



Las tendencias del teatro en Colombia y en Antioquia

Rodrigo Zuluaga Gómez

El teatro en Colombia se ha movido en ámbitos restringidos, quizás con el propósito de poder alcanzar un tipo de desarrollo identificable y equiparable a otras manifestaciones de la creatividad como la novela, el cuento, la pintura o la poesía. Su ausencia como manifestación artística, como pensamiento, texto y tradición que lo sustente en el concierto de la cultura de nuestro país en el siglo XIX y aún en los primeros cincuenta años del XX, se debe a la tardía conformación de los espacios urbanos y a la precariedad de los medios de comunicación, entre otros factores, todo ello debido a los conflictos políticos que retrasaron su desarrollo.

El teatro urge de lo urbano, de la organicidad social que no se da en el campo; al no existir estas condiciones, poco prende en el tejido social. A eso se suma la tesis de Giorgio Antei en *El teatro colombiano: una interpretación*, cuando dice: “Es igualmente determinante su aislamiento respecto a las áreas penetradas por las grandes inmigraciones europeas del siglo pasado”. Las migraciones hacia Colombia fueron casi inexistentes comparadas con las que registran países como Argentina y Chile, para no mencionar sino dos casos importantes.

Los historiadores coinciden en afirmar que el tejido urbano en nuestro país comenzó a urdirse solo a partir de 1950, cuando la violencia política atizada por los partidos tradicionales convirtió las zonas rurales en un escenario sangriento, de donde las masas asustadas, convalecientes y perseguidas iniciaron éxodos a las ciudades nacientes, en un proceso de ciudadanización que aún hoy no termina. En este ambiente urbano contradictorio, se inició el proceso de configuración del teatro colombiano, un teatro sin tradición y sin arraigo. Sin embargo, cualquier análisis cultural no puede obviar los siguientes hechos: primero, la literatura colombiana logró su gran expresión como forma artística en la pluma de Álvaro Cepeda Samudio y Gabriel García Márquez; segundo, la figura de Seki Sano, un director de teatro japonés que formó a directores y actores colombianos con las lecciones del ruso Constantino Stanislavsky y el alemán Bertolt Brecht; tercero, el papel determinante del teatro en la creación del sistema de televisión en Colombia; cuarto, los diferentes gobiernos que patrocinaron la publicación *Hojas de Cultura Popular*, uno de los proyectos editoriales más influyentes de la época, bajo la dirección de Jorge Luis Arango; y, quinto, los caminos enseñados por la novela al teatro sobre el compromiso artístico de incidir directamente sobre la realidad.

Las primeras manifestaciones de nuestro teatro fueron influidas por el teatro español y norteamericano, y en general por el teatro europeo. No obstante, directores como Fausto Cabrera y Enrique Buenaventura pusieron en escena obras denunciando la situación social, con intenciones de crear conciencia en la población.

En este ambiente urbano contradictorio, se inició el proceso de configuración del teatro colombiano, un teatro sin tradición y sin arraigo.

En 1958, Fausto Cabrera y Santiago García fundaron el teatro El Búho, un teatro de corte vanguardista, que puso en escenas obras de Ionesco, Tennessee Williams, Eugenio O’Neill, Michel de Chelderode y Thornton Wilder, y tuvo gran acogida del público bogotano aficionado. Por la misma época, Enrique Buenaventura creó el Teatro Experimental de Cali, TEC, y empezó a darle una mirada a los mitos y leyendas populares de nuestro país, para hacer finalmente exploraciones que condujeran al impulso y desarrollo de un teatro de esencia y sabor nacional.

En Medellín, en ese mismo año, Gilberto Martínez Arango, quien participaba como actor en el grupo El Duende, se retiró y fundó el Teatro El Triángulo, junto con Rafael de la Calle y los hermanos húngaros Simone y Thomas Vayda. Fueron años de poner en tela de juicio todos los conceptos. El teatro de entonces era provocador y contestatario en relación con las costumbres y los valores burgueses.

Abajo: Fausto Cabrera, el buen director y actor, estudiando uno de sus papeles.



Fausto Cabrera, director de radioteatro de la Radio Nacional de Colombia. Foto cortesía: Archivo Histórico Javeriano Juan Manuel Pacheco, S.J.

El teatro universitario

A partir del año 65, con la Revolución Cubana, los elementos ideológicos de la Revolución China y el avance de la Revolución Albanesa se alebrestaron los ambientes intelectuales del país y el teatro comenzó a ser considerado también un arma política, instrumento de emancipación social.

Se dio inicio, por consiguiente, a una etapa en la que actores, directores y dramaturgos se lanzaron a la conquista de los sectores populares, al teatro de masas, relegando a quienes no ponían al proletariado y a los conflictos sociales en el centro del escenario. Con las nuevas ideas surgió un movimiento teatral universitario que pedía, con urgencia, amplitud cultural, espacios para la conformación de grupos financiados por las universidades y libertad artística. Se llevaron a las tablas obras de tipo “agitación política”, donde el cartel y la consigna orientaban los temas de las piezas para terminar desarrollando un teatro inmediateista y adoctrinador.

Los teatros universitarios más representativos fueron los de la Universidad Nacional, con los directores Santiago García y Carlos Duplat; la Universidad de los Andes, con Ricardo Camacho; y la Universidad Distrital con Paco Barrera. En Medellín, Manizales, Cali, Popayán y Cartagena los teatros universitarios no eran menos beligerantes. Un golpe seco sobre esta modalidad de teatro se sintió en 1972, por parte del Estado y de las autoridades universitarias, desbaratando el movimiento estudiantil nacional que ya para ese entonces se sentía cohesionado.



Santiago García Pinzón, actor, director, dramaturgo, fundador del grupo Teatro La Candelaria. Fotografía cortesía: @DitiramboTeatro.

A partir de ese momento surgió el Teatro Independiente de La Mama, de Kepa Amuchástegui, Germán Moure y Paco Barrera; y el Teatro Popular de Bogotá, de Jorge Ali Triana y Jaime Santos. En Medellín el Teatro Libre, de Gilberto Martínez, y el Pequeño Teatro, de Rodrigo Saldarriaga. En Cali, sumándose al TEC, ya existente, surgieron el Teusaca, de Danilo Tenorio. Otros teatros, en otras ciudades del país, estaban también en la búsqueda de cualificarse artísticamente, al mismo tiempo que comenzaban a conseguir sedes propias que les permitiera tener un público constante para sobrevivir económicamente.

Las obras puestas en escena por los teatros independientes se distinguieron porque fueron más analíticas, más políticas, pero igualmente más elaboradas que las hechas por los universitarios. Estos grupos llevaron a las tablas obras de Bertold Brecht, un poeta y dramaturgo alemán que hizo significativos aportes al teatro universal por sus concepciones sobre los clásicos, la actuación, la puesta en escena, el público y demás aspectos inherentes al arte dramático, y estudiaron concienzudamente a Stanivslasky, a Grotoswsky, y todo lo que tuviera que ver con la formación de los actores.

El teatro en Antioquia

En los años setenta, la cultura en Medellín se encontraba en ciernes; solo la Universidad de Antioquia tenía una Oficina de Extensión Cultural, creada en 1946, y se proyectaba con insistencia en la comunidad. Por allí pasaron personajes académicos claves como el poeta Carlos Castro Saavedra, uno de los más grandes impulsores del arte, con una visión cultural puesta en lo local, en lo nacional y en lo internacional. Ya en los municipios de Antioquia se respiraba interés por el teatro, pues en alguna época compañías españolas habían recorrido vastas zonas. En algunos de esos pueblos todavía se hacía sainete, una forma popular de teatro que nos quedó como influencia de la Colonia.

En Medellín, desde principios de los años cincuenta, Sergio Mejía Echavarría había fundado el grupo de teatro El Duende. Uno de sus mejores actores, Gilberto Martínez Arango, se había retirado en 1958 y había fundado el grupo de teatro El Triángulo, junto con Rafael de la Calle y los hermanos húngaros Simone y Thomas Vayda. En 1964, Martínez fundó el Teatro Experimental Colombo Americano –Teca–, y participó también como miembro de la agrupación Titeres de Cartón. Al año siguiente Martínez Arango, Rafael de la Calle y Rafael Arando fundaron la Escuela Municipal de Teatro, adscrita a la Secretaría de Educación municipal. Esta escuela fue cerrada finalmente por el alcalde en 1972. En la misma fecha se creó El Teatro Libre de Medellín, con la obra *Revolución en América del Sur* de Augusto Boal.

En 1970 se realizó en el Teatro Pablo Tobón Uribe el Festival de Teatro de Industria, con la participación de grupos de otras ciudades, entre ellos, el Teatro de la Empresa Tejidos Única de

Manizales, que representó la obra *Aceite*, del dramaturgo norteamericano Eugenio O'Neill, actuada por obreros de la planta de trabajadores y el servidor que escribe esta nota, que venía como invitado, entre otros actores.

En aquel entonces, el grupo de teatro de la Universidad de Antioquia era dirigido por el cartagenero Alberto Llerena, y allí apenas hacían sus pinitos teatrales Mario Yepes y Samuel Vásquez. Ya en 1973 los directores de teatro eran, en la Universidad Nacional, sede Medellín, Rodrigo Zuluaga Gómez; en la sede de Manizales ejercía Henry Cardona, excelente director, un estudiante de ingeniería que cuando terminó su carrera se vino a Medellín en calidad de Secretario Departamental de obras Públicas, actividad en la que abandonó el teatro.

La propuesta del nuevo teatro sobre el impulso de un Teatro Nacional, que supone de hecho una cultura nacional, **no logró mostrar en la práctica la conformación** de una dramaturgia nacional, inmaculada, por fuera de las influencias de los llamados **teatros extranjeros, prácticamente imposible en un país capitalista dependiente** de culturas como la norteamericana y la europea.

El movimiento del Nuevo Teatro

En el país empezó a sentirse el interés por la profesionalización del oficio y por producir un teatro que pusiera en escena las problemáticas sociales y al mismo tiempo fuera artístico. Con ese norte caminaron muchos grupos teatrales independientes y se idearon sistemas novedosos para la creación teatral, como el método de creación colectiva del TEC, el proceso de creación colectiva de La Candelaria y el llamado Taller de Dramaturgia del Teatro Libre de Bogotá. Eran métodos desarrollados por los directores para la realización de las rutinas de ensayo. Métodos que fueron ganando espacio físico y académico en el trasegar de los grupos. Se fueron documentando con teorías y experiencias, ganando espacio entre actores y directores, para constituirse con el tiempo en sistemas de trabajo teatral, que hasta hoy subsisten y han permitido un sinnúmero de montajes que han recorrido el país y nos han representado internacionalmente con éxito.

Entre las piezas más conocidas de estos años se puede mencionar: *Guadalupe años sin cuenta* y *La Ciudad Dorada*, creaciones colectivas del Teatro La Candelaria; *La agonía del difunto*,

de Esteban Navajas, y *El sol subterráneo*, de Jairo Aníbal Niño, puestas en escena por el Teatro Libre de Bogotá; *I took Panamá*, de Luis Alberto García, llevada a las tablas por el Teatro Popular de Bogotá; la versión actualizada de *En la diestra de Dios Padre*, de Enrique Buenaventura, y *Soldados*, de Carlos José Reyes, montadas por el TEC; Revolución en *América del Sur*, de Augusto Boal, representada en Medellín por el Teatro Libre, con la dirección de Gilberto Martínez.

Si bien la tendencia de Bertolt Brecht hizo aportes al teatro colombiano, también limitó el ingreso de otras tendencias y métodos de trabajo, como los del polaco Jerzy Grotowski, Eugenio Barba y Peter Brook, los teóricos más connotados de esa época. Por otro lado, la propuesta del nuevo teatro sobre el impulso de un Teatro Nacional, que supone de hecho una cultura nacional, no logró mostrar en la práctica la conformación de una dramaturgia nacional, inmaculada, por fuera de las influencias de los llamados teatros extranjeros, prácticamente imposible en un país capitalista dependiente de culturas como la norteamericana y la europea.

En la década de los setenta, el teatro colombiano se perfiló, con sobradas razones, como el más sólido, seguro y cohesionado de América Latina. El método de creación colectiva recorrió todos los ámbitos del continente, grupos y directores lograron reconocimiento y prestigio internacional, se recibieron varios premios como Casa de las Américas, y en festivales internacionales como el de Nancy, Francia; Caracas, Venezuela; Guanajuato, México; Miami y New York, Estados Unidos, se reclamó la presencia del teatro colombiano como algo imprescindible.



Enrique Buenaventura en una presentación teatral realizada en la Biblioteca Piloto. Fotografía: Fabio Restrepo. Archivo Fotográfico BPP.

Corrientes teatrales que surgieron

En el panorama del teatro colombiano del siglo XX se configuraron tres corrientes fuertes que definieron la manera particular de enfrentar el hecho teatral y sus consecuencias. En primer lugar, aparece el nuevo teatro político, cuyas temáticas giran alrededor de la lucha de clases y la construcción de una dramaturgia que privilegia los acontecimientos nacionales y sus consecuentes relaciones con la realidad social y política de las comunidades. Este teatro, denominado también comprometido, creó sus propios espacios y medios de producción, que rechazaban de plano la creación individual e impulsaron el método de creación colectiva, no solo para la dramaturgia, sino para todos los elementos de la puesta en escena, como el vestuario, la música y la escenografía.

Por otro lado, el llamado teatro clasicista se ancla en el repertorio de un teatro universal, básicamente extranjero, que respeta al autor y su obra, y se distancia de contravenir el género, la época y mucho menos el vestuario y escenografía de la obra original. Estos elementos, según este tipo de teatro, funcionan como una guía que acoge en el escenario todos los elementos del teatro tradicional, donde lo formal escénico y lo actoral constituyen lo más importante. El sistema de montaje y producción de la obra es el de compañía o empresa y se habla de una división creativa del trabajo según las cualidades de cada profesión: dramaturgo, director, actor, actriz, escenógrafo, luminotécnico, etc. En resumen, es una forma de teatro profesional.

La tercera tendencia es la más complicada por lo indefinible. Hablamos del llamado teatro marginal desarraigado, sin espacios de referencia con su público, y que reúne en su seno todas las tendencias: político, clásico, popular y experimental. Este teatro hace préstamo de ideas de todas las corrientes y sistemas. Usa las experiencias del teatro popular, del sainete latinoamericano, del circo, del teatro japonés Noh y Kabuki, del norteamericano Bread and Puppet; del danés Odín Theatre; de la comedia del arte italiana y de otras expresiones. A veces se presenta como un teatro popular, en otras como un teatro para iniciados, pero sus obras abordan problemas obreros, indígenas y campesinos. Sus montajes no son realizados siempre para recintos cerrados, aparece mucho el teatro al aire libre, para la calle, el patio de una escuela, el atrio de una Iglesia. Generalmente no cuentan con dinero, ni ayuda alguna y su público está disperso. Hacen sus montajes donde está la gente.

El teatro en Medellín

El teatro vino hasta nosotros traído por los conquistadores, quienes copiaron aquí las modalidades dramáticas de la España Imperial, como la tragedia, el drama, la comedia, el sainete, la loa, el entremés, el auto sacramental y la compañía. Un teatro trashumante, que Agustín de Rojas, citado por José Sanchis Sinisterra, resume así: “Pues sabed que hay ocho maneras de compañías y todas diferentes: Bululú, ñaque, gargarilla, cambaleo, garnacha, mojiganga, farándula y compañía”. Sin embargo, nada relatan los cronistas con relación a esta sección del país y en general muy pocas se encuentran referidas a lo que podríamos llamar el teatro antes de la República. A este respecto, el historiador Sergio Elías Ortiz dice en “Notas sobre el Teatro en el Nuevo Reino de Granada”:

Creemos que no hubo fiesta de la ciudad, celebración religiosa de especial devoción del pueblo, paseo del estandarte real, nacimiento de los príncipes de la sangre, jura de los reyes, conmemoración de sucesos notables, como ajustes de paz entre España y las naciones enemigas, etc., en que entre los festejos consistentes en iluminación general, fuegos artificiales, mojigangas, corridas de toros, con que se celebraban esos hechos, no hubiera un día siquiera consagrado a la representación de una pieza dramática. Infortunadamente, de estos actos culturales solo en muy pocos casos se deja constancia escrita en las actas de los cabildos o en las crónicas de la época, quizá por considerarlos como acontecimientos ordinarios en la vida de los pueblos, sin mayor significación histórica, y por ello hoy nos encontramos con muy pocos datos respecto de títulos y clase de obras representadas, nombres de autores dramáticos de aquende y allende el mar, que proporcionaron ratos de verdadero solaz, con sus invenciones, a las desprevenidas gentes de estas partes de tierra firme” (*Boletín de Historia y Antigüedades*, de 1970).

No obstante, el sainete y la mojiganga se pasean con sus 200 años a cuestas en los municipios de Girardota, Caldas, la Ceja y Santa Fe de Antioquia, que son indudables vestigios de prácticas culturales del pasado, que quedaron plasmadas en la mente de nuestras comunidades y que se reproducen cada día en forma incesante.

Un hecho de singular importancia lo constituyó la actitud de la familia de Don Eladio Gónima, que en 1909 publicó *Historia de Medellín* y *vejece* con prólogo de Don Francisco de Paula Muñoz. Los trabajos de Don Eladio Gónima fueron escritos y publicados entre 1830 y 1900, a pedido del periodista Carlos A. Molina, para la revista que dirigía este último; la importancia de estas notas radica en que, al lado de los testimonios de Don Rafael Sanín, son las únicas que existen sobre el teatro de Medellín del siglo XIX. En estos textos se pueden apreciar

que siempre tuvimos aquí un teatro de aficionados, que fue so-laz, un motivo de orgullo, plagado de anécdotas que él mismo vivió, pues aunque Don Eladio se desempeñó como Secretario de Hacienda de la Antioquia Federal, fue mucho más conocido como actor cómico y emprendedor furibundo de todo empeño teatral.

A partir de 1917 el Teatro Medellín y más tarde el Teatro Bolívar concentraron la atención de las gentes porque se convirtieron en el epicentro para toda clase de espectáculos teatrales, musicales y de variedades. Por allí pasaron durante más de 35 años las compañías teatrales de operetas, zarzuelas y revistas de variedades más afamadas del momento. Baste mencionar a Doña María Guerrero, Don Fernando Díaz de Mendoza, Ernesto Wilches, Gonzalo Gobelay, Luis Jouvét, Madeleine Oseray, Jean Luis Barroult, Tita Ruffo, Marina Ugueti, la Compañía Teatral de Alejandro Cano, y otros. A lo que deben agregarse las representaciones de nuestro teatro criollo, creado por figuras como Alejandro Mesa Nichols, José María Salazar, Juan José Botero, Ciro Mendía, Ignacio Isaza Alzate, sin olvidar los grupos de aficionados que escribían sus obras y las representaban para satisfacción de amigos y familiares.

No obstante predominó la actividad teatral promovida por agrupaciones españolas que visitaban la región, primero en Medellín, y luego en los municipios de Rionegro, Envigado, Abejorral, Sonsón, Andes, Fredonia, Jardín, Frontino y Yombó, mayormente, adonde llegaban sorteando toda clase de peripecias, cabalgando durante días y noches, llevando escenografías y vestuarios a lomo de mula, como lo cuentan comentaristas espontáneos y cronistas como Benjamín Ángel Maya, Uriel Ospina, Luis Toro Escobar, Luis Latorre Mendoza y Fernando Gómez Martínez.

A finales de la década del setenta, la actividad cultural fue ganando espacios de difusión e información relativas a las artes representativas, las artes plásticas y la música. Esta actitud de la prensa correspondió a una estabilidad de lo cultural en nuestro medio, al surgimiento del Comité de Entidades Culturales de Medellín, de la Corporación Cultural Interuniversitaria y al establecimiento en la ciudad de una docena de grupos teatrales profesionales con sede propia y unos cincuenta grupos de aficionados, fuera de los grupos de teatro que subsisten en la mayoría de los municipios del Antioquia.

Los años noventa

El teatro es una de las actividades que más concita la participación ciudadana. Por eso es fundamental, desde todo punto de vista, desencadenar procesos de reflexión sobre la acción teatral como una manera de vislumbrar los caminos que nos permiten seguir cualificando las labores y sostener una mirada certera y crítica sobre nuestro pasado y presente, con la

perspectiva de un futuro que sea dadivoso y alentador. Una reflexión que permite localizar con certeza logros y dificultades y, al mismo tiempo, discernir sobre las fortalezas que hemos venido acumulando por medio de la experiencia histórico-teatral.



Gilberto Martínez, fundador y director de la Casa del Teatro de Medellín.

Debatir, escribir, acercarse al teatro en Medellín en los años noventa, con la pasión teatral que nos asiste, fue tarea muy gratificante. Después de tantos avatares, en medio de una ciudad donde todo pareciera cifrar que cada cual debe entregarse a lo suyo, se ha configurado un movimiento teatral que recoge experiencias en todos los órdenes del quehacer escénico y propone un tipo de dramaturgia particular y sugerente, pues da buena cuenta de nuestra realidad social. Un teatro que insiste en las preguntas del hombre contemporáneo, pero sin olvidar los legados del teatro clásico ni los del teatro lúdico, el que se enraizó en las tradiciones, en fin, un teatro totalizador, que no olvida su racionalidad, su universalidad y mucho menos su particularidad como expresión regional.

La representación teatral de los noventa produjo convincentes imágenes de la vida social que nos toca padecer cotidianamente, por eso algunos dramaturgos, especialmente Henry Díaz y Víctor Viviescas, abren camino en la actual dramaturgia

colombiana, pues están desarrollando una política, una dramática personal, para asumir su deseo de transformar el mundo, evidenciando tal aspiración con la problemática de la violencia, no solo en forma de denuncia periodística, sino con una narrativa y dramaturgia testimoniales.

En los años noventa un grupo representativo lo constituyó el Taller de Artes de Medellín, bajo la dirección de Samuel Vásquez, quien ya había puesto en escena *El arquitecto* y el emperador de Asiria y estaba presentando con gran éxito *El bar de la Calle Luna*.

A pesar de las deficiencias señaladas, el teatro antioqueño sale airoso de las confrontaciones. Es en estos años noventa en los que hemos visto teatro clásico (*Hamlet*, de Mario Yepes); teatro postmodernista (*La Batalla*, de Víctor Viviescas); teatro testimonial (*El Fisgón*, con su *Historia de amor*); teatro experimental (*El ágora* y su *Guardagujas*); teatro dramático (*La visita*, de la Exfanfarria), etc.

La posibilidad de un teatro amplio, disperso pero unificado en el sentido creativo, con el lenguaje apropiado, novedoso en el uso de los espacios, las formas y los hilos dramáticos; en fin, un teatro que lo arriesgue todo en aras de sacar un resultado positivo, un resultado que conmueva las estructuras del espectáculo, que nos ubique en la vanguardia del teatro colombiano, esa posibilidad está viva en Antioquia.

Referencias

- Antei, George. (1990). *El Teatro colombiano: Una interpretación*. Boletín cultural y bibliográfico. Bogotá: Banco República.
- Gónima, Eladio. (2009). *Historia del Teatro de Medellín y vejece*. Medellín: Universidad Pontificia Bolivariana.
- Melo, Jorge Orlando. (2020). *Colombia. Una historia mínima*. Bogotá: Editorial Crítica.
- Ortiz, Sergio Elias. (1970). *Boletín de Historia y Antigüedades*. Bogotá, Academia Colombiana de Historia.
- Romero Rey, Sandro. (2023). *¿Qué pasó con Seki Sano?* Bogotá: Planeta.

Rodrigo Zuluaga Gómez

Bibliotecólogo y Máster en Ciudad y Cultura de la Universidad de Antioquia. Actor, director y dramaturgo. Libros publicados: *El jefe* (teatro), *Morir de amor* (teatro), *El sargento Buenaventura* (novela), *En la cuerda floja* (cuentos).



CUANDO LA NOBLEZA OBLIGA: vida y obra de Luis López de Mesa

Luis López de Mesa es una figura central en la historia intelectual de Hispanoamérica. Un destacado médico, educador y político colombiano, que marcó la cultura y gestión pública durante la primera mitad del siglo XX. A 140 años de su nacimiento, este artículo recuerda la vigencia de su pensamiento, a partir de los archivos históricos y las voces de sus contemporáneos.

Yohan Daniel Ramírez Mejía

En 1967, medios locales y nacionales expresaron su sentir con motivo del fallecimiento del profesor Luis López de Mesa. En el periódico *El Tiempo*, por ejemplo, lo despidieron con esta declaración: “Pocos colombianos han penetrado con tanta lucidez en la compleja trama de los problemas nacionales”. Por su parte, en el diario *El Espacio*, escribieron: “Todos los colombianos le debemos algo bueno, porque su prodigiosa inteligencia y el celo afectuoso y constante con que la puso al servicio de la nación hicieron de su vida un centro luminoso hacia el cual convergimos naturalmente en busca de ideas, de estímulos y de razón para sentirnos orgullosos”. Entretanto, en las páginas de *El Correo* de Medellín pudo leerse: “Nosotros queremos ver en él, más que otra cosa, el guía espiritual de la nación. Porque lo fue siempre. Se destacó, es cierto, en los terrenos de la medicina, la filología, la filosofía, la sociología, la narración e interpretación de la historia y el dominio de la literatura; pero era, antes que nada, un hombre ilustre a quien el país amaba y hacia el cual solía volver los ojos cuando quería gloriarse de poseer un valioso arquetipo humano; y cuando necesitaba de una orientación de cultura espiritual”.