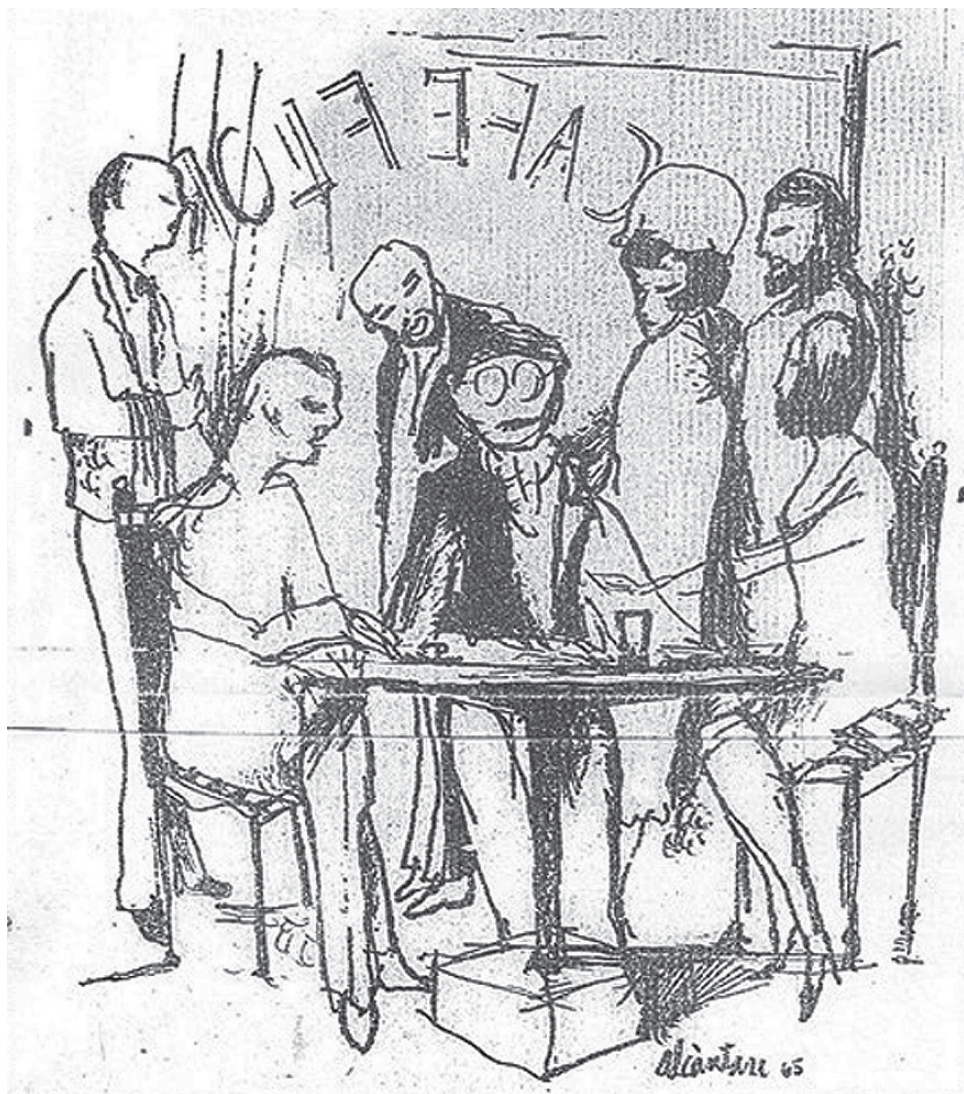


CONVERSACIONES CON /

Riccardo Giacconi

PEDRO ALCÁNTARA



Este es un dibujo de Sartre que hice en el Café de Flore, en París. Míralo. Y este es Cortázar. Era el '65, yo tenía 23 años y me fui al Café de Flore porque me habían dicho que Sartre iba allí. Sartre era como un ídolo para mí; estuve horas y horas esperándolo, sentado tomando un cafecito. Al final llegó, con Julio Cortázar y con otra gente (andaba siempre con mucha gente, tenía como una corte). Se sentaron ahí al frente, pero me dio pena y no me pude acercar a él, no sabía cómo. [Risas] Entonces en una servilleta hice este dibujito de Sartre, Cortázar y de la otra gente que estaba ahí.

[Pedro Alcántara Herrán]

R.G: En su trabajo hay muchas influencias literarias.

P.A / Yo aprendí a leer muy pequeñito, mi abuela me enseñó con un fuate. Me obligaba a leer los clásicos de la gran literatura infantil; Charles Dickens, por ejemplo. Me sentaba todos los días a una determinada hora a leer, y si yo me quedaba medio dormido, ella me daba un fuetazo: “¡Siga leyendo!” Al final me convertí en un lector absolutamente apasionado: primero por obligación, después por interés. Por eso creo que hay tanta influencia literaria en mi obra.

Siendo yo italiano, me interesa preguntarle por qué decidió estudiar en Italia. Antes, usted vivía en los Estados Unidos, ¿cierto?

P.A / Sí, estaba estudiando en la escuela militar en los Estados Unidos: quería ser militar. En mi familia había una gran tradición militar y eclesiástica. Pero desde muy niño yo pintaba. Fue una vocación que sobretodo mi madre estímulo muchísimo, en mi casa se cultivaba mucho la cultura. A través de toda la escuela militar yo seguí dibujando y dibujando, con la ambición de ser militar pero queriendo secretamente ser artista. Al inicio del 1960, cuando

salí de la escuela, ya se venía venir la guerra de Vietnam con la intervención norteamericana. Reflexioné un poco y decidí regresar a mi país, sin seguir la carrera militar. La mayor parte de mis compañeros de clase se murieron en Vietnam: eran oficiales muy jóvenes que iban a las primeras líneas de combate. Fue un desastre desde el comienzo hasta el final.

Yo regresé a Colombia porque quería estudiar Ciencias Políticas. Mi abuela materna, que había sido una viajera incansable toda su vida, nos dijo: “Organicemos un viaje para Italia”. “¿Por qué Italia?”, le preguntamos. Y ella: “porque Italia es el mejor país que existe”, e inmediatamente organizó el viaje con toda mi familia y nos fuimos para Italia. Una locura. Llegamos y yo entré a estudiar Ciencias Políticas en la *Università Pro Deo*, donde había que ir con saco y corbata, pero secretamente me inscribí a un curso libre de la Academia de Bellas Artes y poco a poco me fui quedando, hasta dejar la Pro Deo, para gran escándalo de mi abuela y de mi madre. Pero lo aceptaron, porque en el fondo desde niño me habían estimulado la posibilidad de ser artista, de crear.

O sea que su mamá y su abuela se quedaron también en Roma.

P.A / Sí, se quedaron un tiempo viviendo. Mi mamá hablaba perfectamente el italiano y mi abuela había sido una mujer muy culta que hablaba varios idiomas. Lo raro era que en Roma apareciera una familia colombiana, en una época en que no había migraciones hacia Europa. En los años Sesenta, en Roma había tal vez dos o tres familias colombianas establecidas, no más. No había migraciones de América Latina.

¿Cómo fue su experiencia en la academia de Bellas Artes de Roma?

P.A / Hubo un grupo de alumnos que avanzamos muy rápido en la escuela y nos convertimos en los preferidos de los profesores: nos dábamos el lujo de ser invitados a las casas de ellos, tomar vino con ellos, participar en las grandes discusiones de gente mucho mayor que nosotros, conocer a personalidades de la época, recibir influencia de ellos. Por ejemplo el pintor Renato Guttuso, o el historiador del arte Giulio Carlo Argan. Gente así, realmente histórica, y uno tenía el inmenso privilegio de estar con ellos. A veces nos burlábamos de Argan. Es que cuando uno está así jovencito, cree que es un genio, ¿no?

Era también la época del gran cine italiano.

P.A / El cine siempre me ha fascinado. Nos íbamos al Café de París sin plata para sentarnos; nos parábamos afuera a ver que entraba Marcello Mastroianni, y le decíamos: “¡Ciao Marcello!”. Éramos un poco de muchachos de academia, y Marcello nos contestaba: “Ciao. ¡E grazie!”. Acababan de estrenar *La Dolce Vita*, la película de Fellini con Mastroianni.

Esa época formativa en Roma fue riquísima, riquísima. El impacto del Renacimiento fue tan grande que me consolidó como artista, así como lo que estaba pasando en la pintura italiana y española de los años '60: era la gran época del informalismo. Otra cosa que me influyó muchísimo fue que en Italia conocí por primera vez a los grandes pintores latinoamericanos, como Matta o Lam. Comencé a encontrar mis raíces latinas y mediterráneas, porque nosotros somos indios, somos africanos, somos mediterráneos, ¿cierto? Y en 1962, en el museo de artes modernas en Roma, vi por primera vez a los pintores colombianos: Obregón, Negret, Lucy Tejada, Luciano Jaramillo. Sartre también miraba mucho hacia América Latina: en esa época había escrito *Huracán sobre el azúcar*, su gran obra sobre la revolución cubana.

Fueron esas, entonces, sus primeras influencias.

P.A / Era un muchacho un poco perdido en ese mundo del arte. Sin saber realmente quien era, comencé a ubicarme como ser latinoamericano. Por eso cuando terminé la escuela decidí regresar a mi país. Regresé en septiembre de 1963, en un barco de la flota italiana que se llamaba *Giuseppe Verdi*. Salí de Nápoles y llegué a Buenaventura en 23 días. Esa es mi historia italiana.

En ese momento en Italia, ¿cuál era la resonancia de la revolución cubana?

P.A / En Italia eran más importantes las discusiones sobre las contradicciones que existían entre el pensamiento de izquierda italiano y los soviéticos; los italianos defendían una autonomía, una tradición cultural, con toda razón. Era una discusión muy candente en la escuela: ¿por dónde nos vamos? O el realismo socialista o el informalismo que nos estaban mostrando los españoles. Todo eso opacaba la revolución cubana, que en Europa no tuvo el impacto que tenían sus propios problemas. Entonces cuando Sartre publicó *Huracán sobre el azúcar*, los latinoamericanos estuvimos en shock porque este hombre se refería a un país específico de América Latina y nos explicaba qué estaba pasando. Volvimos los ojos a Cuba: “Hombre, si allí está pasando esto, algo puede pasar en cualquiera de nuestros países”.

Cuando usted regresó a Cali en el '63, rápidamente nació una amistad con Gonzalo Arango y con el grupo de los nadaístas.

P.A / Más que todo con Jota Mario Arbeláez y con el mismo Elmo Valencia, que eran los que vivían en Cali, porque Gonzalo vivía en Medellín. Cuando llegué me encontré con una sociedad muy cerrada, parroquial, conservadora y yo venía con ese gran ímpetu que tumbaba muros, era contestatario y rebelde. Me encontré con estos jóvenes que estaban en una posición parecida. Sin embargo eran muy poquitos: yo venía acostumbrado a movimientos grandes, a grandes protestas, a grandes actos y manifestaciones de rebeldía. Encontré aquí formas más reducidas pero muy interesantes; yo podía par-

ticipar activamente con estos jóvenes que estaban tratando de abrir puertas hacia el mundo desde su mismo país. Empezamos entonces los Festivales de Arte de Vanguardia, que fueron muy, muy importantes.

¿El primero fue en el '65?

P.A / Sí, creo que fue en el '65. Alcanzamos a organizar tres: '65, '66 y '67.

¿Cómo nació la idea?

P.A / En ese momento había aquí un festival “oficial”, que lo dirigía Fanny Mikey: el Festival Nacional de Arte. Tenía un carácter bastante formal, que no reflejaba las posibilidades de expresión de los artistas más jóvenes. Era un festival muy acomodado a la forma de vida de la época, donde no había puertas abiertas para aquellas manifestaciones contestatarias o desafiantes a lo considerado “normal”. No había campo para el nuevo teatro, el nuevo cine, la nueva pintura, para la rebeldía, la protesta, la irreverencia, no había campo para el insulto. Decidimos hacer un intento de romper esto con un festival nuestro, de jóvenes.

Entonces buscamos apoyo en algunas personas, y encontramos un personaje inolvidable que fue el propietario original de la Librería Nacional en la plaza de Caicedo. Era un señor de apellido Ordóñez, y tenía un sótano que usaba como depósito de los libros. Le propusimos convertir el sótano en una pequeña galería con un pequeñísimo auditorio para unas 80 personas, donde hacía un calor espantoso. Colocamos unos ventiladores y lo convertimos en un centro cultural con el objetivo de organizar un pequeño festival que fuera realmente un escándalo, que mostrara de lo que éramos capaces los artistas más jóvenes.

Conseguimos algún dinero de unos comerciantes amigos nuestros, gente de la burguesía progresista que veía en nosotros posibilidades distintas, y lo hicimos. La primera vez que Santiago García, posteriormente gran dramaturgo y director del teatro de la Candelaria, vino a Cali fue a nuestro festival, así como la primera vez que Marta Traba dictó aquí unas conferencias o que vino Raquel Jodorowsky, la poeta chilena hermana de Alejandro. Hacíamos cosas absolutamente insólitas. La primera vez que se mostró una obra de teatro de Edward Albee, la primera vez que vino Kepa Amuchástegui y la primera vez que exhibimos Norman Mejía y yo juntos, fue en el festival.

¿Cuántos días duraba el festival?

P.A / Una semana, tal vez. El segundo festival fue mucho más grande y trajimos gente de distintas partes. Abrimos una ventana al mundo, entramos en contacto con grupos parecidos a los nadaístas que surgieron en México y en Venezuela. Llegó un momento en que los festivales oficiales nos llamaron:

nos acercamos a ellos y nos convertimos en un solo gran festival. Terminamos uniendo fuerzas y trabajando juntos, y el Festival de Arte de Cali se volvió una cosa importantísima a finales de la década de los sesenta. Ya en los setenta fue otra historia, fue la historia de las Bienales de Artes Gráficas, en las cuales yo participé desde el inicio como directivo, que abrieron totalmente la ciudad al mundo, por primera vez en su historia.

Quería preguntarle algo sobre la obra que usted y su compañero Norman Mejía hicieron durante el primer festival.

P.A / Creo que fue el primer performance en la historia del arte nacional. Queríamos pintar un cuadro juntos; había una gran afinidad en el estilo pictórico de Norman y el mío, aparte de que éramos muy amigos. Nos pusimos en ese sótano que te contaba, al fondo, en una pequeña tarima, y pensábamos que al comenzar a pintar podíamos motivar al público para que se pusiera a conversar con nosotros. El sitio era abarrotado de gente, inclusive en las gradas. No fuimos capaces de hacer que el público interviniera, y el público totalmente cohibido no nos habló. El evento duró por lo menos unas cuatro horas, en las cuales pintamos un cuadro en cuatro paneles – un cuadro interesante con muy pocos colores, creo blanco, rojo y negro. Lo que queríamos era desmitificar la pintura, sacarla del taller y que la gente viera cómo dos pintores producían una obra. Y la gente no se movió, todo el tiempo se quedó quieta viéndonos trabajar, y nosotros no fuimos capaces de hablar ni siquiera entre nosotros. Como conferencia fue un total fracaso, pero fue un gran éxito como performance.

¿Ustedes conocían a Allan Kaprow y lo que había comenzado pocos años antes en los Estados Unidos?

P.A / No, absolutamente nada. Era una cosa totalmente nueva para nosotros, un experimento libre. En esa época no había una noción clara del performance, no teníamos un idea de lo que eso podía llegar a ser, del impacto social que podía tener. Lo nuestro fue un performance de casualidad.

En 1967 usted abandona el grupo nadaísta.

P.A / Sí, y me acerco más a la militancia del Partido Comunista.

¿Se trataba de un problema de dirección política?

P.A / No había una dirección política en el grupo nadaísta. Yo estaba buscando una mayor organización, una mayor coherencia, algo que me permitiera actuar de manera más organizada y menos anárquica y que me permitiera apoyarme en conceptos mucho más claros. Ya no como artista, sino como ser político, como organizador. Dejé el grupo sin haber entrado nunca en

contradicción con ellos, sin que se hubiera producido una pelea ni un disgusto. Es que yo buscaba algo que me permitiera avanzar políticamente, era una búsqueda más personal.

¿Cómo fue su experiencia como senador?

P.A / Terrible, porque me tocó una época muy difícil. No solo porque se llevó a cabo el exterminio de la Unión Patriótica, sino, y diría yo, más que todo, por nuestras contradicciones internas. La izquierda en ese entonces era mucho más cohesionada, mucho más fuerte, mucho más organizada que hoy. Sin embargo tuvimos que sufrir un exterminio casi total del movimiento político, pero también sufrimos algo más grave que era el exterminio interno entre nosotros mismos. Las consecuencias de eso las estamos viendo hoy en la izquierda, la lánguida izquierda de nuestro país que trata de construirse pero que no puede.

Por otra parte había las grandes contradicciones internas con el movimiento armado, porque la Unión Patriótica se organiza precisamente como un intento de traer a la vida democrática el movimiento armado. El movimiento quería crear una izquierda moderna que realmente hiciera frente a las necesidades del país. Contradiendo al Che Guevara que decía que la lucha armada era la forma más elevada de lucha revolucionaria, yo creo que es la más atrasada, la más primaria, la más primitiva de las formas de lucha.

A parte de eso, conocí muy a fondo la problemática política colombiana, lo fácil que es caer en la corrupción cuando se tiene el poder. Lo doloroso y complicado que es ver a los mismos compañeros comportarse igual a los políticos que decíamos combatir. Lo fácil que es corromperse cuando uno está en condiciones de decidir sobre la vida de las personas, cuando uno puede borrar a alguien señalándolo. Ese poder tan absoluto se vuelve totalmente corruptor, quiebra las más firmes voluntades y los más altos espíritus revolucionarios. Entonces yo me fui apartando poco a poco: no quería sufrir ese proceso de deshumanización tan absoluto.

¿Cómo es ser artista y hombre político a la vez?

P.A / Yo creo que todos de una u otra manera somos hombres políticos. Como artista es difícil mantener una línea de creación que no sea permeada por el arte puramente crítico, panfletario, obvio, por un arte que va estrictamente paralelo al accionar político. Y de verdad el arte ha sido vulgarizado muchísimo; en Colombia hubo movimientos que convirtieron, o pretendieron convertir, el arte en un instrumento político. Yo nunca quise convertir el arte en un instrumento político, aunque yo era un militante político y no creo que haya habido en este país un artista con un nivel de interés y compromiso político como yo. Pero mi obra es la que siempre me ha salvado.

El otro día estábamos hablando con Oscar Muñoz que en Europa a menudo se relaciona el arte latinoamericano con la categoría de “arte político”, como si se estuviera hablando de un estilo pictórico.

P.A / Mira, antes se utilizaba el “arte político” como peyorativo. Hoy quien no hace arte político es un bobo. Es decir, no está en nada, no está en el mundo. Nosotros, que estábamos en el mundo, se nos condenaba porque hacíamos un arte “político”, que tocaba problemas reales de la vida, de las luchas sociales. Muchos de nosotros cayeron en el panfleto. Y hoy en día hay muchísimo arte panfletario: hoy él que no habla de los desplazados es un pobre pendejo.

También porque el “arte político” se vende bien en el extranjero.

P.A / Sí, esa es la idea. Hoy hay que hacer un arte político, hay que hablar de los conflictos sociales, aunque se haga a un lado la forma y prime la idea, ¿cierto? Esto es lo que se promueve, aunque se desdeñen las técnicas y se utilicen métodos muy superficiales para mostrar las cosas. La idea es que el arte latinoamericano debe ser esto. Pero es un error, un error grandísimo. Fíjate, yo ahora voy a comenzar una serie muy emparentada con unos dibujos abstractos míos de 1963. ¿Qué voy a parecer? Voy a parecer como un viejo old fashioned: “Mira, este viejito Alcántara se puso a hacer arte abstracto otra vez”. Entonces los jóvenes dirán: “Bueno, le perdonamos porque está muy viejo”.

Tenía una curiosidad, Pedro. Leí que usted expuso su primera obra a los 8 años en el Salón Nacional de Pintura del 1950, ¿cierto?

P.A / Sí. Expuse con Grau, Botero y todos ellos. Y con Obregón, que en ese entonces no tenía idea de quién era y cuya obra empecé a conocer en Roma, muchos años después.

Muchas gracias, Pedro.