencia la necesidad de estos últimos de cuestionar las restricciones impuestas por una crítica que, como en este caso, juzgaba las obras según criterios de moral dominante. La reacción de Granada y sus compañeros, al trasladar la exposición a la calle en una manifestación pública, resonó con el espíritu de la Bienal de las Cruces, que buscaba acercar el arte al pueblo, independientemente de que este lo comprendiera o no. En la calle, los cuadros juzgados como "pornográficos" se integraron al conjunto de obras de la Bienal de las Cruces, reafirmando un modo crítico de relación entre arte y el público.

El contraste entre lo que para Traba era "la última moda de los artistas de favorecer las 'clases subdesarrolladas'" y la necesidad expresada por Dina Moscovici de crear un teatro popular que se dirija a las mayorías, exige un recuento de los factores institucionales que favorecieron la realización de la *Bienal de las Cruces* y la exposición de *Pintura Popular*, en relación con el surgimiento de un teatro popular.

Si el teatro fue el supremo instrumento de expresión artística del pueblo. Y si después vio cómo se reducía su universalidad estética, en el siglo veinte ha encontrado el final de su validez, en cuanto arte de las muchedumbres.

Alberto Dangond Uribe,
El Siglo, 28 de enero 1964, p.12[123]

En el teatro observamos que acaba de surgir un nuevo lenguaje. No es abstracto ni figurativo, propiamente. Pero a diferencia del teatro de otros tiempos en que se señalaba una separación total entre los actores y el público, se pretende que toda persona participe.

Darío Samper, El Tiempo,
20 de octubre de 1968, p.3[124]

123 1964, 28 enero, El Siglo, El teatro y el cine como formas de arte (p.12).

124 20 octubre 1968, El Tiempo: El “Happening” un arte de participación. (p.3)



4.
Participación
¿El Signo de Nuestro Tiempo?

¿El Signo de Nuestro Tiempo? [125]

4.1 El teatro y la organización de la mirada

De acuerdo con lo expuesto en capítulos anteriores, lo experimental —expandido en el país durante la década de 1950— promovió una sociabilidad activa entre artistas, profesionales de diversas disciplinas e intelectuales. Este trabajo conjunto posibilitó la llegada de un teatro de vanguardia que amplió la noción de práctica artística al integrar el trabajo interdisciplinar y asumir el espacio escenográfico como parte de una dinámica de taller coherente. A la luz de la performatividad, cada encuentro generado por esa sociabilidad puede entenderse, en términos de Erika Fischer-Lichte, como un hecho escénico: un acontecimiento coproducido por actores y espectadores cuya "autopoiesis de la presencia" convierte la experiencia compartida —y efímera— en fuente continua de sentido (Fischer-Lichte, 2004).

En este capítulo se analizan dos modos en que dicha sociabilidad involucra al público. Se ha insistido en la perspectiva de Dina Moscovici, quien subrayó la necesidad de llegar a las masas y hacer que el teatro entrara en contacto con las reacciones populares. Esa puesta en práctica expandió los horizontes de lo experimental en términos de impacto social, justo cuando los barrios populares de Bogotá crecían aceleradamente.

125 Revista Diners, diciembre 1969- enero 1970 Participación: ¿El signo de nuestro tiempo? Por Aurelio Caicedo Ayerbe. El título de este último capítulo retoma el artículo escrito por quien fuera ministro de educación entre 1953-1954 en el gobierno de Gustavo Rojas Pinilla, el artículo comienza preguntando ¿cuál será el signo de los tiempos? En la respuesta a esa pregunta el núcleo de este capítulo de cierre. La ambigüedad del mundo actual es manifiesta. Por ello todo intento de definición es inepto. Podemos decir aisladamente: mundo del cambio y la aceleración, mundo de la instantaneidad histórica, de la revolución científica y de la crisis de la sabiduría; mundo a la vez centrifugado y en expansión, donde coexisten sensibilidades diferentes y valores dispares. Mundo de la esperanza y la amenaza, del gesto airado y la perplejidad. Empero, existe el hondo atisbo de que estamos en la provisionalidad y que el mañana será distinto y de que todos correremos una suerte conjunta. Hay el sentimiento confuso de que seremos herederos de algo grande: de una hecatombe o de una redención colectiva. Como ciegos palpamos el muro y presentimos la vecindad de una gran puerta. ¿Cuál es el signo de los tiempos? (p.28-30)

Aunque las limitaciones presupuestales de la cultura fueron evidentes, el impulso iniciado entonces se consolidó e institucionalizó en años posteriores. Sin embargo, ampliar la participación no se reduce a la inclusión social; implica, desde la comprensión actual del teatro como acontecimiento, reconocer su potencia para afectar al otro de formas múltiples, incluso habilitando al espectador como productor crítico de la experiencia.

Así, además del concepto de hecho escénico, este libro concluye ampliando la definición misma de teatro mediante la noción de liminalidad propuesta por Jorge Dubatti[126]: una zona de tensión entre arte y vida, ficción y realidad, convivio y tecnovivio, que confirma que toda práctica escénica —convencional o experimental— opera sobre el borde donde se redefine la relación entre obra, intérpretes y comunidad (Dubatti, s.f.).

Dubatti sostiene que: "El teatro propone un uso singular de la organización de la mirada, que exige: reunión, poíesis corporal y expectación". Desde esta premisa, se retoma la noción de espectador, considerando que:

126 Jorge Dubatti (Buenos Aires, 1963) https://iae.institutos.filo.uba.ar/integrante/dubatti-jorge Fundador desde hace dos décadas de la Escuela de Espectadores, proyecto que actualmente se replica en diferentes países. Para una introducción al proyecto y al concepto de espectador por él desarrollado Seminario: El espectador frente a las nuevas teatralidades (Día 1) Cátedra Ingmar Bergman UNAM, minuto 23:00 Entre las definiciones que el autor propone y que se integran en la perspectiva interpretativa sobre los aportes del teatro a la historia del arte contemporáneo se encuentra la que distingue dos usos del término teatro, por un lado "teatro matriz, y por otro "teatro liminal", respecto de esto la siguiente idea: "La Filosofía del Teatro define ese uso como un acontecimiento en el que artistas, técnicos y espectadores se reúnen de cuerpo presente (el convivio) para expectar (recordemos que el término teatro, en griego, théatron, podría traducirse "mirador", "observatorio") la aparición y configuración de una construcción de naturaleza metafórica, mundo paralelo al mundo, con sus propias reglas, en el cuerpo de los actores (Aristóteles, en su Poética, llama a esa construcción poiesis y de ese término proviene la palabra poesía)." (...) "Teatro-matriz, en tanto genérico, vale para pensar una estructura común (y a la vez diversa) presente en el aedo de la Antigua Grecia, en el drama litúrgico medieval, el teatro de boulevard y el teatro realista, la performance y el happening. Todo lo que esa matriz toma, lo absorbe / transforma en teatro (Tellas, 2010), opera como una modelización de segundo grado (Lotman, 1988, 1996): el teatro per-forma (Schechner, 2012), da forma a través de la matriz de acontecimiento." Sobre la relación entre teatro matriz y de la liminalidad, aclara: ". Toda aquella práctica en la que se verifique, de manera completa o fragmentaria, continua o discontinua, la matriz de acontecimiento convivio + poiesis corporal + expectación. La matriz es tan abarcadora que las combinaciones internas resultan ilimitadas. También se incluyen los fenómenos que enseguida definiremos como teatro de la liminalidad, en sus distintas formas: performing arts, teatro performático y happening, serata (las veladas italianas del futurismo), varieté, music hall, circo, intervenciones urbanas, acciones políticas como los escraches, las instalaciones con presencias corporales vivientes, teatro postdramático, teatro invisible (Augusto Boal), teatro ambiental, teatro en los transportes públicos, biodrama, etc. (Dubatti, 2016)

La palabra “espectador” proviene del latín *spectator, -oris*, que significa “observador” o “contemplador”. El verbo *spectare*, del cual deriva, además de “contemplar” y “observar”, incluye el matiz semántico de “aguardar”, es decir, estar a la espera de algo que acontecerá. Es relevante notar que, aunque utilizamos los términos “espectador” y “espectáculo” con “s”, el ejercicio de la expectación requiere el uso de la “x” (“expectación” y no “espectación”).

Expectación es un término que se ha consolidado por el uso. De la palabra *spectatio* evolucionamos hacia *exspectatio*, que significa “espera” o “observar con atención en espera de algo”, implicando deseo, curiosidad y afán. El prefijo “ex-” introduce la idea de “afuera”: contemplar o esperar desde afuera. Este prefijo refuerza la idea de distancia, de observación desde otro lugar. Sin embargo, el rol del espectador es, parafraseando al físico cuántico John Wheeler, un “universo de participación”. En términos de praxis, expectar no implica hacerlo “desde” o “hacia” afuera. La Filosofía del Teatro sostiene que el espectador construye el acontecimiento teatral, ya que sin expectación no hay acontecimiento.

Las posibilidades de un modo singular de organización de la mirada —distinta a la de las obras de arte tradicionales— resulta clave para comprender “obras” en las que necesariamente se articulan: reunión, poiesis corporal y expectación, entendidas como:

- Reunión o “convivio”: término que el autor usa para referirse a la acción de estar juntos: “Convivio es la experiencia que se produce en reunión de dos o más personas de cuerpo presente, en la misma territorialidad, en proximidad, a escala humana...”.

- Poiesis corporal: se refiere a la posibilidad de construcción y proceso: "La acción corporal del actor instala una nueva forma, cuya entidad posee otras reglas diferentes de las de la vida cotidiana. Por eso solemos decir que la poiesis es mundo paralelo al mundo, un mundo dentro de este mundo, pero con otras reglas". En el teatro, no puede faltar la poiesis corporal, producida desde, con, por y en el cuerpo del actor o performer.
- Expectación: "Consiste inicialmente en la acción de observar la producción de poiesis corporal en el acontecimiento: observar la construcción (en el doble sentido de constructo y proceso) de metáfora, ficción, nueva forma, mundo paralelo al mundo, en-desde-por-con el cuerpo del actor, para, desde dicha observación, multiplicar a su vez la experiencia en la producción poiética convivial".

En adelante se presenta una revisión breve de reportajes del periodismo cultural en los que concretan dos tipos de casos en los que es posible verificar la relación entre: *convivio, poiesis corporal y expectación.* Los casos ejemplifican dos modos particulares de participación: primero la relación del teatro con sectores populares a través de un contraste entre reportajes de finales de la década del cincuenta e inicios del setenta. La segunda, involucra la participación de espectadores en una versión ampliada o "liminal" del teatro durante la década de 1960, entendida como lo propone Jorge Dubatti (2016)[127]:

> El concepto de liminalidad propone que en el teatro hay fenómenos de fronteras, en el sentido amplio en que puede reconocerse la idea de lo fronterizo, incluso en términos opuestos: límite o lugar de pasaje, separación o conexión, zona compartida de intercambio o combinación, fusión

127 Dubatti, J. (2016). TEATRO-MATRIZ Y TEATRO LIMINAL: LA LIMINALIDAD CONSTITUTIVA DEL ACONTECIMIENTO TEATRAL. Cena, (19).

Beca de Investigación en Arte Contemporaneo FUGA 2024

> o conflicto, tránsito, circulación y cruce, puente y prohibición, permanencia o intermitencia, zona de mezcla, hibridez, transfiguración, periferia, lo excéntrico, el dominio borroso o des delimitación, lo interrelacional, lo intermedial, incluidos lo inter-fronterizo y lo trans-fronterizo"(pp.19-20).

Finalmente, esto se complementa con el anexo titulado *Las Breves (septiembre a noviembre de 1959 y 1964-1972)*, elaborado en el estilo noticioso del periodismo cultural. Este anexo tiene un propósito didáctico: invitar a los lectores a poner a prueba la perspectiva interdisciplinaria propuesta.

4.2. Teatro experimental y protagonismo popular: hacia una participación radical

Volviendo por última vez a la entrevista con Dina Moscovici publicada el 10 de noviembre de 1957 en *El Tiempo: Los premios del festival: Dina Moscovici mejor directora, El Palomar, Mejor conjunto,* realizada tras el reconocimiento obtenido en el festival en la cual señaló:

> El teatro necesita fortalecerse con el contacto sano, con las reacciones reales del pueblo, libre este de cualquier snobismo. Y no es esta una idea original. Lo han comprendido en Francia con el teatro nacional popular y en Alemania con el teatro épico de Bertolt Brecht. No es el camino fácil el que deseamos que se incremente: no pedimos nivelar artísticamente por lo bajo. Hacer teatro popular significa simplemente salir del academicismo. Cualquier obra de alta calidad puede ser objeto de teatro popular, empezando por los clásicos hasta los autores más modernos.

Este fragmento permite evidenciar cómo el carácter de urgencia en lo experimental estaba profundamente vinculado con la idea de transformar el teatro en una herramienta cultural capaz de incidir sobre lo social. Este aspecto ya se había mencionado en relación con el objetivo de descentralización del teatro, inspirado asimismo en procesos del teatro francés de la neovanguardia de posguerra:

> Había que llevar el teatro a los distritos periféricos de la capital, a su *banlieue* y, evidentemente, a provincias, donde la actividad teatral era nula o esporádica. Pero a la Descentralización se le

> encomendaba igualmente otra misión: la de llevar el teatro a un público que, por razones de tipo sociocultural, no lo frecuentaba (dado el carácter de ceremonia elitista del teatro; contenidos y lenguajes dramáticos alejados de la cultura popular, etc.)"(Torres Moreal, s.f.)

La tarea de llevar el teatro más allá de su espacio físico, es decir, de llevar la experiencia teatral a lugares donde nunca antes se había presentado y a públicos que no habían tenido acceso a ella, resulta coherente con iniciativas como la *Exposición Popular de Pintura* o incluso con el objetivo de la *Primera Bienal de Las Cruces*, tal como se analizó en el capítulo anterior. Sin embargo, existen diferencias sustanciales en la manera en que se entiende esta descentralización teatral, particularmente en relación con la forma en que se concibe la participación del público respecto de la puesta en escena.

En este contexto, la siguiente cita de Santiago García, explicando la importancia de Bertolt Brecht[128] en el proceso del teatro experimental en el país, en el que articula de forma elocuente el interés por lo popular que surgió paralelamente a los Festivales de Teatro, especialmente a partir de 1958 en Bogotá:

> Brecht preconizaba un teatro popular. Un teatro al servicio de los más elevados intereses del pueblo. Lo cual no descartaba el placer, ni el entretenimiento de los espectadores. Todo lo contrario. Se trataba de elevar el disfrute del

128 Específicamente se presenta esta breve revisión con Bertolt Brecht debido a la vinculación directa que el teatro experimental tuvo con su obra a partir de 1957 con el montaje en El Buho, pero sobre todo a partir de 1960, según lo plantea Santiago García: "Algunos años más tarde, 1962, se montó, "Un Hombre es un Hombre". con un grupo conformado en la Universidad Nacional, bajo mi dirección. Allí ya teníamos algunos datos más sobre la teoría del teatro épico y se logró un espectáculo en el cual el carácter gestual era más evidente, de manera que la imagen resultante hablará con más riqueza de los contenidos de la pieza. Y estalló la moda Brecht. (...) Una moda mundial, sobre todo en el teatro universitario, que "racionalizó" de tal suerte el teatro que su carácter de "Ladrillo cultural" literalmente descalabró a la poca audiencia popular que empezaba a acudir a los teatros. El "brechtianismo" de los años 60 fue no una moda. (...) (Mesa Duque & Prada Prada, 2004, p. 139)

espectáculo. No de satisfacer los bajos instintos y el pensamiento trivial, sino de satisfacer los más elevados instintos y pensamiento del hombre.

Producir imágenes que estuvieran al servicio de la sociedad. imágenes que colaboraran a la transformación de la realidad. Un teatro transformador y transformable. No limitarse a la reproducción de los acontecimientos y de los conflictos de los hombres sino ir más lejos, mostrar las causas de los conflictos. No nos interesa mostrar la explotación del hombre, eso ya lo sabemos, nos interesa mostrar la causa de la explotación. Y allí (tanto el que la muestra, como el que en su función activa de espectador la descubre tiene que experimentar un gran placer. El placer de descubrir el mundo transformable y no la agobiadora presencia de un universo "inmutable". Estos hallazgos tenían que producirse en el campo de la estética. Si la que nos habían enseñado antes no nos servía para elaborar este "nuevo teatro" pues había que desecharla y adoptar una nueva estética. Una nueva óptica artística que estuviera de acuerdo con la óptica de la nueva clase que aparecía por primera vez como protagonista de la historia: el proletariado.

El proceso hacia un "teatro transformador" implicó diversas formas de resistencia, sería ingenuo suponer que estos cambios se asimilaron sin enfrentar dificultades, al respecto Consuelo (Moure Ramírez, 1989, pp.40-41) narra los retos que enfrentaron directores, actores y estudiosos del teatro al entrar en contacto con las teorías de Brecht:

Clandestinamente, en un destartalado y húmedo salón abandonado en los sótanos de la Jiménez,

Meneghetti leía con unción para Fausto y un grupo de alumnos, selecto y de confianza de la Escuela Distrital: El Pequeño Organon.

Meneghetti se iba descerebrando al tratar de explicar a unos jóvenes, alejados de la filosofía o la economía-política, y apenas iniciados en el mundo del arte y de la historia humana, los meandros del materialismo histórico y dialéctico que fundamentada las tesis brechtianas. De otro lado, explicar qué eran las "formas wagnerianas" a las que se contraponía el "teatro épico", a un grupo de muchachos para quienes la "ópera" no era una vivencia, ni un estilo, sino un producto exótico, elitista y extravagante, no era tarea fácil.

Como muchísimo menos lo era comprender "el distanciamiento". O entender qué era la melaza sentimental del romanticismo decadente, o la explotación mística-sentimentalista de Dostoievski, o la manipulación y demagogia nacionalista o afectiva en términos del arte actoral. Nada de esto era sencillo para temperamentales jóvenes en el trópico latinoamericano sub-desarrollado.

Lo que quedaba, supuestamente "claro", era algo así como que Stanislavski y el método eran reaccionarios, burgueses; explotadores sentimentales y que la Escuela de Vivencia era un confesionario intimista del individualismo decadente. Anti-progresista y anacrónica. (Visión unilateral que se divulgó sectariamente durante muchos años y más a finales de los sesentas y comienzos de los setentas.)

Meneghetti, asustado con estas apresuradas interpretaciones maniqueas - Stanislavski el

malo vs. Brecht el bueno - se buscó una pieza "conservadora" de Brecht, para demostrar que lo épico y el distanciamiento ni negaban la escuela de vivencia, ni se trataba de un frío positivismo, sino de una concepción e interpretación comprometidas del mundo, del hombre y de la historia. De una visión científica sobre la sociedad y sus estructuras expresada en el plano del arte.

Así se programó "Los Fusiles de la Señora Carrar", cuya temática entusiasmó a Fausto, el exiliado director español de la Escuela Distrital. Como ya se ha dicho, se presentó completa en televisión en febrero de 1958[129].

Durante la introducción y asimilación de teorías como las de Brecht y otros dramaturgos, a pesar de los retos que implicaba tanto la comprensión de estas ideas como los cambios radicales en la puesta en escena a los que el público fue expuesto, Santiago García señala que lo que realmente estaba en juego en ese proceso era la formación de un teatro nacional. Esta reflexión parece alinearse con el proyecto impulsado por artistas plásticos e intelectuales que, desde décadas atrás, promovían un arte americano en diálogo con la vanguardia internacional, respondiendo así a la posibilidad de satisfacer esa "necesidad orgánica". Sobre esto, García comenta:

129 Según Moure: "Fue Arístides Meneghetti, un anarquista uruguayo, quien introdujo concepciones ideológicas y planteamientos sobre el compromiso político-artístico consciente en el teatro colombiano. No fue Seki-Sano ni miembros del partido comunista. Y fue bajo la orientación de Meneghetti que Fausto Cabrera "dirigió" la primera obra de Brecht que se montó en Colombia: "Los Fusiles de la Señora Carrar", que se pasó el 19 de febrero de 1958 por televisión y luego tuvo una pequeña temporada en la Sala de la Escuela Distrital de Teatro en marzo de 1958. La dosis se repitió al siguiente año con temporada en El Buho, en mayo de 1959, luego se volvió a presentar en T.V. el 18 de julio de 1959.
Brecht se retomó de manera más amplia sólo seis años después. De 1966-1968 existen muchas publicaciones, críticas y polémicas valiosas - Revistas Mito y Eco (Francisco Posada, Carlos Rincón, Eduardo Cote Lemus) - producciones que son otro invaluable precedente del Teatro Universitario. Hasta entonces Brecht fue considerado, incluso por el TEC/Buenaventura, inadecuado para sectores populares. Hasta el 67 el TEC no acogió las tesis brechtianas. Para muchos otros, Brecht fue visto como críptico y sofisticado, hasta peligroso. Por ejemplo, por Fanny Mickey en el Festival de Arte de Cali de 1964, cuando Barrero llevó allá "La Excepción y La Regla", que finalmente se pudo presentar en el Teatro al Aire Libre de Los Cristales y en la Universidad del Valle, sin la asonada pronosticada por los directores del Festival."(Moure Ramírez, 1989, p.38)

> Puede que en las obras que hemos realizado no se apliquen al pie de la letra las formulaciones de Brecht. Si caen en manos de un brechtiano lo más probable es que las vuelva trizas. Muchas veces, no por ignorancia o por descuido, hemos traicionado la teoría y el "método", lo hemos hecho a conciencia, por necesidad, para ajustar nos a la realidad de nuestro medio y de nuestro público. Han sido traiciones necesarias. Hemos acudido muchas veces a otros métodos, a otras teorías que eran ocasionalmente más funcionales en los procesos creativos de nuestra dramaturgia. Lo que está vigente es la "necesidad orgánica" de crear una dramaturgia nacional que dé cuenta de nuestra identidad, con los rasgos originales que requiere todo proceso artístico, con las influencias más positivas y fecundas de la dramaturgia universal.(1989, p.144)

La experimentación en teatro, entendida desde la asimilación y adaptación de las teorías de Brecht –y otros autores– y el proyecto de un teatro nacional señalado por Santiago García, coincide con la necesidad de crear un arte que no solo dialogue con la vanguardia internacional, sino que integre otra definición de espectador, lo cual está relacionado con aquella dramaturgia nacional. Este proceso implica una renovación no solo en la teoría y la práctica, sino también en la relación con un público cada vez más amplio. Sin el componente popular, la renovación teatral se reduce a un mero cambio de "estilo", debilitando tanto el alcance de la participación como su verdadero potencial transformador.

La participación del espectador en el teatro pasa del mero entretenimiento a la construcción de una actitud crítica. En este sentido, el actor asume la tarea de estimular al público no solo para entretenerlo,

sino también para incitar su reflexión y participación crítica, alineándose con el objetivo de convertir al teatro en una herramienta de cambio social. Esta perspectiva se distancia radicalmente de la comprensión de lo popular que se reflejó, por ejemplo, en la exposición de noviembre de 1959 en el Liceo Femenino de Cundinamarca, en el barrio Las Cruces. En ese caso, el objetivo de descentralizar el arte al llevar las obras y los artistas a un espacio distinto al habitual no implicaba necesariamente una transformación en la actitud del público. El simple acercamiento de la pintura al público no garantizaba que este pasará de ser un espectador curioso para convertirse en un público crítico, en ese caso el espectador es sólo un receptor.

Frente a esto, la *Primera Bienal de las Cruces*, al ser analizada de forma articulada con los eventos que la antecedieron, comparte con el teatro una comprensión similar del tipo de organización de la mirada, en cuanto se cumplió con la exigencia de: reunión "convivio" de los estudiantes. Sumada a la Poiesis corporal, iniciando con el "motín", pasando por el "trasteo de obras" siguiendo con el "descubrimiento" de los murales, y finalizando con "el discurso de inauguración a cargo del poeta." Y el contacto directo con un público, en la medida que cada uno de los eventos que la conformaron involucró la actitud expectante de distintos espectadores. De esta manera, abre la historia del arte contemporáneo, que se irá articulando a partir de la década de 1960.

4.3. De las Embajadas culturales a la censura del teatro popular 1958-1972

En la historia de la educación en Colombia, la relación entre cultura y sectores populares ha sido objeto de múltiples investigaciones, especialmente en lo relacionado con los proyectos impulsados durante la República Liberal para llevar la cultura a estos sectores. Lo relevante en este apartado es señalar que, para finales de la década de 1950, la concepción sobre el aporte de la cultura a la construcción de un relato de nación, que había guiado esos proyectos en la década de 1930, seguía vigente:

> Uno de estos proyectos modernizadores para el periodo, fue la "Campaña de Cultura Aldeana", puesta en marcha durante el gobierno de Alfonso López P., y cuyo gestor fue Luis López de Mesa; la idea central de la Campaña era que, acercando y colocando en contacto a la población rural del país con conocimientos propios de la cultura occidental, se elevaría el nivel cultural de la población; pretendiendo lograr con esto aumento de la producción en el país, cohesión política, cultural y territorial de la nación y sus habitantes en torno al gobierno, entre otros aspectos; con este proyecto, se pretendía instaurar una manera diferente de vivir, una forma de vivir "más civilizada"(Díaz Soler, 1999)

Si bien en algunos casos el teatro experimental contribuyó a alterar esta concepción "civilizatoria", lo cierto es que, en muchos de los casos registrados por el periodismo cultural, se puede identificar la continuidad de la visión de la cultura tal como la entendía Luis López

de Mesa, y algunos ideólogos del proyecto de nación de las décadas de 1930 y 40[130]. En dicha concepción "la cultura era vista a través de la oposición entre decadencia y salvación, al tiempo que presentaba una jerarquización de la diversidad nacional como condición para romper el parroquialismo y conectar al país con lo que se consideraba la cultura universal." (Villegas Vélez, 2005, p. 231) Ejemplo de dicha continuidad el reportaje del martes 11 de noviembre de 1958, *El Tiempo "Despiertan Grande Interés Las Embajadas Culturales de El Tiempo."* (p.15) Sin autor.

> Una admirable y cordial acogida mereció la iniciativa de esta página, dada a conocer en nuestra edición del martes pasado, sobre la gran campaña cultural que en los barrios de Bogotá desarrollará este diario, mediante la colaboración de grupos artísticos, teatrales, profesionales de la medicina, la odontología, el derecho, etc. Y sobre los lineamientos generales dados ya a conocer. Se trata, como ya lo hablamos informado, de llevar a los barrios de la capital, dos veces por mes, una embajada o caravana cultural que se encargara de ofrecer a los habitantes de cada sector no solo orientaciones intelectuales sobre medicina infantil, higiene, nociones de la historia patria, cívica, etc., sino también presentaciones de carácter artístico de todo género. Es decir, cumplir una tarea de orientación práctica en favor de los sectores populares de la ciudad.

130 En el proyecto de nación de intelectuales como Luis López de Mesa el papel de la educación y de la cultura debe sumarse a proyectos que involucren planteamientos biologicistas y propuestas médicas-higienistas para el mejoramiento de las "razas colombianas" en la medida en que: "En medio de una acelerada modernización, numerosos intelectuales de élite intensificaron su desconfianza hacia las razas colombianas y le demandaron al Estado que fundara, instituyera, unificara y controlara racionalmente la sociedad nacional al tiempo que se construía a sí mismo en ese proceso, en medio de la permanente preocupación por el mejoramiento del acervo racial de la población colombiana. Esta preocupación, especialmente en los intelectuales liberales que participaron en las conferencias citadas por la Asamblea de Estudiantes en 1920, traía ya consigo, a través de la retórica higienista, los gérmenes del intervencionismo estatal, parcialmente puesto en marcha, catorce años más tarde, durante la administración de Alfonso López Pumarejo; momento en el cual la población empieza a ser representada cada vez menos como raza y más como pueblo." (Villegas Vélez, 2005, p.230)

La foto del reportaje presentaba a un grupo de actores, incluyendo al director Fausto Cabrera en una sesión de lectura en El Buho, en el pie de la imagen decía:

> Algunos de los artistas del grupo teatral "El Buho" que tomará parte en la campaña cultural que EL TIEMPO adelantará en los barrios obreros, de acuerdo con las informaciones que hemos dado a conocer anteriormente.

Las *Embajadas Culturales* fueron establecidas en septiembre de 1958 por iniciativa del periódico *El Tiempo*, durante la administración de Juan Pablo Llinás Olarte[131] (1958-1960). El carácter "sanitario" de esta iniciativa puede relacionarse con la trayectoria de Llinás, quien fue médico y cirujano de la Universidad Nacional de Colombia, además de ministro de Salud durante el gobierno de la Junta Militar en 1957. Y obedecen a las exigencias sociales generadas como efecto de la incorporación del Proyecto de Ley Número 503 de 1958, mediante el cual se organizó el Distrito Especial de Bogotá como Distrito Capital y se creó un fondo para financiar obras y servicios públicos en los barrios populares, teniendo en cuenta que:

> En la década de 1950, la administración territorial de Bogotá se transformó con la incorporación de los municipios de Bosa, Engativá, Fontibón, Suba, Usme y Usaquén a su jurisdicción. Al tiempo que la ciudad crecía en términos poblacionales, también aumentó la demanda en servicios

131 Juan Pablo Llinás Olarte (22 de marzo de 1971 – 29 de noviembre de 1973) Según la página de la Academia Nacional de Medicina: "Nació el doctor Juan Pablo Llinás en Sabanalarga, Atlántico, el 8 de diciembre de 1903. Ocupó, por primera vez, la Alcaldía de Bogotá, en 1945. Fue director del Hospital de San Juan de Dios, de 1950 a 1952. Fue, por segunda vez, alcalde de Bogotá, entre 1958 y 1960. Ocupó la vicepresidencia de la Academia entre el 11 de marzo de 1965 y el 16 de marzo de 1967. Presidió la Academia del 22 de marzo de 1971 al 29 de noviembre de 1973. La Academia lo promovió a Miembro Honorario, el 2 de noviembre de 1978. Gran escritor científico y político, fue autor de numerosos artículos. Falleció en Bogotá, el 19 de mayo de 1982. https://issuu.com/jmrcomunicaciones/docs/anm_150_a_os_pag_sueltas/s/19002910 Para ese momento, el alcalde mayor del Distrito Especial de Bogotá (1954-1988), era elegido sin voto popular. Mediante decreto 3640 de 1954 se crea el Distrito Especial de Bogotá y el cargo comienza a denominarse como alcalde mayor. Pasa a ser designado directamente por el presidente de la República. https://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=4925

públicos, trabajo, vivienda y educación. En esos años, el sistema educativo era precario, atendido por una infraestructura deficiente mediante el arrendamiento de inmuebles no aptos para la enseñanza, con un cuerpo de maestros mal remunerados, y un déficit de 2.000 escuelas para 41.000 estudiantes, fue necesario reformar el ramo de la educación. En esa coyuntura se creó la Secretaría de Educación, mediante el Acuerdo 26 de 1955, para encargarse del funcionamiento de las escuelas de primaria e institutos industriales y comerciales. Entre 1955 y 1959 la Secretaría de Educación estuvo a cargo del funcionamiento de la Escuela de Observación y Cuarentena "Rojas Pinilla", Universidad Popular del Distrito, Colegio Distrital de Bogotá, Escuela Industrial del Distrito, Instituto Distrital de Comercio, Escuela Media de Artes y Oficios, Concentración Escolar de San Fernando, y la Concentración Urdaneta Arbeláez.(Archivo de La Secretaría de Educación Distrital, n.d.) La creación de la Secretaría de Educación en mayo de 1955 supuso un "segundo momento"[132] en la historia de la función de la cultura en Bogotá:

El segundo momento de la cultura en la ciudad llega con la creación de la Secretaría de Educación, en 1955, y en cuya estructura se incluyó la Dirección de Extensión Cultural con dos secciones, una de Bibliotecas y otra de Teatro Experimental. La dependencia tuvo a su cargo entre otros espacios deportivos y de recreación, el de la Media Torta, las galerías de arte, y de las bibliotecas que funcionaban en ese momento en la ciudad.

132 ACUERDO 26 DE 1955 www.alcaldiabogota.gov.co Según archivo Historia de la Función de la Cultura, "Capítulo 1: Las Secretarías de Gobierno y de Educación y el desarrollo de la Cultura en Bogotá entre 1927 y 1978 La historia de la función de cultura en Bogotá, a nivel institucional, tuvo dos momentos caracterizados por su manejo. El primero, se remonta al año 1927, cuando la entonces Secretaría Municipal de Gobierno tenía dentro de su estructura una dependencia llamada Acción Cultural del Municipio. En este tiempo, los temas culturales y de divulgación se manifestaban esporádicamente. Un hito respecto a la divulgación de la lectura y de la música para la población fue en el año 1936, durante la alcaldía de Jorge Eliécer Gaitán, en la que se organizó un primer concierto en la plaza de toros con la Orquesta Sinfónica Nacional y una feria del libro, además de los primeros servicios culturales especiales como la proyección de películas gratuitas." (Acuerdo 26 de 1955 Concejo de Bogotá, D.C., n.d.)

El proceso de anexión de seis municipios en 1954 trajo consigo una serie de retos para la administración pública, incluyendo aquellos relacionados con la cultura. En este contexto, el fenómeno de lo popular se expandió, reflejando una realidad social imposible de ignorar. La creación de una sección de Teatro Experimental coherente con ese momento de la función de la cultura se explica con la creación de la Escuela de Teatro del Distrito, y evidencia el papel que debía desempeñar el teatro en este panorama.

Frente a esto, surge el *Teatro Móvil del Distrito,* una iniciativa destacada en el reportaje de Isabel Pinto titulado *"Teatro de Fausto Cabrera llevará Teatro Móvil a los barrios de la capital"*, publicado en *El Siglo* el 10 de mayo de 1958. En este, la periodista presenta una entrevista con Fausto Cabrera, quien, para ese momento, dirigía la Escuela de Teatro del Distrito[133], a continuación, dos preguntas sobre el teatro experimental y el teatro móvil:

- ¿Desde cuándo dirige el Grupo Teatro Experimental del Distrito?

-Hace tres años. Aunque, en un principio, el apoyo prestado por el ministerio de educación era muy mediocre, casi nulo, últimamente las cosas han cambiado, pues el secretario de este ministerio señor Andrade Mejía y la directora de extensión cultural del distrito, se han empeñado en ayudarnos de verdad.

- ¿Qué planes tiene con su grupo?

133 Según Florían Navas & Pecha Quimbay: "Fausto Cabrera fue destituido de la dirección de la Escuela a finales de 1958, debido a diferencias con el Secretario de Educación. En sus memorias Fausto Cabrera describe este episodio como una "destitución fulminante" por negarse a montar una obra "muy mala" sugerida por el Secretario de Educación. La salida de Cabrera y de su colaborador Santiago García de la Escuela motivó la conformación de El Buho, considerada la primera experiencia de teatro independiente en la ciudad. En 1962, debido a la reducción del presupuesto que garantizaba su funcionamiento, la Escuela de Teatro del Distrito tuvo que cerrar y suspender las actividades académicas. Fue reabierta en 1970 por la División de Extensión Cultural del Distrito con el nombre de Escuela de Teatro de Bogotá, D. E. En 1979 la Escuela pasó a depender del Instituto Distrital de Cultura y Turismo que había sido fundado un año antes." (p. 51-52)

> -Dentro de días empezará a funcionar el Teatro Móvil en un "tráiler" adquirido recientemente por la secretaría de educación y cuyo único fin es llevar el teatro a los barrios. Yo considero este paso de decisiva importancia dentro del campo cultural, porque en un país como Colombia, donde no existe una tradición teatral, es esta una manera de fomentar entre las gentes la afición por el teatro, además de proporcionarles una sana distracción.

En la sección: *Actualidades de Bogotá Teatro Móvil del Distrito Especial* del 12 de agosto de 1958 en *El Siglo*, se publica una fotografía del teatro móvil en el que se ve a un grupo de actores en escena. De espaldas al fotógrafo un numeroso grupo de espectadores con sombrillas, otros bajo la lluvia observan la obra. En la nota de pie de foto:

> "EL QUERIDO DIFUNTO". A pesar del mal tiempo que reinó en la capital de la república en la tarde del miércoles, la alcaldía mayor del Distrito Especial, a través de la Dirección de Extensión Cultural, inauguró su Teatro Móvil, con la actuación de los alumnos de la Escuela Experimental de Teatro. La gráfica recoge una escena de la obra con que fue inaugurada, titulada "El Querido Difunto", bajo la dirección de Felipe Ravinet. Estupenda y meritoria labor, que debe proliferar. Solo felicitaciones sincerísimas merece la misión de llevar a los barrios populares el eterno y siempre bello mensaje del teatro(p.5).

De acuerdo con el contexto inicialmente mencionado, el teatro popular local, no es un fenómeno de la década del cincuenta, comienza en la década de 1940 y no como una iniciativa distrital, sino misional, según lo reseña Eduardo Gómez, en el artículo: *Se encienden*

las candilejas: panorama del movimiento teatral en Colombia, de la revista *Cromos* del 12 de enero de 1959, a continuación, algunos fragmentos sobre el tema:

LOS GRUPOS POPULARES EN BOGOTÁ

Es Enrique Pachón quien nos lo cuenta todo. Con su voz grave y su rostro enjuto acusador de una sensibilidad secreta, condiciones que le hicieron acreedor al premio como mejor actor de reparto en el Segundo Festival de Teatro, nos narra a grandes brochazos el nacimiento y desarrollo de los grupos de teatro popular en Bogotá. El asunto comenzó en el año de mil novecientos cuarenta y dos cuando a los jesuitas que dictaban clases nocturnas para obreros y empleados, se les ocurrió atizar la piedad de sus alumnos con el teatro Moral. Entonces montaron obras piadosas y declamatorias como "La pasión" y obras pedagógicas y recordatorias como "La Fundación de Bogotá". El padre Andrade fue el iniciador ("un cura humanista") con él recorrieron pueblos de Cundinamarca en una especie de romería teatral para agentes piadosas. Pero la iniciativa fue fructífera; pocos de aquellos maduros alumnos obreros y empleados, siguieron adelante con el teatro, pero algunos como Enrique Pachón (quien en esa época era mandadero), Gilberto Gallo, sastre (y seguramente "humanista"), se concentraron en las actividades teatrales y continúan en ellas. Gilberto Gallo dirige actualmente un conjunto con empleados y choferes de los buses Azules y Pachón otro formado por jóvenes empleados. Gallo está convirtiendo un cobertizo en teatro mediante una serie de arreglos hechos por él y su gente "a mano limpia" como quien dice pachón hizo una gira por Cundinamarca con motivo de la Navidad.

> Pachón ha tenido que luchar solo y abrazo partido para integrar su grupo y poder dedicarse al teatro: recién salido de donde los Jesuitas y de las manos del padre Andrade, escribió algunas obras como “La pola” influido por García Lorca en un comienzo su grupo estaba formado por la familia Sánchez (diez personas); para entonces Pachón estaba influido por el movimiento de “piedra y cielo” escribió la obra llamada “87421”; pronto, sin embargo el Piedracielismo le hartó y entró al Instituto de Cultura popular (que luego se acabó) para continuar sus estudios, allí tuvo la oportunidad de hacer teatro(...). (pp.17-27)

El caso de Enrique Pachón ejemplifica, en parte, el tipo de función social históricamente asignada al teatro. Sin embargo, lo particular en su caso, y en el de Gilberto Gallo, es que dicho contacto ilustra el paso de espectadores a productores lo cual es significativo. Por otro lado, la participación de sectores populares no se limitó a grupos obreros; la anexión de los municipios[134] permitió el encuentro con campesinos del Sumapaz. Según Moure, en 1961 el Teatro Experimental Independiente (T.E.I[135]) también desempeñó un papel importante en este proceso.

134 Entre 1959 y 1961 otro cambio significativo en Bogotá a propósito de los cambios sobre la administración pública y su relación con el teatro popular será la creación de Juntas de Acción Comunal según Acuerdo 35 DE 1961 de (agosto 01): “Por el cual se incorpora la Acción Comunal a los programas de desarrollo social, económico y físico que adelante el Distrito Especial y se modifica el Acuerdo número 4 de 1959.

135 Según Moure el T.E.I se fundó en 1960 y contó con apoyo internacional: “En la parte de formación teatral, el T.E.I. contaba con asesoría internacional en 1961. En razón del Punto IV (Asistencia Cultural-UNESCO), procedente de la Universidad de Yale vino al país el profesor portorriqueño Ángel Rivera, experto en montaje e iluminación; el profesor Rivera asistía al T.E.I. en la parte técnica; otros profesores universitarios, entre ellos Domingo Suarez (español), experto en historia y epistemología del arte, asistían al T.E.I. en análisis de obras y personajes.”(Moure Ramírez, 1989) Al TEI lo conformaron Gabriela Samper, Mónica Silva, Rosario Montaña, Fernando Gonzáles C., Germán Moure, Jorge Cano, Marina Gonzáles, Carlos Tudela, Jorge Ali Triana, Jorge E. Caicedo, Germán Colmenares, Jorge Orlando Melo y Paco Barrero, entre otros.

Beca de Investigación en Arte Contemporaneo FUGA 2024

Se presentó con una dramatización del cuento de Tomas Carrasquilla, “El Tío Tigre Cogelotodo”, en las montañas de la región del Sumapaz, para campesinos que en ese momento estaban alzados en armas.

La función se hizo en un trapiche ubicado en una hondonada, iluminada por cientos de antorchas rebeldes. Era la primera vez que un grupo de extracción universitaria se presentaba al aire libre, en un escenario improvisado, con una obra nacional y popular, y para un público insurgente.(Moure Ramírez, 1989,p. 21)

Imaginar una obra de teatro experimental en la que campesinos armados devienen espectadores de un grupo de universitarios teatreros que improvisan, en un trapiche, un escenario donde se presenta una obra inspirada en la literatura de Tomás Carrasquilla, ejemplifica otro tipo de encuentro y de participación. Esto ocurre en la medida en que el contenido de la obra implicaba no solo un espectáculo entretenido, sino también una crítica política, según lo narran Rosario Montaña y Paco Barrero en la película de 1992 H*istoria del inicio del teatro popular y la televisión en Colombia* de Mady Samper

A propósito del Teatro Experimental Independiente, el reportaje de *El Tiempo* del 26 enero de 1961: “El teatro experimental independiente”, en el cual Jorge Alí Triana dice:

> Hay que popularizar el teatro
>
> Una vez más Jorge Alí, nos dice en la ya amena charla que hemos formado con todo el grupo: “a pesar de las dificultades antes anotadas, el grupo cuenta con un público, en su mayoría de estudiantes y de gente joven que se dio a conocer en nuestras pasadas presentaciones con ocasión de los festivales de teatro, y que no son ro con

una de las mejores entradas. Para nuestra propia satisfacción este público es diferente del que usualmente concurre el teatro Colón. Hay mucha gente a la que se le dificulta llegar allí, y una de las más hermosas experiencias que hemos logrado es llegar hasta el, por medio de presentaciones en los diferentes barrios de la ciudad. Tenemos el propósito de ampliar nuestro radio de acción en ese sentido, y para lograrlo pensamos al reanudar labores en este nuevo año que comienza a continuar esta serie de presentaciones para transmitir lo que sabemos y sentimos a este público espontáneo y generoso, ansioso de empaparse de cultura y de algo que hasta ahora le ha sido negado".

Luego el entrevistador le pregunta:

–¿Y qué nos dices en cuanto a los demás grupos de teatro infantil?

"Reconocemos y admiramos la labor de algunos grupos por medio del teatro infantil formando el público que en un futuro próximo exigirá del teatro colombiano un nivel a la altura del de los grandes teatros. Desafortunadamente, tanto ellos como nosotros nos hallamos rodeados de una especie de agrupaciones con sus respectivos Fuhrers, que se creen capacitados para orientar la cultura de un país por medio de un sistema repugnante de especulación, de caridad social y artística. Este sistema desvaloriza y detiene el camino del desarrollo de la cultura nacional. Nosotros seguiremos, como lo hemos hecho, luchando contra estos obstáculos guiados siempre por nuestro profundo amor al teatro y esperamos alcanzar en un futuro próximo la meta que nos hemos propuesto".

Al respecto hay que mencionar que el T.E.I, se funda al tiempo con la "Cooperativa de Teatro Infantil", el objetivo de esta, coherente con el teatro popular fue la creación de un grupo de Teatro Infantil, en el cual según las palabras de Meneghetti, tenía un claro enfoque pedagógico dirigido al público infantil. En el reportaje de *El Tiempo* del 21 de agosto de 1960, titulado *"Mañana: Doble Estreno en el Teatro Colón"*, se menciona el estreno de *"La Cajita de Oro"*, de Jaime Paredes, y *"El Conejo que Quería Crecer"*, de Nelly Vivas:

> Lo más interesante que tiene el teatro infantil es la posibilidad de hacer experiencias sobre un material humano que responde de una manera espontánea y directa. Creo asimismo que la vieja teoría sobre la necesidad de contar a los niños exclusivamente cuentos de hadas, responde a una subestimación de la capacidad receptiva de los mismos, ello explica por qué incluimos en el repertorio un drama como "La cajita de oro", obra que tiene un neto contenido social.

El interés en el público infantil coincide con las difíciles condiciones de la infancia durante las décadas marcadas por la violencia política. Aunque el Teatro Infantil del Parque Nacional no fue la primera iniciativa de teatro infantil en Bogotá, sí destacó por el tipo de obras, montajes y el público al que se dirigía. Este contexto se enmarca en la realización del *XI Congreso Panamericano del Niño*, organizado por el Instituto Interamericano del Niño (organismo especializado de la OEA), que tuvo lugar en Bogotá del 22 al 29 de noviembre de 1959.

Tanto el Congreso, como la fundación de la *Cooperativa de Teatro Infantil*, se inscriben además en un marco internacional más amplio: la *Declaración de los Derechos del Niño*, proclamada en ese mismo año:

Finalmente, las Naciones Unidas declararon en 1959 la "Convención de los Derechos del Niño" como elemento complementario de la conocida "Declaración Universal de los Derechos Humanos" de 1948; creó el "Consejo Nacional Infantil" y se reglamentó el trabajo de los menores. Esta legislación estatal florece en medio del crecimiento, aunque lento desde 1940 de una infraestructura de "servicios de salud y educación dirigidos a la niñez, como, por ejemplo, la fundación del Hospital Infantil Lorencita Villegas de Santos y la escuela de Artes y Oficios entre otros. (...) durante la dictadura del General Rojas Pinilla comienza el proceso de institucionalización de las políticas de protección infantil y de la familia, por medio del programa "Sendas" Secretaría General de Asistencia Social." Dicho programa dejó de funcionar durante los primeros años del Frente Nacional cuando se planteó la necesidad de fijar unas políticas más claras y consistentes. frente al problema de la niñez abandonada.(Pinilla, 2014,p.127)

Finalizando el segundo gobierno del Frente Nacional estas políticas habían fracasado, según lo expone Néstor Raúl Pinilla en el artículo: *Premisas históricas de la creación del Instituto Colombiano de Bienestar Familiar(Pinilla, 2014, p. 127)*

> En los programas de los primeros gobiernos del Frente Nacional se concretaban políticas de alcance social, cuyo fin eran los grupos más pobres, como la creación de empleo en las ciudades, la reforma agraria en el campo, la ampliación en la cobertura de la educación, la salud, la vivienda y la protección infantil. Con estos programas, enmarcados dentro de la Alianza para el Progreso, se buscaba demostrar que dentro del capitalismo era posible mejorar las condiciones de vida de las mayorías sin recurrir a la alternativa comunista".

Sin embargo, estas políticas habían fracasado hacia 1965 debido a que los gobiernos habían concentrado su energía y recursos en la represión militar de la oposición armada y en satisfacer los intereses de los grupos políticos que sostenían el Frente Nacional. Esto había llevado a una progresiva erosión del respaldo y legitimidad del régimen lo que se reflejaba en la abstención electoral que fue del 65% en las elecciones de 1966.

El objetivo de establecer vínculos entre la urgencia de un teatro popular y un marco de políticas públicas amplía las posibilidades interpretativas del tema. Además, permite contrastar las distintas circunstancias sociales y analizar cómo el teatro popular respondía al momento histórico en el que surgió y se desarrolló, así como explorar el diálogo institucional que se estableció a nivel local. El contexto del Frente Nacional constituye el marco histórico en el que el teatro en Colombia se consolida. La tensión entre un teatro que reconoce la importancia de sectores populares y una lógica política que restringe la participación tiene implicaciones directas sobre la historia de la relación entre el teatro nacional y la política.[136]

En la década de 1960 se revela la enorme carga política que implica la participación tal como la entendía el teatro experimental, siguiendo por ejemplo a Brecht, sin embargo, la politización fue dándose en lo cultural a medida que avanzaba y se hacía insostenible el modelo

136 Ejemplo de esto la vigencia para ese momento del DECRETO 434 DE 1956 (marzo 01) por el cual: **Artículo primero**. Quien tome parte en actividades políticas de índole comunista, incurrirá en presidio de uno a cinco años o en relegación a Colonia Agrícola Penal por igual término; en interdicción del ejercicio de derechos y funciones públicas por diez años; en incapacidad para actuar como dirigente sindical por el mismo tiempo, y quedará impedido absolutamente para pertenecer en el futuro a las Fuerzas Armadas. Si se tratare de un miembro de ellas, la sanción se aumentará al doble y se impondrá, además, la degradación pública.
Parágrafo. La persona a quien se aplique una de estas sanciones no tendrá derecho a ninguna de las rebajas de pena concedidas en disposiciones anteriores, y si fuere extranjero, será expulsado del territorio nacional, una vez cumplida la condena. **Artículo segundo.** Ejercen actividades políticas de índole comunista quienes obedezcan órdenes, instrucciones o consignas de partidos o entidades comunistas extranjeros, o por cualesquiera medios preconicen o traten de implantar en la organización de la familia, de la sociedad o del Estado las doctrinas y métodos del comunismo internacional, o asistan con conocimiento de causa a juntas o reuniones de ese carácter, bien sea este manifiesto o encubierto.

político del Frente Nacional:

> La segunda mitad de los años sesenta presenció cierto agotamiento del pacto político y los esfuerzos de reinvención del poder ejecutivo en cabeza del Dr. Lleras Restrepo no dieron resultados. Interesado éste en propiciar una democracia más directa, tomó cierta distancia de los partidos políticos y optó por una política de mano fuerte hacia los sectores opuestos al sistema político. Muestra de ello fue la ilegalización de la Fundación Universitaria Nacional (FUN) y la represión a la que fueron sometidas todas las expresiones de reivindicación social y política. Recuérdese que el 24 de octubre de 1966 el presidente Lleras decidió acudir a la Universidad Nacional en compañía de John Rockefeller a la inauguración de un edificio que se había construido con el apoyo del magnate estadunidense. La protesta obligó a la fuerza pública a invadir la ciudad universitaria y a detener a varias decenas de estudiantes. Para el mes de noviembre la FUN se hallaba desmantelada para luego ser declarada ilegal. Este tipo de acontecimientos arraigó más el escepticismo de los estudiantes hacia el Frente Nacional, madurando las condiciones para una oposición cada vez más evidente en las calles y en las urnas.

Frente a esto, la pregunta es cómo este proceso de radicalización de los grupos estudiantiles afectaba a los grupos de teatro vinculados directamente con la Universidad Nacional o a partir de cuándo comienza a determinar la participación al interior de las agrupaciones de artistas. Fernando Duque Mesa y Jorge Prada Prada (2004 le preguntan a Santiago García[137] por este asunto:

137 Santiago García sale de la dirección del grupo de teatro de la Universidad Nacional de Colombia a comienzos de 1966 a raíz de la censura que recibió por parte de las directivas tras el montaje y estreno de la obra “Galileo Galilei” en el Teatro Colón. Precisamente el motivo de la censura se remite a la relación existente para ese momento entre la Universidad y la Embajada de los Estados Unidos. Sobre las implicaciones de dicho montaje el artículo escrito por Patricia Ariza para **El Tiempo: www.eltiempo.com**

Por estos años sesenta era muy frecuente el fenómeno de las militancias o de las adhesiones a distintos movimientos políticos de izquierda, como búsqueda de las diversas utopías, ¿se afilia usted a alguna organización en particular?, ¿cómo veía en es tiempo las relaciones y polémicas entre el arte y la política?

SG: Era evidente que algunas personas que entraban al grupo tenían militancia política, pero que muchas veces uno ni sabía, o sea en el proyecto que se estaba haciendo había como una espontaneidad muy grande, una gran libertad, no había ningún programa político de ningún tipo, ni estético ni político. Carlos José Reyes montaba las obras que provocaba: *Soldados* o *Metamorfosis* '*Variaciones sobre un Tema de Kafka*', o las puestas en escena que hacía Carlos Parada, o los Mágicos 68; la sala la prestábamos también para que se presentará el grupo de la Universidad de los Andes, el TEUAN, dirigido por Ricardo Camacho; es decir, no solamente presentábamos obras nuestras sino de otros grupos de teatro de otros sectores. Y la cosa política era algo que estaba en el contexto, estaba afuera pero no adentro del grupo; a veces nos sorprendía que hubiera algunas manifestaciones de carácter político por parte de los actores, pero entraba a formar parte de la amplitud, de la libertad que existía en la Casa de la Cultura, no teníamos ningún programa político, evidentemente existía el Partido Comunista de Colombia, y las relaciones del Partido Comunista de Colombia con la guerrilla pues eran evidentes en el mundo político que había en ese momento. Y teníamos muchos espectadores que venían de los sindicatos, de las universidades, de los barrios de invasión que en ese entonces constituían uno de los medios de lucha más importantes en la

sociedad: invadir barrios, como el Barrio Policarpa, etc.; todos esos barrios populares que habían de invasión, y nosotros íbamos mucho como invitados a esos barrios a hacer presentaciones; con la Casa de la Cultura hicimos muy pocas, pero ya como Teatro La Candelaria sí un poco más. Por ejemplo fuimos a la fundación de la sede cultural del Barrio Policarpa, había algunos actores que venían de allí mismo, como Carlos Parada que trabajaba con Hernando Forero (Policarpo) que era del Policarpa (de ahí el apodo con que se quedó), y otros que posteriormente vinieron acá a fundar la Casa de la Cultura; fueron actores de acá que provenían de esos barrios; pero en eso hubo siempre más que libertad un liberalismo, en el hecho de que hubiera gente que participara de distintas ideologías políticas, que uno ni siquiera se daba cuenta; por ejemplo había un actor que era "godo", conservador, y nadie se había enterado..., y sin embargo era conservador..., fue el que descubrió que Álvaro Gómez Hurtado iba siempre a ver Marat/Sade, iba disfrazado y se hacía allá en la última fila, y un día Jorge Vargas, que era ese actor, llegó a decirnos:

-"¡Llegó mi jefecito!, ¡llegó mi jefecito!". Y fuimos a mirar quién era su jefecito, y era nada más y nada menos que Álvaro Gómez Hurtado.(pp.217-218)

Al respecto hay que precisar que cuando se compara el contexto de 1959-1962 con el 1969-1972 respecto a lo político y la politización del teatro, es indispensable revisar la propuesta de periodización propuesta por Consuelo Moure en Teatro universitario colombiano, 1968-1975 (1989). Según la autora la politización de los grupos de teatro cambia de acuerdo con el año que se esté analizando y al tipo de intereses de los grupos, razón por la cual propone diferenciar las etapas de dicho proceso así:

68- Para la “primera generación”. Las preocupaciones político-expresivas surgieron del seno de su formación y vocación artística.

72- Para la “segunda generación”. Las preocupaciones artísticas, si las hubo, surgieron de su formación y militancia político/universitaria, no de su vocación artística.

74- Para la “tercera generación”. Se trató simplemente de absorber los encuentros y los cambios efectuados por las dos generaciones o conductas anteriores, disueltas o en trance de serlo, por la represión oficial, y ocupar el espacio vacío dejado por aquellas, tanto para recoger en taquillas al espectador estudiantil, como para servir al proselitismo electoral. Verdadera involución ecléctica.

La experimentación, tal como Moure la recupera en entrevistas con Paco Barrero, quien pertenece a esa “primera generación”, tuvo unas características particulares: casi todos los directores de la “primera generación” tenían alguna formación académica, alguna experiencia en teatro o televisión, apuntaban a una dedicación profesional, bien como “maestros de teatro” en las universidades, recurso ocupacional, cual el de teatro t. v., al que apelaban para hacer (un grupo de ellos fue alto dirigente del Teatro Universitario). Por tanto, hablaban un lenguaje y movían unos propósitos harto separados de quienes luego repitieron o multiplicaron (no simplemente se memorizaba su discurso). Se los comprendía.

Las primeras orientaciones, como se ha visto, las recibieron ellos de diversas vertientes: del anarquismo ideopolítico, de la teología de la liberación, del socialcristianismo o existencialismo comprometido. Como el materialismo dialéctico a algunos de ellos les

llegó mucho después, poseían relativos fundamentos, y si asimilaban ideas socialistas, lo hacían críticamente, desde el arte y desde posturas anteriores. Poseían entonces alguna maduración y sabían rumiar conceptos. (Moure Ramírez, 1989, p. 44)

Contrario a esto, siguiendo el repaso histórico de Moure, en la "segunda generación", es decir, a partir de 1972, se ... subestimaron las "veleidades" de la epistemología, de la historia del arte y las técnicas teatrales, por ser todas de "origen burgués", estos grupos caracterizados por el desconocimiento sobre lo teatral fueron "adoctrinados en las células estudiantiles de las organizaciones políticas", hasta el punto de que el arte y los artistas sospechosos de subjetivismo o de pensar abierto, debían ser "re-enfocadas o re-educadas". (Moure Ramírez, 1989, p. 45)

Dos reportajes del archivo del periodismo cultural permiten cerrar este repaso breve por algunos de los casos en los que se verifica el modo en el que se dio la relación entre el teatro y la participación popular:

17 julio 1968 *El Siglo, Teatro de gran calidad de "La Ciudad" hacen obreros,* por Luis Fernando Lucena:

> "La Ciudad" es la formidable pieza que ha montado un grupo de obreros (SECOB) en el café "La Mama", basada en una idea de Jean Tardieu, adaptación de Kepa Amuchástegui y dirección de Marco Antonio López y estará puesta hasta el 21 de julio.
>
> En lo que va recorrido del año ha sido notorio el auge que ha tomado el teatro; han aparecido muchos grupos y directores que, haciendo innumerables esfuerzos, han logrado montar una serie de obras de relativa importancia y regular representación. Uno de esos esfuerzos fue la creación del café "La Mama", lugar dedicado

exclusivamente al teatro. Es así como después de presentar una serie de obras con algunos aciertos y bastantes imperfectos (“El cabo Hesio”, “Un día el circo vino al pueblo” “Salmo”) con la actual obra, “La Ciudad”, obtienen un formidable logro plástico, de actuación, de contenido y de dimensión, es decir: teatro-vida.

Es indudable que el grupo de obreros a cuyo cargo está la representación, escogió la idea más por una necesidad real de comunicarla, que por el simple placer de hacer teatro. Es decir, por primera vez se encuentran en el café “La Mama”, actores con conciencia, actuando en un medio sin conciencia; y esto hace aún más notoria la diferencia entre este tipo de teatro y los anteriores que hemos visto en Bogotá.

En realidad, los obreros del SECOB en “La Ciudad”, hacen un llamado a la conciencia comunican claramente su realidad y lo terrible que hay en ella. Pero también dicen: ¡La estamos viendo, somos conscientes! Pero Uds.... Uds. ahí sentados no están viendo nada, están dormidos, no ven, no ven... Ha muerto el hombre.

Sin embargo, ellos insisten y nos dicen: El hecho es que el hombre no se siente así mismo como portador activo de sus propias capacidades y riquezas, sino como una “cosa” empobrecida que depende de poderes exteriores a él y en los que ha proyectado su sustancia vital. Y la obra continúa: El “robot” no necesita fe, puesto que en él no hay vida, seamos objetivos, nosotros vemos objetivamente nuestra realidad, la objetividad no significa indiferencia y desapego, significa respeto; o sea, la aptitud para no deformar y falsificar las cosas, las personas y a uno mismo.

Y refiriéndose a ellos mismos y al público presente, dicen serenamente: “Lo que nos interesa es el carácter del hombre, no su éxito. Los componentes del grupo de teatro del café “La Mama” y de todos los demás que de esta índole existan, deben aprender del ejemplar grupo de teatro del SECOB y aceptar plenamente lo que dice su director Marco Antonio López: “Nos satisface, ¿por qué no decirlo?, el poder enseñarles algo desde nuestra posición de “maestros de obra” Y parece concluir diciendo: Hace miles de años se le dijo a una pequeña tribu: “Puse ante ti la vida y la muerte, la bendición y la maldición, y elegiste la vida”. Esa es también nuestra elección.(p.14)

A partir de 1967 el escritor Luis Fernando Lucena dirige con su esposa, la artista Clemencia Escobar[138] (que asume el apellido de su esposo) la Galería de arte U.D[139], este reportaje de 1968 resulta interesante porque permite verificar la vinculación entre un grupo

138 diccionario.cedinci.org

139 Galería Ud. Dirección Parque de la Independencia Teléfono(s) Sin registro Apertura 1967 Cierre Sin registro Fundador(es) Matilde de Lewental Raúl Marroquín director(es) Clemencia Lucena (fundadora-directora) Luis Fernando Lucena (fundador-director). https://galeriasantafe.gov.co/wp-content/uploads/2020/08/BI-Por-las-galerias.pdf (Gutierrez Montes & Carolina Cerón José Ruiz, 2020, p. 367) ” La Galería Ud. fue fundada en 1967 por Matilde de Lewental, Raúl Marroquín, Clemencia Lucena y Luis Fernando Lucena en el quiosco del Parque de la Independencia más conocido como “templete de la luz”. Se inauguró el 18 de septiembre con una exposición individual de un artista conocido como ‘Juan Manuel H2O y Viento’. La galería estaba “dedicada únicamente para exposiciones de pintura de los valores jóvenes colombianos, que siempre han encontrado serios problemas al intentar mostrar sus obras”19, según reseñó El Tiempo. En su primer año de actividad se realizaron 17 exposiciones, 3 colectivas y 14 individuales. Las primeras exposiciones de la galería, en palabras de una de sus fundadoras, fueron: ... significan un año ganado para la cultura del país, un paso —no un paso más—, hacia una situación bien difícil de crear: implicar al público en el trabajo de los artistas colombianos. Hacerle ver lo más claramente posible que es un trabajo necesario. En otras palabras, que las obras de los artistas colombianos son serias, importantes, indispensables, y no objetos de lujo20. Galería Ud. estuvo activa hasta los primeros años de la década de los setenta cuando sus directores se unieron al Movimiento Obrero Independiente Revolucionario (Moir).”

teatral como SECOB y el Café La Mama[140] , también la continuación de la participación de grupos obreros con el teatro experimental. La obra basada en Jean Tardieu[141] da cuenta de un modo de entender la participación en la que el teatro francés de vanguardia continuaba vigente.

Finalmente, algunos párrafos del reportaje del 24 de febrero de 1972 del *Semanario Voz Proletaria: Nuevo atentado oficial contra la Cultura* "So pretexto de ayuda al deporte dicta decreto regresivo que censura al teatro":

> Todos los días comprobamos que tenía y sigue teniendo razón Gabriel García Márquez al plantear la constante persecución a la cultura por parte de los gobiernos oligárquicos de Colombia. Ahora el gobierno del "Frente Social", ha resuelto destruir el movimiento teatral, y encubre este acto de represión y de vandalismo con la "ayuda" al deporte. Así se mata dos pájaros de un tiro: se destruye el teatro y se enfrenta a los artistas pobres con los deportistas pobres, de todo lo cual, como sabemos, no resultará una ayuda al deporte.
>
> Nos referimos al Decreto Reglamentario 021 de 1972, expedido el 28 de enero de este año, por medio del cual se reglamenta el artículo 9 de la ley 30 de 1971, relacionada con el impuesto del 10 por ciento sobre el valor de cada boleta de entrada a

140 La historia del Café Teatro La Mama se remonta a 1968 según el sitio web del teatro: "Mayo del 68 ¡Qué buena fecha para abrir un teatro! El Club de Teatro Experimental Café La Mama fue constituido legalmente en el mes mayo de 1968, con resolución 2020 de 2 de julio de 1968. Desde entonces ha sido un espacio consagrado al fortalecimiento del arte y la cultura del país, a través de la creación artística, la formación actoral, la circulación y promoción de sus propias obras teatrales, en las que han incursionado distintas generaciones de actores, directores y docentes, cuyo legado hasta la fecha incluye innumerables festivales, obras de teatro, becas, proyectos, talleres, entre otros." "Una unión de soñadores Hace 54 años un grupo de amigos actores, unidos por el deseo de crear e inspirados en La Mama New York Experimental Theatre Club de Ellen Stewart; quien a su vez apoyó la iniciativa de estos soñadores, deciden poner en marcha la construcción de un espacio de investigación de las nuevas propuestas de creación teatral, que para la época se encontraban en auge." En La Mama participaron: ", Kepa Amuchastegui, Consuelo Luzardo, Germán Moure, Gustavo Mejía, Paco Barrero, Jeanime Elgazi, Consuelo Moure, Jorge Cano, Jaime Carrasquilla, Beatriz Elena Mejía y Eddy Armando Rodríguez" Entre otros.

141 mcnbiografias.com En 1959 Santiago García monto La Conversación con Sinfoneta en El Buho.

los espectáculos públicos “para fomentar el deporte”.

En julio de 1970 se hizo el primer Intento, en el Distrito Especial de Bogotá, de amordazar los grupos teatrales que allí funcionan y de socavar la ínfima base económica con que cuentan y la Corporación Colombiana de Teatro le salió al paso al intento con manifestaciones callejeras de los artistas y protestas por escrito, La alcaldía dictó entonces el decreto número 534 “por el cual se dictan disposiciones relacionadas con la presentación de espectáculos públicos de teatro experimental en el Territorio del Distrito Especial de Bogotá”.

Es decir, que el alcalde Urrea ante la actitud beligerante de los artistas, hizo una distinción apenas natural y lógica entre “Espectáculos Públicos” y Espectáculos Culturales.(p.2)

El aporte del periodismo cultural de la prensa de izquierda, a través de Voz Proletaria, resulta significativo en la medida en que, dada su vinculación con el movimiento teatral, detalla aspectos que en la prensa vinculada con los partidos políticos liberal y conservador solo se mencionan, pero sin mayor desarrollo. La década de 1970 comienza, según el anterior reportaje, con medidas reglamentarias en contra del tipo de participación promovida por los grupos teatrales, en contraste con lo que ocurría a inicio de la década de 1960.[142].

142 Sobre este contraste hay que mencionar que el secretario de educación del Distrito en 1960 será Carlos Sánchez Ramos, filósofo. Según Carlos A. Lozano Guillén en el Semanario Voz:
“Su principal contradicción fue la propia parábola de su vida. Fue primero militante conservador y como tal se desempeñó como secretario de Educación y concejal de Bogotá. Fue después de trabajar en el Incora y de conocer la realidad agraria y las luchas campesinas que se hizo militante comunista. “libro “Contribución al debate ideológico”, que recoge varios de sus textos teóricos sobre filosofía, materialismo histórico y cultura, escritos en el semanario VOZ y seleccionados por el autor, como “veterano militante comunista, profesor universitario, académico, estudioso de la realidad nacional y de los complejos fenómenos ideológicos y sociopolíticos que explican la realidad del ‘mundo cambiante’(...)” y agregaría ahora, sin quitarle una coma a lo anterior, personalidad decente, de buenos modales, caballero a carta cabal y ejemplar padre de familia.” semanariovoz.com

Beca de Investigación en Arte Contemporaneo FUGA 2024

4.4. Teatro fronterizo: entre la escena y la participación expandida de las artes

> (...) el concepto de liminalidad sirve además para pensar aspectos inmanentes al acontecimiento del teatro-matriz (que incluye, por supuesto, las manifestaciones del teatro convencionalizado de representación o teatro dramático). Es decir: la liminalidad es también parte del acontecimiento teatral en su definición genérico. No hay teatro sin liminalidad. Llamamos liminalidad a la tensión de campos ontológicos diversos en el acontecimiento teatral: arte / vida; ficción / no-ficción; cuerpo natural / cuerpo poético (en todos los niveles de ese contraste: enunciado / enunciación, constructo poético / construcción poética); representación / no representación; presencia / ausencia; teatro / otras artes; teatralidad social / teatralidad poética; convivio / tecnovivio, etc. En su plano más abarcador, dramático / no-dramático. (Dubatti, 2016)

1966 es un año clave para la consolidación de una historia interdisciplinar del arte, especialmente en relación con el desarrollo del teatro local, vinculado una década atrás con El Buho. En mayo de ese año, se inaugura la Casa de la Cultura y se anuncia el I Festival de Teatro de Cámara. *El Semanario Voz Proletaria* del 12 de mayo de 1966 registraba así esta inauguración:

> A finales del mes pasado se inauguró el local de La casa de la cultura, Los directivos de la misma invitaron a una copa a más de trescientas personas, las cuales tuvieron la oportunidad

de conocer la magnífica sede de la Casa de la Cultura. Entre las cosas con que cuenta el edificio es con un comodísimo recinto para teatro, el cual en la actualidad se está acomodando. El teatro contará con más de ciento cincuenta butacas, y en él se llevarán a cabo representaciones de teatro los viernes, sábados y domingos; conferencias, mesas redondas, conciertos, recitales, etc.

La casa cuenta con un lugar para las exposiciones, un segundo piso para cafetería y un tercer piso para oficinas, talleres de cine y fotografía. En los primeros días del mes de junio iniciará sus actividades con un concierto de la orquesta filarmónica de Colombia. Las directivas, presididas por Santiago García, han contado desde el mismo momento que se divulgó la iniciativa, con respaldo decidido de todas las esferas interesadas en la cultura. Carlos José Reyes, el conocido director de teatro, presentará la obra "Ligazón", de Valle Inclán, juntamente con "Los soldados". (p.11)

La fundación de una Casa de la Cultura como institución tiene diversos antecedentes[143]. Según la investigación de Carmen Alicia Florián Navas y Patricia Pecha Quimbay (2013)

En octubre de 1938 comenzó a funcionar en Bogotá la denominada Casa de Cultura Popular del Municipio, cuyas actividades incluían el servicio de conferencias culturales, conciertos musicales, cine educativo y presentación de grupos escénicos, con el objetivo de "brindar cultura a las

143 "Desde el mismo año en que se fundó la Casa de la Cultura de Cúcuta (1960), se planteaba el proyecto de crear en Bogotá una institución similar. Proponía un articulista del diario El Tiempo como lugar adecuado para la Casa de la Cultura de Bogotá la llamada "casa del pintor", perteneciente a la Asociación de Pintores y Escultores; este parecía ser el lugar apropiado "donde todos los intelectuales y artistas encontrarían un hogar acogedor y sus afanes creadores hallen el necesario estímulo para la continuidad, en beneficio de un prestigio sólido, que nos coloque en un sitio ventajoso dentro del pensamiento americano". Ante la indiferencia de las instituciones del Estado y la falta de medios económicos, esta iniciativa resultó frustrada." (Candelaría pág,118)

> clases trabajadoras". Esta es la primera alusión conocida sobre la existencia de una organización cultural de este estilo en Bogotá, que, a juzgar por la ausencia de información, debió desaparecer poco tiempo después. A nivel latinoamericano, la Casa de la Cultura Ecuatoriana se convirtió en una de las instituciones culturales más conocidas y prestigiosas fundada en 1945 por el intelectual Benjamín Carrión, el escritor Jorge Icaza y con el respaldo del presidente del Ecuador, José María Velasco Ibarra. (p.36)

No obstante, pasarían más de dos décadas antes de que se fundara en Bogotá la Casa de la Cultura. En este caso, sin ayuda económica del Estado, su sostenimiento dependió, al igual que en el caso de El Buho, de las cuotas aportadas por los amigos de la Casa, del pago por la entrada a algunos de los eventos organizados allí y, principalmente, de las donaciones de empresas y particulares.

El paso definitivo para concretar el ambicioso proyecto de crear la Casa de la Cultura de Bogotá tuvo lugar el 4 de marzo de 1966, con una reunión realizada en la Biblioteca Luis Ángel Arango, por iniciativa de Santiago García, Carlos José Reyes, Eduardo Gómez y Fernando Laverde, en la que explicaron las bases y objetivos de su propuesta ante los periodistas y numerosas personas vinculadas a la cultura capitalina, en su mayoría gentes de cine, teatro, música, escritores y pintores reunidos bajo un ideal común. La justificación formulada por los proponentes fue el creciente interés del público hacia las actividades culturales y la falta de "locales apropiados donde los artistas puedan llevar las diversas manifestaciones hacia las gentes: donde sus esfuerzos y aspiraciones se cristalicen en hechos reales y donde sus obras puedan ser conocidas, admiradas y criticadas".

> Los frentes de acción planteados fueron cinco: teatro de cámara, para la presentación semanal de obras tanto extranjeras como nacionales; cine, con un club experimental para documentales y trabajos de 16 mm.; música, en colaboración con el Centro Internacional del Violín, con proyección de un concierto de cámara al mes; pintura, fotografía y arte publicitario, en una sala apropiada para exposiciones; y conferencias, seminarios y cursos de apreciación artística. Cada una de estas actividades sería manejada por un comité especial. El de teatro dirigido por Carlos José Reyes, el de cine por Roberto Álvarez, el de música por Mario Posada y Frank Preuss, el de artes plásticas por Nirma Zárate y el de conferencias por Miguel Sánchez. Los conciertos se realizarían todos los miércoles; las conferencias los lunes y martes; el cine, jueves y viernes; y la presentación de obras de teatro los sábados y domingos.(p.36)

Otro antecedente, antes mencionado, se sitúa a mediados de la década de 1950, cuando la revista *Índice Cultural* promovió la idea de establecer una institución con características similares a las existentes en Ecuador.

Para finales de agosto, se programó el I Festival de Cámara, financiado en parte mediante subastas de cuadros de pintores amigos realizadas en la Galería Colseguros, así como con un "evento extravagante": el *Desfile del Año 2000*. Tres reportajes de la época documentaron este evento:

1. *Variaciones pictóricas para una moda del año 2000* por Gloria Pachón Castro (*El Tiempo*, 4 de agosto de 1966, p.12).
2. *La moda en el año 2000: Un desfile de color, arte y humor* por Sonia Osorio (*El Tiempo*, 6 de agosto de 1966, p. 1b.).

3. *La moda colombiana para el año 2000: Hubo espectáculo, arte y moda* por Amparo Hurtado (*El Espectador*, 8 de agosto de 1966, p.3b).

El *Desfile Año 2000,* se realizó el jueves 4 de agosto de 1966, en el Salón Rojo del Hotel Tequendama, fue descrito como un "espectáculo futurista" que permitió al público bogotano conocer las propuestas creativas de artistas, pintores e intelectuales en el ámbito de la moda. La idea, inicialmente concebida como una exhibición de moda distinta, evolucionó hasta convertirse en una representación teatral gracias al impulso de Santiago García, quien supo movilizar colaboraciones entre diversas figuras culturales. Señala Sonia Osorio que entre los diseñadores y personalidades destacadas del evento se encontraban:

- Felisa Bursztyn, creadora de un traje de chatarra para Santiago García.
- Marlene Hoffman, encargada de confeccionar la tela del vestido que luciría Gloria Valencia de Castaño, quien además presentó los trajes y modelos e inició la subasta.
- Alejandro Obregón, "inició la muestra de sus modelos con "escote barroco", minifalda en tono anaranjado que, como su nombre lo dice, tenía un atrevidísimo escote que llegaba por delante del ombligo y por detrás hasta el final de la espalda. "este lado arriba" en negro, también minifalda, en el que una flecha hacia arriba indicaba entre un sugestivo hueco, la piel desnuda. Y "lagartija" que llevaba en el borde la hermosa gama de colores que hacen tan excepcionales los cuadros del maestro. Fueron ejecutados magistralmente en la boutique Anastasia por Alicia de Pardo.
- Enrique Grau: "fue en sus modelos, ciento por

ciento Enrique Grau. El primero de ellos, en muselina color fucsia y encajes. Falda globo rematada en una arandela a la altura de la rodilla, y una capa que cerraba totalmente el torso con un escote alto, de fines del siglo pasado. Sombrero de encajes. La modelo Helen Cassou con un éxito clamoroso, Lo mismo que su creación en blancos con pájaros de colores y un típico sombrero a la "Grau" de proporciones inmensas. Acuña un Modista que se acaba de abrir por su cuenta en el mundo de la moda ejecutó los dos Grau."

- Norman Mejía[144], "vitoreado y chiflado en proporción, sacó su modelo en "ropa interior para fiesta radioactiva", ejecutado en vinilo transparente en el que se dejó expuesta al frío sabanero la totalidad del predio donde la espalda ya no se llama espalda."
- Gonzalo Arango, quien presentó un vestido representativo del movimiento nadaísta.
- Fernando Martínez Sanabria, arquitecto que propuso trajes con una estética arquitectónica.

144 La relación entre Norman Mejía y el "teatro liminal" se verifica en la participación de este artista en el Primer Festival de Vanguardia de Cali en 1965. El carácter interdisciplinario de la vanguardia regional ha sido extensamente investigado por Katia González, a propósito, indica: El crítico y curador de arte Miguel González señala que, en los festivales de arte de vanguardia y a la par con el teatro del absurdo, se realizaron los primeros happenings; esto es, acciones como la de dos jóvenes y provocadores artistas (Alcántara y Mejía) en la Galería de Arte "La Nacional". Pintaron a dos manos frente al público que asistía a la inauguración del Festival, la famosa "conferencia pintada" —inmensa tela de tema erótico— cuyo gesto fue catalogado por el historiador del arte Álvaro Medina (n. 1942) como "febril subjetivismo" y "excitación juvenil" al convertir el "desgarramiento interior" en espectáculo. El "Programa-acción" de ese primer festival incluyó montajes teatrales de Santiago García; lectura de poemas de Eduardo Escobar; películas de Sergei Eisenstein y Robert Wiene, proyectadas por el cine clubista Jaime Vásquez; y las siguientes conferencias: "La cultura de la incultura en Colombia" por Marta Traba; "El nadaísmo a la luz de las explosiones" de Jotamario [Arbeláez] y la presentación de Elmo Valencia, quien acompañó su conferencia con música electrónica. El Festival se clausuró el 1 de julio de 1965 con una mesa redonda bajo el título de "Consejo de guerra verbal al arte contemporáneo" que reunió a Gonzalo Arango, Elmo Valencia, Jotamario, Norman Mejía, Eduardo Escobar, Pedro Alcántara y el director de teatro Santiago García (n. 1928)." Tomado de: **icaa.mfah.org**
En González, Katia 2017 Cali, ciudad abierta. Arte y cinefilia en los años setenta.
se amplía en detalle la información: **issuu.com** Página 32 a 44.

- Omar Rayo, “no fue una excepción en la proyección de sus características pictóricas a la tela. Sus vestidos blancos como los alto-relieves de sus “Intaglios” como en el originalísimo arreglo geométrico de sus figuras, estuvo magnífico. Pero su creación de más éxito fue su “intaglio número 11” con dos ventanas que, al frente y atrás del edificio, mostraban pedazos de carne habitualmente escondidos al vecindario.”

- David Manzur, “La nota espacial la dio David Manzur con su “traje de laboratorio con dispositivos fotoeléctricos y cámaras de oxígeno para una visita Marte” y otro similar para “unas vacaciones en el Ecuador del planeta Venus, en el año 2000”, fabricados con telas y materiales de Marlene Hoffmann. Su modelo, Lina Uribe de Fernández.”

- Luis Ernesto Arocha[145], fue esta vez la revelación de la noche. Proyectó sobre los vestidos blancos tipo guajiro de Marta de Botero y Alicia Baraibar, unos cortos de Cine con una técnica de maravilla, que le inscriben desde este momento en el camino de los grandes productores cinematográficos; la originalidad de esta muestra se acentuó con los movimientos de danza moderna con que las modelos complicaban y realizaban la película que él título: “Un trousseau para la novia de Frankenstein”.

145 Luis Ernesto Arocha (1932 – 2016) es reconocido como uno de los mayores exponentes del cine experimental colombiano. De su abundante obra se destacan títulos como A mal tiempo buena cara o La ópera del mondongo (1975) y Las ventanas de Salcedo (1966) dos icónicos cortometrajes que fueron los protagonistas, junto a su creador, de un nuevo encuentro del ciclo Memoria Activa realizado el pasado 15 de abril. En el mismo año produce la película “Las Ventanas de Salcedo”. patrimoniofilmico.org.co

- Susana de Goenaga. “la ya famosa “Suzanne Crepé” de las flores de papel que son el último grito de la decoración moderna, presentó tres modelos en el material en que confecciona sus motivos florales, “Minifalda Crepé”, “Descomposición de la rosa negra” y “Flor mexicana”.
- Beatriz Daza, “sobre una modelo cubierta por una malla negra semitransparente, presentó tres sombreros muy originales: “Para lluvia radiactiva”, “Bodegón” y “Almuerzo con Bosarelli”.

Sonia Osorio pregunta por la gestión del evento: ¿Quiénes están detrás de este gran éxito que por su originalidad podrían calificarse como uno de los Hits publicitarios de la América Latina?

> Santiago García, Patricia Ariza, quien, con su infatigable energía, se ha consagrado con el éxito de este espectáculo. Al lado de ella colaboraron con gran entusiasmo Elena Cote, Lina Uribe de Fernández, Peggy Ann Killan y Diego León Giraldo.

Entre el carácter noticioso de la nota está la participación de Marta Traba como modelo:

> El misterio se vistió de mujer con Marta Traba. Pero no se vistió uno, sino cuatro vestidos al mismo tiempo. Creados por Álvaro Herrán para la “Papisa de la crítica pictórica”, los modelos, mostrados con grandes derroches de personalidad y “ charm” fueron quitados uno tras otro como en la danza de los siete velos y recibidos por el gran Santiago García vestido por Felisa Bursztin.

Los complementos, como aretes *Op* y *Pop*, collares, pulseras y flores confeccionadas en papel crepé y cobre, fueron elaborados por Susana de Goenaga[146].

Beca de Investigación en Arte Contemporaneo FUGA 2024

146 Madame Crepe; Susana de Goenaga.

La confección de los trajes estuvo a cargo de sastres de renombre como Gregorio Paredes, quien colaboró con Marlene Hoffman en la creación de vestidos que serían modelados por Hilda Strauss.

Entre las implicaciones significativas de la organización del Primer Festival de Cámara organizado por la Casa de la Cultura, cabe mencionar que entre los jurados invitados se encontraba Alejandro Jodorowsky[147]. Su contribución al arte en el contexto de los años 60 radica en su capacidad para subvertir las formas tradicionales de la práctica artística. Este aspecto se retoma en la entrevista realizada por Víctor Viviescas a Santiago García en 2012, incluida en la *Pequeña Enciclopedia de La Candelaria*. Desde allí, se puede reflexionar sobre la relación entre las posibilidades subversivas de la fiesta[148] y la obra de arte como acontecimiento:

> V.V.: ¿Cómo se origina La Candelaria como proyecto? ¿Pueden establecerse etapas en el desarrollo de ese trabajo? ¿Qué caracteriza a La Candelaria en distintas épocas?
>
> S.G.: "Para terminar de responder a tu primera pregunta, la Casa de la Cultura se consolidó con una obra de Carlos José Reyes, Soldados, basada en la novela La casa grande de Álvaro Cepeda Samudio. Un año después invitamos a Alejandro Jodorowsky e hicimos un festival de teatro de cámara. Jodorowsky trajo su propuesta de

147 Sobre Los pánicos de Alejandro Jodorowsky: terremoto.mx
A puesta en escena: Melodrama Sacramental - Alejandro Jodorowsky (1965) Puede verse en: youtu.be

148 Jeanne Hersch concede a las fiestas y al valor de celebrarlas, como elemento propiciatorio de orden, en el que cada cual desarrolla su función y encuentra su propio lugar. Como sea que Hersch concibe la fiesta como "una obra de arte cuya materia es un fragmento limitado de tiempo", se ha prestado particular atención a la perspectiva estética de esta pensadora Sobre esta posibilidad interpretativa: revistes.ub.edu

> espectáculos "efímeros" y "happenings". Entonces, en la Casa de la Cultura, organizamos una serie de funciones de efímeros y happenings que, para mí, fueron importantísimas. Participaron Kepa Amuchástegui, Ricardo Camacho y muchos otros. Era un experimento absolutamente radical para el teatro colombiano de los años 60: hacer un mes de efímeros, happenings y actuaciones insólitas. Yo hice algunos junto al pintor Omar Rayo. Esa actitud tan audaz atrajo a mucha gente, aunque también desconcertó a nuestros seguidores, especialmente a los de izquierda, que se caracterizaban por su estricta seriedad". (pp.230-233)

El 4 de septiembre de 1966, Fanny Buitrago entrevistó a Jodorowsky para *El Tiempo*, en un artículo titulado "*Alejandro Jodorowsky, el hombre pánico*". En la conversación, Jodorowsky aclaró:

> El efímero no tiene nada que ver con el happening norteamericano. Este último es una continuación de la pintura y del 'pop-art', representando actos plásticos escenificados. El efímero, en cambio, proviene directamente del teatro, por la supresión de las barreras entre público y actores, de forma espontánea. El hombre se identifica con el hombre. El hombre se identifica con la vida. El hombre se identifica con la muerte. El efímero es una continuación del teatro en la vida y, lógicamente, en la muerte. Se improvisa en pro de la creación".
>
> Sobre la posibilidad de realizar un efímero en Bogotá, añadió: "Pensamos en algo único. Encontré la ayuda espontánea y desinteresada de varias personas: Norman Mejía, Camilo Calderón y algunos actores de la Casa de la Cultura".

Jodorowsky detalló los elementos que formarían parte de ese efímero, tan bellos como impactantes: un galpón blanco sin accesorios, pintado desde el techo hasta el piso; un piano para ser destruido que funcionara como imán para los sonidos; un animal manso, como una vaca, que sería sacrificado en escena; una hilera de cubículos con personas ejecutando labores cotidianas; tiburones plateados; una novia que se teñiría de sangre hasta quedar completamente roja; una pareja en mallas color carne simulando posiciones del amor sobre un lecho dorado; un hombre levantando un muro durante el desarrollo de los acontecimientos; un cadáver; pollitos vivos; y un caballo crucificado. El público, vestido de blanco, debía firmar un contrato especial para participar.

Jodorowsky concluyó: "En este momento, parece imposible que el efímero se represente. ¿Qué puede suceder en escena? No lo sé. Quizá haya sucedido cuando esta entrevista se publique. Seguir hablando de Alexandro y su teatro pánico, tratar de ubicarlo exactamente, sería un absurdo que él mismo rechaza. Tengo demasiadas preguntas para hacerle. Es preferible que sea él quien desmenuce la idea que nos hemos forjado sobre él". (pp.3,8)

La diferencia que ahora podríamos establecer entre el efímero[149] y el happening es que mientras que los happenings nacen como una extensión de la obra plástica, los "efímeros" surgen desde la heterodoxia teatral, proponiendo una acción impulsada desde el interior del teatro, no como una expansión del arte

149 En La era de la discrepancia arte y cultura visual en México 1968-1997: "Los efímeros En parte como reacción a la forma en que sus montajes más radicales eran censurados,10 y para oponerse al carácter "figurativo" y "abstracto" del arte y teatro tradicionales, entre 1961 y 1962, Jodorowsky arribó al concepto de montar "efímeros": espectáculos hechos de acuerdo a un guión esquemático, formulados en torno a acciones improvisadas y rituales derivados de actos cotidianos y acciones plásticas, donde se radicalizaba la trasgresión y la violencia, pero que se llevaban a cabo sólo una vez, en lugar de una temporada en una sala de teatro formal, como era habitual." pág. 93

Beca de Investigación en Arte Contemporaneo FUGA 2024

visual. Jodorowsky se centró en el carácter terapéutico y transformador de los "efímeros", buscando una vía para liberar las tensiones y deseos reprimidos, lo que hacía que las acciones propuestas fueran espontáneas y liberadoras. Este enfoque se distanció de la documentación y permanencia, ya que lo efímero era concebido como algo destinado a desaparecer, un acto transitorio cargado de transformación personal y social.

En contraste, los happenings buscaban integrar al público como parte activa de una obra artística, mientras que los "efímeros" se enfocaban más en la liberación individual y colectiva mediante actos de ruptura y transformación, con un enfoque terapéutico sobre la sociedad reprimida de la época. Sin embargo, desde la perspectiva contemporánea del teatro, siguiendo la propuesta de Jorge Dubatti tanto el efímero como el happening entran en la categoría de "teatro matriz y liminal" en ambos casos existe una: convivio, una poiesis corporal, y una expectación.

Según la investigación para la exposición del MUAC: *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997*[150] la relación de Jodorowsky con el teatro se establece:

> Prácticamente desde su llegada en 1960, el chileno Alejandro Jodorowsky se convirtió en el mayor director del teatro de vanguardia en México. Nacido en Iquique, en 1929, Jodorowsky había participado muy joven en círculos poéticos y teatrales de Chile, y luego había emigrado a París para convertirse en colaborador del mimo Marcel Marceau. Al llegar a México, Jodorowsky se sitúa casi de inmediato en el centro de la atención: introduce el repertorio del teatro del absurdo de Beckett y Ionesco, y abrevando en el concepto

150 La exposición La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México 1968-1997 fue organizada por la Coordinación de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México a través de su Dirección General de Artes Visuales, en coordinación con el Instituto de Investigaciones Estéticas y la Filmoteca de la UNAM. 2007

de Artaud de un “teatro de la crueldad”, enfrenta al auditorio con puestas insólitas donde privan la confrontación, la violación sistemática de las funciones y espacios del escenario, y la búsqueda de tres ingredientes: “euforia, humor y terror.”

La repercusión del “efímero” o teatro “pánico” en la plástica nacional puede comprenderse a través del diálogo entre esta propuesta de vanguardia y el nadaísmo, un movimiento que marcó profundamente la escena cultural a nivel regional –Cali, Medellín- de la época. En el caso específico local, como señala Santiago García en su entrevista con Víctor Viviescas (2012), esta conexión se materializó mediante la “temporada de Mágicos 68”. Este periodo permitió explorar la influencia del teatro pánico en la escena artística local, evidenciando un entrecruzamiento significativo entre las propuestas teatrales, literarias y plásticas.

Para profundizar en este impacto, se presenta un extenso fragmento de la entrevista realizada por Fernando Mesa Duque y Jorge Prada Prada (2004) al director Santiago García en 2004. La amplitud del fragmento resulta fundamental, ya que ofrece un contexto rico y detallado sobre la forma en que estas prácticas artísticas se vincularon y redefinieron las expresiones artísticas durante las décadas de 1960 y 1970, convirtiéndose en un valioso aporte a la historia del arte y la cultura de la región.

Santiago, ¿qué eran los Mágicos 68?

Fueron unas experiencias muy interesantes que consistían en unas especies de happenings, que se montaban con pintores como Omar Rayo y con otros directores que empezaban a funcionar y que también tuvieron una resonancia muy grande. En

el Primer Festival de Teatro de Cámara que se hizo con el apoyo de la Compañía Colombiana de Seguros (Colseguros), se invitaron una serie de personalidades que ayudaron mucho a despertar el interés por el teatro experimental, el teatro nuevo. Como directores de los Mágicos 68 estuvieron: Miguel Torres, Kepa Amuchástegui, Omar Rayo, Carlos José Reyes, Juan Sebastián (Carlos Parada), Germán Moure, y yo.

Los Mágicos 68 eran unas propuestas que se hicieron a raíz de la aparición aquí del chileno, Alejandro Jodorowsky, con sus famosos pánicos, y esos mágicos eran también propuestas de pintores, gentes de las artes plásticas que querían vincularse al teatro, casi que podríamos decir que sería lo que hoy se llama una instalación, era lo que hacían Omar Rayo y Kepa Amuchástegui, entre otros en el Teatro La Candelaria; eran cosas que hoy en día podrían haberse presentado en un Salón Nacional de Artistas como ha hecho María Teresa Hincapié, que ya se ha ganado dos premios, con Una Cosa es una Cosa, en 1990, y el último en 1996; propuestas que estaban más vinculadas con las artes plásticas, yo creo, que con el mismo teatro.

¿En qué aspectos eran afines a los happenings?

En el hecho de ser efímeros, de ser tan hipernaturalistas. El happening es algo que acontece ahí mismo y eso es el teatro, o sea es un acontecimiento, lo que hoy en día se llama un performance, por su carácter performativo.

¿Cómo qué elementos autóctonos, de nuestra cultura, estaban ahí presentes en estas propuestas?

Yo creo que ninguno, eso era un conjunto de acontecimientos que estaban basados en la fantasía, en la imaginación que es tan prolífica en África, aquí en Colombia, en la India como en Estados Unidos; obviamente que nosotros estábamos haciendo eso con varios años de atraso con respecto a Estados Unidos y a Europa, pero de todas maneras fue una cosa tan de modé. Más o menos en ese momento en el medio se estaba proponiendo como herramienta de trabajo del teatro la improvisación, y nosotros entramos a esto fue por Alejandro Jodorowsky que sí había hecho muchos happenings, y él fue el que propuso el Mágico de Germania que más adelante les voy a referir y que finalmente se frustró, lamentablemente.

EL ESPANTO ANTE UNO DE LOS MÁGICOS NUNCA REALIZADO: EL MEJOR DE TODOS, AUNQUE NUNCA VISTO...

¿Cuál sería la esencia de los Mágicos 68? Hablemos del Mágico planeado para hacer en el Barrio Germania, pero que se frustró...

Su esencia era su irrepetibilidad, el hecho de ser el acontecimiento, la performance, el acontecimiento como hecho en sí, irrepetible, por lo tanto, bien distante del teatro en ese sentido.

Alejandro Jodorowsky nos contó varios que ya había hecho en Ciudad de México donde estaba residenciado, y aquí íbamos a hacer uno con él en lo que quedaba de la fábrica de Germania, la antigua sede de Bavaria, en la Carrera Tercera con la Calle 22, en los depósitos de la antigua Germania, pero desgraciadamente el proyecto que iba muy avanzado fracasó: los colaboradores económicos se retiraron porque se espantaron de cómo iba a ser aquél happening..., pero eso nos creó la necesidad, la inquietud...

¿Cuál era el hecho que estaba ahí latente que "espantó" a los patrocinadores económicos?, ¿qué iba a pasar allí realmente?

Pues el hecho de que iba a ser realmente un espectáculo pánico, un espectáculo muy insólito, donde pasaría lo siguiente: el público iba a estar en un enorme salón que había ahí en esa fábrica desocupada, que tenía una malla muy grande encima, allí iban a estar los espectadores que verían a través de la malla el espectáculo que iba a suceder abajo, en el galpón, que estaba todo pintado de blanco. Y ahí en ese galpón sucederían durante dos horas una cantidad de cosas insólitas, inusitadas, como por ejemplo unos caballos blancos que ya estaban muertos se colgaban con cadenas, y "los sacrificaban" con flechas, y para simbolizar su muerte se les clavaban flechas disparadas por unas especies de soldados romanos, como para reprobar la imagen del Martirio de San Sebastián. Así mismo había un coro de niños que cantaban Bach, que iba a proporcionar el compositor musical Luis Antonio Escobar, un coro de mucho renombre en Bogotá, y mientras se cantaba Bach se lanzaría un tiburón que se iba a traer vivo de la Costa Atlántica por parte del pintor Alejandro Obregón, y se soltaba para que muriera (parece que tienen una agonía muy larga, dicen), y mientras el tiburón se revolcaba muriéndose, entonces tenía lugar, al mismo tiempo de los coros de Bach, un solo de un baterista de Jazz, y entraba un enorme carruaje mortuorio que tenía unos toneles llenos de chocolate derretido, que iba a donar la Empresa Italiana de Chocolate, donde se iban a meter las novias de blanco hasta quedar todas untadas de chocolate derretido, y un matarife de la plaza de mercado, que íbamos a traer, conducía una vaca

de las que iban a sacrificar ese día en el matadero, pero en lugar de matarla en el matadero ese día la mataba ahí, parece que le cortan la yugular con un cuchillo y eso sale un gran chorro de sangre, y la vaca estaría en una especie de altar muy grande, y cuando le saliera el "chilguete" de sangre, debajo de la ducha de esa sangre se iba a bañar una bailarina..., y así pues una serie de cosas fantásticas e insólitas... A Patricia Ariza un peluquero le iba a cortar el pelo y la iba a dejar calva. Había un amigo nuestro que tenía una prótesis, una pierna de madera y se la iba quitar y la iba a quemar delante del público... Y existía un señor muy rico de Bogotá, que iba a donar un piano de cola finísimo, y ese mismo piano iba a ser destruido a hachazos..., y así un montón de cosas insólitas...

Pero cuando se supo hacia afuera hubo un alebreste muy grande por parte de la Sociedad Protectora de Animales, por el asunto de los caballos muertos, la vaca y el tiburón, ya que iba a ser muy impactante por la cosa del chocolate derretido, de la novia que iba a morir en escena.

Fundamentalmente quienes más protestaron fueron los de la Sociedad Protectora de Animales, quienes obstruyeron al señor que iba a donar el piano, a Alejandro Obregón que iba a trasladar el tiburón desde Barranquilla hasta Bogotá, y los asustaron y no nos dejaron hacer eso...

EL TRASPASO DE LOS HUEVOS.

¿Usted trabajó en alguno de estos Mágicos 68?

Yo trabajé en uno que era así: un tipo entraba a escena con dos maletas, una llena de huevos y otra desocupada, en la llena tenía 150 huevos, y entonces yo tenía que pasar los 150 huevos, uno por uno de la maleta llena a la maleta desocupada, y en eso me demoraba como veinte minutos o media a hora, pasando con mucho cuidado un huevo tras el otro.

Cuando estaba llena la otra maleta de huevos, saltaba encima, espichaba todos los huevos y amenazaba al público con lanzarle el caldo de huevos que se había producido ahí..., se apagaba la luz y la gente gritaba, él pánico se sentía en toda la sala, y allí terminaba el happening.

MÁGICO BLANCO CON FONDO BLANCO

Había otro también elaborado por Omar Rayo, que era una cámara blanca, con el piso blanco y las tres paredes blancas, y una mesa también blanca en el centro; entraba Vicky Hernández vestida toda de blanco, con medias blancas, zapatos blancos, una cofia blanca, y con un vaso de leche, y antes de entrar ella había el ruido altísimo de un motor de un Jet, de un avión de reacción, durante bastante tiempo, como diez minutos, cuando pasaba ese ruido entraba la enfermera con el vaso de leche y cuando ponía el vaso de leche en la mesa, se oía el sonido de una mosca que ella empezaba a mimar, una mosca que daba vueltas por todo el cuarto blanco y de pronto caía en el vaso de leche, y ahí terminaba.

EL PÚBLICO CERCADO

De Kepa Amuchástegui hubo uno en el que se cercaba al público con alambre de púas, y cuando éste se daba cuenta ya estaba totalmente encerrado, eso era todo.

¿Y después seguían otros mágicos, cuántos iban por cada función?

Generalmente presentábamos dos o tres mágicos diarios, eso dependía del largo de cada acontecimiento de estos; fueron dos semanas en las que se presentaban todos los días dos o tres mágicos, siempre se llenaba la sala del Teatro La Candelaria. La gente muchas veces protestaba por tener que haber pagado para ver una cosa en la que había sido agredida, pero tuvieron un éxito muy grande, y fundamentalmente lo bien interesante de los mágicos era el hecho que se presentaban una sola vez, eran irrepetibles, era una instalación con la imposibilidad de ser repetida. Carlos José Reyes y Carlos Parada también presentaron sus mágicos.

¿Cómo iban surgiendo y se iban ensamblando estas ideas?

Se hizo una gran reunión, como una especie de creación colectiva entre todos, eran ideas de un equipo como de veinte personas, botando ideas hasta que se obtuvo el orden del programa que era coordinado por Alejandro Jodorowsky.

En ese momento había mucho atractivo hacia las propuestas de Fernando Arrabal con su concepción del Teatro Pánico y su socio, Alejandro Jodorowsky.

Fernando Arrabal para mí fue muy importante en ese momento, yo ya había puesto en escena El Triciclo, en la Universidad Nacional. Había conocido a Fernando Arrabal en París, él me

dio el manuscrito de El Triciclo. La Historia del Zoológico de Edward Albee y La Manzana de Jack Gelber las puse en escena para el Festival de Teatro de Cámara, en 1966, obras con la que ganamos en ese festival.

Estas tres concepciones dramatúrgicas guardan muchos puntos de contacto entre sí, llevan como una misma poética, un mismo estilo, o por lo menos están muy cercanas.

Sí, Arrabal, Albee y Gelber, todo eso era como un teatro del absurdo, pero ya mucho más vinculado al Teatro de la Crueldad de Antonín Artaud, y a aquella vertiente que había ya en el teatro inglés, que en cierta medida era derivada y deudora también de las propuestas de Artaud, como es el llamado Teatro de la ira del cual surgen autores como: John Osborne, Harold Pinter, Arnold Wesker, N. F. Simpson, entre otros.

El "happening" (*18 happening en seis partes* de 1959) de Kaprow, el "pánico" de Jodorowsky (manifiesto de 1962), o los Mágico de la Casa de la Cultura (enero de 1968) y la noción de puesta en escena comparten un eje central: la disolución de las barreras entre el espectador y la acción, proponiendo nuevas formas de participación que transforman la relación entre productor, obra y público y lugar, y con ella la noción de puesta en escena. La participación del espectador en el pánico y el happening redefine la experiencia teatral, transformando al público en parte integral de la obra.

Entre el archivo presentado en el Anexo *Las breves. 1964-1972*, se encuentran indicios que permiten afirmar que, a partir de finales de 1968, comienza a utilizarse el término *happening* para nombrar y organizar fenómenos dentro de las artes plásticas que previamente no habrían sido reconocidos ni comprendidos

de forma extensa como arte. Este uso se evidencia, entre otros, en el artículo publicado el 20 de octubre de 1968 en *El Tiempo*, titulado *El "Happening" un arte de participación*, escrito por Darío Samper[151]. En este texto, el autor aborda la relación entre el *happening* y un posible "arte nacional", proponiendo argumentos al respecto:

> "En el circuito de nuestra cultura es incuestionable que el arte debe someterse al gusto-ambiente. Y reproducir las formas importadas según la estación. La nuestra es, como nuestra sociedad, una cultura dependiente, en gran parte, aunque la poesía, la novela y la pintura latinoamericanas de esta época indican un cambio. El 'despegue', como se dice en economía, hacia una nueva sociedad. El abstraccionismo es un monstruo que no hace sino repetir su imagen. Lo mismo el arte pop. Imitaciones. Cuadros en serie. 'La industria cultural ha convertido a los artistas en burócratas'. O en directores de T. V, o en propietarios de Galerías de pintores, para sacralizar todo ese fárrago y esa vasta empresa de simulación."

Samper destaca que esta situación resulta inevitable en los países subdesarrollados debido a las formas dependientes de su cultura. Sin embargo, plantea que el *happening* puede representar una expresión de autenticidad en contextos donde no existe una cultura plenamente definida. En sus palabras: "Estamos por crear valores dentro de un mundo de mitos ancestrales y de formas mágicas primitivas que son la expresión de América, como Mundo Nuevo, es decir, como ámbito dentro del cual se mezclan lo indígena y lo africano, lo asiático y lo europeo para crear manifestaciones más ricas, más espontáneas y menos racionales. Es decir, más vitales."

151 Dario Samper 1909 - 1984 www.bibliotecanacional.gov.co

Además, Samper sugiere que el *happening* refleja la posibilidad de una creación colectiva que integre a las comunidades, conectándose con las emociones, los mitos y las aspiraciones de un "pueblo vasto y silencioso" que aún no ha tomado plena conciencia de su destino. En esta visión, las características participativas del *happening* podrían señalar los antecedentes de lo que describe como "el gran *happening* del futuro", posicionando esta forma artística como un espacio de autenticidad, vitalidad y proyección cultural en América Latina.

Coherente con la recepción generosa de Dario Samper respecto de las posibilidades del happening, la posición de Aurelio Caicedo Ayerbe en la revista *Diners* de diciembre de 1969- enero de 1970 en la que se publica el texto *Participación: ¿El signo de nuestro tiempo?*

> La protesta pacífica resulta más insidiosa y difícil de enfrentar que el activismo de los radicales. De espaldas al mundo del consumo, la competencia, el lucro y el poder se alzan los hippies. Impasibles, ascéticos a su modo, voluntariamente pobres, están redescubriendo en su tranquilidad desesperada las comarcas de la indiferencia, el cultivo del ocio, la meditación en el yo alucinado, el amor instantáneo y libre al aire libre. Asociales y asignificativos, nada afirman. La fluidez de la organización, unida a su increíble latitud de influencias que van del Kama-Sutra a las Florecillas de San Francisco, los hace especialmente contagiosos. Irradian sobre todas las zonas de la juventud. La moda actual les debe mucho de su extravagancia lírica y la nueva amoralidad encuentra en ellos peligroso paradigma. ¿Pero acaso su total negativa no envuelve un máximo de reclamo, no entraña una demanda desesperada de participación?

El arte moderno, esa gran experiencia que empieza con el siglo rompiendo violentamente

con la sensibilidad general y obligando a las gentes a la percepción de valores completamente nuevos, ese arte que en todas sus ramificaciones fue tendencia, búsqueda, y que nunca pudo definirse kantianamente como “finalidad sin fin”, pues llevaba implícita una meta función, parecía culminar con lo abstracto absoluto en una subjetividad irreductible. Empero la explosión del Pop Art y el Op Art invadiendo lo cotidiano y jugando sabiamente con lo físico optométrico empezaron a englobar lo social, a incorporar lo usual y masivo. El espectador era invitado no solo a ver sino a sentirse incorporado. Nació así el “happening”, que es una especie de charada envolvente donde el espectador, el artista y la obra forman un todo, un conjunto captado por la forma de arte.

¿Esta tendencia no representa acaso el abandono de la posición solitaria y ensimismada del artista por otra abierta y profética que clama por la mayor participación del mayor número? El arte actúa quizá inconscientemente bajo este común denominador de la época.

La pregunta de Caicedo Ayerbe, ¿Pero acaso su total negativa no envuelve un máximo de reclamo, no entraña una demanda desesperada de participación?, en el contexto de la “difusión” del happening, permite la articulación de algunos aspectos importantes. Más allá de una moda, el happening o Mágico, en la versión de la Casa de la Cultura, refleja, a través de la reflexión de estos dos autores, el diálogo entre el teatro y las artes plásticas en torno a la urgencia de participación de un momento histórico como el de finales de la década de los sesenta.

El teatro, entendido desde la concepción de liminalidad, involucra los aspectos que ambos autores

reconocen en el happening como necesariamente positivos dadas las condiciones del momento. Esto está relacionado con el tipo de vinculación que, para 1968, se está dando entre el teatro y la política, siguiendo la periodicidad de Moure. Más que una militancia, para ese momento, la vinculación política del teatro se manifiesta desde “expresiones de la vocación artística”. En esta “segunda generación”, las posibilidades del teatro de crear un mundo paralelo, en el que se pasa de una poiesis corporal individual a una convivialidad, encarnaban el tipo de propuestas que se “ponen en escena”.

ANEXOS

Las Breves

Edgar Negret y el teatro experimental: un documento para la historia por escribir

El caso de Edgar Negret exige una reflexión atenta, la cual se propone como cierre de este capítulo mediante la transcripción de apartes significativos del libro de Consuelo Moure. En este texto se destaca la participación del artista en el Teatro Experimental, una contribución que no se limitó al ámbito escenográfico, sino que también se extendió a su papel como impulsor y gestor de este fenómeno. Dado que la narración de Moure constituye un documento valioso para la historia del arte desde una perspectiva interdisciplinaria, se incluye la transcripción del Capítulo III[152] del texto de Consuelo Moure debido a su relevancia.

152 El archivo original circula en internet gracias al investigador Cristian Meneses (Moure, 1989). Quien explica que: "Libro escrito por Consuelo Moure en 1989 en el marco de un concurso realizado por Colcultura. El libro es inédito, y tuve autorización de los autores para socializarlo por internet. En el libro se mencionan momentos muy significativos de la historia del teatro en Colombia, pasando por la influencia de los inicios de la televisión en Colombia, las primeras escuelas de teatro, el grupo El Buho, los festivales nacionales de teatro, el grupo La Mama, entre otros. También se brindan datos y detalles de la vida artística de personas como Paco Barrero, Jorge Alí Triana, Dina Moscovici, German Moure, Kepa Amuchastegui."https://es.scribd.com/doc/201382621/El-Teatro-Universitario-Colombiano-1968-1975
Dada la calidad del documento digitalizado de un original mecanografiado, la transcripción del Capítulo III tiene como objetivo favorecer la revisión completa del mismo, así como insistir en la importancia de su edición integral al ser un documento clave para la historia interdisciplinar de las artes de este periodo.

LOS PINTORES Y EDGAR NEGRET

Sus servicios a la Casa de la Cultura y a la creación de La Mama (1965-1968)

Se vienen anotando de forma suelta elementos del contexto en los precedentes del Teatro Universitario. El siguiente tópico es bien importante en tal derrotero.

Son muchos los artistas colombianos, como es apenas natural, que contribuyeron al relativo desarrollo del teatro en ese momento. Arquitectos como Dicken Castro, Salmona, Viecco y el "Chuli" Martínez, entre muchos otros.

Pero en la década de los sesentas fueron pintores y escultores los que de manera decidida impulsaron la actividad teatral. Subastas frecuentes con obras obsequiadas por ellos, financiaron muchos grupos y obras. Escenografías aportadas ad-honorem, recomendaciones, críticas, traducciones, etc. Muchos de ellos pusieron su prestigio para respaldar la apertura de grupos de teatro en las universidades. Algunos de SU pecunio regalaban boletas a jóvenes prospectos de actores directores para que pudieran ver espectáculos calificados nacionales o internacionales. Ejercieron sus buenos oficios en embajadas

para la obtención de becas por parte de algunos directores en ciernes. Gracias a ellos se pudieron preparar muchos directores del teatro universitario de la aquí llamada “primera generación”, hoy casi todos en ejercicio profesional, bien en T.V., en cine, en teatro, o en docencia artística.

Ramírez Villamizar, Grau, Manzur, Omar Rayo, Botero, Carlos Rojas, Granada, Antonio Roda, Felisa Bursztyn, Obregón, Marco Ospina; fotógrafos como Hernán Diaz, entre muchos otros, estuvieron fuertemente vinculados a la potenciación teatral de los sesentas haciendo aportes conceptuales, económicos, organizativos o artísticos propiamente dichos.

Se alejaron de estas relaciones mayormente cuando de un lado los tachaba de proimperialistas, pero de otro lado se volvió exigencia o explotación la donación de sus obras.

Es que ellos transportaban gráficamente” la vanguardia artística europea, norteamericana la vanguardia socialista, que así operaba sobre el mundillo teatral de diversa manera.

No obstante nombres, hechos, esfuerzos e influencias, luego se han desconocido, como si fuera un pecado haber tenido contacto con ellos, cuando incluso se desprendió de sus orientaciones en no pocos casos, o se exorcizaron sus nombres y escenografías para cubrir fallas en la actuación o en la dirección teatral propiamente dichas.

Tal vez un modelo efectivo se pueda ver en el brillante escultor Edgar Negret: creador del grupo de teatro de la Universidad de los Andes, impulsor del Teatro del Absurdo, cuyas obras él obtenía y facilitaba en ocasiones para la Universidad de los Andes o la Casa de la Cultura (luego "Candelaria") y finalmente, porque fue el artífice de La Mama. Además, a través suyo se vincularon dramaturgos y expertos norteamericanos, tanto con el teatro universitario nacional como con el teatro de cámara y experimental.

Sucede que el sociologismo reinante en las "historias" del teatro colombiano, ha pretendido borrar personalidades, contradicciones Y pluralismos, para acuñar de manera anticientífica, tendenciosa o sectaria, esquemas tanto de la lucha ideológica, política y artística, como para tratar de mostrar una sola fuente, validar una sola corriente, un solo camino y una sola fuente.

Pero los tozudos hechos empiezan si a demostrar que esa posición es la causante del estancamiento y deterioro de buena parte del teatro colombiano.

Se quiso desvirtuar la historia o los precedentes y manipular los grupos, imponiendo como "nuevo teatro" una "creación colectiva" tardía, con una pancarta teatralizada que repitió y repite hasta la fatiga los slogans y consignas de un sector del teatro universitario del 68-75;

se espantó así al espectador fatigado de tal artesanalismo proselitista. Situación que permitió, en compensación, el auge de un teatro frívolo y comercializado, que poco a poco se ha venido posesionando de todos los escenarios “estables”, respuesta a errores notables de los que no puede uno simplistamente escaparse con el manido recurso del “auge derechista” y el “reflujo de la izquierda”.

La otra obvia cara es que ningún movimiento artístico, y mucho menos una vanguardia progresista, se alimenta de una sola “fuente”, a no ser por procedimientos o manejos despóticos que coarten la libertad de expresión de pensamiento. Pero esto ya no sería vanguardia, sino simple y recalcitrante hegemonismo esterilizador.

Estos manejos despóticos, coercitivos, si se han dado en un sector del teatro colombiano, reduciéndolo a una producción propagandista empobrecida, que además ha desvirtuado el arte y la literatura, suplantándolos por un artesanalismo plagado de recetas. Esos manejos han impuesto también un colectivismo que des individualiza una real producción artística, que obvia el compromiso real del artista con el mundo, la sociedad y el hombre; y por tanto anula el enriquecimiento expresivo, la confrontación libre de ideas, el debate y la crítica. Efectos que hoy son evidentes, opuestos a la abundancia de influencias, corrientes y manifestaciones

que impregnaron democráticamente los movimientos que precedieron al teatro universitario y al pluralismo que sí vivió el mismo teatro universitario del 68-75. Hechos que se vienen consignando y se seguirán mostrando a lo largo de este material.

Estas reflexiones derivan, no solo del sesgo dado a Sekisano, de la manera como se han relegado personas, de la paternidad unilateral usurpada, como veremos, sobre avances logrados por el teatro colombiano, como por las ingratitudes manifiestas, empezadas ya a enumerar. Aprovechando para ilustrar otros aspectos de contexto en los precedentes, veamos...

ESPACIOS DE ENCUENTRO

Todos nuestros grandes artistas plásticos por necesidad, pero también por haber estudiado en Europa o en Norteamérica, se habituaron a los conciertos, como a ver teatro, y a vincularse con directores y dramaturgos. A considerar su desarrollo personal y estético de manera integral, vinculado con todas y cada una de las manifestaciones artísticas o artesanales de todos los continentes y naciones, lejos de cualquier chauvinismo o aislamiento.

A pesar del subdesarrollo y guardadas las proporciones, vale la pena resaltar que en la década de los sesentas esta conducta se replicaba en lo posible en Bogotá. Estudiantes y maestros de arte, como profesionales de todas las artes, se entremezclaban, se comunicaban y educaban mutuamente, de manera formal o informal, aún en el plano de la bohemia, de las ingeniosas reuniones recreativas.

Periodistas, compositores, poetas, ensayistas, pintores, bailarines, actores, cinéfilos, etc., tenían contactos y hasta sitios comunes de reunión y conversatorios. Cafés, librerías, restaurantes, calles y apartamentos. El Cineclub de Colombia, los conciertos en el Colón, las salas de

exposiciones y, desde luego, las aulas y cafeterías universitarias, eran frecuentes puntos de encuentro y discusión. (Hubo mayor disposición disciplinaria y vocación, lo que permitía un buen uso del tiempo.)

Lástima grande que estas conductas se hallan mayormente perdido o que se practiquen tan poco en las Escuelas y grupos actuales de teatro, que se han ido aislando por una mala concepción de su especialización profesional, o por una supra-valoración de lo artesanal, de la "inspiración".

Es que cuando la "política se puso al mando", estos puntos de encuentro entre intelectuales y estudiantes se trocaron por un: "conocer la vida" en las calles y en los sindicatos, o en los campos, para "acercarse a la realidad y raíces culturales de nuestro pueblo".

Lo positivo de esta propuesta infortunadamente se extremó, hasta llegar a increíbles posturas enfermizas 68-75, y apenas se empiezan a rectificar ahora. durante el

Así, los puntos de encuentro, (en los setentas), pasarían a ser estigmatizados a nombre de una moral proletarista como "contactos peligrosos con la burguesía decadente Sus intelectuales corruptos". Se desintegraba así la integralidad de la historia, de 1 lenguaje artístico, de la vida, de la sociedad, del progreso. Insano maniqueísmo, militancia conventual.

Por ello los estudiantes y grupos universitarios de “segunda generación” limitaron su formación y sensibilidad. Hasta con orgullo algunos enarbolaban su ignorancia sobre la historia de 1 arte y sobre la producción artística contemporánea, exaltando a cambio la producción artesanal o el empirismo provinciano, que se veían como supuestamente “incontaminados” y “revolucionarios”. Manes del populismo de los setentas, que aún perdura en no pocos sectores. Así se terminó abogando por el culto al pasado y al atraso semi-feudal de nuestros campos, abjurando sospechosamente tecnología, de los nuevos valores artísticos. de la ciencia y la sociales, culturales y De todas formas y ubicándonos de nuevo en los sesentas, uno de los puntos de encuentro fue el Restaurante El Cisne.

El Maestro Negret, acompañaba Parada, a Santiago García, a Carlos Rojas, a Carlos quienes se sumaban o Norman Mejía Felisa Bursztyn, o Camacho Guizado, para tertuliar sobre las últimas producciones del teatro europeo, comentar las versiones, las escenas, los asombros inolvidables. las formas.

Los textos de las últimas creaciones de Albee, de Arrabal, de Gombrowicz, fueron aportados por Negret para montajes de “El Matrimonio”, “El Triciclo”, “Fando y Lis”, en la Casa de la Cultura. Los “happenings fueron “craneados en las mesas de “El Cisne”. El texto del “Marat-Sade” de Peter Weiss, su importancia, Su tratamiento, fue aportado por Negret. La “Casa de la Cultura” <luego La Candelaria) le debe pùes a Negret, el

gran burgués, muchas cosas. El Festival de Teatro de Cámara fue fraguado en las mesas de “El Cisne”.

Corría el primer lustro de los sesentas y Negret además “informaba” de los métodos de Peter Brooks, del teatro londinense, parisino o neoyorkino.

En este punto sería interesante saber cómo los sociologistas explicarían los Happenings el Teatro de Cámara vanguardistas en Colombia en los sesentas? ¿Cómo se hará transparente la postura ideopolítica en términos de la “dirección burguesa” de la “dirección de la dictadura del proletariado” en el teatro de los cincuentas y los sesentas? ¿Cómo se daban los reflejos de la lucha de clases al interior de la Casa de la Cultura en los sesentas? ¿En dónde estaban las obras, nacionales, populares, auténticas?

REFERENCIAS

Abril, J. (1959, septiembre 27). Jurado en Órbita. *El Espectador Dominical*, III–IV.

Acevedo Tarazona, Á. (2015). El frente nacional: Legitimidad institucional y continuismo bipartidista en Colombia (1958-1974). *Económicas CUC*, *36*(1), 49–78. https://doi.org/10.17981/econcuc.36.1.2015.22

Actores Universitarios. (1948, septiembre 25). *Revista Semana,* 36.

Actualidades de Bogotá Teatro Móvil del Distrito Especial. (1958, agosto 12). *El Siglo*, 5.

Acuerdo 26 de 1955 Concejo de Bogotá, D.C. Por el cual se crea la Secretaría de Educación del Distrito., Régimen legal de Bogotá D.C (1955). https://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=5771

Adarme, P., Moreno, A., Castles, J., & Jaramillo Jaramillo, J. (2011). *Marco Ospina: pintura y realidad* (F. G. A. A. Alcaldía Mayor de Bogotá, Ed.). Alcaldía Mayor de Bogotá, Fundación Gilberto Alzate Avendaño.

ALCALDES DISTRITO CAPITAL UNA HISTORIA 1538 - 2022 (002). (2023). https://www.alcaldiabogota.gov.co/sisjur/normas/Norma1.jsp?i=4925

Aldana Cedeño, J., & Meneses Duarte, C. S. (2012). Los colectivos experimentales en la emergencia del teatro moderno en Colombia. En S. Abaúnza Galvis (Ed.), *Colección pensar el teatro,Beca de investigación teatral,* (pp. 11–144). Ministerio de Cultura de Colombia.

Aldana Cedeño, J. (2013). Desarrollo del teatro moderno en Colombia: los grupos experimentales entre 1940 y 1960. *AISTHESIS*, *53*, 185–202.

Aldana Cedeño, J., & Chaves Castro, M. del P. (2016). La "época dorada" del radioteatro y el desarrollo del teatro moderno en Colombia. In A. Martínez & N. A. Gómez Serrudo (Eds.), La Sociabilidad y lo público: experiencias de investigación (pp. 250–272). Pontificia Universidad Javeriana.

Almuiña, C. (1989). Prensa y opinión pública. La prensa como fuente histórica para el estudio de la masonería. En: Masonería, política y sociedad. Vol. 1.(245-280)

Altamirano, C. (2003). El pensamiento latinoamericano en el siglo XX: desde la CEPAL al neoliberalismo (1950–1990) (1ª ed., p. 21). Buenos Aires: Biblos.

de Arandía, T. (1958, agosto 23). Éxito de "El tren pullman

llamado Hiawatha" en el segundo festival. *El Siglo*.

de Arandía, T. (1958, septiembre 23). Ecos del II Festival: Comentarios al Fallo del Jurado. *El Siglo*, 5.

Arango, G. (1962a). *DISCURSO PRIMERA BIENAL DE LAS CRUCES (MITO 1962),* 262-263.

Arango, G. (1962b). Primera bienal de las Cruces · ICAA Documents Project en Español · ICAA/MFAH. *Mito: revista bimestral de cultura. Vol. VIII, no. 41 y 42 (Mar.- Abr. 1962 y May.- Jun. 1962)* . https://icaa.mfah.org/s/es/item/1131727#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1116%2C0%2C3930%2C2199

Arcila, G. (1983). *Nuevo teatro en Colombia: actividad creadora, política cultural* (Ediciones CEIS, Ed.). https://books.google.fr/books?id=y9ouAAAAYAAJ

Arciniegas, G. (1989). Eduardo Santos. En Nueva Historia de Colombia: Vol. I (pp. 349–372). Planeta.

Ariza, P. (2021, enero 27). Santiago García, Galileo y el Papa en la universidad. *El Tiempo*. https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-16563926

Ariza, G. (1945). El Sindicato de Artes Plásticas. El Tiempo, 3.

Artes Plásticas. (1958, mayo 31). *El Siglo*.

Asociación de Escritores y Artistas de Colombia. (1958). La A.E.A.C. y el plebiscito. *Índice Cultural*, *34*.

Aurelio Caicedo Ayerbe. (1955). *Índice Cultural*, *V*(23), 360–363.

Barón, M. S., & Ordóñez Robayo, C. (2019). *LUCENA, Clemencia* . Diccionario Biográfico de las Izquierdas Latinoamericanas. https://diccionario.cedinci.org/lucena-clemencia/

Barrientos, E. (1956, junio 29). Alrededor de un Debate. *El Colombiano*, 5.

Belvedresi, R. E. (2021a). ¿Es posible la comprensión histórica sin anacronismo? *ArtCultura*, *23*(43), 82–94.

Belvedresi, R. E. (2021b). ¿Qué define a un acontecimiento histórico? La comprensión del pasado y la vida de las comunidades sociales. *Cuadernos de Historia*, *55*, 21–36. https://cuadernosdehistoria.uchile.cl/index.php/CDH/article/view/65317

Bernal Jiménez, R. (1956, agosto 4). Cine, censura y moralidad. *El Colombiano*.

Betancourt Mendieta, A. (2023). Cultura letrada en Colombia en los años 1940: la Revista de las Indias y la cooperación intelectual. *Iberoamericana*, *23*(83), 165–186.

Buitrago, F. (1966, septiembre 4). Alejandro Jodorowsky, el hombre pánico. *El Tiempo,* 3,8.

Caicedo Ayerbe, A. (1970, enero). Participación ¿El signo de nuestro tiempo? *Revista Diners, p. 28-30*.

Calderón Schrader, C. (1990). *50 años, Salón Nacional de Artistas* (Colcultura, Ed.; 1st ed.). Colcultura.

Casa de la Cultura (Primer Festival de Teatro de Cámara). (1966). *Voz Proletaria*, 11.

Castillo., O. S. (2004). La censura católica al cine en Medellin: 1936 - 1955. Una perspectiva de la iglesia frente a los medios de comunicación. In Historia Crítica (Issue 28, pp. 81–104). Universidad de los Andes. https://research.ebsco.com/linkprocessor/plink?id=1ae0fd1c-9c4d-3d08-9033-386a2e94832b

Cecilia Eugenia. (s/f). Los pintores colombianos según el crítico Meneghetti. *Diario del Pacífico*.

Chapman Quevedo, W. A. (2015). El concepto de sociabilidad como referente del análisis histórico. *Investigación y Desarrollo*, *23*, 2–37.

Codirector del “Buho” será Gilles Chancrin. (1959, septiembre 6). *El Espectador Dominical* .

Cuadros Colombianos para la Bienal Exhibe “El Callejón”. (1959, mayo 24). *El Tiempo,* 13.

Cuéllar Montoya, Z. (2023). *Juan Pablo Llinás Olarte*. Presidentes de la Academia Nacional de Medicina de Colombia 1973-2023. https://issuu.com/jmrcomunicaciones/docs/anm_150_a_os_pag_sueltas/s/19002910

Dangond Uribe, A. (1964, enero 28). El teatro y el cine como formas de arte. *El Siglo,* 12.

de Arandía, T. (1958, agosto 23). Éxito de “El tren pullman llamado Hiawatha” en el segundo festival. *El Siglo*.

de Arandía, T. (1958, septiembre 23). Ecos del II Festival: Comentarios al Fallo del Jurado. *El Siglo*, 5.

Debroise, Olivier., Falcón, Tatiana., & Medina, Cuauhtémoc. (2014). *La era de la discrepancia : arte y cultura visual en México, 1968-1997; [Museo Universitario de Ciencias Arte, 24 de febrero - 30 de septiembre de 2007] = The age of discrepancies : art and visual culture in Mexico, 1968-1997*. Universidad Nacional Autónoma de México : Turner.

Decreto 684 (1954).

Decreto 3521 (1949).

DECRETO 434 DE 1956, Sistema Único de Información Normativa (1956). https://www.suin-juriscol.gov.co/viewDocument.asp?id=1851495

Delgado, O. (1954). Mensaje al Señor Presidente. *Índice Cultural* , *III*(17), 363.

Delgado, O. (1955a). Pequeña historia del M.N.A.P. *Índice Cultural*, *V*(23), 564–566

Delgado, O. (1955b). El nuevo ministro. *Índice Cultural*, *V*(23), 560.

Delgado, O. (1955c). Un ministerio tarado. *Índice Cultural*, *V*(23), 560.

Delgado, O. (1955d). Una nueva entidad intelectual. *Índice Cultural*, *V*(23), 563.

Delgado, O. (1955e). Vamos al entierro pero no paremos las máquinas. *Índice Cultural*, *IV*(20), 529–531.

Delgado, O., & Duque Gómez, L. (1957). La AEAC y el plan de extensión cultural. *Índice Cultural*, *32*.

Despiertan Grande Interés Las Embajadas Culturales de El Tiempo. (1958, noviembre 11). *El Tiempo,* 15.

Devés-Valdés, E. (2010, diciembre). La noción "redes intelectuales" y su significado para los estudios ideológicos y para pensar el futuro intelectual latinoamericano. *Redes Intelectuales en América Latina*, 29–37. https://editorialusach.cl/producto/redes-intelectuales-en-america-latina-hacia-la-constitucion-de-una-comunidad-intelectual/

Díaz Moreno, I. C., & Matiz López, P. J. (2023). *ESCRITORAS OCULTAS: Mujeres en el periodismo cultural y la escritura del arte en Colombia* (M. B. Gómez Rincón, Ed.). Instituto Distrital para las Artes IDARTES.

Díaz Soler, C. J. (1999). La campaña de cultura aldeana (1934-1936) en la historiografía de la educación colombiana. *Revista Colombiana de Educación*, *38–39*. https://doi.org/10.17227/01203916.5435

Dirección de Difusión y Relaciones Públicas. (2024). *Bruno Traven, escritor que rebasó las fronteras geográficas y del tiempo*.

Dubatti, J. (2016). Teatro-matriz, teatro liminal: estudios de filosofía del teatro y poética comparada. En Atuel (Ed.), *Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires*.

Dubatti, J. (2019, febrero 11). *Seminario: El espectador frente a las nuevas teatralidades (Día 1) - YouTube*. Cátedra Ingman Bergman UNAM. https://www.youtube.com/live/03tYdqWSYmI

Dubatti, Jorge. (s/f). Instituto de Artes y Espectáculo. Recuperado el 15 de diciembre de 2024, de https://iae.institutos.filo.uba.ar/integrante/dubatti-jorge

Dubatti, J. (2016). TEATRO-MATRIZ Y TEATRO LIMINAL: LA LIMINALIDAD CONSTITUTIVA DEL ACONTECIMIENTO TEATRAL. Cena, (19). https://doi.org/10.22456/2236-3254.65486

Dubatti, J. (2020). *INtegrando Saberes: Clase 1: "Acontecimiento teatral, cuerpo y convivio: representaciones de la peste en el teatro argentino. https://formarbackend.cultura.gob.ar/media/INTegrando_Saberes_-_Intercambio_con_Jorge_Dubatti.pdf*. https://youtu.be/Ayatx3J3ct4?si=-

hBIwVJYEjZhtuCq

Duque Mesa, F., & Prada Prada, J. (2004). *Santiago García: el teatro como coraje* (Investigación Teatral Editores & Ministerio de Cultura, Eds.; 1st ed.). Investigación Teatral Editores.

"El Buho" abre una escuela. (1959, septiembre 5). *El Espectador Vespertino*.

Engel, W. (1955a). La pintura colombiana en 1955. *Índice Cultural*, *V*(23), 587–592.

Engel, W. (1955b). Un impulso del Arte: Aristides Meneghetti. *Índice Cultural*, *24*.

Engel, W. (1959). *Boletín Cultural y Bibliográfico Biblioteca Luis Ángel Arango*.

Engel, W. (1961, octubre 1). David Manzur. En la Biblioteca Luis-Ángel Arango. *El Espectador Dominical*, II.

Estudiantes de Bellas Artes destaparon murales cubiertos en el capitolio. (1959, septiembre 19). *El Espectador, 15*.

Exposición Popular de Pintura fue abierta en los barrios del Sur de Bogotá. (1959, noviembre 13). *El Espectador Matinal,* 12.

Fischer-Lichte, E. (2015). La teatrología como ciencia del hecho escénico. *Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*, *4*(7–8). https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/1780

Florián Navas, C. A., & Pecha Quimbay, P. (2013). *El Teatro La Cadelaria y el movimiento teatral en Bogotá 1950-1991* (L. E. Rodríguez Baquero, Ed.). Secretaria General de la Alcaldía Mayor de Bogotá D.C. https://archivobogota.secretariageneral.gov.co/sites/default/files/documentos_secretaria_general/LibroFinalLaCandelaria%252BcaratulaEnviar3.pdf

Frescos de Gómez Jaramillo son descubiertos por estudiantes. (1959, septiembre 19). *El Tiempo, 22*.

Fundación Gilberto Alzate Avendaño, Museo de Bogotá, Instituto Distrital de Patrimonio Cultural, Biblioteca Luis Ángel Arango, Acuña, R., Castles, J., & Posada, O. (2013). *Inmigrantes : artistas, arquitectos, fotógrafos, críticos y galeristas en el Arte Colombiano 1930-1970* (Fundación Gilberto Álzate Avendaño, Ed.). Alcaldía Mayor de Bogotá. https://bibliotecagaleriasantafe.idartes.gov.co/bib/93825

García, S. (1989). Sobre Bertolt Brecht. En Bogotá: Ediciones La Candelaria (Ed.), *Teoría y práctica del teatro* (2a ed., pp. 137–162).

García, S. (2004). *Santiago García: el teatro como coraje*. Investigación Teatral Editores.

Gómez, E. (1959, enero 12). Se encienden las candilejas:

panorama del movimiento teatral en Colombia. *Cromos*, 17-27.González Espinosa, J. E. (2021). *Los Hampones: Ópera en tres actos para solistas, coro y percusión* (González Espinosa, Ed.; 1a ed.). Universidad de Pamplona.

Gómez Sicre, J. (1949). Preliminar. En 32 artistas de las Américas: exposición organizada por la Unión Panamericana (Número 7, p. 1). Universidad Nacional de Colombia.

Gómez Sicre, J. (1959). Trens-Latin America. Art in America, 3, 22–23.

González Martínez, K. (2012). *Cali, ciudad abierta. Arte y cinefilia en los años setenta* (Parra Gómez. Sofía, Ed.). Ministerio de Cultura, República de Colombia. https://issuu.com/artesvisualesmincultura/docs/cali-final-web

Gutiérrez Gómez, A. C. (2007). Marta Traba y Arístides Meneghetti: la pregunta por el arte americano. Revista Universidad de Antioquia, 31(122), 106–111.

Gutiérrez Gómez, A. C., Uribe Pereira, C., & Rodríguez, J. A. (2014). *Gestores y Eventos del Arte Moderno en Antioquia 1949-1981*. Universidad de Antioquia.

Gutiérrez Montes, N., & Carolina Cerón José Ruiz. (2020). *Por las Galerías: Atlas de galerías y espacios autogestionados en Bogotá, 1940-2018*. Alcaldía de Bogotá, Instituto Distrital de las Artes- Idartes, Gerencia de Artes Plásticas y Visuales. https://www.bibliotecadigitaldebogota.gov.co/resources/3314342/

Guzmán Vázquez, D. (2013, marzo). La historia cultural como representación y las representaciones de la historia cultural. *Cuadernos de Historia Cultural, Revista de Estudios de Historia de la Cultura, Mentalidades, Económica y Social*. La caída de Betancur Mejía. (1956). *Índice Cultural*, *29*, 25–26. https://cuadernosdehistoriacultural.wordpress.com/wp-content/uploads/2013/12/07-daniel-guzmc3a1n-la-historia-cultural-como-representacic3b3n1.pdf

HISTORIA DE LA EDUCACIÓN EN BOGOTÁ. (s/f). ARCHIVOS DE LA SECRETARÍA DE EDUCACIÓN DISTRITAL (BOGOTÁ, COLOMBIA). https://doi.org/10.4/THEMES/SMOOTHNESS/JQUERY-UI.CSS

de la Hoz, E. (1957, noviembre 9). Octava y esplendida sesión del festival. *El Siglo,* 5.

de la Hoz, E. (1959a, septiembre 8). Teatro Universitario en el III Festival. *El Siglo*, 5.

de la Hoz, E. (1959b, agosto 29). El Huevo Espléndida Realización. *El Siglo*, 5.

de la Hoz, E. (1959c, septiembre 19). El III Festival. *El Siglo*, 5.

Di Pego, A (2025). Hacia un pensar narrativo: el legado de

Hannah Arendt en Donna Haraway. Contrastes. Revista Internacional de Filosofía, vol. XXX Nº1 (2025), pp. 38-56. ISSN: 1136-4076

Departamento de Filosofía, Universidad de Málaga,

Haraway, D. (1995). Ciencia, cyborgs y mujeres. La invención de la naturaleza. Cátedra.

Haraway, D (2017). Pensamiento Tentacular Antropoceno, Capitaloceno, Chthuluceno. Trad. Alberto Sánchez Galeano. En: Revista Errata. N.18 (Julio-diciembre) (54-97)

Herrera Buitrago, M. M. (2011). Emergencia del arte conceptual en Colombia. Bogotá: Ediciones Universidad Javeriana. Hurtado, A. (1966, agosto 8). La moda colombiana para el año 2000: Hubo espectáculo, arte y moda. *El Espectador*, 3b.

Jurado Valencia, F. (2005). *Mito 50 años después (1955-2005): una selección de ensayos*. Lumen. Universidad Nacional de Colombia. https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/3080

La junta de censura de cine se instala el miércoles próximo. (1956, marzo 11). *El Colombiano*.

Lamus Obregón, Marina. (2014). *Pintores en el escenario teatral*. Luna Libros : Editorial Universidad del Rosario.

La Ministra. (1957, diciembre-enero). *Plástica*, *4*.

León Donoso, P. (2016). Necesidad de una crítica auténtica y especializada. *Revista Casa de la Cultura Ecuatoriana*, *LXII*(26), 181–197.

León, M. (2016, agosto). *NI RECIENTE, NI IMPORTADO: HISTORIA DEL PERFORMANCE EN COLOMBIA*. Revista Credencial. https://www.revistacredencial.com/historia/temas/ni-reciente-ni-importado-historia-del-performance-en-colombia

Londoño Vélez, S. (1997). Débora Arango: Vida de pintora. Ministerio de Cultura.

Los premios del festival: Dina Moscovici mejor directora, El Palomar, Mejor conjunto. (1957, noviembre 10). *Lecturas dominicales*. *El Tiempo*, 3.

López, R. (1956, julio 30). El Concurso “Postobón”. *El Colombiano*, 3-13.

López Rosas, W. A. (2018). Tercer acto fundacional: Gómez Sicre, la Guerra Fría Cultural y la redefinición de la posición del Museo de Arte Moderno de Bogotá. En *El Museo de Arte Moderno de Bogotá y la autonomización del campo cultural en Colombia (1955 - 1962): fundación y refutaciones* (pp. 578-629). Universidad Nacional de Colombia. https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/69548

López Rosas, W. A. (2018). *El Museo de Arte Moderno de Bogotá y la autonomización del campo cultural en Colombia (1955 - 1962): fundación y refutaciones* (pp. 600-603) [Universidad Nacional de Colombia]. https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/69548

López Rosas, W. A. (2007). La crítica de arte en Colombia: amnesias de una tradición. En E. U. Ministerio de Cultura, Área de Artes Visuales, Universidad de Los Andes, Facultad de Artes y Humanidades, Departamento de Arte (Ed.), *Los pasos sobre las huellas: ensayos sobre crítica de arte* (Ediciones, pp. 13–41).

Los artistas "entierran" la crítica. (1959, noviembre 17). *El Tiempo,* 1.

Lozano Guillén, C. A. (2016). Carlos Sánchez Ramos: Un filósofo comunista de la praxis . *Semanario Voz*. https://semanariovoz.com/carlos-sanchez-ramos-un-filosofo-comunista-de-la-praxis/

Lucena, L. F. (1968, julio 17). Teatro de gran calidad de "La Ciudad" hacen obreros. *El Siglo,* 14.

Luna, L. (2008). SENDAS en el discurso populista del gobierno de Rojas Pinilla en Colombia, 1954-57. In Poder local, poder global (pp. 165–176). Universidad de Barcelona.

Mahecha, S. (2023). Censura durante el régimen: Colombia, Estados Unidos y el control de la prensa en el Gobierno de Rojas Pinilla. En S. A. G, D. García Roldán, N. Chacón, G. Mejía, & M. F. Cuevas (Eds.), *Colombia conectada : El "Tíbet de Sudamérica" en perspectiva global, siglos XIX y XX*. Editorial Universidad del Rosario. https://research.ebsco.com/linkprocessor/plink?id=1fa0d806-3ba0-3a95-a02a-4156c14d3442

Mañana: doble estreno en el Teatro Colón. "La Cajita de Oro", de Nelly Vivas. Jaime Paredes y "El Conejo que no Quería Crecer", de Nelly Vivas- La obra de la Cooperativa de artistas y el Teatro Infantil. (1960, August 21). *El Tiempo*, 13.

Melo, L. S. (1967). *Valores femeninos de Colombia* (2da ed.). Editorial Veracruz.

Meneghetti, A. (1953). América y la síntesis plástica contemporánea. Cuadernos del Guayas, 7, 7.

Meneghetti, A. (1956a, julio 8). Oswaldo Guayasamin. El Colombiano, 2–3.

Meneghetti, A. (1956b, julio 28). "El Concurso Postobón": Luis Fernando Robles. El Colombiano, 3–22.

Meneghetti, A. (1956c, agosto 19). A propósito de la primera exposición en Medellín - Un discutido y notable pintor: Alejandro Obregón. El Colombiano, 1–4.

Meneghetti, A. (1956d, septiembre 10). A propósito de la cerámica. El Colombiano, 4.

Meneghetti, A. (1956e, septiembre 12). En torno a una exposición- La cerámica experimental. El Colombiano, 3–15.

Meneghetti, A. (1956f, septiembre 25). Uno que faltó: La “Mesa Redonda” del Museo de Zea. El Colombiano, 3–15.

Meneghetti, A. (1956g, octubre 22). Al margen del Salón de Artes Plásticas: La escultura en el Museo de Zea. El Colombiano.

Meneghetti, A. (1956h, octubre 30). Arte Americano y Otras Yerbas. El Colombiano, 3–15. https://drive.google.com/drive/folders/1VmsBP70AQd8w4QZ6C516Wq_o26vKIXm8?usp=drive_link

Meneghetti, A. (1956i, noviembre 14). No hay mal que por bien no venga: El Primer Salón y las Bellas Artes. El Colombiano, 3. https://drive.google.com/drive/folders/1jHBTMG4GnutCs-3RSGj_hqTA3Y9Wry-X

Meneghetti, A. (1956j, diciembre 9). La función crítica del arte: Una Carta de Aristides Meneghetti. El Colombiano, 4.

Meneghetti, A. (1957a, julio 23). Hablando del Arte: La mesa redonda del Museo de Zea. El Colombiano, 12.

Meneghetti, A. (1957b, julio 9). No Solo de Pan... El Conflicto de las Bellas Artes. El Colombiano, 3–15.

Meneghetti, A. (1957c, julio 1). Un debate abierto: Que ocurre las Bellas Artes en Colombia. El Colombiano.

Meneghetti, A. (1959a, junio 23). Cómo funciona “La Máquina Gigantesca” de Gómez Sicre. El Espectador, 18.

Meneghetti, A. (1959, septiembre 7). ¡”El Buho” ha Muerto! . *El Espectador Vespertino*.

Meneghetti, A. (1959c). Exposiciones en la Biblioteca Luis Ángel Arango. Luis Fernando Robles, un artista concreto. *Boletín Cultural y Bibliográfico*, *2*(08), 503–517. https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/6550

Montanaro, Ó. (1982). Estudio introductorio a las características del teatro de Tennessee Williams. *ESCENA. Revista de las artes*, 42–49. https://doi.org/10.15517/ES.V0I0.30992

Motín a bordo en el Salón Anual de Artistas Colombianos. (1959, septiembre 17). *El Espectador, 15*.

Moreno Moya, N. (2013). *Arte y juventud: El Salón ESSO de artistas jóvenes en Colombia* (S. Parra Gómez, Ed.). Instituto Distrital de la Artes, Gerencia de Artes Plásticas y Visuales.

Moure, C. (1989). *El Teatro Universitario Colombiano 1968-1975*. Escuela Nacional de Arte Dramático, Colcultura.

Nadaísmo: Una propuesta de vanguardia. (2022). Instituto Distrital de las Artes Idartes.

Navarrete Maya, L. (1997, diciembre 10). *Malkah Rabell* . Enciclopedia de la Literatura en México. http://www.elem.mx/autor/datos/128021

No se pueden exhibir películas sin antes de haber sido censuradas. (1957, noviembre 2). *El Siglo*.

Noticiero Cultural- Asamblea. (1954). El Tiempo, 5.

Nuevo atentado oficial contra la cultura. (1972). *Voz Proletaria*, 2.

Ortega, F. A. . (2011). *Acontecimiento y eventualización: debates historiográficos*. Recuperado el 15 de diciembre de 2024, de https://www.academia.edu/539366/Acontecimiento_y_eventualizaci%C3%B3n_debates_historiogr%C3%A1ficos

Osorio, S. (1966, agosto 6). La moda en el año 2000: Un desfile de color, arte y humor. *El Tiempo*, 1b.

de Oteiza, J. (1944). Sobre el arte nuevo en la post-guerra: carta a los artistas de América. *Revista de la Universidad del Cauca*, *5*, 75–109.

Pachón Castro, G. (1966, agosto 4). Variaciones pictóricas para una moda del año 2000. *El Tiempo*, 12.

Padilla Peñuela, C. (2008). América Latina en busca de una identidad. En La llamada de la tierra: el nacionalismo en la escultura colombiana: Vol. Bogotá (1a ed., pp. 27–42). Fundación Gilberto Alzate Avendaño.

Padilla Peñuela, C. (2022). La Guerra Fría Cultural en Colombia: petróleo y políticas de Washington para la "pacificación" del arte en tiempos conspiratorios [Tesis doctoral, Universitat de Barcelona]. Repositorio UB. https://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/191511/1/CPP_TESIS.pdf

Pedraza Gómez, Z. (1999). *En cuerpo y alma: visiones del progreso y de la felicidad* (1a ed.). Universidad de los Andes. Departamento de Antropología. https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/55346

Pini, I., & Bernal, M. C. (2022). Arte abstracto en la década de 1950 en Bogotá: la mirada de los críticos a los artistas y los artistas como críticos. *Historia Crítica*, *2022*(84), 79–101. https://doi.org/10.7440/histcrit84.2022.04

Pinilla, N. R. (2014). Premisas históricas de la creación del Instituto Colombino de Bienestar Familiar. *Memoria y Sociedad*, 125–133.

Pinzón, G. (1958, junio 15). En Colombia no hay arte abstracto. *El Espectador*.

Pinto, I. (1958, mayo 10). Teatro de Fausto Cabrera llevará Teatro Móvil a los barrios de la capital. *El Siglo,* 5.

Pinto, I. (1958, septiembre 25). Al margen de la crítica: Ultraje a una dama. *El Siglo*, 5.

Pita González, A. (2024). *LA UNIÓN LATINO AMERICANA Y EL BOLETÍN RENOVACIÓN. REDES INTELECTUALES Y REVISTAS CULTURALES EN LA DÉCADA DE 1920* (El Colegio de México Universidad de Colima, Ed.; 1st ed.). El Colegio de México, Centro de

Estudios Históricos; Colima, Colima: Universidad de Colima, 2024, 25.

Pitos en el acto inaugural del XII Salón de Artistas. (1959, septiembre 17). *El Tiempo,13*.

Posada, L. (1956a, agosto 1). El "Cantinflismo" en la Crítica de Arte. El Colombiano, 3–15.

Posada, L. (1956b, septiembre 20). La pintora y su pintura: La Exposición de Judith Márquez. El Colombiano, 3–15.

Prieto Mejía Jeimy Paola. (2016). *ESPIRAL, AVENTURA DE UN EXILIADO ESPAÑOL EN COLOMBIA (1944-1958)*. UNAM.

Prieto Mejía, J. P. (2017, noviembre 13). Internacionalización de una red intelectual. Revista Espiral de Artes y Letras, Bogotá 1944-1958. *Historia y Espacio*, *13*(49), 97–131. https://doi.org/10.25100/hye.v13i49.5851

¿Qué debe ser la A. E. A. C.? (1957). *Índice Cultural*, 33.

Rabell, M. (1981). *La rebelión de los colgados*. Reseña Histórica del Teatro de México 2.0-2.1, Sistema de información de la crítica teatral. https://criticateatral2021.org/html/resultado_bd.php?ID=2169

Ramírez Villamizar, E. (1989). *Homenaje a los artífices precolombinos* (pp. 4–7).

Ramos-García, L. A. (2024). Censura y afirmación en los orígenes del teatro en Colombia. En *Justicia Social: Reivindicaciones del arte de creación colectiva*. Center of Latin American Studies, University of Kansas. https://research.ebsco.com/linkprocessor/plink?id=e4cf434d-5d5b-3368-9384-d628b70a8a31

Refugio de Artistas. (1948). Semana, 28–29.

Reyes, C. (1989). El gobierno de Mariano Ospina Pérez: 1946-1950. In Nueva Historia de Colombia: Vol. II (pp. 9–32). Planeta.

Reyes, Mara (1963) El huevo. Diorama de la Cultura, *Reseña Histórica del Teatro en México 2.0-2.1. Sistema de información de la crítica teatral,* <criticateatral2021.org>

Rincón Orduz, O. (1961). Los hampones. *El Siglo*, 8.

Rodríguez Morales, R. (2000). Plástica y Prisma: dos revistas de arte de los años cincuenta. Boletín Cultural y Bibliográfico, 37(55), 45–59. https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/view/1360

Rubio León, L. A. (2020). Nadaísmo: Una propuesta de vanguardia. En *Beca de investigación en Artes Plásticas*. Instituto Distrital de las Artes - IDARTES, Beca de investigación en Artes Plásticas. https://galeriasantafe.gov.co/wp-content/uploads/2022/05/

NADAISMO-VERSION-DIGITAL.pdf

Rueda, S. “Revisitando el arte conceptual y experimental en Colombia (1968-1982): publicaciones y exposiciones”, Ensayos. Historia y teoría del arte, Bogotá, D.C., Universidad Nacional de Colombia, Vol. XXII, No. 34 (enero-junio 2018), pp. 23-37.

Rufino Tamayo y los pintores cubanos: Como soluciones al problema estético americano. (1953, diciembre 11). *El Nacional: Órgano Oficial del Gobierno de México.*

Samper, D. (1968, octubre 20). El “Happening” un arte de participación. *El Tiempo,* 3.

Santoro, A. (2004). Eugene Ionesco y el teatro del absurdo en la cantante calva y las sillas. *Cuadernos de Literatura, 2004, no. 11, p. 105-121.*, *11*, 105–121. https://doi.org/10.30972/CLT.0113140

Santos, E., & Villegas de Santos, L. (1957, noviembre 10). El Tiempo y las Persecuciones de la Dictadura. *El Tiempo*, 4.

Sarmiento Jaramillo, C. (2008). *Luis Vidales y la crítica de arte en Colombia* [Maestría en Historia y teoría del arte, la arquitectura y la ciudad]. Universidad Nacional de Colombia.

Sennett, R. (2014). Juntos. Rituales, placeres y política de cooperación. Editorial Anagrama. Barcelona.

[sin firma]. (1960a, agosto 18). “Necesitamos un Sindicato”. *El Espectador Vespertino*, 2.

[sin firma]. (1960b, agosto 21). Mañana: doble estreno en el Teatro Colón. “La Cajita de Oro”, de Nelly Vivas. Jaime Paredes y “El Conejo que no Quería Crecer”, de Nelly Vivas- La obra de la Cooperativa de artistas y el Teatro Infantil. *El Tiempo*, 13.

Silva, R. (2000). Ondas nacionales. La política cultural de la república liberal y la Radiodifusora Nacional de Colombia. *Análisis Político*, *0*(41), 3–22. https://revistas.unal.edu.co/index.php/anpol/article/view/79964

Siqueiros, D. A. (1948, septiembre). Hacia una nueva plástica integral. *Espacios: Revista Integral de Arquitectura y Artes Plásticas*. https://icaa.mfah.org/s/es/item/799548#?c=&m=&s=&cv=5&xywh=-1105%2C-173%2C5062%2C2833

Stengers, I. y Despret, V. (2014): Women Who Make a Fuss. The Unfaithful Daughters of Virginia Woolf. , trad. A. Knutson. Minneapolis: Univocal

Suárez Segura, S. J. (2024). Quincenario Crítica: la palabra, la voz, el grito. *Boletín Cultural Y Bibliográfico*, *58*(106), 62–77. https://publicaciones.banrepcultural.org/index.php/boletin_cultural/article/

view/22212

Tardieu, Jean (1903-1995). - MCN Biografías. (s/f). Recuperado el 16 de diciembre de 2024, de https://mcnbiografias.com/app-bio/do/tardieu-jean

Tirado Mejía, Á. (1989). Rojas Pinilla: del golpe de opinión al exilio. En *Nueva Historia de Colombia: Vol. II* (pp. 105–152). Planeta.

Torres León, F. (1959, abril 14). El teatro sufre la necesidad de renovarse sobre el hombre. *El Tiempo*, 4.

Torres Monreal, F. (1978). La descentralización teatral francesa y la dramaturgia del pasado. *Anales de la Universidad de Murcia. Filosofía y Letras*, *36*, 371–392. https://digitum.um.es/xmlui/bitstream/10201/21906/1/05%20La%20descentralizacion%20teatral%20francesa%20y%20la%20dramaturgia%20del%20pasado..pdf

Traba, M. (1956, febrero- marzo). ¿Qué quiere decir "Un Arte Americano"? *Mito*, *1*(6), 474-478.

Traba, M. (1958, septiembre 19). Crítica de arte. Crónicas del Salón (2) Villegas y Cía. *El Tiempo*, 5.

Traba, M. (1959, noviembre 5). ¿Regionalismo Para Qué? *Semana*, *XVII*(671), 43.

Traba, M. (1965, mayo 8). In-cre-i-bleee: Buen Teatro en Bogotá! *El Tiempo,* 46.

Traba, M. (1959a, junio 16). ¿Quién mandó los cuadros a la Bienal de Sao Paulo? *Semana,* 42.

Traba, M. (1959b, diciembre 3). Los vivos y los muertos. *Semana,* 41.

Traba, M. (1961). *La pintura nueva en Latinoamérica*. Ediciones Librería Central. https://books.google.fr/books?id=d3gvAAAAIAAJ

Traba, M. (1968). *"Los que son"*.

Traba Marta. (2016). *Historia abierta del arte colombiano [recurso electrónico] / Marta Traba [presentación, Ana María Franco]*. https://www.bibliotecadigitaldebogota.gov.co/resources/2546465/

Traven, B. (1938). *LA REBELIÓN DE LOS COLGADOS*.

Triana, J. A. (1961, enero 26). El Teatro Experimental Independiente. *El Tiempo*.

Trujillo Sánchez, M. (2022). La colectivización como estrategia de resistencia ante la censura en el teatro moderno en Colombia. *Escritos*, *30*(64), 121–135. https://doi.org/10.18566/escr.v30n64.a07

UNESCO. (1985). Elección de miembros del Consejo Ejecutivo: Curriculum Vitae, Sr. Aurelio Caicedo Ayerbe (Colombia). En *UNESCO. Conferencia General, 23rd, Sofia*.

Universidad Nacional de Colombia. (s/f). *Kárdex Docente de Aristides Meneghetti*.

Uribe, J. P. (1959, abril 21). Una desafortunada experiencia en el Colón. El Siglo, 5.

Valencia Diago, G. (1972, noviembre 19). A falta de talento, gritan. *El Tiempo*, 6b.

Vélez, E. (1956a, septiembre 10). El arte abstracto: enemigo a la vista. El Colombiano, 3–15.

Vélez, E. (1956b, septiembre 28). Pintores y pinturas: Alto Allí. El Colombiano, 3–18.

Vélez, E. (1956c, noviembre 19). "Los puntos sobre las íes: Hasta cuando, oh, Meneghetti!" El Colombiano, 3.

Vidales Jaramillo, L. (1944, mayo). La estética de nuestro tiempo. *Espiral: revista mensual de artes y letras*, 3–18.

Vidales, L (1938, octubre). "El cubismo ante la bancarrota delmundomoderno."*RevistaPan*,*no.24*,103–108.https://icaa.mfah.org/s/es/item/1087711#?c=&m=&s=&cv=

Vidales Jaramillo, L. (1945, abril). Reflexiones sobre la Escuela de París. *Espiral Revista Mensual de Artes y Letras*, *10*, 6. https://icaa.mfah.org/s/es/item/1089744#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-452%2C-243%2C2729%2C1527

Villegas Vélez, Á. Á. (2005). Raza y nación en el pensamiento de Luis López de Mesa. *Estudios Políticos*, 209–232.

Vivas, N. (1959a, junio 12). Busquemos la libre expresión de todas las escuelas pictóricas. *El Espectador*, 9.

Vivas, N. (1959b, junio 25). El poder de las ideas se acabó. *El Espectador Vespertino*, 20.

Vivas, N. (1959c, septiembre 8). La comercialización de un Ideal Común. *El Espectador Vespertino*, 16.

Vivas, N. (1959d, septiembre 21). Drama entre bambalinas: la expulsión de Mónica Silva. *El Espectador Dominical*. Magazine, II.

Vivas, N. (1959e, septiembre 26). Concepción burocrática del III Festival. *El Espectador Vespertino*, 5.

Vivas, N. (1959f, noviembre 8). Alejandro Obregón, la pauta, balance plástico de octubre en Bogotá. *Magazine El Espectador Dominical*, II.

Vivas, N. (1959g, noviembre 16). Primera Bienal de Cruces será inaugurada el viernes. *El Espectador Vespertino*,

12.

Vivas, N. (1959h, noviembre 23). “El Búho” cumplió un año. *El Espectador Vespertino.*

Vivas, N. (1959i, noviembre 27). Los objetivos de la Bienal de las Cruces. *El Espectador Vespertino*, 5–16.

Viviescas, V. (2012). *PEQUEÑA ENCICLOPEDIA DE LA CANDELARIA: ENTREVISTA A SANTIAGO GARCÍA** (Vol. 14), 230-233 .

Wiesner, Helena., Piñeros, Liseth., & Padilla, Christian. (2023). *Si los muros hablaran : arte mural de Bogotá en cincuenta obras (1930-1999)*. 235. https://www.acoarte.org/products/libro-si-los-muros-hablaran

XII Salón: ¿Qué pitos tocan? (1959, septiembre 22). *Semana*, 44.