

II FESTIVAL LATINOAMERICANO
DE TEATRO UNIVERSITARIO
MANIZALES COLOMBIA
OCTUBRE DE 1.969



MANIZALES

ANO DE FUNDACION: 1848— AREA: 487 Kilómetros cuadrados—
ALTURA: 2153 mts.— TEMPERATURA MEDIA: 17o C— HABITANTES:
276.090 estimativo para 1970— DISTANCIAS A BOGOTA: terrestre 306 Kmts.—
TIEMPO DE VUELO A BOGOTA: 35 minutos— UNIVERSIDADES: DE
CALDAS —NACIONAL, SECCIONAL DE MANIZALES— CATOLICA FEME-
NINA— POBLACION ESTUDIANTIL: 44.781.

I

No somos los llamados a valorar el éxito del II FESTIVAL LATINOAMERICANO DE TEATRO UNIVERSITARIO. Quienes nos visitaron, o quienes ahora tienen en sus manos un testimonio de aquella gran semana americana, son los mejores jueces. A su fallo inapelable nos sometemos.

II

Las mismas características de este certamen, su arraigo en el interés de nuestras gentes, su proyección sobre quienes nos acompañaron, su eco entre quienes comparten aún a la distancia estas inquietudes, están indicando que el Festival de Teatro de Manizales ha de convertirse en un vehículo para la comunión espiritual de nuestros pueblos. Esto justifica su existencia, compensa los esfuerzos realizados y compromete notablemente todas las posibilidades.

III

La necesidad de un diálogo cimentado en el carácter de pueblos hermanos se reclama en cada esquina de América. Encontrándonos en los términos de un lenguaje común (comunes son nuestras preocupaciones y nuestros problemas), el lenguaje de las nuevas generaciones, estaremos dando vigencia a ideales que se revelan en la historia y se palpan en el futuro de esta parte del mundo. Nosotros desde aquí les invitamos a construir ese diálogo en torno a la mesa del teatro.

IV

El primer coloquio de hombres de teatro con miras a indagar la razón de ser, las proyecciones y los fundamentos de una escena latinoamericana no surge ocasionalmente. Es un producto espontáneo de una preocupación general. Desde ya la universidad colombiana extiende este compromiso a las gentes de América. Paralelamente al desfile de los grupos universitarios, a su testimonio sobre el escenario de «Los Fundadores», el III FESTIVAL LATINOAMERICANO DE TEATRO UNIVERSITARIO en Septiembre próximo, oirá la palabra de quienes entregan lo mejor de su vida y sus más reconocidas calidades a las preocupaciones de la escena.

V

A ellos consagramos este tercer encuentro.

I festival latinoamericano de teatro universitario

6 al 13 de octubre de 1968

Presidente de Honor: MIGUEL ANGEL ASTURIAS

Jurado: PABLO NERUDA
JACK LANG
ATAHUALPA DEL CIOPPA
CARLOS MIGUEL SUAREZ R.
SANTIAGO GARCIA

COMITE ORGANIZADOR

Presidente: ERNESTO GUTIERREZ ARANGO
Director Técnico: ALBERTO CASTILLA
Coordinador General: EMILIO ECHEVERRI MEJIA
Secretario: JAVIER PAVA B.

PARTICIPANTES .

UNIVERSIDAD FEDERAL DE SANTA MARIA - Brasil
Con la obra "Arena conta Zumbi" de Genfrancesco Guarnieri y Augusto Boal. Dirección de Clennio Faccini.

UNIVERSIDAD FEDERAL DE BELEM DE PARA - Brasil
Con "La Pena y la Ley", de Ariano Suassuna. Dirección de Claudio Mac Dowell.

UNIVERSIDAD CATOLICA ANDRES BELLO - Venezuela
Con "María Rosaric Nava", de César Rengifo y "Los de la Mesa Diez", de Oswaldo Dragún. Dirección de Alfredo Mariño.

UNIVERSIDAD DE GUAYAQUIL - Ecuador
Con "La Ultima Noche de Franz", de Richard Schechner y "En Alta Mar" de Slawomir Mrosek. Dirección de Ramón Arias.

UNIVERSIDAD CATOLICA DE LIMA - Perú
Con "El Centro Forward Murió al Amanecer" de Agustín Cuzzani. Dirección de Ricardo Blume.

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CORDOBA - Argentina
Teatro "El Juglar", con "La Querida Familia" de Eugene Ionesco. Dirección de Carlos Giménez.

UNIVERSIDAD EXTERNADO DE COLOMBIA
Con "Los Viejos Baúles Empolvados que Nuestros Padres nos Prohibieron Abrir" de Carlos José Reyes. Dirección del autor.

UNIVERSIDAD SANTIAGO DE CALI - Colombia
Con "Guárdese Bien Cerrado en Lugar Seco y Fresco" de Terry Megan. Dirección de Danilo Tenorio.

Fuera de Concurso participaron: La UNIVERSIDAD NACIONAL - Seccional de Medellín - Colombia, con "Las Bodas de Lata" de Jairo Aníbal Niño. Dirección del autor, y la UNIVERSIDAD DE ASUNCIÓN - Paraguay, con "La Lección" de Eugene Ionesco. Dirección de Hugo Herrera.

La "Máscara Quimbaya" fue entregada al grupo de la Universidad Santiago de Cali.

II festival latinoamericano de teatro universitario

4 a 12 de octubre de 1969

Presidente de Honor: Ernesto Sábato

Jurado: Alfonso Sastre
Sergio Vodanovic
Rubén Monasterios

Comité Organizador:

Presidente: Enrique Mejía Ruiz

Director General: Ernesto Gutiérrez Arango
Moderador de Foros: Hernando Yepes Arcila
Asesor Técnico: José Ocampo Avendaño
Secretaría General: Rafael Henao Toro
Emilio Echeverri Mejía
Javier Arango Ferrer
Carlos Ariel Betancur P.
Esneda Morales Grajales

BAJO EL PATROCINIO DE:

INSTITUTO COLOMBIANO DE CULTURA (COLCULTURA)
MINISTERIO DE EDUCACION NACIONAL DE COLOMBIA
INSTITUTO COLOMBIANO PARA EL FOMENTO DE LA
EDUCACION SUPERIOR (ICFES)
CAMARA DE COMERCIO DE MANIZALES
UNIVERSIDAD DE CALDAS
GOBERNACION DE CALDAS
ALCALDIA DE MANIZALES
CORPORACION NACIONAL DE TURISMO

CON LA COLABORACION DE:

MINISTERIO DE RELACIONES EXTERIORES
OFICINA DE FOMENTO Y TURISMO DE MANIZALES
SOCIEDAD PROCULTURA DE MANIZALES
BENEFICENCIA DE MANIZALES

Tesorero
Revisor Fiscal
Jefe de Divulgación
Información y Prensa

Programas especiales
Publicidad
Coordinación en Bogotá

Programaciones Populares
Alojamiento y Transporte
Utilería y Provisiones
Boletería

FABIO LLANO BETANCOURT
DOCTOR OCTAVIO GARCIA GOMEZ
DOCTOR RODRIGO RAMIREZ CARDONA
DOCTOR JOSE FERNANDO CORREDOR
CARLOS FERNANDO GIRALDO ANGEL
CLEMENCIA BOTERO GUTIERREZ
DOCTOR ALFONSO DELGADILLO PARRA
DON SAMUEL URIBE RESTREPO
JAVIER PAVA BETANCUR
EDUARDO CARDENAS ARISTIZABAL
DARIO VILLEGAS ECHEVERRI
FERNELLY MARIN TABARES
ALFONSO ARANGO SALAZAR

COORDINADORES UNIVERSITARIOS DEL II FESTIVAL

SAMUEL DARIO PRIETO
HERNANDO GARCIA
MARIA INES ARBELAEZ
JORGE E. LOPEZ
AMPARO TRUJILLO
EMILIO ARIAS CALLEJAS
IRMA RAMIREZ
CARLOS FLOREZ
GLORIA RODAS
RUBEN JARAMILLO
ROBERTO ALONSO MORALES G.
VALENTINA MARULANDA
DUPHAY RODAS
FERNANDO JARAMILLO
JAIRO VELEZ
GUILLERMO HURTADO
MARIA VICTORIA VELEZ
ARMEL OSORIO
MARIA EMILIA SALGADO
GLORIA INES GIRALDO
EDGAR BELTRAN
ALFONSO LOAIZA G.
JAIRO GIRALDO A.
ARTURO MELO D.
GRACIELA BUENO T.
JAIR ALVAREZ

SILVIA OCHOA
BERNARDO ESCOBAR
GLORIA MERCEDES ARBELAEZ
PATRICIA OSORIO
GERMAN HOYOS
MANUEL ANTONIO LOPEZ
CESAR VELEZ
ALFREDO ARBELAEZ
YOLANDA MONTOYA
MARINA OSORIO
ALVARO GOMEZ C.
BERTHA GOMEZ LONDOÑO
FERNANDO RESTREPO A.
OFELIA TAFUR
LUZ ECHEVERRI M.
MARIA ELENA GARCIA
FERNANDO VARGAS
BERTHA JARAMILLO
CESAR ARISTIZABAL
LUIS FERNANDO OCAMPO
ISABEL BERNAL
URIEL OCAMPO
CRUZ ROJA JUVENIL DE MANIZALES
RADIO-CLUB DE CALDAS
GONZALO VILLEGAS
CARLOS IGNACIO HOYOS
ROGELIO ARANGO

COORDINADOR GENERAL:

ASESOR:

JORGE RAAD A.

FERNAN ROBLEDO

III festival latinoamericano de teatro universitario

PRIMER COLOQUIO SOBRE EL TEATRO

LATINOAMERICANO

Septiembre 12 a 20 de 1970

JUNTA DIRECTIVA

Presidente DOCTOR ENRIQUE MEJIA RUIZ
RECTOR DE LA UNIVERSIDAD DE CALDAS

Doctor JORGE ROJAS
SUPLENTE: DOCTOR FRANCISCO FANDIÑO SILVA

Doctor ERNESTO GUTIERREZ ARANGO

Doctor RAFAEL HENAO TORO

Doctor HERNANDO YEPES ARCILA

Señor FABIO LLANO BETANCOURT

COMITE ORGANIZADOR

Director General DOCTOR EMILIO ECHEVERRI MEJIA

Subdirector CARLOS ARIEL BETANCUR

Secretaria ESNEDA MORALES GRAJALES

Organizado bajo la responsabilidad de la Corporación Civil "FESTIVAL LATINOAMERICANO DE TEATRO" de Manizales, entidad con Personería Jurídica, otorgada por la Gobernación del Departamento de Caldas, según resolución número 11801 de 1968, integrada por: INSTITUTO COLOMBIANO DE CULTURA (COLCULTURA), UNIVERSIDAD DE CALDAS, CAMARA DE COMERCIO DE MANIZALES, OFICINA DE FOMENTO Y TURISMO Y SOCIEDAD PROCULTURA DE MANIZALES.

DIRECCION PERMANENTE: Edificio Liborio Gutiérrez. Plaza de Bolívar. - Teléfono 27567. Apartado Aéreo 117. Nacional 4. - CABLES: FESTIVAL. MANIZALES, COLOMBIA. Télex 04213.

el diálogo, vínculo de unión

Saludo con toda cordialidad, en nombre de la Universidad de Caldas a las distinguidas personalidades de las Letras y del Teatro, concurrentes a esta segunda reunión del Festival Latinamericano. Igualmente doy la bienvenida a los Directores y grupos universitarios que, en la jornada que hoy se inicia, serán los dueños de nuestro permanente interés, en orden a provocar situaciones psicológicas, intelectuales y emotivas, que se traduzcan en conocimiento adecuado del medio ambiente de esta nuestra América, de sus formas de vida, de sus inquietudes colectivas y de los desarrollos que esta actividad artística pueda acarrear como motivo trascendente.

Nos visitan grupos teatrales de ocho países, de Méjico a la Argentina. Participan como representantes de comunidades del Caribe, de la Zona Andina, de las regiones costaneras, ardientes, de los dos océanos. Se expresan en dos idiomas hermanos de igual riqueza y sonoridad. Confrontan semejantes condiciones socioeconómicas y disfrutan de las más diversas circunstancias políticas, desde la dictadura militar al socialismo, pasando por la democracia representativa, que en análisis adecuado están promoviendo vivencias nuevas y sirviendo de marco a una cultura, que necesariamente tendrá que adaptarse a la creciente y turbulenta problemática del continente, cuyo denominador común está constituido por la explosión demográfica, el desempleo, el analfabetismo y el hambre. Es por estas características por las que verdaderamente, y no de manera nominal, ostentamos el título continental de esta celebración

Nació el Festival por iniciativa del Director del antiguo Fondo Universitario Nacional, doctor Jaime Sanín Echeverri, con el objeto de promover un conocimiento más integral de nuestras comunidades y estrechar sus relaciones culturales, ofreciendo un ambiente de libertad académica propicio a su normal desarrollo. Esta casa que hoy los recibe con tanto entusiasmo, la Universidad de Caldas, tiene a gran hono:



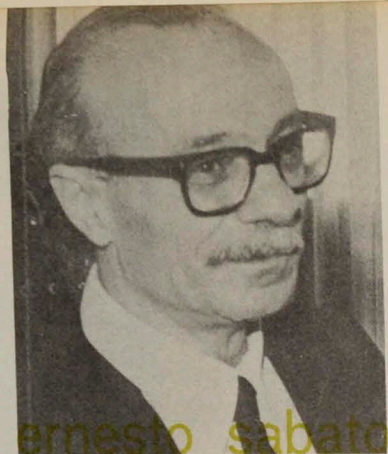
Discurso pronunciado por el doctor Enrique Mejía Ruiz, Rector de la Universidad de Caldas durante la velada de inauguración.

destacar su identidad de propósitos y se complace en relievare las condiciones políticas, la libertad de expresión y las costumbres civilizadas y abiertas al diálogo que imperan en el país como requisitos esenciales para eventos de esta naturaleza. El Instituto Colombiano para el Fomento de la Educación Superior, el Instituto Nacional de la Cultura, la Gobernación del Departamento y otras entidades, han auspiciado económicamente este Festival, lo cual revela el patrocinio gubernamental y su decidido interés por esta manifestación de la cultura.

No es fácil en esta época convulsionada por tantas contradicciones, cada una con apariencia de verdad, vale decir, constituyendo la verdad de cada grupo partidario, ostentar las metas comunes que conlleva la convivencia civilizada. Es nuestra máxima aspiración que el Festival se institucionalice, que reciba permanente apoyo de parte de las Agencias Nacionales e Internacionales que promueven la cultura y predicán el diálogo como esencial vínculo de unión, y ante todo la conformidad de ustedes que en estos momentos tienen la representación multinacional de esta actividad artística.

Cada asistente a este teatro será un crítico y un estudiante dinámico. Aspira a conocer cual es el movimiento teatral de América Latina, cómo ha incorporado a su esencia las costumbres, el folclor, las variaciones idiomáticas, las formas de vida social y política, sus grandes problemas culturales, en una palabra la idiosincrasia del continente. Los foros deben ser una cátedra de Teatro de la cual se obtenga progreso en esta difícil actividad cultural, como es la del Teatro Experimental.

No quiero terminar sin hacer mención del honor que significa para esta ciudad mediterránea la celebración de este acontecimiento, de la cordialidad y amistosa entrega de la comunidad universitaria a sus colegas de otros países y de desearles, una vez más, que compartamos este hogar, si así puede denominarse nuestra comunidad de intereses, con el afecto de antiguos y permanentes compañeros.



ernesto sabato

el compromiso del

Es un alto honor que Colombia me ha conferido al pedirme que presida este Festival, honor que me conmueve aún más por provenir de un pueblo tan entrañablemente unido a la historia de mi patria. Separados por centenares de leguas de selvas y montañas, nuestros dos pueblos estuvieron sin embargo unidos en las luchas de la independencia y soldados argentinos murieron junto a soldados colombianos en las batallas de la liberación. Unidos por la sangre, también estamos unidos por el idioma, esa sangre del espíritu. Misterioso vínculo más potente todavía que la raza o el color de la piel, como lo mostraron los mestizos Darío o Vallejo, que cantaron a España como pocos españoles. Y como lo probó la vida y la obra de otro mestizo, el dominicano llamado Pedro Henríquez Ureña. Quizá sea este el lugar más señalado para que, a través de sus propias palabras, rinda un homenaje a la unidad de nuestro continente.

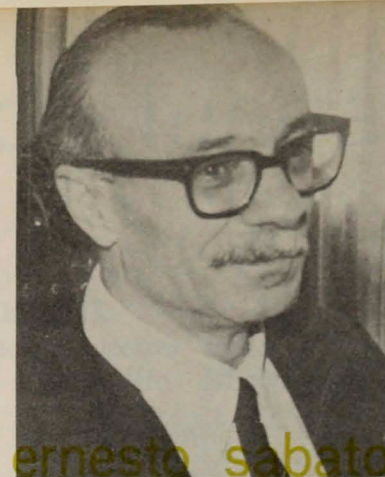
Este hombre que alguien llamó Peregrino de América —y cuando se dice América en relación a Henríquez Ureña debe entenderse América Latina, no esa teórica América total que la retórica de las cancillerías ha puesto de moda, por motivos menos admirables— tuvo dos grandes sueños utópicos, la unidad de la Magna Patria y la realización de la justicia en su territorio.

Espíritu exquisito, preparado al parecer para la contemplación de la pura belleza, afirmó no obstante con energía: "Si nuestra América no ha de ser sino una prolongación de Europa, si lo único que hacemos es ofrecer suelo nuevo a la explotación del hombre por el hombre, no tenemos justificación. Sería preferible dejar desiertas nuestras pampas si solo hubieran de servir para que en ellas se multiplicaran los dolores humanos, no los dolores que no alcanzarán a evitar nunca, los que son hijos del amor y de la muerte, sino los que la codicia y la soberbia infligen al débil y al hambriento".

Henríquez Ureña, que inició en este continente la lucha contra el positivismo, que podría haber dedicado su existencia a la pura filología, se sacrificó a las modestas tareas de la educación, desde que junto a Vasconcelos la empezó en Méjico hasta que murió en un tren suburbano corrigiendo deberes de mocosos como yo era en 1924.

Y más de una vez le oí decir que, tal como es nuestra realidad, muchos de los mejores de nuestros intelectuales se habían visto obligados a sacrificar su obra de pensamientos en favor de la obra comunal de liberación: un escritor nace en Francia o en Inglaterra y se encuentra, por decirlo así, con una patria hecha; aquí debe escribir haciéndola al mismo tiempo, como aquellos pioneros del lejano Oeste que araban la tierra con el arma al lado. No empuñaron literalmente el fusil, escritores como Martí en Cuba y Hernández en Argentina?

Esa gran utopía con que soñaba —ardientemente en su juventud, melancólicamente en su último tiempo era la utopía de una patria de hombres libres, de una generosa tierra integradora, de una suerte de país platónico que no fuese el reinado de la pura materia. Ansiaba que termináramos con nuestras rencillas provincianas, predicaba la necesidad de unión— recordando el desastre que fue para Grecia el separatismo de sus ciudades, y trataba de hacernos comprender el tesoro que encierra un continente de veinte naciones hermanas que hablan la misma lengua y que, por lo tanto, tiene la misma tradición y cultura. Dolido de nuestros defectos, y nuestra división, soñaba —soñó hasta el día de su muerte—, con una patria que se levantase técnicamente, que aboliera el hambre y la injusticia, pero que no cometiese el mismo error de los Estados Unidos, poniendo los valores materiales por sobre los espirituales. Afirmación valiosa en él, por no tratarse de uno de esos fáciles enemigos de los Estados Unidos, sino de un nobilísimo espíritu que admiraba a hombres como Lincoln y a escritores como Melville o Hawthorne, como Faulkner o Hemingway. Aquel positivismo que llegó a constituir una de nuestras calamidades continentales y que con razón combatió Henríquez Ureña, endiosó a la técnica e hizo creer que aboliría todos los males físicos y espirituales de la criatura humana. Debe de haber algo de esencialmente invencible en esa mentalidad porque los triunfos espectaculares que en estos últimos tiempos ha realizado la ciencia en lo que al universo físico se refiere, están volviendo a reverdecer aquellas candorosas creencias. Parece que muy poco hubiéramos aprendido, no ya de la gran filosofía moderna que definitivamente refutó aquel positivismo sino de los meros hechos: la bomba atómica, mani-



ernesto sabato

escritor es solo .

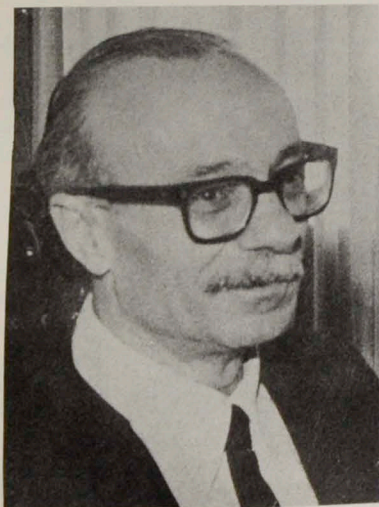
festación de la ciencia contemporánea basada en las especulaciones de Einstein, llevó el terror, la mutilación y la muerte a centenares de miles de inocentes seres humanos.

Y, lo que es más grave desde el punto de vista espiritual, en nombre de la libertad y la democracia. Nunca se alcanzó una perversión semántica tan brutal como mediante este producto de la ciencia que habrá de librar al hombre. Nunca como en este caso se advierte o se debería haber advertido de una manera tan infame la esencial amoralidad de la ciencia y su radical incapacidad para constituirse en benefactora de la humanidad por su sola existencia, independientemente de los presupuestos éticos.

Se acaba ahora de poner el pie en la Luna, hazaña portentosa. Pero después de rendir el homenaje que se merecen hombres de tanto coraje, debemos recapacitar. El propio Paulo VI nos ha invitado a hacerlo, al ponernos en guardia



con la verdad



ernesto sabato

contra la ilusión del simple progreso científico en un mundo que al mismo tiempo revela el olvido de los más elementales valores del espíritu. No hay que andar mucho para tropezar con el monstruoso contraste: Cómo con fines didácticos, la misma nación que ha sido capaz de semejante proeza lleva desde hace años la destrucción, la tortura y la muerte a uno de los países más pobres y desamparados del mundo, a un desdichado y pequeño país que lucha por la libertad de su patria. Y también como si constituyera un trágico pero didáctico ejemplo, este heroico pueblo vietnamita muestra una vez más al mundo que los poderes de la materia nada pueden en definitivo contra las fuerzas del espíritu. Lo triste es que, frente a esa gran potencia, los hombres generosos, cuando terminaba la primera guerra mundial, pusieron su esperanza en un pueblo que se levantaba en nombre de la justicia, pero que lamentablemente terminó por enajenar de otra manera a ese ser humano que se había propuesto liberar. Y después de medio siglo en que se sacrificaron generaciones enteras terminan por ofrecernos una sociedad en que sobre la base de un fetichismo tecnológico idéntico al de la nación adversaria, se ha establecido el dominio de una burocracia trágicamente mediocre, sobre una esclavitud física y moral que para mayor escarnio se hace en nombre de la gran humanidad futura. Y no satisfechos con esta abominación en sus propias fronteras, la extienden sobre países enteros que no pueden resistir a la fuerza de sus tanques. La invasión de Checoslovaquia resulta así la contrapartida exacta del drama del Vietnam.

En este terrible dilema nuestros pueblos deben aprender la lección, para que efectivamente luchemos por un hombre nuevo, que no sacrifique su libertad ni en nombre del presente ni del futuro, que luche por la justicia social, claro, pero que no la intente mediante una nueva esclavitud, acaso más temible que la del hambre. Realizar una cruenta revolución para que un día lleguemos a fabricar refrigeradores tan buenos como los norteamericanos al servicio de hombres numerados, es un peligro que los escritores independientes debemos señalar desde ahora, sobre todo cuando la historia nos ha deparado ejemplos pavorosamente ejemplares.

Los escritores tenemos no solo el derecho de señalar estos peligros y en denunciar estos sofismas sino el imperioso deber de hacerlo. Se habla a menudo de compromiso. El verdadero compromiso de un escritor no es con una determinada Iglesia ni con un determinado partido sino con la Verdad. Es por excelencia el que da testimonio de su tiempo, el testigo. Lo que significa, si atendemos a la siempre reveladora etimología, que también es el mártir. Porque es duro y áspero dar testimonio de la condición humana sin ceder ni a las tentaciones de un oficialismo ni a las presiones de una dictadura. La obra de arte es una de las contribuciones más trascendentales para la preservación y salvación del espíritu humano. Pero para que verdaderamente lo sean hay una condición previa que la historia siempre ha confirmado: debe ser hecha en la libertad.

programa : teatro los fundadores

SABADO 4

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA DE SAO PAULO

BRASIL

TUCA "COMALA". Creación colectiva sobre el tema de la novela "PEDRO PARAMO" de Juan Rulfo. Dirección de Mario Ricardo Piacentini.

DOMINGO 5

UNIVERSIDAD AUTONOMA DE QUERETARO

MEXICO

COMICOS DE LA LEGUA. "ESPERANDO A GODOT" de Samuel Beckett. Dirección de Ignacio Frías y Godoy.

LUNES 6

INSTITUTO PEDAGOGICO DE BARQUISIMETO

VENEZUELA

"EL REY SE MUERE" de Eugene Ionesco. Dirección de Omar Arriechi.

MIERCOLES 8

UNIVERSIDAD AUTONOMA DE SANTO DOMINGO

REPUBLICA DOMINICANA

"PIRAMIDE 179" de Máximo Avilés Blonda. Dirección de Máximo Avilés Blonda.

JUEVES 9

UNIVERSIDAD CATOLICA DE CHILE

CHILE

"TOPOGRAFIA DE UN DESNUDO" de Jorge Díaz. Dirección de Raúl Osorio. Por ausencia del director la obra fue puesta en escena en Manizales bajo la dirección del maestro EUGENIO DITTBORN.

VIERNES 10

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

MEXICO

"LA CELESTINA". Tragicomedia de "Calixto y Melibea" de Fernando de Rojas. Dirección de Miguel Sabido.

SABADO 11

UNIVERSIDAD NACIONAL DE CORDOBA

ARGENTINA

Escuela de Artes. "ESPERANDO A GODOT" de Samuel Beckett. Dirección de Juan Aznar Campos.

DOMINGO 12

UNIVERSIDAD DE LOS ANDES

COLOMBIA

Teatro Experimental. "CANTO DEL FANTOCHE LUSITANO" de Peter Weiss. Dirección de Ricardo Camacho.

MARTES 7

Fuera de concurso

TEATRO INDEPENDIENTE "EL JUGLAR" de Córdoba. Argentina. "LOS AMORES DE DON PERLIMPLIN CON BELISA EN SU JARDIN" de Federico García Lorca. Dirección de Carlos Giménez.

ESCUELA DE ARTE DRAMATICO DE LA ESCUELA DE COMUNICACIONES CULTURALES. UNIVERSIDAD DE SAO PAULO. "PEDRO PEDREIRO" de Renata Pallottini. Dirección de Silnei Siqueira.

CREACION COLECTIVA SOBRE
LA NOVELA "PEDRO PARAMO"
DE JUAN RULFFO

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATOLICA
DE SAO PAULO. TUCA. BRASIL

vera caputo
maría celina de castro pereira
tico roberto wagner leite
maría inés gómez bugner
maría claudia de campos cesar
maría helena villar g.
mara r. azenha
rosa praconcik
antonina helena rothsteim
roberto malzoni filho
rui a. correia costa
armado bricaro
marcelo de almeida
alfeu ruggi
arthur ricardo piva
rinaldo pedro dos santos
galuco arbix
rui germano melchert
gerald tuche

DIRECCION DE:

MARIO RICARDO PIACENTINI



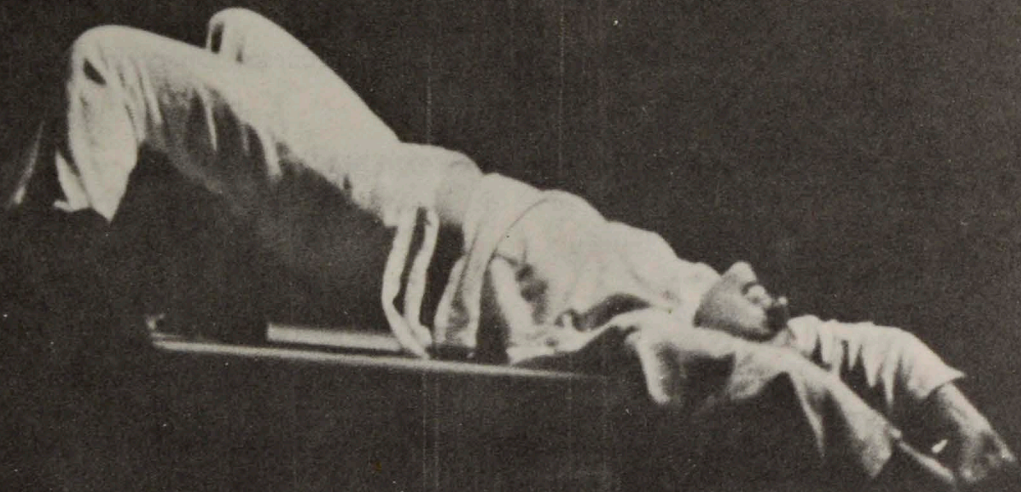
MARIO RICARDO PIACENTINI

Nunca antes se había reafirmado de una manera tan rotunda aquello de que "teatro es ante todo acción". Nunca antes habíamos encontrado una persona que fuera capaz de demostrarnos este principio sobre el escenario mismo. Mario Ricardo Piacentini y su grupo lo han logrado. Y lo han logrado de una manera que rebasa todas las concepciones anteriores. COMALA es acción. COMALA es alucinación. COMALA es inmersión. COMALA es una lucha terrible entre actores y espectadores. COMALA es una lucha aterradora que emprende el actor para lograr "meter" al espectador dentro de la acción de la obra. COMALA es una lucha fenomenal que libra el espectador por no dejarse "meter" dentro de la acción, por no dejarse alienar, por no dejarse envolver en ese torbellino de locura.

Es indispensable haber leído la novela de Juan Rulfo para entender todo lo que se nos ha expresado en COMALA? Sinceramente no lo creo. No lo creo porque COMALA se explica por sí misma y porque no importa la poca o mucha identificación que exista con la obra literaria. El director y los actores pudieron haber dicho que el tema había sido imaginado por ellos; pudieron haber hecho ninguna mención de la novela y su espectáculo habría tenido igual validez. Habría tenido igual validez porque lo que ellos nos han presentado es esa increíble batalla que libra un pueblo (cualquiera) para librarse de la mano de un hombre que todo lo domina, que es el supremo poseedor.

La lucha que libra un pueblo para tratar de encontrarse a sí mismo; para poder decidir su propio destino apartándose de todos los moldes, de todos los esquemas existentes. Es decir, la batalla del hombre. Si esta visión del hombre y del mundo la hubieran expresado a través de las palabras, nos habríamos quedado a la mitad de camino, pero como se expresó a través de la acción entonces nos hemos compenetrado profundamente de ella. Hasta tal punto llegó esa compenetración que cada uno de los asistentes al teatro pudo perfectamente haber pensado que lo que se estaba representando en el escenario era su propia vida; su propia vida con todas las limitaciones y anhelos; con todas las rebeldías y frustraciones; con todas las angustias, en fin, que conlleva el estar en medio de una sociedad como la nuestra.

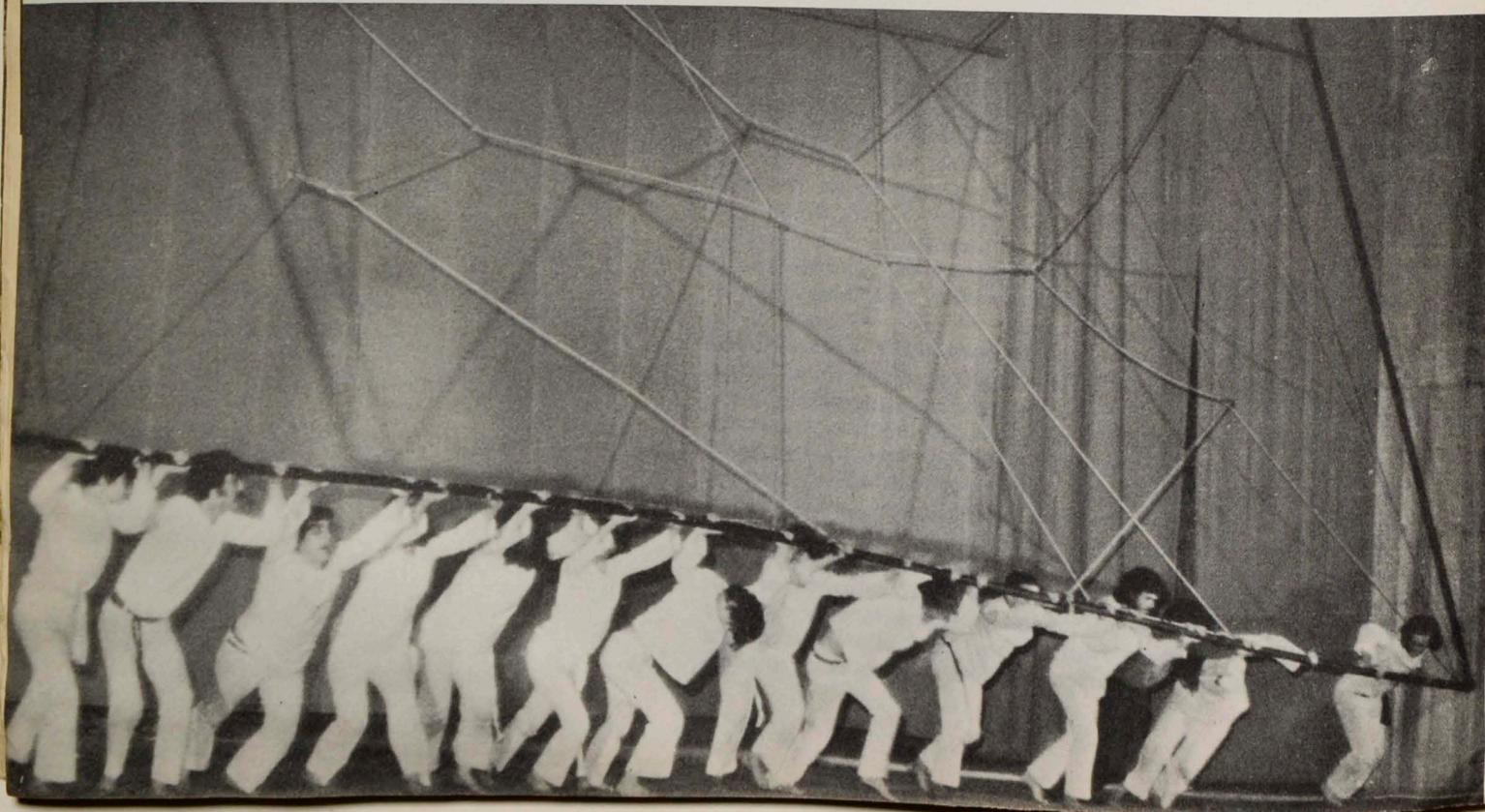
comala



La representación de la obra COMALA, basada en la novela de Juan Rulfo, "Pedro Páramo", coincidió perfectamente con la expectativa que se había creado alrededor de ella. COMALA resultó ser un espectáculo en toda la extensión de la palabra. Para hablar de COMALA se haría necesario crear un nuevo lenguaje. Las palabras no bastan. Es imposible transmitirle al lector lo que se siente, lo que se experimenta frente a esta realización. Se haría necesario, repito, crear un nuevo lenguaje libre de todos los convencionalismos existentes; que esté más acorde con la angustia y la rabia que nos causa el hecho de vivir en un mundo como el actual; un lenguaje puro, espontáneo, que nazca del fondo del hombre mismo y se derrame como un lagrimón, una lluvia de verano sobre el mundo circundante; un nuevo lenguaje como ese en que nos hablaron los integrantes del grupo de la Universidad Católica de Sao Paulo desde el palco escénico del Teatro Los Fundadores.

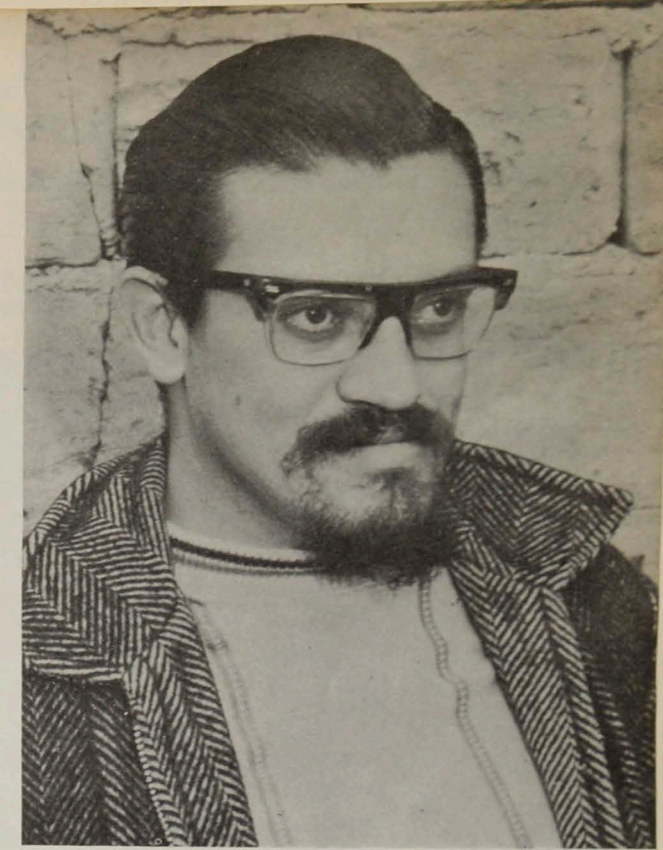
BRASIL

La técnica utilizada por el grupo de teatro de la Universidad de Sao Paulo para el montaje de su espectáculo COMALA, coincide casi totalmente con los postulados de Grotowsky y Artaud, aunque el director Piacentini afirme no conocerlos o haberlo hecho cuando llevaba ya recorrido un buen trecho en lo que respecta a esta búsqueda, a esta experimentación. De todas maneras eso no es lo importante. Lo importante es haber comprobado que la técnica utilizada es válida y eficaz; lo importante es haber comprobado que por medio de este método se logra una tremenda comunicación con el público; que en el teatro ya sobran las palabras; que el texto no es sino el punto de partida: que el teatro es un género completamente diferente e independiente de la literatura; que el teatro posee sus propios elementos para comunicarse, y que esos elementos, o no se conocían tan perfectamente como se pretendía o se los despreciaba así porque sí. Como en el pánico, como en el Happening, con la técnica del grupo del Brasil, nos acercamos más y más a lo que ya había previsto Alejandro Jodorowsky, en el sentido de que el teatro volvería a sus orígenes, a su expresión primera, a la fiesta dionisiaca. Y esto se debe a que el actor ya no es un imitador, ya no está representando personajes, ya no está mintiendo a sí mismo, ya no es una cortesana que divierte a los demás, sino que está tratando de comunicarse consigo mismo, se está acercando a las personas, a la totalidad de su ser, a la liberación de las fuerzas superiores y entrando en un estado de gracia que al mismo tiempo le permite meterse dentro del espectador, conmoverlo y hacerlo vivir intensamente un problema o una euforia; angustia o alegría que inmediatamente adquieren dimensiones colectivas; es decir, una técnica completamente diferente de las que hasta el momento han dominado la escena mundial: Brecht y Stanislavsky. El primero exige la comunicación directa con el público por medio del alejamiento o la actuación crítica, y el segundo una identificación sincera con el personaje representado y su partenaire para que, como de carambola, esa comunicación recaiga luego sobre el espectador. Una técnica, en fin, que al igual que las anteriores, continúa buscando ese supremo objetivo del teatro de todos los tiempos: la comunicación; pero que lo intenta por otros medios y posee la ventaja de purificar, de "santificar" al actor.



COMICOS DE LA LEGUA DE LA UNIVERSIDAD
AUTONOMA DE QUERETARO

Estragón:	Francisco Ruiz
Vladimiro:	Gonzalo Pacheco
Pozzo:	José Antonio Hernández
Lucky:	José María Hernández
Un Muchacho:	Jorge Salvador León
Escenografía y efectos:	Eduardo Epardo
Vestuario y Maquillaje:	Cómicos de la Legua
Fondo Musical:	Cuarteto para el fin de los tiempos de Oliver Mes- saien.



DIRECCION DE: **IGNACIO FRIAS Y GODOY**

IGNACIO FRIAS Y GODOY

esperando a godot

De Samuel Beckett.

Lo que Samuel Beckett ha escrito y en Manizales se ha representado en el segundo día del Festival Latinoamericano de Teatro Universitario es una obra de paciencia y de impaciencia.

Paciencia para un público quizá no totalmente acostumbrado a un sistema de ardeces escénicas potentes, de lenta movilización, de diálogo rápido, encandilador y sin vacilaciones.

Los Cómicos de la Legua de la Universidad Autónoma de Querétaro de Méjico hubieran hecho, mejor, lo suponemos respetuosamente, habiendo traído, para nuestro convencido deleite, algo de Villaurrutia, de Gorostiza, de Salvador Novo, tan sabiamente aztecas, tan apegados a una tradición teatral autóctona y feraz. Pero ya que se enfrentaron con Beckett, habrá que dejarlos con su inmensa responsabilidad.

El ensayo arduo de temporalismo intelectual de Beckett, en "Esperando a Godot", ha llenado de fama, no solo a su autor sino también al teatro contemporáneo. Esa simpleza que llaman vida, magna en la pieza, se somete a un experimento de réplica a lo inmortal. Todo se reduce a la brevedad de unos minutos, horas o días de patética espera, pero que pueden ser interrumpidos perfectamente. No existe el sentido

VENEZUELA

GRUPO TEATRAL "TRIANGULO" - INSTITUTO PEDAGOGICO
EXPERIMENTAL DE BARQUISIMETO - VENEZUELA.

Berenguer1º el Rey	Edwin Darío Villasmil
La Reina Margarita, primera esposa del Rey:	Albis Muñoz
La Reina María, segunda esposa del Rey	María Cristina Maldonado
El Médico, Cirujano, verdugo, bacteriólogo y astrólogo	Tito Núñez
Julietta, Asistenta y enfermera	Ana Virginia Gil
El Alabardero	Francisco Rojas
Iluminación, Escenografía y Vestuario	José Salas
Realización e iluminación	Amado Moreno
Realización y Escenografía	Nerio Belisario
Vestuario	Elizabeth Briceño
Maquillaje	Arnold Pernia
Sonido	Orlando Pérez
Batería	Carlos Altuve
Utilería	Gustavo López

DIRECCION DE: OMAR ARRIECHI

Por Jorge Santander Arias

Señores, os presentamos un nuevo Ionesco. Un señor Ionesco que ya no es el dúctil, maleable, controvertible, conmovible, hipotético, y falaz de "La Cantante Calva" y "El Rinoceronte". Es todo un señor Eugenio Ionesco, fácil, alegre, tremendamente poético. Quizá sea ese ahora su defecto. Lírica a la orden del día. Cargada de versos, de ilusiones y de rosicleres. Empieza a descubrir el mundo de las nubes y de los crepúsculos, y ya no le teme, a la luz como en "Las Sillas". Es un Ionesco de buenos días y felices sueños. Hay que verlo ahora, bajo el diálogo del grupo del Instituto Pedagógico Experimental de Barquisimeto, en Venezuela, que ha querido con "El Rey se Muere" entrar al teatro contemporáneo por la puerta ancha, no por la de la servidumbre que era la del anterior Ionesco.

Pues era un rey con un nombre provenzal, Berenguer, con dos esposas, como cualquier monarca de las Cruzadas, con un médico-verdugo bacteriólogo y astrólogo, como cualquier Nostradamus bien reputado y una enfermera-azafata que, con el poético nombre de Julieta, trata de resguardar la vida del rey, a la vez que no osa apartar de él todas las dolencias. Una veleidad típicamente medieval o contemporánea. Y no ha de faltar el alabardero, oráculo y aurispice, vocero de los deseos inconclusos del rey, a la vez, narrador de sus gestas como cualquier aeda errabunda. Eso es todo. Y alrededor de esa exigua comparsa, el Rey se muere, definitivamente se muere.



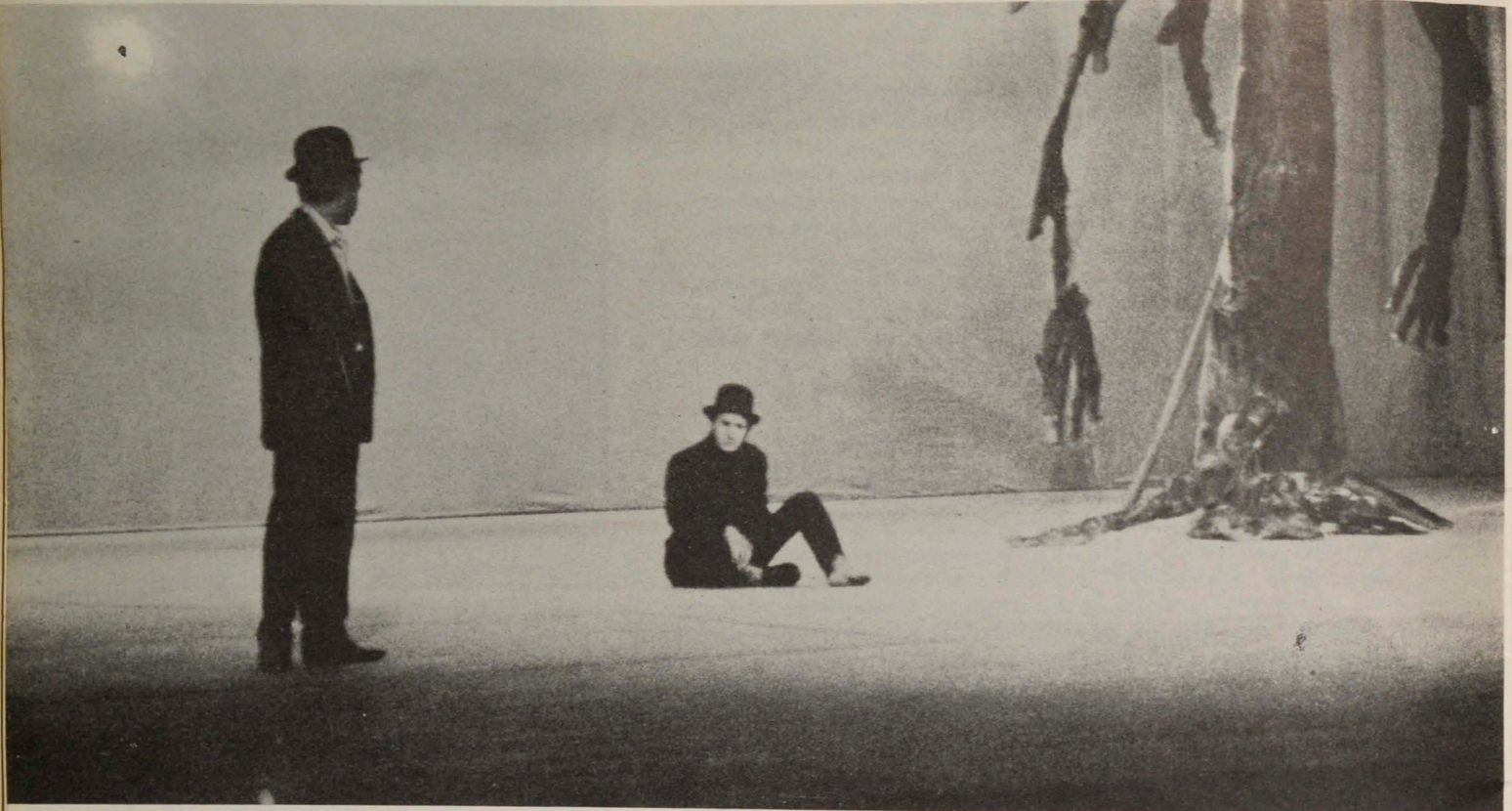
OMAR ARRIECHI

Como la traen los de Barquisimeto, la primera mujer del Rey no es francamente antipática. Tiene no obstante, los mismos defectos como mujer y como actriz. Aspera, declaratoria, con la voz en el cuello a cada instante, con una confusa gesticulación que la falta de movilidad en el rostro no consigue disimular. La otra, la María, quiere ser dulce, pero resulta fatalmente irritante. Sus ñoñerías harían estremecer a Ionesco, que siempre se ha fijado en la estática de los caracteres. El médico lo hace bien. El actor, creemos, no le sacó suficientemente partido a las amplias posibilidades que entregó el autor. Le falta plasticidad y ese conjunto de méritos que los tratadistas llaman "sentimentalismo informe".

el rey se muere

De: Eugenio Ionesco

Alrededor de Godot, el gran ausente y el gran presente, la especulación lo ha concretado como un ente puramente virtuoso. La representación de una idea, de una pasión. Por eso logra ser tan esquivo. O Godot será Pozzo implacable y cínico; o el doblado Lucky, el tipo del intelectual mártir del pensamiento aherrojado, o el muchacho que dice media docena de frases, para disculpar la ausencia de Godot?



Godot como entidad mental, como prolija búsqueda y espera, está relacionado, tanto con el nombre, como en el quehacer del hombre. Sobre estos presupuestos ha de juzgarse su influencia tácita, angustiosa, desgarradora, impenetrable, mortal. Es un hombre, o el pasado de un hombre? Es el porvenir de las cosas, o su destrucción? Es un símbolo, o tal vez el rostro ambiguo de la libertad?

Ese es el gran peligro de la pieza de Godot. O su máxima perfección. Todos viendo o leyendo allí, nos enfrentamos con esa presencia misteriosa, como con el fin de los tiempos. No tiene más presagios que los de la palabra del hombre. Ningún rasgo celestial lo anuncia o lo prevé. Solo la fe de dos vagabundos, la fe de un mundo también vagabundo.

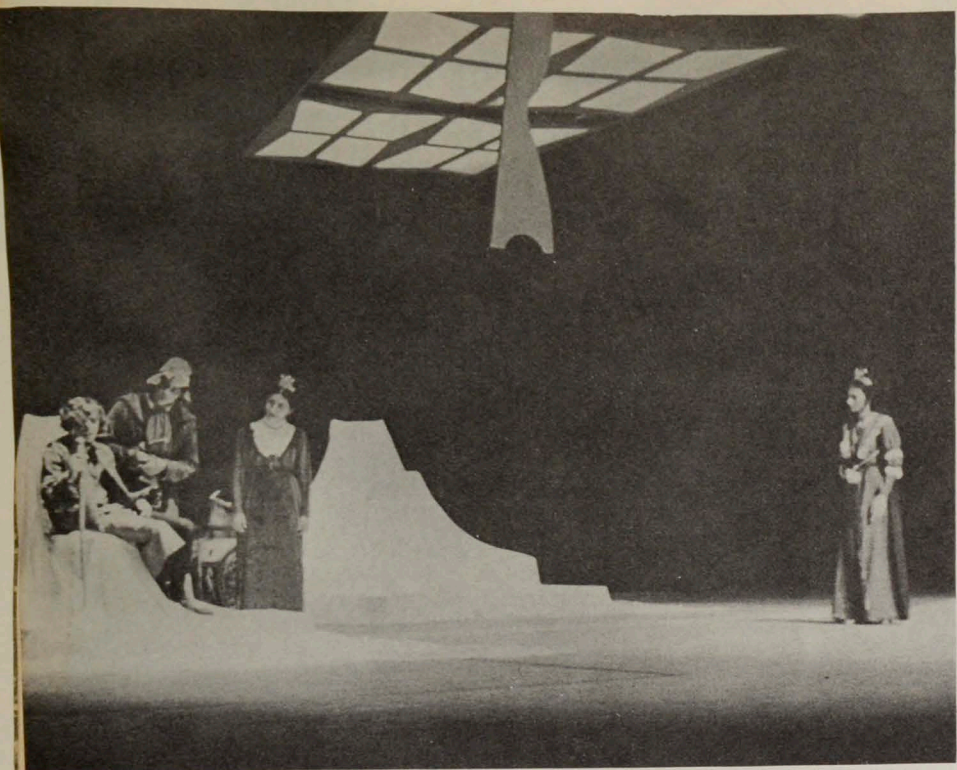
Es por eso lamentablemente que Godot se vuelva una tesis. Algo uniformemente descriptivo y explicativo. Algo que sugiera exégesis. Y ahí reside el dolor de esa espera clamorosa, la sequedad de lo que quizá no llegue nunca, porque el mismo misterio de su realidad lo destruye.

Los muchachos de Querétaro hicieron un gran esfuerzo por interpretar las logolíneas de Beckett. Lo lograron en gran parte. En aquella que llama directamente a la sensibilidad, a los afectos y a las ilusiones. La otra, la secreta, la sombría, la subterránea, también se nos escapó a los espectadores, que inútilmente perdimos la noche ESPERANDO A GODOT.

de inmortalidad del tiempo como lo predicó Priestley ni la decisión de permanecer como en Elliot. Beckett quiere que todo pase, subyugado o libre. La pasión de la libertad le tiene sin cuidado, prefiere la pasión de soñar, de saber que los sueños, talvez no se derritan. Por eso los públicos no han sabido ahondar en esta obra de obvias monotonías, de luengas superficies vacías, de campos inexplorados, de naturales silencios. Por eso Vladimiro y Estragón se afanan por hablar y hablar, para no sentir el peso de la soledad. Por eso Godot no aparece. Porque puede ser la interrupción de todos los sueños.

Notamos en los de Querétaro cierto automatismo declamatorio en los diálogos, un deseo de despojarse de las grandes responsabilidades en los hitos y en las pausas. Es bueno saber que lo que dicen los dos protagonistas principales es producto de una reflexión casi onírica, unida a la vida real, apenas por el desparezarse sobre el desierto de las conjeturas.

Literariamente puede ser como los de Querétaro lo quisieron, pero ya en el tablado, sobre todo Estragón en nuestro caso, tan afecto a la gesticulación pródiga, hubiera hecho mejor con algo de caviliosidad y de desconfianza en el verbalismo innecesario.



Trata de fugarse de su verdadero rol. Julieta gustó. Es verbosa pero prudente. Enumera las emociones con el rostro y con el balanceo corporal. Salva la parte femenina del elenco. Y el Rey y el alabardero la masculina. Este es un soldado ágil y atrevido. Comprende bien su papel y no se deja perforar por él. Sus actuaciones son clásicamente precisas y supera, con malicias, la tentación de las inmovilidades fortuitas. También nos gustó.

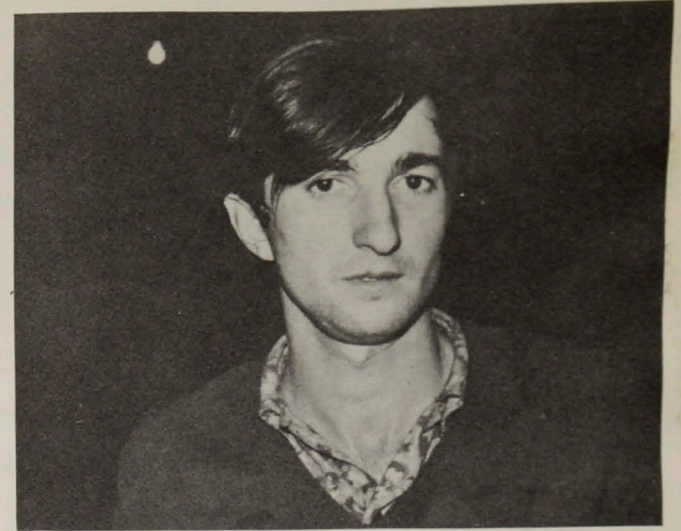
El rey, a cargo del actor Villasmil, salva, como era su deber, la pieza. Y ejecuta el salvamento con plena comprensión, con afecto, con dominio de las emociones indebidas, con alarde de dinámica. Sus movimientos remplazan gran parte de la escenografía. Algo que jamás se logra completamente en la escena contemporánea. Se ve que ha leído y estudiado los dos Ionescos. El negativo y el positivo, el lleno de contradicciones y el cargado de contradicciones. Nunca decae, ni aún cuando la inflexibilidad de la trama lo obliga a ser parco. Adivinamos en él plena solidaridad con el director, señor Arriechi, quien parece ser, también, un útil estudioso de la obra del rumano ilustre.

El Rey se derrumba, se consume, se acaba, se cae, frente al antagonismo inconciliable de sus dos mujeres. La que lo despoja y la que lo protege. La que quiere agrandar el "agujero" (fascinante leitmotiv de la obra) y la que lucha porque no se ensanche, bregando, de todos modos, conservar siquiera el más elemental harapo de una existencia carcomida. El Rey se Muere y nadie lo cura. La muerte es definitivamente incurable, ahora que se ha descubierto que es una enfermedad como cualquiera otra. Frutos del Absurdo. Pero la agonía del Rey no es rigurosa. Permite intensificar una ardua lucha moral por sostener la intangibilidad de la dignidad, de la opulencia moral del jirón de censura de que es la conciencia. No sabemos hacia qué lado se muere el Rey: si al lado de los sueños, o al lado de las decepciones. Lo cierto es que claudica, que cada paso es un estertor, un jadeo, un vano esfuerzo del corazón.

Y preguntamos: Más allá de las ventanas sombrías del palacio se encontrará la vida? Habrá jardín, pájaros y brisas? Ionesco dice que no, Que todo se angustió. Los ojos de Julieta parecen decir que tal vez, los gestos de María, la reina segunda, aseguran terminantemente que sí. Sobre este presupuesto o con él, nos abandona Ionesco. Y el espectador, al salir, no puede asegurar, totalmente que EL Rey se Muere.

Tomado de La Patria. Ed. de oct. 7-69.

los amores de



CARLOS GIMENEZ

don perlimplin con belisa en su jardín

De Federico García Lorca.

Con la obra "Los Amores de Don Perlimplín con Belisa en su Jardín" se presentó, fuera de concurso, el Grupo El Juglar, de Córdoba, Argentina, dirigido por Carlos Giménez. En el Festival pasado este grupo obtuvo una mención honorífica por la representación de un collage realizado a base de escenas de diferentes obras de Ionesco.

A pesar de no poseer la obra ningún contenido ideológico, de no plantear problemas inmediatos y trascendentes, fue una muestra de buen teatro, un verdadero alarde de técnica dramática, de plástica y poesía.

Todo ese mundo preciosista y desgarrador de García Lorca, toda esa poesía dulce que sin embargo penetra y hurga, a veces dolorosamente, encontraron su sitio en el escenario de Los Fundadores. Carlos Giménez ha sabido poetizar escénicamente (escenificar poéticamente) todo ese mundillo muñequeril e ingenuo a través del cual el autor quiso expresar lo que pensaba de esa su España de acendradas tradiciones, de esa su monacal y resentida España que a él tanto le dolía. La representación de El Juglar es la mejor función de títeres que hayamos visto. Y digo que de títeres porque solo a través del guiñol, a través de los muñecos, o dándole al hombre una dimensión titiretiana se logra aprehender esa realidad; esa realidad que no deja de ser cruel a pesar de las maripositas, a pesar de las flores, a pesar de los diminutivos, y de los versillos caracoladores. Muy cerca está Don Federico de Bertolt Brecht cuando este último dice que para hacer un mejor tratamiento de la realidad, para que el mensaje sea digerible y el planteamiento más claro, se debe minimizar lo trascendental y darle trascendencia a lo pequeño.

MARTES 7

- | | |
|---------------------|------------------------|
| Belisa: | Ester Plaza |
| Los Duendes: | Juan Antonio Pages |
| | Hugo Raúl Araeodo |
| | Mario Delgado |
| La madre de Belisa: | Silvia Graciela Castro |
| Margolfa: | María Rosa Glotti |
| Perlimplin: | Héctor V. Veronesse |
| Escenografía: | Narciso López |

DIRECCION DE: CARLOS GIMENEZ



Sinceramente creemos que Carlos Giménez ha realizado un trabajo sumamente honesto y consciente. Que la obra es fácil? Sí, es fácil. Que no está a la altura de un Festival? No estamos de acuerdo. Nosotros, personalmente, preferimos a Doña Belisa así toda ingenua, toda intrascendente a los trascendentalismos monótonos de un Godot o un rey agonizante. Preferimos los versillos lorquianos como punto de partida para montar un espectáculo que fue una lección de actuación y dirección al metafisismo de Becket.

A la realidad es necesario darle una dimensión estética para que se haga más accesible. Además, no basta con lanzar mensajes a troche y moche, es necesario que esos mensajes estén revestidos de una forma bella y adecuada para que el espectador disfrute al mismo tiempo que piensa. De otra parte, lo artísticamente malo es socialmente malo, aunque tampoco se puede descartar el que muchas veces lo artísticamente bueno es también socialmente malo, pues muchas veces se utiliza el arte para enmascarar la verdad.



pedro pedreiro

De: Renata Pallottini



MARTES 7



SILNEI SIQUEIRA

pedro pedreiro	ney latorraca
etelvina	landira martini
cantora	tereza teller
profeta	osé joaquim marques
waldemar	paulo hesse
investigador	osé possi neto
animador	joao luiz de oliveira
estanciero	joao batista acaiabe
billetero	joao batista acaiabe
mujeres	lucía de carvalho

asistente de dirección
y expresión corporal
coreografía
figurinos
música

neyde derito
ester góes
célia de lima
cléo ventura
anamaria barreto
marina de s. picolli
ingrid dormien

dorothy leiner
gilda müller
hedy toledo
chico buarque de holanda
renata pallottini
isaac sitnik

DIRECCION DE: SILNEI SIQUEIRA

Por: OSCAR JURADO

Se dice que todo artista es primero hombre y luego artista. Es decir, que primero llega al mundo y asiste como espectador y participa como actor de esta mascarada, que es el drama humano, y después reflexiona, subjetiviza y expresa sus impresiones a través de los elementos estéticos de que disponga. De ahí que el arte siempre haya sido social y lo sea. De ahí que el arte siempre, para bien o para mal, honesta o deshonestamente haya estado comprometido con las realidades inmediatas del hombre: unas veces para escondérselas y hacerle ver que es posible y necesario cambiarlas.

Todo artista consciente y responsable de su misión tiene que partir de este principio, eso es natural. Pero una cosa es partir, y otra muy diferente llegar. En otras palabras no basta con sentir como hombres si no somos capaces, al final, de expresar esos sentimientos como artistas; si no somos capaces de darles a nuestros pensamientos e impresiones una forma estética adecuada; si no somos capaces de darles a los problemas claridad y eficacia y al mismo tiempo calidad artística como lo anota Sartre, para crear una obra de arte no bastan las buenas intenciones.

A nuestro modo de ver, esto fue lo que ocurrió con la obra "Pedro Pedreiro" original de Renata Pallotini, presentada por el grupo de la Escuela de Comunicaciones Culturales de Sao Paulo, bajo la dirección de Silnei Siqueira.

La obra nos muestra el problema de los "marginados" brasileños. El terrible drama de esos millares y millares de personas que a falta de oportunidades se ven obligadas a hacinarse en las llamadas favelas, con toda la secuela de vicio y corrupción que una tal condición implica. Para el actual momento latinoamericano, el planteamiento es sumamente válido, y más si se tiene en cuenta que las circunstancias sociales de estos países están pidiendo a gritos, están exigiendo a los artistas que hagan esa clase de

planteamientos. Desde este punto de vista, estamos perfectamente de acuerdo y aplaudimos la conciencia y la responsabilidad de estos jóvenes brasileños. Con lo que no estamos de acuerdo, es con la manera de presentar esa realidad. No es que se pida enmascararla, ponerle florecitas y adornitos o sofisticarla. No. Lo que se pide es que se inicie una búsqueda muy seria y profunda con el objeto de encontrar la forma de representarla más objetivamente, esa realidad que tanto nos preocupa, sin caer en el realismo anacrónico o en el fotografismo. El hecho de que se vaya a mostrar la miseria de un pueblo o a descubrir las lacras de una sociedad, no quiere decir que se tenga que prescindir del diseño escénico, de la coreografía, de la escenografía, de las luces, o que los actores no puedan observar un comportamiento crítico. En resumen, eso no implica que no se pueda hacer buen teatro.

El grupo posee grandes posibilidades, cuenta con elementos disciplinados y estudiosos, pero nos pareció errado el enfoque de la obra en lo que se refiere a la puesta en escena. Se exageró en realismo y la representación se hizo chocante. El comportamiento naturalista de los actores creó una barrera entre escenario y platea; no se efectuó el acercamiento, la comunión que proporciona la estilización, la plástica, en fin, el arte-arte. Se intentó hacerle creer al espectador que estaba viviendo una realidad, no que asistía a una representación, y el público va al teatro, sobre todo, a ver teatro. Este modo de mostrar los problemas impide la reflexión crítica, impide que el público se interese por el contenido.

Valga lo anterior para reafirmar la idea de que debemos aunar todos nuestros esfuerzos con el fin de buscar la manera de hacer un teatro auténticamente latinoamericano. Pero debe ser un teatro-teatro; dinámico, ágil, claro, construido más a base de imágenes que de palabras; un teatro demostración, que impresione, que golpee. No un teatro discursivo y repleto de ideas que quedan flotando en el aire.



MAXIMO AVILES BLONDA

pirámide 179

De: Máximo Avilés Blonda

MIERCOLES 8

UNIVERSIDAD AUTONOMA DE SANTO DOMINGO

Actriz vieja	Onaney Girón
Actor joven	Juan Carlos Mieses
Actor viejo	Oswaldo de Peña
Actor negro	Joseph Cáceres
Actriz negra	Fiume Gómez
Militar negro	Emilio Jiménez
Actriz segunda	Purita Sánchez
Actor tercero	Mariano Escotto
Director	César Olmos
Obrero	Luis Felipe Rodríguez
Coro	Estudiantes
Escenografía	Luis Acevedo y José González
Figurines	Iván García
Encargado de Vestuario	José González y Luis Felipe Rodríguez
Luminotecnia	Angela Butten
Musicalización	Mario Almánzar
Maquillaje	Juan Lacrespeaux
Utilería	Parménides Matos
Regidor de Escena	Scarlett Sánchez
Co-Director	Rafael Villalona

DIRECTOR: MAXIMO AVILES BLONDA

Por: Jorge Santander Arias

Pirandello, Pirandello, qué grande eres, pero cuántos crímenes se cometieron en tu nombre! No nos referimos a Pirámide 179. Pero si quizá a nuestro público que, con un exceso de Pirandellismo ocasional, quiere "interpretar", con asaz de entusiasmo, algunas piezas de las que se están presentando en el Festival Latinoamericano de Teatro Universitario.

E interpretar también, los discretos motivos que se tienen para juzgar, sin pasión, con respeto, pero también con energía, los acaeceres de este acontecimiento, sus entretelones obvios y la capacidad que tienen los americanos, los latinoamericanos, para la creación o para la destrucción.

"Pirámide 179" es un experimento muy interesante y bien logrado de lo que se puede hacer en el teatro dentro de las festinaciones de ideas elementales, puestas en escena y realizadas como escena y que han de perdurar como escena. Porque creemos que la plástica de la obra de Máximo Avilés Blonda, tiene la intención de imprimir carácter dentro de las definiciones precisas y limitadas de su escenografía, de su diálogo, de su música. Es la quinta esencialización de un problema social, que no quiere propiamente presentarse como social sino como ecuménico como alarde de un esfuerzo humano objetivizado hacia la pugna dialéctica. Esa que está ahora al orden del día, con todas sus limitaciones, con todas sus comedias, con todos sus comediantes de la vida real. Admiramos la honestidad del grupo de la República Dominicana en no relajar, para fatiga de nuestro foro, una situación que no obstante ser estrictamente doméstica, está sujeta a interpretaciones seccionales, a interpretaciones de acuerdo con necesidades específicas.

En la "Pirámide 179" se parten el cielo y la tierra de Haití y la Dominicana, pero no sus humores humanos. Hay desgarramientos de parte y parte, injusticias, veleidades y oprobios. Todo patente bajo un cervical clamor de ecuanimidad. Una escala reducida a centímetros, marca la línea divisoria. Pero, dentro de esos centímetros agudos cuánta irritación cabe, cuánto dolor, cuánta desesperanza. Solo el clima compacto que ha visto las lágrimas comprende la situa-

REPUBLICA DOMINICANA

ción. Situación que se arrastra a siglos pasados. Cuando Haití tenía reyes que sojuzgaban la tierra de Santana, y cuando la tierra de Santana irrumpía sobre la de Petion. Y hasta cuando Lescot y Trujillo, partieron, con sangre, esa raya imaginaria señalada con la caída de tantos cuerpos con la desesperanza de tantas almas.

Las clases sociales contra las cuales parece manifestarse más ostensiblemente la irritación de la pieza, no tiene por qué sobrecogerse si, de repente, sorprenden en una carta geográfica, el lugar, pintado de grises ominosos, donde ocurre la acción de "Pirámide 179". Todos, en el fondo, sin epítetos, sin prelaciones, sin dictados esctéricos, tenemos adentro una Pirámide 179 donde terminan los sueños y empiezan las lágrimas. Es un lugar donde todo ocurre, sobre todo lo peor. Un lugar de pecados contra el espíritu y la carne, con un fondo de maracas y tambores de cueros suaves, quizá lo único suave donde todo se rebela, donde todo se consume, donde los ojos de los hombres iracundos derriban más que el ojo magnético de los fusiles. Esa "Pirámide 179", propia, persona, intrasmisible, tal vez nunca la podremos derribar.

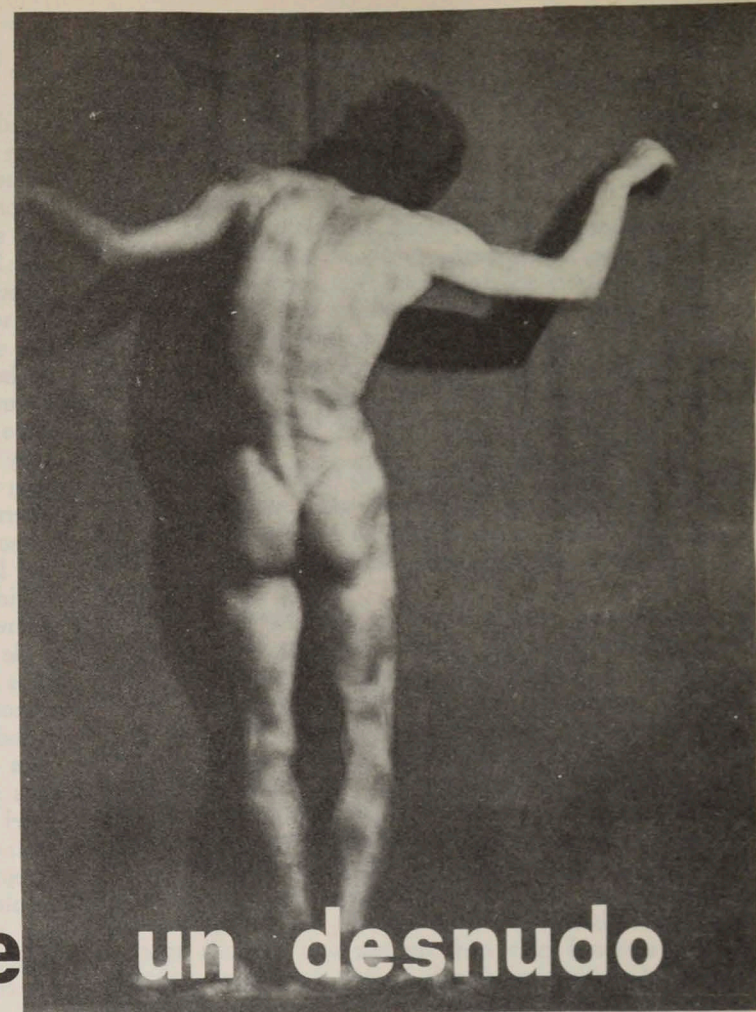
Los actores de Pirámide 179, uno por uno, en fila india, o cada uno, desolado y desolable, hablan el idioma de las cosas que no se pueden olvidar, de aquellas que restallan y hacen sangrar. Hablan de ninguna esperanza, y lo hacen sin mayor sentido de tragedia, pero con la ubicua facilidad de querer encontrar la solución en cualquier parte. Buenos actores, casi todos sometidos a un régimen disciplinario, vehemente y juicioso. Ninguno quiere sobresalir. Todos conservan un sano equilibrio sin mengua. Sus desplazamientos talvez son poco efusivos, pero la pieza, su ámbito, su cinestesia, no les permite más. El Director asume su responsabilidad con fervor y es posible culparlo de algunas indecisiones y de algunas vehemencias inútiles. Pero, para algo se es director.

Pirámide 179 no presenta ningún programa, ni de vida, ni de muerte. No es obra de tesis y sí de antítesis. Y hace posible una síntesis irregular que bien podría calificarse de adaptación a un medio taxativo, que puede prolongarse, solamente, cuando las condiciones para la configuración de ese medio, se dan a priori. Lo que es obvio en literatura y en política, pero extraño en el teatro.

No sabemos si la satisfacción del público durante la representación y después de ella surgió porque entendió demasiado, o porque encontró lo que buscaba. Es tan ineficiente la morbosidad, y a la vez tan trivial, una curiosidad con motivos previos. Y para este Festival, todo resulta importante. Hasta el no saber por qué se aplaude. Artículo tomado del Diario La Patria - Manizales - Ed. de Oct. 9. 69.



topografía de un desnudo



De: Jorge Díaz.

JUEVES 9

UNIVERSIDAD CATOLICA DE CHILE

El Rufo	Bernardo Tapia
Notario	Patricio Pinto
Meteorólogo	Carlos Adolfo Witting
Topógrafo	Patricio Campos
Juanelo	Enrique Berríos
Abel	Patricio Campos
Cabo San Lucas	Salvador Barbato
Teo	Rosa Inés Quiroga
La Monja	Estela Alvarez
Don Clemente	Manuel Francisco Daniel
Comandante Blanco	Salvador Barbato
Pobres	María Victoria Lechuga
	Miriam Thumala
	Pilar Reynaldos
Escenografía e iluminación	Ramón López
Vestuario y maquillaje	Pilar Reynaldos
Utilería	Enrique Berríos
Fotografía y Proyecciones	Ronnie Holmes
Asistente de Dirección	Patricio Campos
Asesoría	Eugenio Ditborn

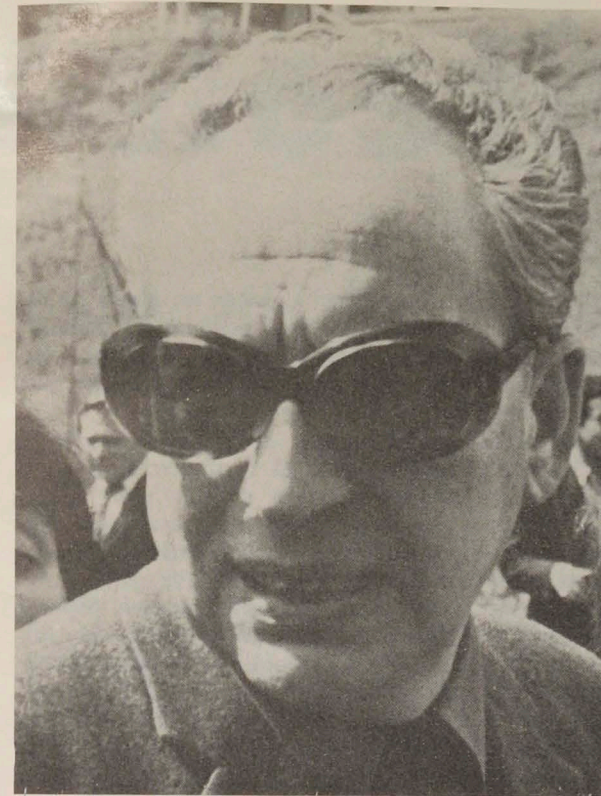
DIRECION DE: RAUL OSORIO

CHILE

Por: OSCAR JURADO

"La obra está basada en un suceso real ocurrido en Brasil, del cual los periódicos informaron en su oportunidad, pero podría haber sucedido en cualquier país donde se encuentre injusticia, represión y violencia".

Tiene, además, este epígrafe de Bertolt Brecht: "Después que su lívido cuerpo se hubo podrido en el agua / he aquí que Dios empezó a olvidarlo / primero su cara, luego sus manos, pero hasta el fin no olvidó su cabello / y entonces se convirtió en cadáver, en río con muchos cadáveres". Sin duda alguna, la carrera teatral de Jorge Díaz es una de las más sorprendentes de que se tenga noticia en Latinoamérica. Su iniciación en los teatros aficionados de Santiago; las primeras obras puestas en escena por el Teatro Fray Mocho; el lanzamiento nacional desde el Teatro Ensayo de la Universidad Católica de Chile, y por último la internacionalización a raíz de su viaje a España. Este ascenso, esta superación, constituye su verdadera experiencia, la formación que le ha permitido analizar y tratar la realidad latinoamericana desde un ángulo completamente diferente al acostumbrado, apartándose de los esquemas y de los personajes tipos, vicios estos que por muchos años habían mantenido estancada la literatura de este continente. Jorge Díaz le insufló un nuevo aire a la escena latinoamericana, creó un nuevo estilo, descubrió una manera diferente de decir una infinidad de cosas que queremos y tenemos que decir. El gran mérito de Jorge Díaz es el de haber integrado una serie de técnicas, de géneros teatrales, (el absurdo entre ellos) para dar una visión diferente de nuestra realidad. Esta integración dio como resultado el surgimiento de un teatro muy eficaz, un teatro racional que aun conserva mucho de emoción; un teatro pleno de poesía sencilla, elemental, la poesía de las cosas humildes, de las cosas vulgares, de los hombres comunes y corrientes. Jorge Díaz inventó un nuevo lenguaje. Un lenguaje que es como una agua tibia, un lenguaje de una sutileza increíble, lo cual es muy poco común entre nuestros escritores y dramaturgos. De esa agua tibia de poesía se vale Jorge Díaz para decirnos todo aquello que nos concierne como hombres de este tercer mundo; para presentar problemas, para crear inquietudes, para tratar temas escabrosos e insólitos que, sin embargo, son de diaria ocurrencia en nuestro medio. "Solo me siento próximo a la realidad en la violencia y la destrucción, porque creo en ellas como el primer paso del amor", dice en un ensayo titulado A MANERA DE ALGO QUE NO SE LO QUE ES, y agrega: "Rechazar todo lo que nos impide acercarnos con respeto al misterio, a lo inexpresado, a la inefable dignidad del hombre, a la magia de su densidad,

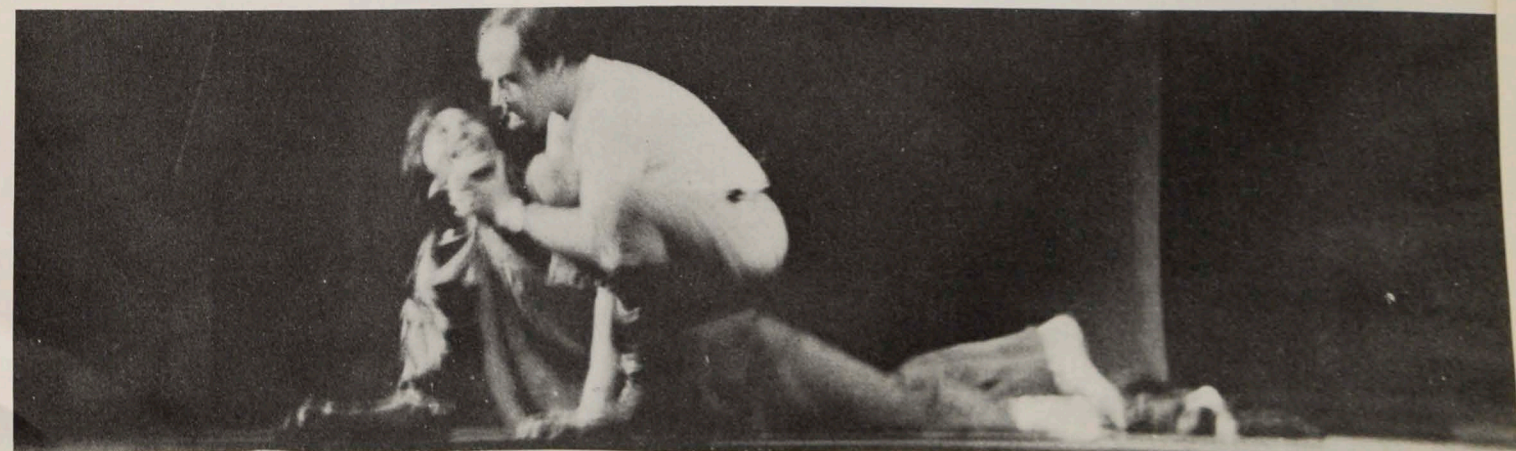


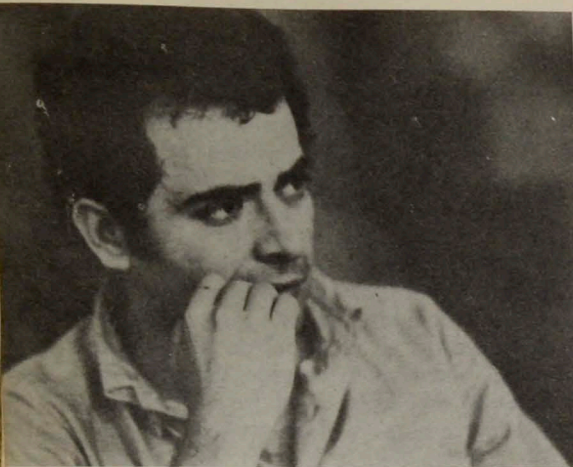
EUGENIO DITTBORN

a los mundos desconocidos por todos e intuidos por pocos, acercarnos con respeto al nudo de lo inexpresable que es el corazón de los demás". Así piensa Jorge Díaz y así escribe. Su teatro es una mano que acaricia suavemente, pero que, al levantarse, deja una llaga dolorosa, un sabor amargo, una vergüenza insoportable; su teatro es una sonrisa cruel. El hecho de haber salvado TOPOGRAFIA DE UN DESNUDO, el hecho de que al tratar un tema tan peligroso no se hubiera dejado arrastrar por la palabrería, por los discursos de dos por cinco, por los clisés acostumbrados, lo muestran ya como un gran autor. Jorge Díaz no se encierra ni se deja encerrar en el corral de lo manido, de lo superficial, no, él bucea en el corazón del hombre, penetra en los personajes, escudriña en el fondo de ellos y les descubre todas sus ternuras y todas sus podredumbres.

TOPOGRAFIA DE UN DESNUDO es una de las sátiras más violentas, más efectivas y más bellas que conocamos. El tratamiento es limpio, suave, tierno, violento y acusador. Es un índice de terciopelo que acusa implacablemente.

El teatro de Jorge Díaz es, puede decirse, gemelo del teatro del absurdo europeo. Pero ya no es el absurdo metafísico, el absurdo existencial, sino el absurdo social, el absurdo de la misma realidad... De tal manera, que este teatro no tiene nada de extranjerizante, de snob, como afirman algunos, pues no existe nada más absurdo que la realidad latinoamericana. Lo que sucede es que esa irrealidad de nuestra realidad, como la llama García Márquez, no salta a la vista de todo el mundo, hay que saber descubrirla para aprehenderla, y esto solo lo puede hacer una mente limpia, desprevenida, abierta, que no esté limitada por dogmatismos y resentimientos, actitudes estas muy en boga ahora y que siempre han sido funestas para la verdadera creación y para el descubrimiento de la verdad. El montaje realizado por la Universidad de Chile estuvo exactamente a la altura de la obra. Limpio, supremamente limpio; suave, al ritmo de los aconteceres cotidianos. Nadie puede decir que no entendió la obra, o que le fatigaban casi sin darnos cuenta en lo más profundo de nosotros mismos. Los desplazamientos, milimétricos y seguros, le dieron movilidad y variedad. Los cambios de tiempo y espacio realizados por los actores, sin ningún recurso de luces o cualesquiera otros elementos, se percibieron perfectamente y dieron a los personajes su dimensión exacta. El director y los actores nos dieron una buena lección sobre la técnica del genio alemán Bertolt Brecht.





MIGUEL SABIDO

VIERNES 10

UNIVERSIDAD DE GUANAJUATO

Adaptación de Margarita Villaseñor y Miguel Sabido.

- | | |
|--------------------|-------------------------|
| CALISTO | Salvador Jaramillo |
| Mancebo enamorado | |
| MELIBEA | Margarita Villaseñor |
| Hija de Pleberio | |
| PLEBERIO | Serafín Fernández |
| Padre de Melibea | |
| CELESTINA | Martha Zavaleta |
| Alcahueta | |
| SEMPRONIO | Luis Mario Valdés |
| Criado de Calisto | |
| PARMENO | Alfredo Ceceña |
| Criado de Calisto | |
| ELICIA | Josefina Echánove |
| Ramera | |
| AREUSA | Luz María Villalobos |
| Ramera | |
| LUCRECIA | Gloria Martín del Campo |
| Criada de Pleberio | |
| Escenografía de | ALBERTO GIRONELLA |

DIRECION DE: MIGUEL SABIDO

MEXICO

la celestina

De: Fernando de Rojas.



ALBERTO GIRONELLA

La mayor preocupación del grupo de la Universidad de Guanajuato fue la de presentar algo bonito, muy bien adornadito, con una escenografía agradable, (preciosa decían las señoras) y una actuación estilizada, pero no tuvo en cuenta para nada la comunicación. Ese deseo de innovar y nada más es tan negativo como el de apegarse a formas anacrónicas para presentar problemas actuales. Para que el espectáculo sea efectivo, para que el espectáculo llegue y opere un cambio en la estructura mental del espectador, tiene que existir el equilibrio, tienen que corresponderse forma y contenido.

"Han intentado, escribió Brecht, hacer de algún modo potable lo viejo a través de una renovación formal; los viejos pantalones gastados fueron rehechos! No son de ningún modo más abrigados, pero parecen más lindos y abrigados...".

Sobre este mismo aspecto dice el crítico I. Fradkin: "Brecht criticaba severamente el formalismo, lo consideraba un intento reaccionario de dar vida al cadáver de viejas y engañosas ideas burguesas con afeites diversos y otros recursosseudocreativos superficialmente formales".

A nuestro modo de ver estas dos apreciaciones son suficientes para calificar el trabajo del grupo de la Universidad de Guanajuato. Se intentó revivir un cadáver a través de una experimentación formal. Pero esta experimentación no es válida porque con ella no se intentó comunicar un contenido, no se intentó aclarar nada, por el contrario, se encubrió, se enmascaró el planteamiento de la obra; es decir, es una experimentación por la experimentación misma, gratuita, sofisticada, por el mero deseo de hacer algo raro. Partiendo de esta base, falsa desde todo punto de vista, era imposible que el espectáculo tuviera éxito, que el público lo aceptara y disfrutara. La búsqueda del grupo es en realidad interesante, digna de elogio. Los propósitos, según el director Miguel Sábido, son los de hacer un teatro más auténtico, un teatro propio, "reinventar el teatro para convertirlo en nuestro, esencialmente nuestro; no la copia del buen teatro francés, el espléndido inglés o el magnífico chino. Encontrar de nuevo el espejo oscuro en el que el universo se refleja con todo su horror y su belleza". Esto está muy bien, y es lo que debieran estar pensando todos los directores latinoamericanos. No podemos seguir viviendo de préstamos, no podemos seguir imitando servilmente cuanto moda aparezca en Europa o Norteamérica, ya es tiempo de que nos liberemos de ese yugo, de ese colonialismo cultural que nos ha impedido ser nosotros mismos, mostrar nuestros propios problemas, hacer un arte netamente latinoamericano. Ya es tiempo de que pensemos seriamente en esto. La verdad es que es mucho más fácil, mucho más cómodo imitar que crear, pero vale la pena que lo intentemos, que nos decidamos a hacer ese esfuerzo y creamos un arte propio. Pero para llevar a cabo estos objetivos no basta con crear formas, no se pueden inventar formas así porque sí. Forma y contenido son inseparables. No se puede pensar independientemente en el uno o en la otra. La forma es producto del contenido. Este fue el error que cometió el director Sábido con La Celestina. No se puede trasplantar un planteamiento que si fue válido para la España de hace quinientos años, ya no lo es para nosotros ni para nadie. Nosotros tenemos problemas más graves, más inmediatos, que es necesario mostrar; descubrir al espectador las causas de esos problemas para que reflexione, para que se inquiete, es nuestro deber, nuestra obligación.



ESCUELA DE ARTES DE LA UNIVERSIDAD
NACIONAL DE CORDOBA - ARGENTINA

Estragón	Alberto Tolosa
Vladimiro	Héctor Roskín
Lucky	Luis Jaime Cortéz
Pozzo	Osvaldo Sánchez
Mensajero	Gastón Mesples

Vestuario y ambiente escenográfico:	Haydée Iglesias de Moll Nohemí Pautassi
--	--

Maquillaje	Juan Carlos Gianuzzi
------------	----------------------

DIRECION DE: JUAN AZNAR CAMPOS

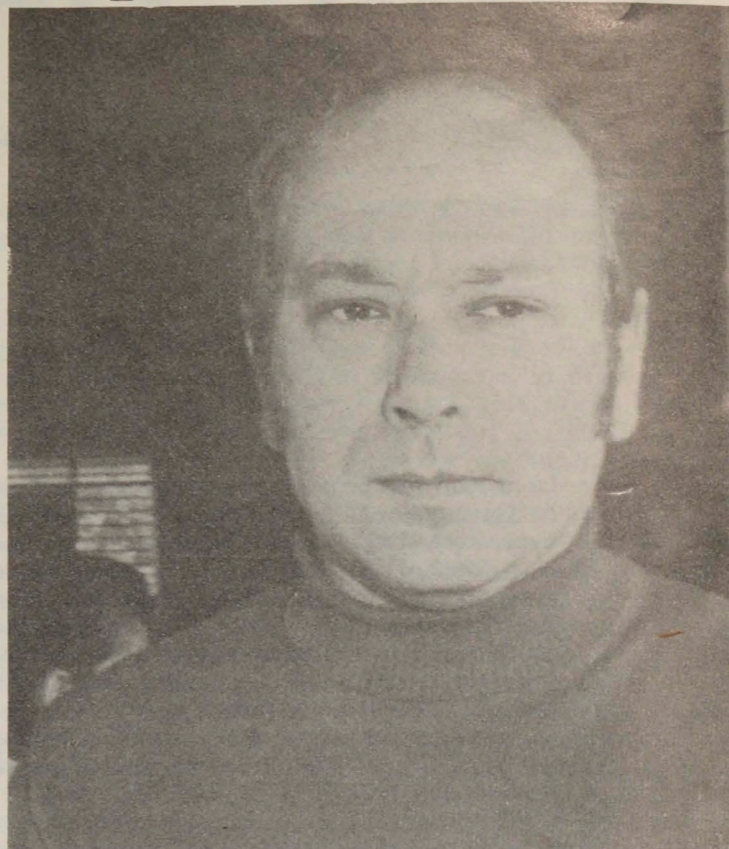
Por: Jorge Santander Arias.

Las gentes, en la noche de ayer, definitivamente, no quisieron esperar a Godot. Los asistentes lo presintieron así. Echaron su merecido sueñecito, y si no abandonaron la sala como antier, ante las intemperancias mágicas de "La Celestina", si protestaron, silenciosamente, entre inevitables bostezos.

Los que fueron al circo anoche, excusen, al Teatro, a la representación de "Esperando a Godot" a cargo de la Universidad de Córdoba de la República Argentina, inesperadamente se encontraron frente a un trivial escenario de cumpleaños con bombas multicolores de caucho al fondo, horizonte de celofán y la doble horca que semejava o semeja, porque nunca la quiebran, una golosa piñata, sin ninguna exhuberancia. Ni Estragón, ni Vladimiro se atreven a jugar con ella. Son tan vacíos, tan bicromos, y además, los payasos no juegan así. La clownesca sociedad brinca, salta y patalea con diversa fortuna. Con la fortuna de Godot. Alegrándose con el que no ha de llegar, en vez de buscar lágrimas con jugo de limón, como los de Querétaro. Una pareja ideal, para cual-

esperando a godot

De: Samuel Beckett.



JUAN AZNAR CAMPOS

quier obra, menos para la de Beckett. Su farándula acosa y estraga. El que hace de Groucho Marx se defiende con lo que puede con los zapatos. Pero son buenos actores. Le sacaron sudor a su acción, con entereza y con hidalguía. A veces hicieron lo posible por no desfigurar la obra... Hay que abonarles la buena intención.

Presentar así a Godot, en esta segunda versión, es como ponerle bigotes a la Gioconda. Y que nos excuse Dalí. Lo que creemos falta de oportunidad, es buscar que la acción se escape ante un justiciero éxito, fácilmente lograble, si se establece un justo equilibrio entre el humor y la ansiedad. Eso fue lo que no se hizo. Payasos riendo en un entierro, pero nunca como los de Hamlet en las exequias de Ofelia. Para eso hay que ser Shakespeare o un verdadero Charlot.

Pozzo operó de director del Circo. Demasiado rugo y demasiado menudo. No logra convencer como rufián, ni menos como domador. "Vox clamanti in deserto", en el desierto de Godot, porque eso es lo que le espera, si acaso, magnánimo, viene. El insoponible automatismo de Lucky no logró ser superado.



Idéntico el defecto en el grupo de Querétaro como en el de Córdoba. Beckett explica entre líneas, que su concepción de Lucky no reside en el inmovilismo estático, sino solo en el inmovilismo mental. En Europa se lo representa incluso pedigüeno, como también aparecen en el Viejo Mundo, Estragón, y Vladimiro, dialogando espalda con espalda. Así por lo menos no se cansan.

El grupo de Córdoba tuvo el acierto de presentar la pieza, tal quizá como se presenta el "Huit-Clos", de Sartre, permitiendo que la impresión de ahogo, y de insistencia claustrofóbica contagie al público. Eso es importante. Hay que dar la impresión de que Vladimiro y Estragón, también van a dejar esperando a Godot, el gran patrón, por quedarse divirtiendo al público.

Pero, por desventura, la pieza se interrumpe copiosamente como el cuento del inglés del burdel. La gente se quedó cavilando sobre por qué los silencios sugestionaron más a los actores que los diálogos, que deben proceder con pausas apenas instantáneas. O, por qué no se utilizó el visillo musical para esos efectos? Y, otrosí, el pedestre mercurio que anuncia la demora de Godot, no pudo convencernos que él también figuraba en el reparto. Otra interrupción moral. Y de las grandes

Las comparaciones son tan odiosas como las piezas malas. Por eso, cualquiera que se intente entre los grupos de Querétaro y Córdoba, no entra en nuestros propósitos. Pueden, sí juzgarse dentro de un mediano conjunto que ni entregue ni robe. Ambos se sincronizan hacia los extremos; ambos abusan de la desolación, que crea Beckett con deliberada sabiduría; ambos se sostienen dentro de una repelente y persistente espectacularidad; ambos abren brecha de interés, e inmediatamente la cierran.

Y, ambos, ambos grupos amigos y muy nobles, no deberían haber exhumado esta pieza cuyo estado de coma es evidente. Ambos deberían haberse fijado en esta América a la que ahora se recurre, para que produzca frutos de intercambio, de solidaridad, de afectos sinceros. Ambos erraron el camino.

DEFINITIVAMENTE GODOT NO VINO AL FESTIVAL DE TEATRO UNIVERSITARIO.

Tomado del diario La Patria. Ed. Octubre 12-69.

Por: OSCAR JURADO

Peter Weiss nació en Nowawes en 1910. Es de origen judío. Actualmente vive en Suecia. Antes del Fantoche Lusitano a Weiss se le conocía únicamente por la obra que lo lanzó a la fama mundial: "Persecución y Asesinato de Jean Paul Marat Representado por el Grupo de Teatro del Asilo de Locos de Charenton y Dirigido por el Marqués de Sade". La obra, sumamente discutible desde el punto de vista ideológico, constituyó un valioso aporte artístico y técnico. Hasta ese momento Weiss no se había definido aun políticamente, era un escéptico, un hombre enfrentado consigo mismo. En su interior se libraba una lucha a muerte entre los valores tradicionales que le habían inculcado y la realidad que lo rodeaba. Pero como esa crisis no puede ser permanente sino que tiene que definirse, estallar por algún lado, Weiss se decide a ser revolucionario y se dedica a estudiar a Marx y a Engels. Inicia entonces una nueva etapa de la *cuasi* es fiel reflejo el Canto del Fantoche Lusitano.

Con el Canto del Fantoche Lusitano, Weiss empieza a poner en práctica sus teorías sobre el teatro documental. Weiss no quiere hacer espectáculo, Weiss quiere lanzar directamente su mensaje, quiere golpear conciencias, está harto de afeites y de esteticismos que según él no conducen a ninguna parte. Quiere hacer un teatro de agitación. Según se dice el autor del Fantoche va más allá de Brecht.



RICARDO CAMACHO

canto del fantoche lusitano

De: Peter Weiss.

"Lleva a Brecht hasta sus últimas consecuencias... Rompe el espacio teatral: no crea un espacio ficticio sino que convierte el escenario en una tribuna de agitación política". Este es, a nuestra manera de ver, el más grave error que comete Weiss, pues Brecht estudió, experimentó e investigó toda su vida para llegar a ese equilibrio casi perfecto entre forma y contenido que se encuentra en el teatro épico. A Brecht no se le puede llevar hasta sus últimas consecuencias. Brecht es Brecht. Para Brecht el escenario no es una tribuna de agitación política sino un foro a la manera griega, es decir, un sitio en donde se representan problemas actuales e inmediatos; un sitio en donde se exponen (EXPONEN, no imponen) una serie de contradicciones, conflictos e injusticias sociales de una manera muy razonada y sobria, de una manera dialéctica, para que el público piense, analice y extraiga sus propias conclusiones. "La misión principal de su teatro, dice el crítico Liev Kopoliev, no es entretener o ALECCIONAR al público, sino incitarlo, a pensar por sí mismo, críticamente y no solo para hacerlo reflexionar sobre lo visto en el escenario sino más que nada en la vida fuera del teatro, en su vida y en la de sus conciudadanos".

DOMINGO 12

TEATRO ESTUDIO UNIVERSIDAD DE LOS ANDES

Erwin Gogel
Patricia Jaramillo
Sebastián Ospina
Sofía Carrizosa
Conrado Zuluaga
María Mercedes Torres
Jairo Soto

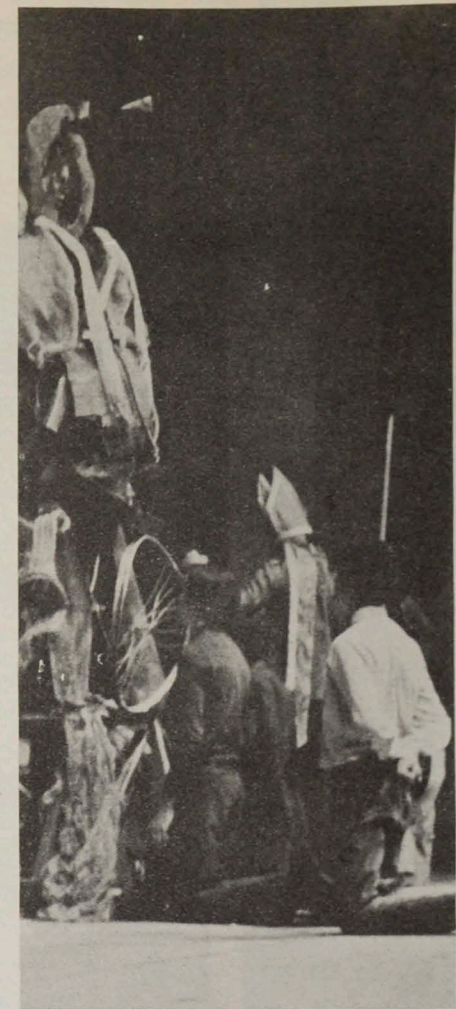
Escenografía: Teatro Estudio
Utilería: Cecilia de Casas
Afiche: Jesús del Castillo
Publicidad: Guillermo Arévalo
Fotografía: Guillermo Cuéllar
Asistencia: Rafael Fuentes
María Victoria Estrada

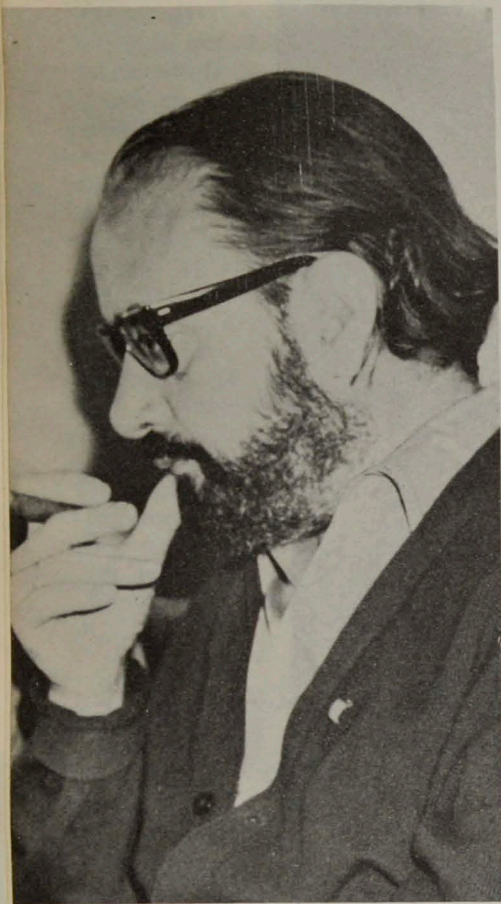
COLOMBIA

DIRECION DE: RICARDO CAMACHO

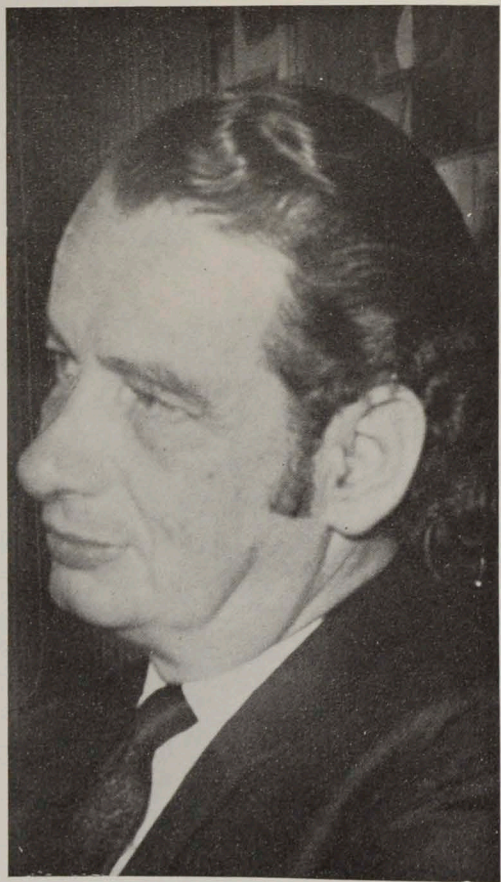
El montaje realizado por el Grupo de la Universidad de los Andes se acomodó exactamente a las exigencias de la obra y a las teorías de Weiss. No se vio ningún despliegue escénico, ninguna actuación sobresaliente. Los actores se limitaron a imitar personajes y a decir los parlamentos de la manera más directa posible. En cuanto a lo anotado por algunas personas en el sentido de que el Fantoche era una auténtica muestra de teatro latinoamericano por aquello de la pobreza de elementos, no nos parece acertado, pues una pobreza de elementos escenográficos, de utilería o de vestuario implica una pobreza de medios teatrales. Muy diferente nos parece una pobreza de elementos de una limitación en la utilización de los medios expresivos, del lenguaje teatral.

De todos modos es muy importante que se haya llevado a cabo esta representación, ya que así nuestro público podrá irse formando una idea más clara de las diferentes técnicas o escuelas que en este momento se utilizan en el mundo. Al final será el mismo público, ya educado naturalmente, quien se encargue de escoger la clase de teatro que más le convenga, que más cerca esté de él, que más le convenga. De lo que sí estamos seguros es de que el teatro latinoamericano auténtico tendrá que hacerse en base a la acción, a base de imágenes y no de palabras.

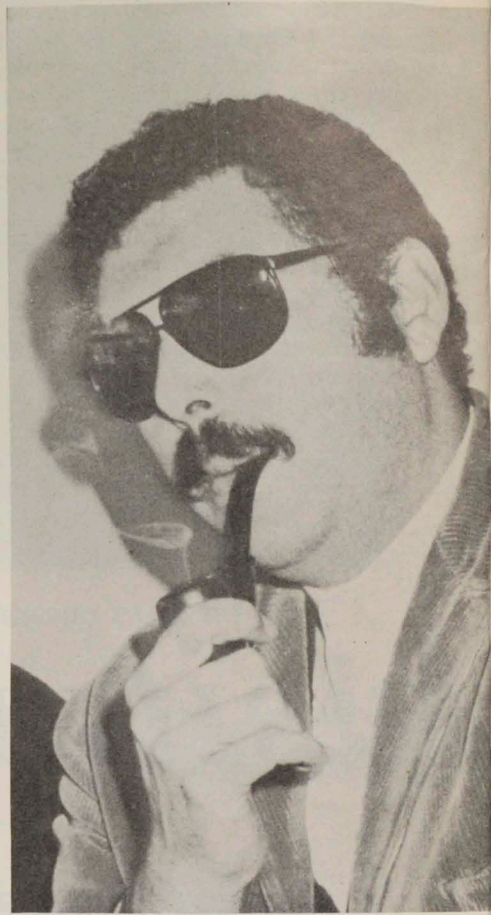




SERGIO VODANOVIC:
JURISCONSULTO Y HOMBRE
DEL TEATRO CHILENO. AU-
TOR DE OBRAS DESTACADAS
COMO "NOS TOMAMOS LA
UNIVERSIDAD", "GENTE CO-
MO NOSOTROS", "EL DELAN-
TAL BLANCO", ETC. DESTACA-
MOS ESPECIALMENTE SU CON-
FERENCIA EN MANIZALES "VI-
SION DEL NUEVO TEATRO"
PUBLICADA EN ESTA MISMA
RESEÑA.



ALFONSO SASTRE:
DRAMATURGO ESPAÑOL, AU-
TOR DE NUMEROSAS OBRAS,
COMO "CARGAMENTO DE SUE-
ÑOS", "PROLOGO PATETICO",
"LA SANGRE DE DIOS", "LA ES-
CALERA", "LA MUÑEQUITA
ABANDONADA", "EL CUERVO",
ADEMAS DEL ENSAYO "DRA-
MA Y SOCIEDAD". DURANTE
SU PERMANENCIA EN MANI-
ZALES HABLO A LOS UNIVER-
SITARIOS SOBRE "CONDICIO-
NES Y PERSPECTIVAS DEL
TEATRO ACTUAL ESPAÑOL".



RUBEN MONASTERIOS:
PERIODISTA Y CRITICO TEA-
TRAL VENEZOLANO. COLABO-
RADOR DEL DIARIO "EL NA-
CIONAL" DE CARACAS, DICTO
EN EL AULA MAXIMA DE LA
UNIVERSIDAD DE CALDAS
UNA CONFERENCIA SOBRE
"PANORAMA ACTUAL DEL
TEATRO VENEZOLANO".

fallo

del

jurado

El Jurado Calificador del Segundo Festival Latinoamericano de Teatro Universitario, considerando los siguientes criterios:

- 1º. Las corrientes estéticas vigentes en la cultura teatral, entre las cuales se destaca de manera muy especial el teatro-documento.
- 2º. La necesidad de que las puestas en escenas del teatro latinoamericano se realicen dentro del marco de austeridad que corresponde



- 3º. La condición indispensable de un teatro universitario de orientarse hacia la investigación, que es una de las características básicas y definitorias del concepto de universidad.
- Llega a la conclusión de que la puesta en escena, de las presentadas durante el II Festival, que reúne las condiciones anteriores de una manera más equilibrada es:

"CANTO DEL FANTOCHE LUSITANO"

de Peter Weiss presentada por el grupo Teatro Estudio de la Universidad de los Andes.

El Jurado Calificador hace constar que la generalidad de los espectáculos presentados oficialmente en el Segundo Festival Internacional de Teatro Latinoamericano fué de alta calidad y destaca en forma muy especial el trabajo realizado por el grupo de la Pontificia Universidad Católica de Sao Paulo, al presentar la obra "Comala".

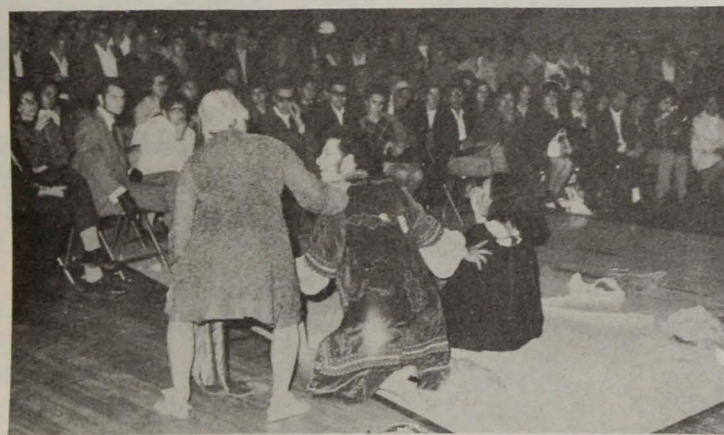
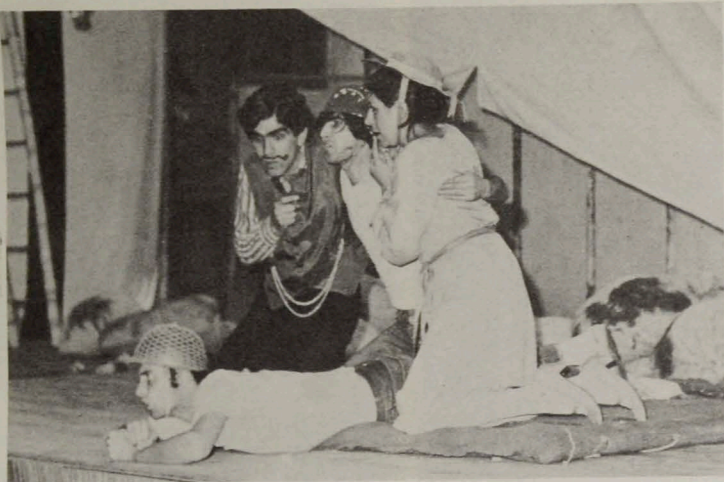
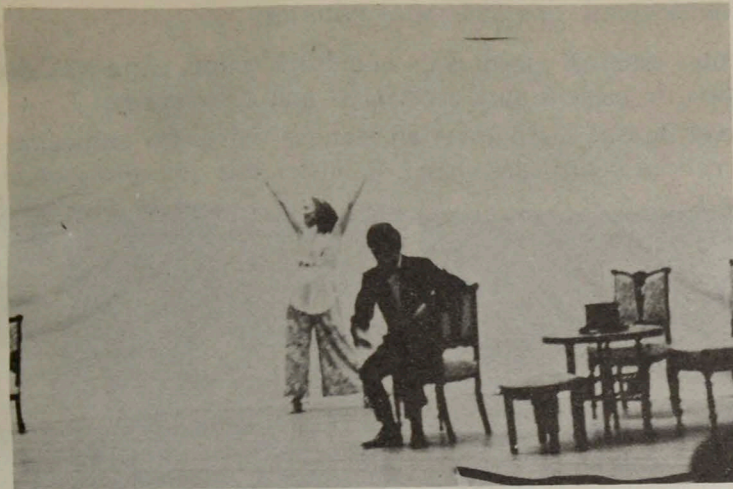
Manizales, 12 de octubre de 1.969.

juradojuradojuradojuradojuradojuradojurado

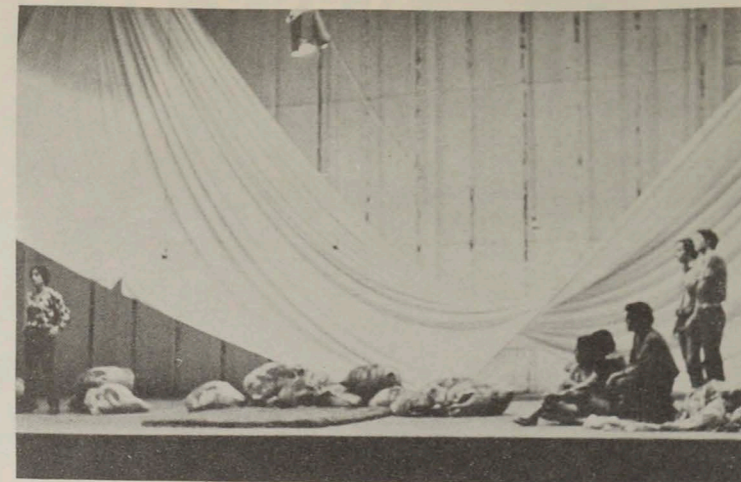
ALFONSO SASTRE

SERGIO VODANOVIC

RUBEN MONASTERIOS



programación popular



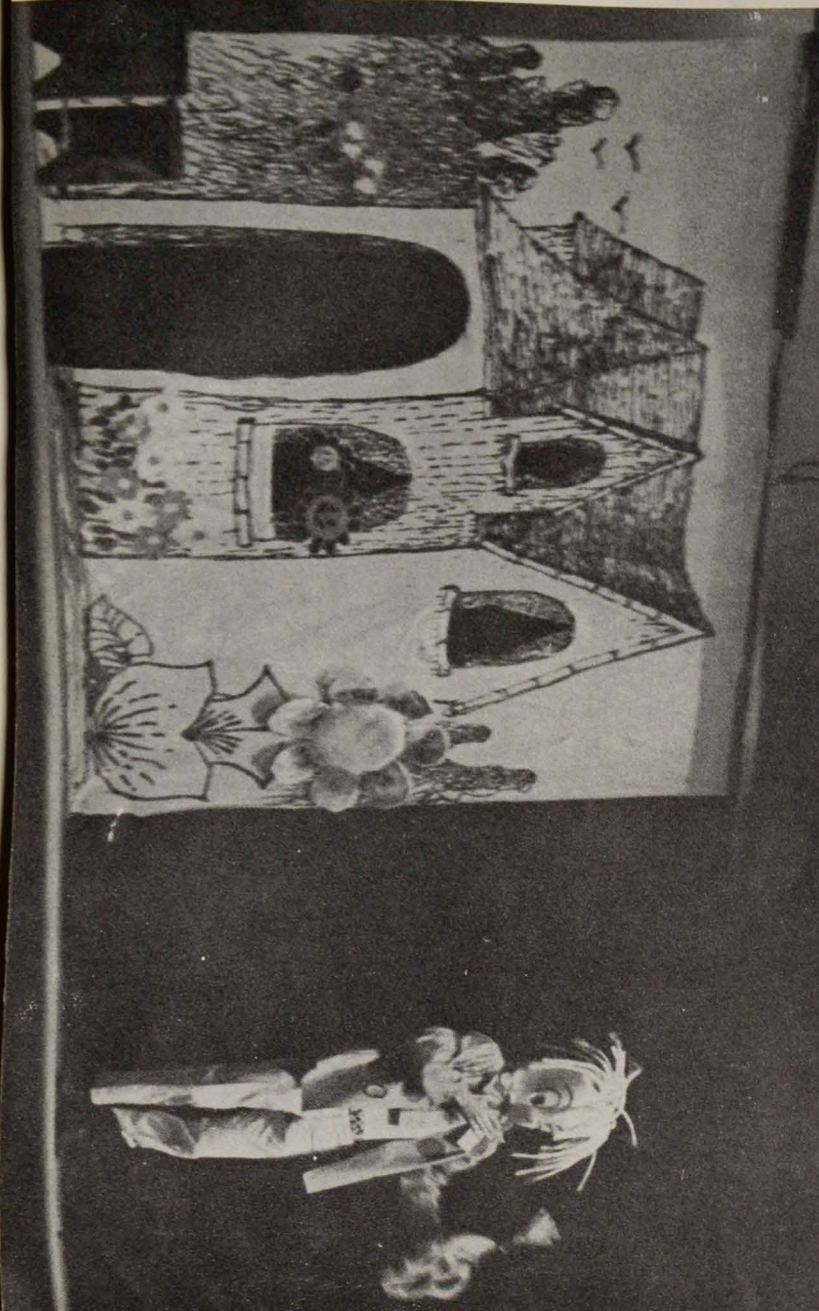
coliseo cubierto

- OCTUBRE 4: "Picnic en el Campo de Batalla" de Fernando Arrabal. Teatro Independiente "El Juglar" de Córdoba, Argentina. Dirección de Carlos Giménez.
- OCTUBRE 5: "Fábula de los cinco caminantes" de Iván García. Universidad Autónoma de Santo Domingo, República Dominicana. Dirección de: Máximo Avilés Blonda.
- OCTUBRE 6: "Los Ciegos", de Ghelderode. "El señor Arenque" de Coquelin. Universidad de Guanajuato de México. Dirección de: Martha Zavaleta.
- OCTUBRE 7: "Un Crimen en mi Pueblo" de Armando Mook. Universidad Católica de Chile. Dirección de Raúl Osorio.
- OCTUBRE 8: "Farsa de Maese Pathelin" de autor anónimo. "Los Marionetes", entremés de Cervantes. Cómicos de la Lengua de la Universidad Autónoma de Querétaro, México. Dirección: de Ignacio Frías y Godoy.
- OCTUBRE 9: "Farsa de Maese Pathelin" de autor anónimo. Instituto Pedagógico de Barquisimeto, Venezuela. Dirección de: Omar Arriechi.
- OCTUBRE 10: "Canto del Fantoche Lusitano" de Peter Weiss. Teatro Experimental de la Universidad de los Andes de Colombia. Dirección de: Ricardo Camacho.
- OCTUBRE 11: "Los brazos de las poltronas son frágiles". Creación colectiva. Universidad Católica de Sao Paulo, Brasil. Dirección de: Mario Ricardo Piagentini.

teatro para los niños



También los niños tomaron parte activa en el Festival. Carlos Giménez y su grupo "El Juglar" de Córdoba, Argentina, dejaron en nuestros pequeños espectadores el grato recuerdo de unas auténticas "Travesuras en color". Finalizado el espectáculo, la chiquillada que colmó una vez más la capacidad de la sala, fue invitada a subir al escenario para compartir, así fuera por unos pocos minutos, la realidad del Teatro. La euforia teatral que vivió Manizales en aquellos días tuvo allí otra de sus nuevas facetas. El testimonio de un evento que embarga a toda una ciudad, y un acontecimiento que ha comenzado a echar profundas raíces.



OCTUBRE	HORA	SITIO	EXPOSITOR	TEMA
4	2.30	Industria Licorera de Caldas	Doctor JAVIER ARANGO FERRER	"Elementos de la Mitología Colombiana"
5	5.p.m.	Teatro Fundadores	Grupo de la Pontificia Universidad Católica de Sao Paulo —TUCA—	Foro sobre la obra "Comala" representada la noche anterior.
6	11.a.m.	Universidad de Caldas	Doctor Máximo Avilés Blonda.	Diálogo sobre "Trayectoria del Teatro Dominicano"
6	2.p.m.	Industria Licorera de Caldas	Integrantes del grupo de la Pontificia Universidad Católica de Sao Paulo.	Diálogo sobre "El Teatro Brasileiro"
6	3.30	Teatro Fundadores	Delegación de la Universidad Autónoma de Querétaro.	Foro sobre la obra "Esperando a Godot" representada la noche anterior.
7	11	Universidad de Caldas	Maestro ALFONSO SASTRE	"Antecedentes y Perspectivas del Teatro español actual".
7	2.p.m.	Industria Licorera de Cadas	Doctor Máximo Avilés Blonda.	"La Literatura Dominicana"
7	3.30	Teatro Fundadores	Delegación de Venezuela. Instituto Pedagógico de Barquisimeto.	Foro sobre "El Rey se Muere", representada la noche anterior.
8	11	Universidad de Caldas	Lic. RUBEN MONASTERIOS.	"El Teatro Venezolano de los últimos tiempos"
8	2.	Industria Licorera de Caldas	Ing. Salvador Vásquez Araujo.	Diálogo sobre el Teatro de México.
8	3.30	Teatro Fundadores	Integrantes de los grupos de la Escuela de Arte Dramático de Sao Paulo y de "El Juglar" de Argentina	Foro sobre "Pedro Pedreiro" y sobre "Los Amores de don Perlimplin" representadas la noche anterior.
9	11.	Universidad de Caldas	Doctor SERGIO VODANOVIC	"Visión del Nuevo Teatro"
9	2.p.m.	Industria Licorera de Caldas	Lic. David Piñera Ramírez.	"Apuntes sobre el Teatro Mexicano"
9	4.30	Teatro Fundadores	Estudiantes dominicanos	Foro sobre "Pirámide 179" representada la noche anterior.
10	11.	Universidad de Caldas	Maestro ERNESTO SABATO	"Problemas de la Literatura Contemporánea"
10	2.	Industria Licorera de Caldas	Señorita Margarita Villaseñor	"La Literatura Mexicana actual"
10	3.30	Teatro Fundadores	Estudiantes de la Universidad Católica de Chile.	Foro sobre la obra "Topografía de un Desnudo" representada la noche anterior.
11	3.30	Teatro Fundadores	Estudiantes Universidad de Guanajuato	Foro sobre la obra "La Celestina" representada la noche anterior.
12	3.30	Teatro Fundadores	Estudiantes Universidad de Córdoba Argentina.	Foro sobre "Esperando a Godot" representada la noche anterior.

Acaso sea un signo de nuestro tiempo. Por doquier se expiden los certificados de defunción. Unos dicen que Dios ha muerto; otros que la poesía agoniza; se proclama la muerte de instituciones que nos parecieron señeras y en medio de este océano de declaraciones fúnebres por cierto, que se ha enviado al desván de los objetos obsoletos, que no tienen cabida en el mundo de la maravilla tecnológica que creemos vivir, al teatro.

Y la verdad es que los síntomas parecen alarmantes. En los países conocidos por su tradición teatral, el arte escénico pierde día a día espectadores y en las regiones, como nuestra América Latina, donde tal tradición no existe, quienes dedicamos nuestro quehacer al teatro, tenemos la sensación que, en esto, como en tantas otras cosas, hemos llegado tarde a la cita con la historia; que estamos inventando la rueda cuando más allá de nuestras fronteras se inician los viajes espaciales.

La reacción de la gente de teatro en el mundo entero, ha significado la iniciación de una gigantesca ola de experimentación teatral y en ella junto al descubrimiento o redescubrimiento de piedras preciosas aún en bruto, abundan los guijarros, las baratijas que deslumbran por un instante para desencantarnos al poco rato.

Como es habitual, con ese fatalismo que es, a la vez, causa y producto de nuestra dependencia cultural, los latinoamericanos hemos reaccionado buscando la imitación. Que en otras partes se hace teatro épico? Hagamos teatro épico. Que está de moda el absurdo?? Pues vamos al absurdo. Que Ionesco está pasado de moda? Veamos qué modelos nos ofrecen por ahí, para vestirnos con ellos cual hijos menores de una abundante familia que saben que la ropa que hoy está usando el hermano mayor, será su vestido nuevo en algunos años más.

No obstante el hecho es que existe una aguda crisis en el teatro; que los agoreros que proclaman a los vientos la muerte del arte teatral, confunden, como suelen hacer los agoreros, la caducidad de una técnica con el ocaso de un medio de expresión artística que es vital.

Porque, decididamente, hay algo que efectivamente está muriendo y es la forma de hacer teatro que ha estado vigente por mucho tiempo, pero que, en la actualidad no se concilia con la época que nos corresponde vivir, con los progresos de la tecnología, con las necesidades reales del público a cuyo servicio está el teatro.

Me refiero a esa forma de hacer teatro cuyo proceso se inicia en la mente del dramaturgo quien, en la soledad de su escritorio, escribe creando personajes, hilando diálogos, desarrollando un conflicto mientras con letras mayúsculas va escribiendo las acotaciones necesarias para su puesta en escena. El proceso sigue cuando el dramaturgo lleva su obra a un actor o director teatral y, si les gusta, deciden llevarla a escena. Se hace un reparto, los actores la leen, la memorizan, la ensayan. Durante los ensayos se revisará la obra hasta que, considerada a punto, llega el día del estreno, en una sala que llamamos teatro y en

visión del



nuevo teatro

que el escenario se encuentra separado del patio de butacas. El público verá la obra, se emocionará o no se emocionará y al término de la representación aplausos corteses o entusiastas pondrán término al proceso. De ahí, cada uno a su casa para volver a iniciar al día siguiente, sea la misma función sea otro ensayo de otra obra con el mismo proceso.

Así es, a grandes rasgos, la rutina de la creación teatral. Así ha sido por mucho tiempo, pero no siempre ha sido así.

Los factores que inciden con la decadencia de esta forma de hacer teatro son múltiples, sin embargo, hay algunos que se destacan en forma más nítida. Entre ellos, es necesario indicar el auge del cine primero y la televisión, después. Si el cine puede narrar una historia conflictiva en la misma forma que lo ha hecho el teatro, y, además ofrece grandes y cambiantes escenarios, acapara a los mejores talentos histriónicos y entretiene un despliegue visual que el teatro no puede alcanzar. Para qué entonces el teatro? Si algo semejante puede hacer la televisión, sin necesidad que el espectador pague una entrada, sin que él deba moverse de su hogar para qué se dará la molestia alguien de ir a un teatro, cuando lo que este le ofrece lo tiene en el salón de su casa?

Si el teatro fuera tan solo una diversión, en qué actores dramatizaran una historia para un público es un hecho que la papeleta de defunción que algunos apremiadamente han extendido al teatro, estaría bien hecha.

Y si el teatro no es solamente eso? Qué es?

Esa es la pregunta que nos debemos formular y en busca de la respuesta adecuada, replantearnos el teatro, revisar nuestros conceptos sobre el arte escénico, repensar y de acuerdo a nuestras conclusiones determinar cuál es la singularidad del teatro como arte, como medio de expresión y de comunicación y en base a esta singularidad encontrar una nueva forma de hacer teatro, forma que, posiblemente, no será nueva sino un reencuentro con las características que dieron origen al arte teatral adaptadas a nuestro tiempo, a nuestra época y, para el caso específico de nosotros, latinoamericanos, nuestro contorno social y geográfico.

No creo que exista otra ocasión más propicia, que este Festival de Teatro Latinoamericano Universitario, para repensar y replantear lo que es y lo que debe ser el teatro, porque nos encontramos ante un concurso teatral hecho por gente joven, esto es, quienes necesariamente han de pensar en el futuro, sin ataduras con el pasado y porque el carácter universitario del festival, nos libera de caer en el mundo cerrado de la gente de teatro, para ampliar nuestra visión y complementarla, con las distintas disciplinas del espíritu en que se forman los participantes de este singular evento.

Principiemos por buscar aquellos elementos que son de la esencia del teatro, sin los cuales él no existe. Observemos el teatro en la forma como hoy lo practicamos y desembarazémonos de aquellos aspectos que le son accesorios, que pueden contribuir a su realce, pero que son prescindibles.

Existe teatro aún cuando no haya escenario ni escenógrafo; equipos de iluminación e iluminadores. Podemos concebir el teatro sin ese ejército de técnicos que van del director de escena al utilero, pasando por el traspunte, el apuntador, el relacionador público, el diseñador de vestuario o el técnico de sonidos.

Eliminados ellos, nos quedamos con tres factores que entran en el juego del teatro: el dramaturgo, el actor, público.

Podemos prescindir del dramaturgo? Ciertamente que sí, en la forma que hoy entendemos su papel en el teatro. Es concebible un arte escénico hecho a base de la improvisación de los actores sobre un tema, sin que exista un texto, y lo que ellos expresan al público, debe existir para que haya teatro, pero ese texto no necesariamente tiene que estar escrito previamente por quien, como sucede habitualmente, aparece ajeno al acto de la representación.

La presencia del actor y la presencia del público sí son requisitos de la esencia teatral. Es por la conjunción de estos dos elementos que existe el teatro y lo que da su singularidad. El cine y la televisión presuponen también la existencia del actor y del público, pero no su conjunción. De hecho la televisión no va dirigida a un público, sino a un espectador. El espectador de televisión es un ser solitario que mira la pantalla, a lo más acompañado de uno o más miembros de la familia, ocasionalmente, de algunos amigos. Pero ellos no constituyen la multitudinaria faz que caracteriza el concepto público.

Y en cuanto al cine, para cuya explotación comercial, se construyen salas donde el espectador asiste multitudinariamente, la relación entre la pantalla y el espectador también es personal. Por eso es que preferimos ver una película en una sala desierta que en una sala repleta de espectadores; en cambio experimentamos una sensación de incomodidad y desasosiego, si en un espectáculo teatral nos encontramos con el patio de butacas semidesierto.

La presencia del actor, la presencia de un público congregado y la conjunción de estas dos presencias es lo que le da singularidad al teatro, lo que constituyen sus requisitos esenciales, aquello por lo que el teatro ES. Lo que tiene el teatro de insustituible y los elementos en los que deben ahondar y con lo que han de trabajar quienes pretenden hacer teatro.

Miremos estos tres elementos: actor, público y conjunción de actor y público con mayor proximidad y detenimiento.

EL ACTOR

En forma progresiva el actor ha ido perdiendo en el teatro moderno su vital importancia. No tiene ninguna ingerencia en los textos que él dice; los dramaturgos dejaron de escribir teniendo presente la personalidad y posibilidad histriónicas de un determinado actor, estimando que en esa forma malbarataban su arte. Por otra parte, la incorporación del director a la compañía teatral y sus poderes absolutos sobre el actor, han convertido a este en un personaje alienado dentro

de la producción teatral. Los medios de expresión que él usa son su voz, su mímica más facial que corporal y hace uso de diversas técnicas tendientes a incorporarse en el personaje que le toca interpretar.

Esta sujeción al texto, a las órdenes del director y esta limitación de su técnica interpretativa, puede parecer justa y hasta conveniente en aquellos medios que como el cine y la televisión presuponen un plan preestablecido al que habrá que ceñirse estrictamente porque el momento de la presentación nada puede alterarlo, pero no parece propio ni conveniente al teatro donde cada representación implica un enfrentamiento a un público que, formando parte del espectáculo, está en la posibilidad de modificar la representación. Si el actor teatral es un intérprete, tiene una radical diferencia con otros intérpretes artísticos, los intérpretes musicales, por ejemplo. El pianista, el violinista, por ejemplo han de contar con su instrumento musical para ejecutar su arte y estarán condicionados por la amplitud y limitaciones propias de cada instrumento. En cambio el actor interpretará no con la ayuda de un instrumento ajeno, sino él mismo será su propio instrumento. Y, como instrumento, el actor será complejísimo y variable. No solo deberá dominar su voz y los registros que ella puede impartir; deberá interpretar con todo su cuerpo, y, tan bien, con toda su personalidad.

Desde esa perspectiva, la labor del dramaturgo como también la del director teatral no debiera ser —como suele ocurrir lamentablemente en muchas ocasiones— limitativas del actor, sino, por el contrario, un medio de permitirle y ayudarlo a usar de toda la capacidad de su instrumento — su cuerpo y su personalidad— para una total comunicación con el público con cuya conjunción se produce la representación teatral. Ello obliga a dar una mayor participación al actor en el proceso de creación dramática. No relegarlo a una actividad meramente interpretativa o recreadora, lo que trae consigo la dualidad autor-actor y su consiguiente posición conflictiva, sino incorporarlo, comprometiéndolo en el acto creativo que es el teatro.

Durante años, la gente de teatro consideró un vicio, un pecado artístico la falta de respeto al texto que hacían los actores al improvisar en el momento mismo de la representación algún parlamento o alguna situación teatral. No se tenía en cuenta, en cambio, que tal acto estimado como una afrenta a la obra, nacía de la necesidad que sentía el actor, ante el estímulo vivo del público ante el que se estaba presentando, de concitar su respuesta, de establecer una relación más directa con el patio de butacas, que la que le ofrecía la sujeción a un texto que no puede, por su necesaria generalidad, plantearse una situación tan accidental como es lo que le sucede en cada representación con público y circunstancias diferentes.

Por otra parte, el teatro de la primera mitad del siglo XX, estimó ilícito que un autor escribiera sus obras en relación a las posibilidades de los actores que disponía. Prevalció el énfasis de la consideración del texto como un elemento separado de la representación teatral, dándole impor-

tancia a la calidad literaria de él. Se desautorizaba así una vieja práctica en que nombres señeros de los más destacados dramaturgos de todas las épocas siguieron, sabedores ellos que su texto carecería de validez si el instrumento llamado a darle vida —el actor— no estaba acondicionada a él.

Si llegamos a aceptar que las particularidades del intérprete han de influir en la forma del texto teatral, habrá que concluir también que resulta indispensable el compromiso del actor con el contenido ideológico del texto que interpreta. No es posible ya considerar al actor como un elemento neutro, como un objeto como lo son los instrumentos musicales, como una imprenta que a través de su voz y sus movimientos reproduzca visual y auditivamente la obra escrita. La comunicación entre actor y público que requiere el teatro para que él sea un arte de efectiva connotación social, presupone la presencia de un nuevo tipo de actor que emocional e intelectualmente esté compenetrado de la verdad que está expresando a los demás.

Por eso, si queremos que el teatro deje de ser una forma de la declamación, para convertirse en un acontecimiento vital y trascendente, será necesario realzar el papel que al actor le corresponde en la representación permitiendo no solo su influencia, sino, también, su asociación en el proceso de creación dramática, sea a través de su improvisación sobre un tema predeterminado para que, en base a ella, el autor fije el texto de determinada escena y, ya en la representación misma, aceptando la posibilidad de que adicione o modifique el curso de la obra, de acuerdo a las circunstancias en que se desarrolla la representación. Esto por cierto sería caótico y desnaturalizador, con un actor del tipo que hoy predomina en los escenarios, que se limita a prestar su cuerpo y su voz para que, a través de él, hable el autor, sin que su espíritu, su mente y sus sentimientos, en una palabra, su personalidad, esté comprometida con el texto que interpreta.

EL PUBLICO

Resulta curioso observar cómo, en la forma de hacer teatro actualmente vigente, se prescinde sistemáticamente del público. No obstante, sin él no existe el espectáculo teatral. Su presencia es lo que lo justifica dándole una vida de la que carece el mero texto escrito o, aún, un ensayo de representación. Sin embargo, todo parece estar ideado para olvidarnos de este factor esencial. Partiendo de la arquitectura teatral que acusa dos zonas perfectamente limitadas; la de los actores y la del público; una cargada de luz, la otra en penumbra, siguiendo por la técnica dramática en uso que ha proscrito el empleo de los apartes o de los monólogos con que los antiguos cómicos se dirigían directamente a los espectadores y terminando por la propia disposición anímica de quienes componen el público, dispuesto a tener un papel pasivo, a ser meros "mirones" de lo que ocurre en el escenario, prestos a aceptar la convención de que ellos no están ahí, donde están ocurriendo, hechos que se están dramatizando.



Ese público así acondicionado al teatro, es el mismo que ha desertado de él. La televisión y el cine les permiten acentuar su pasividad y su lejanía. Nada lo compromete aparentemente de la representación a la que han asistido simplemente para ser entretenidos.

Sin embargo, toda persona que alguna vez ha estado en el escenario o tras él, no ignora en que forma sustancial la mayor o menor respuesta de un público altera la representación, estimulando o desganando a los actores. Como esos espectadores que parecen tan lejanos son parte misma de la representación, convirtiéndose ellos en creadores de las obras que se les sirve.

Si deseamos dar una nueva vitalidad al arte escénico, debemos volver a sus fuentes originales, prescindir de la convención absurda de que el público no existe e incorporarlo a la representación haciéndolo parte efectiva de ella.

Si el teatro como todo arte, es una forma de comunicación, por qué complicar esta comunicación haciendo abstracción de a quién nos dirigimos? Por qué y para qué empeñarnos en dar un viso de realidad a la acción que se desarrolla en el escenario, si es más que visible que ella no pasa de ser una escenificación que hacen los actores, justamente, dirigida a ese público que nos empeñamos en considerar como ausente?

En la medida que obliguemos al público a salir de su pasividad y a convertirse en un elemento indispensable a la representación, sea con la prescindencia de decoradores realistas o vestimentas y maquillajes exactos que impongan al espectador el uso de su imaginación; sea con la eliminación del telón y el gran aparato electrónico que permita a los actores presentarse como lo que siempre han sido, un grupo de cómicos dispuestos a hacer una representación para entretener, mostrar una realidad, develar una verdad; sea dirigiéndonos directamente a los espectadores para concitar su respuesta expresa o tácita, estaremos conduciendo al teatro por su verdadero y primitivo cauce que lo hacía constituirse en una experiencia vital, no solo para los intérpretes, sino para quienes, como público, se sentían implicados y envueltos en el juego de aquellos.

Si la presencia del actor y la presencia del público son dos los elementos que le dan singularidad al teatro, constituyen sus requisitos de existencias, estas dos presencias carecerían de sentido, o, al menos de importancia, si entre ellos no se produjese una comunicación, una conjunción, que es lo que caracteriza al fenómeno teatral.

Si los actores representan es para un público, si el público asiste es para ponerse en contacto con los actores. De qué medio nos hemos valido hasta ahora para alcanzar esta conjunción?

El actor usa de su voz y con ella llega al oído del público. El actor usa su presencia, se desplaza por el escenario, hace gestos y con ellos llega a la vista del espectador. Vista y Oídos son los dos sentidos que se usan para comunicarse en teatro. La limitación pareciera que se desprendera de la necesidad de que el texto de la representación se fije por escrito. El dramaturgo escribe parlamentos que se propagan por la voz, hace acotaciones que se corporizan en una visión.

Pero bien sabemos que la representación no es solo el texto escrito, que un mismo texto entregado a intérpretes diferentes pueden y tienen de hecho connotaciones diferentes. Por qué no usar del tacto, si el tacto es, también, una forma de comunicación? Por qué habríamos de prescindir del olfato, elemento que en algunas ceremonias religiosas es también elemento ritual y una forma de acercamiento común entre los fieles? Y el gusto? No hay en él un sentido aún no explotado en el campo teatral?

En definitiva, la atracción que produce el teatro, o la que debiera producir no es tanto el goce intelectual o estético de un espectador enfrentado ante una representación —goce estético e intelectual que igualmente puede producir la lectura de un libro o la exhibición de una película por cine o por televisión— sino el sentimiento y la conciencia del espectador de teatro que sus sensaciones son compartidas por igual por otras personas; que es lo que emociona concitando su risa o sus lágrimas, su ira o su piedad, es lo mismo que emociona a su vecino que, en definitiva, no está solo, que forma parte de una comunidad. Esta identificación del individuo con los demás, esta sensación de vivir juntos, de experimentar lo mismo, de convertirse de un ser aislado en un miembro de una comunidad que llamamos público, es la sensación única que, en cuanto al arte, puede producir el teatro y solo es comparable al sentimiento concitado por los oficios religiosos, por reuniones gremiales o políticas y, también, por mucho que algunos observen el fenómeno despectivamente, por los acontecimientos deportivos populares donde en medio de la algarabía que se produce en el apoyo de un equipo de fútbol, el individuo siente la sensación de pertenecer, de formar parte, de contribuir a un esfuerzo colectivo.

Solo que en el teatro esta identificación del público entre sí, se produce ante la revelación que desde el escenario se nos hace de la condición humana, de las circunstancias que en común nos toca vivir, revelación que nos desgarran o nos alborozan, pero que, en todo caso, nos llega en comunidad, en una vivencia compartida por otras personas. Si ese sentimiento no se produce, el fenómeno teatral habrá fracasado, la representación no ha tenido objeto, el esfuerzo y el talento han sido malgastados.

Y tanto es así que en teatro, a diferencia de otros géneros literarios, no podemos hablar de obras maestras que solo pudieron captar refinados y escasos espíritus de su época. Si no hay una respuesta colectiva en el teatro, si no hay público, el teatro no existe.

EL TEATRO Y NUESTRO TIEMPO

Hemos afirmado que en la búsqueda para encontrar una forma de hacer teatro que se adecúe a las circunstancias de nuestro tiempo, debemos dar énfasis a aquellos elementos que dan singularidad al arte escénico y que son el elemento actor, el elemento público y la conjunción que entre estos dos elementos debe producirse para que exista el teatro.

Pero cabe hacerse una pregunta de mayor importancia. Puede el teatro seguir siendo un arte en nuestro tiempo? No han sobrepasado las circunstancias históricas a los fundamentos mismos en que descansa el teatro? Hay un lugar para el teatro en este mundo tecnológico en que los medios de comunicación han amplificado su alcance con un poder nunca imaginado?

Quienes, como decía al comenzar estas elucubraciones, han extendido la boleta de defunción al teatro y observan en sus manifestaciones contemporáneas, no un signo de revitalización, sino los estertores que procederán al estado de coma, tienen buenas razones para tal afirmación.

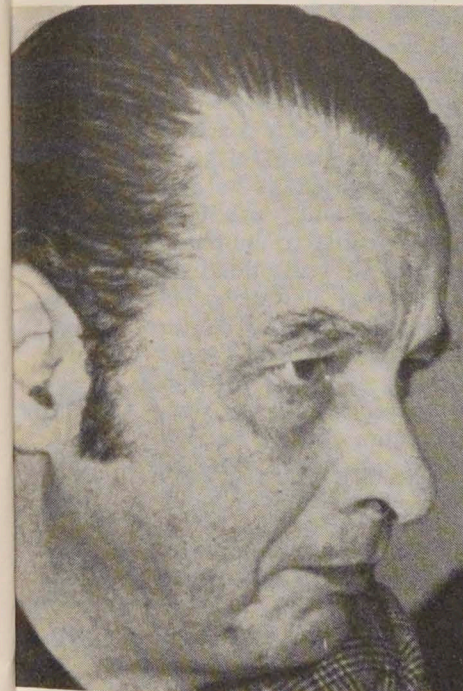
Desde su nacimiento, el teatro fue una forma de comunicación que en tiempo de los griegos cubrió a casi todo el pueblo.

Era evidente que el teatro en aquel tiempo, como lo fue por muchos siglos después, tuvo las características de un arte popular. Se argumenta que hoy tal necesidad de comunicación se cumple a través de medios más directos, que la densidad de la población no puede albergar en una sala teatral, en resumen, una parte significativa de la población, que el teatro, corresponde a la época de los artifices y que ningún papel le cabe en la era de la producción en serie.

Y no dejan de ser verdaderas estas afirmaciones. Los modernos medios de comunicación ponen en contacto a los hombres de las zonas más aisladas, la popularización de la radio o transistores ha producido una revolución social, incorporando al hombre que antes estaba aislado en las selvas, en los campos, en las regiones de menor densidad demográfica con las inquietudes de su tiempo y, este año, cuando el hombre vio realizado el sueño tantas veces acariciado de poner sus pies en otro planeta, lo que sorprendió, lo que escapó de la imaginación de todo anterior visionario, no fue el hecho en sí, sino el que haya sido presenciado en cierto modo compartido, por media humanidad.

Pero si es efectivo este inmenso avance de los medios masivos de comunicación, también es verdad otro hecho que se yergue como cruel paradoja. Este hombre que puede ver un alunizaje, que presencia hechos que ocurren en ese momento en otros continentes, que mediante una manipulación simple se pone en contacto con personas que se encuentran a miles de kilómetros de distancia, ese hombre que cuenta con los prodigios de la comunicación masiva, experimenta, en la misma medida en que avanza la tecnología en ese campo, una mayor comunicación y una mayor alienación.

Porque la máquina ha deshumanizado la comunicación y la masividad de sus proyecciones alcanza a todos en general y a nadie en particular. Es más fácil para un hombre de Latinoamérica enterarse a través de los cables, el teletelar, la radio, y la televisión lo que sucede en los grandes centros de resonancia del mundo —Nueva York, París, Moscú, Londres— que lo que le ocurre a su vecino, el que vive en la casa del lado, en la ciudad próxima, en el país fronterizo.



Sergio Vodanovic

Cual puede ser la forma de comunicación que encuentren los hombres que están unidos por vínculos propios en razón de su nacionalidad, en virtud de la particularidad del momento histórico que viven condicionados por su geografía común, por su historia compartida y sus tradiciones con ocasión de experiencias directas que juntos le han tocado vivir? Donde podrán refugiarse para verse a sí mismo, para reflexionar en lo que han sido, en lo que son, en lo que serán, escapando de un patrón internacionalizante que se le impone desde los grandes centros de donde se propagan y deforman las noticias, la música, la moda, las costumbres, en una palabra, la cultura?

Donde, si no es en un teatro?

Pero para que esta pregunta tenga una respuesta plenamente afirmativa, es necesario pensar en un teatro con una temática y con objetivos diferentes a los que, en la mayoría de los casos, expone la producción dramática contemporánea, especialmente, la de nuestra América Latina.

En efecto, en la mayoría de los casos, los creadores dramáticos menosprecian el reconocimiento que de ellos pueda hacer su comunidad, para buscar con ahinco el trascender más allá de las fronteras. Es señal de calidad, de distinción que una obra sea representada en otro país o logre el elogio de comentaristas extranjeros. Así, se escribe y se hace teatro, no para servir a un público, sino para halagar el gusto internacional de moda. Por otra parte, el público suele acudir al teatro para estar enterado del éxito del que ha tenido noticias por los cables periodísticos, de tal o cual obra en el extranjero.

Ambas actitudes, la de creadores y público, componen el cuadro que en Latinoamérica es desolador de dependencia cultural. Es obvio que ese tipo de teatro que pretende conocerse a la par con las corrientes en boga en el mundo, nada puede ofrecer que los grandes medios de comunicación ya estén entregando y está condenado a desaparecer.

En cambio, un teatro cuya temática pretende revelar la verdad que a diario nos toca vivir, los acontecimientos en que intervenimos, los hechos que remecen a un sector de nuestra población, tratando de encontrar el sentido de ellos, la forma como estas experiencias se inscriben en las grandes corrientes de pensamiento, un teatro que a través de la experiencia vital que representa el contacto entre públicos y actores llame a la reflexión del por qué de las vidas —no del hombre como un ser abstracto sino de los hombres en determinado medio social, geográfico, político e histórico, ese teatro estará cumpliendo un objetivo que no puede ser alcanzado por un cine cuyas exigencias industriales y comerciales los obliga a ser internacionalizantes, o una televisión que por la amplitud de sectores de la población que debe abarcar, no puede —además de sus otras limitaciones— calar hondo en una realidad variable, circunstancial y dinámica que es el campo de acción propio del teatro de nuestros días.



Es cierto que este planteamiento, supone peligros. Uno, el buscar con tal ahinco la peculiaridad de una región o de un pueblo que, impulsados por el deseo de desprendernos de nuestra dependencia cultural, caigamos en el peor de los colonialismos, el turístico, el que miremos nuestra propia realidad con ojos extranjeros y solo tengamos ojos para lo exótico, lo diferente, lo que nos es particularmente privativo, pero que está lejos de tener una significación en la realidad histórica que vivimos. Dos, el convertir el teatro en una expresión periodística o partidista, repitiendo en forma escenificada lo que digan los diarios o las declaraciones políticas.

Otro es el campo del teatro, como otro es, en general, el campo del arte. Ninguna razón habría para hacer teatro, si lo que a través de él vamos a decir es lo mismo que se puede expresar en el panfleto político o en el comentario periodístico. Nuestro campo, será la búsqueda de la verdad, el hallazgo de la significación trascendente en el hecho cotidiano, hacer nacer entre los espectadores del teatro una solidaridad que se origina en la revelación de lo que ellos son en cuanto miembros de una comunidad que viven en una época, en circunstancias y con un destino que le son comunes.

Ningún otro arte puede lograr este objetivo y esta significación que no sea el teatro, porque ningún otro requiere para que pueda existir, como lo requiere el teatro, de un público congregado y una íntima comunicación entre público e intérpretes.

También, este planteamiento significa revisar el concepto de lo que es un teatro popular. Si entendemos por popular aquello que llega a más personas en el mismo tiempo, el teatro tiene posibilidad alguna de competir con otras u otros medios de comunicación. Si en los amplios anfiteatros griegos era posible albergar gran parte de la población de Atenas y el teatro era el gran medio de la época para que la población se pusiera en contacto para, a través de la escenificación de sus mitos y leyendas, reconocerse y reconocer la realidad circundante, hoy en día la más amplia sala de espectáculos no podría dar cabida a una gran parte significativa de cualquier ciudad regularmente poblada, agregado el agravante que mientras más amplitud tiene la sala, más dificultoso ha de ser el contacto entre público y actores.

Un teatro popular que pretendiera competir en número de espectadores con el cine y la televisión es, en nuestros días, un absurdo, una meta imposible de lograr y que el tan solo proponérsela implicaría la desnaturalización del fenómeno teatral.

Si es posible, propugnar un teatro popular que implique desasociar al teatro de un público que, como el que generalmente tiene actualmente, no pasa de ser una herencia de los espectadores cortesanos que se divertían con las comedias de Molière y con los cómicos que acudían a palacio a distraer su ocio.

Remplazar ese público pasivo y clasista, por un público que cubra los distintos estamentos de la comunidad, con capacidad de participación, cuya inquietud e interés les permita captar una verdad que no estará regida por los intereses comerciales o políticos que dominan los medios de comunicación masiva, debiera ser el complemento de un arte escénico como el que nos hemos replanteado.

Un público así, ciertamente, no sería mayoritario, pero en la medida que el fuera representativo de diferentes sectores, tendrá la significación de una avanzada social, como también, una responsabilidad mayor que la que le corresponde a los grandes medios mecánicos que necesariamente han de ser conformistas, para obtener la adhesión masiva del amplio público al que ellos se dirigen. La misión de ser fermento de cultura, laboratorios donde se creará el germen de una conciencia colectiva, núcleos populares de prospección de la realidad circundante.

Porque y volviendo a nuestro punto de partida en este capítulo de nuestro razonamiento, el hombre de hoy, paradójicamente enajenado en un mundo de medios de comunicaciones prodigiosas, siente que ha perdido el contacto humano, la comunicación por presencia, la posibilidad de diálogo, de réplica, de cuestionar lo que se le impone a través de la propaganda tanto de un detergente como de un régimen político. Y este sentimiento de enajenación necesita ser salvado a través de un medio en que el hombre se sienta a la vez individuo y miembro de la colectividad, tenga la posibilidad de observarse críticamente y comunicarse entre sí. Y ese medio, en el campo de lo artístico, es el teatro.

Si el no existiera. Si como lo proclaman los agoreros hubiese muerto, sería la necesidad urgente inventarlo o resucitarlo.

En mayo del año pasado, estalló en París una revolución singular.

Una revolución que sobrellevada por los estudiantes, dejó perplejos a los observadores porque sobrepasaba los cuadros previstos, las ideologías sabiamente clasificadas, envasadas, etiquetadas. Fue una revolución que acuñó lemas imaginativos y que dejó al descubierto que es una sociedad de consumo donde, aparentemente, la gran mayoría de sus componentes recibió su porción de sonrosada felicidad, se desprendía un hedor que denunciaba su podredumbre íntima.

Uno de los temas con que los acontecimientos de mayo se iniciaron fue:

Parlez a vos voisins. Hablad a vuestros vecinos. Que hermoso lema para sobre él construir el nuevo teatro! Hablad! Comunicarse! A vuestro vecino! Al señor que está al lado, a la mujer o al hombre que día a día experimenta lo mismo que nosotros, pero con los que no hablamos ni conocemos porque, por nosotros, habla la radio, la televisión, el cine, la propaganda.

Comuniquémonos, reconozcámonos, juntémonos. Dónde? Dónde mejor que en el teatro?

y más rojo que negro

Que no haya premio para otro año =
bien... Pero este año lo ha habido y yo he
de decir que estoy, para nuestros pueblos
(España entre ellos, claro), por un teatro no
suntuoso sino austero, no mudo sino hablado,
no sagrado sino criticable, no grandilocuente
sino elocuente, no estreñitoso sino sonoro, no
pretencioso sino sencillo, no abstractamente rebel-
de sino revolucionario, no alucinante ~~no~~
alucinógeno sino ideante o ideógeno; y más
rojo que negro, por decirlo de alguna forma...
¡Y aún así, admirable, esa terrorífica "Camala"!
¡Audacísima, esa vieja puta, Celestina! ¡No-
table, la topografía de ese desnudo! ¡Pero
también, he aquí mi voto para este "Fantoche
lusitano"!

Bumpas de Manizales, gracias.

Alfonso Sastre

Manizales 13 octubre 1969

Con profunda emoción y con infinito reconocimiento dejo esta tierra hermana que me ha acogido como a un hijo propio. Es que unidos por el vínculo de la sangre en los tiempos heroicos de la liberación, seguimos ahora unidos por esa sangre del espíritu que es el idioma, por una común historia y por comunes anhelos y propósitos. Quiera el destino que estén próximos los tiempos de aquella unidad confederal que querían, Martí, Bolívar y San Martín, y que constituyendo la patria grande de nuestro continente latinoamericano no repitamos el error (que tanto recordaba el dominicano Henríquez Ureña) de las ciudades-estado de Grecia.

Es precisamente el II Festival Latinoamericano de Teatro Universitario, que acaba de celebrarse en Manizales,

lo que necesita este esperanzado pensamiento, al ver una juventud ardorosa, que aún con sus discrepancias, está revelando que la realidad de aquel sueño se halla próxima.

Ruego porque la excesiva cercanía de los colombianos no les impida ver, al través de las pequeñas dificultades, la gran trascendencia de estos encuentros juveniles. Con una organización perfecta, casi nunca constatada en reuniones similares, con una altitud de miras que constituye un ejemplo en este mundo dominado por los rencores y las pasiones políticas, con esa fortaleza espiritual para admitir las opiniones más extremadas que son propias de los pueblos que se sienten seguros de sí mismos, Manizales ha dado un ejemplo para el continente latinoamericano entero. Enclavada en el corazón mismo de este territorio nuestro, parecería que ese escenario grandioso hubiese sido elegido a propósito para darle a este acontecimiento cultural, el sentido entrañablemente latinoamericano que tiene. Ojalá ese esfuerzo se repita cada año para que los resultados comiencen a ser visibles para todos, no solo los que llegamos desde lejos y podemos, paradójicamente sentirlo desde ahora mismo".

Ernesto Sábato

Desde mañana, añadiré una más a mis antiguas nostalgias: la nostalgia de Manizales. Nostalgia de su gente, que en tan poco tiempo me dio su amistad, nostalgia de su ejemplo como al teatro que le permitió cobrar la increíble noble iniciativa del Festival, nostalgia de su paisaje de cerros y ríos.

Pero esta nostalgia estará compensada por la esperanza de que esta bella iniciativa del Festival, siga desarrollándose, atenuando sus beneficios a todos los jóvenes de este continente que desean expresar sus inquietudes, logros y frustraciones a través del teatro.

Gracias, muchas gracias, por darme esta nostalgia y esta esperanza. Me lo llevo para guardarlas mientras haya vida.

Manizales, 12 de Agosto 1964

Jodanmi

el festival :

Integración es una mala palabra. Prefiero cohesión. La integración adjetiva muchos términos que deben ser sustantivos. Por otra parte registra solo evidencias multilaterales, que no son concebibles dentro del sentimiento de cohesión, que es unión desinteresada, total, en busca de un producido unitario. Para el teatro, por ejemplo, la cohesión debe ser un fin. La integración un medio para conseguirlo. Bueno, en el fondo, esto no tiene importancia. Lo importante es puntualizar los desarrollos del Festival de Teatro Universitario de Manizales, que quiere procurar vinculaciones de todas las especies, a fin de cumplir un cometido total, absoluto.

El éxito del Festival de Teatro Universitario de Manizales, puede medirse por el grado de controversia que suscitó en su momento y que sigue suscitando interminablemente. Todos no han podido llegar a ponerse de acuerdo sobre sus definiciones, desarrollos, culminaciones. Lo único a que se ha llegado a un acuerdo total, es en el relieve de su importancia, de su trascendencia, de su urgencia. Claro que puede ser perfectamente falible y egoísta ese pensamiento solo, pero de él pueden desprenderse muchos otros, participantes de gamas artísticas, sociales, políticas, religiosas, implicadas en una reestructuración del mero hecho de "pensar para las tablas". Naturalmente no existe una escala rigurosa para tabular todos esos coeficientes, sobre todo cuando se piensa en la veleidad de la opinión pública, juez indispensable. Pero en términos generales, todos se contraen en un señalamiento de hechos vinculados al Festival de Teatro, que pueden tener características decisivas para el porvenir del Teatro Universitario en América.

El mismo pensamiento calificativo de un Teatro como Universitario, se presta a muchas opiniones y distinciones. Contrayéndonos a lo argumentado por Martín Wiebel, podría sustentarse que un teatro puede ser universitario, dentro de la misma escala que otro puede calificarse como teatro cívico, teatro nacional, teatro para fábricas, iglesias, etc. Es una circunstancia ecológica no del todo certera, porque con poco esfuerzo y poco acierto podría sostenerse la derivación de teatro político, de teatro religioso, de teatro social. Este es un peligro que es preciso soslayar en teatro del tipo del de nuestro Festival, aunque el significado profundo de Universidad trascienda a un ecumene sentimiento de proyección casi cósmica. El Festival de Teatro Universitario de Manizales, en mi concepto, ha evitado la dificultad, presentando la Universidad solamente como propiciatoria de toda esa temática, sin que problemas exclusivos de ella, o que de los claustros surjan directa o específicamente, afecten el certamen en general. De esa manera, puede empezar a hablarse ya de cohesión, ya que todas las Universidades, gozando de esa libertad de ini-

DOCTOR JORGE ROJAS:

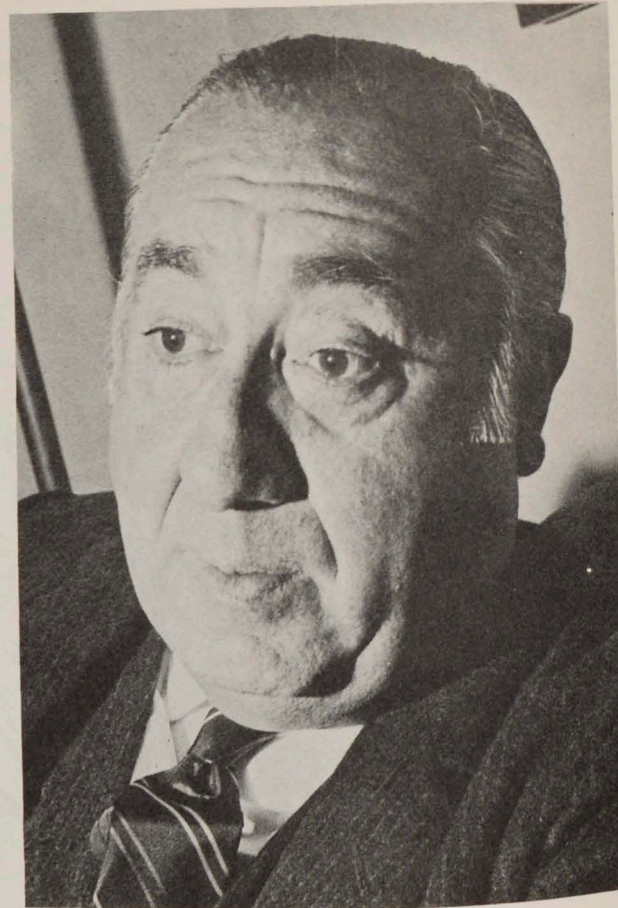
Director Instituto Colombiano de Cultura (COLCULTURA)

DOCTOR FRANCISCO FANDIÑO:

Jefe de Relaciones Culturales Ministerio de Relaciones Exteriores

DOCTOR JUAN FRANCISCO VILLARREAL:

Director Instituto Colombiano para el Fomento de la Educación Superior (ICFES)



DR. JORGE ROJAS

integración

ciativa, pueden exponer sus formalizaciones sin ningún embarazo, sin ninguna reticencia. Eso ha producido la plena autonomía del Festival, su total emancipación, de todo otro tipo de teatro. Fue característica del II Festival de Teatro de octubre pasado, la notoria diferencia de niveles entre los grupos participantes. Eso es también muy importante, totalmente sugestivo. De esa manera se facilita el trabajo de creación, dentro de una acendrada emulación, dentro de cuyos parangones pueda surgir ya un teatro de características más amplias, aunque es de suponer que las de nuestro festival superan a todas. Al respetar nuestro certamen el libre juego de competencia, sin innecesarios proteccionismos, se provee no solo la función docente, sino que se estimula a los que se consideran, por muchos motivos dentro de niveles mediocres. Son cosas que el profesionalismo no permite, que nunca podrá aceptar.

La disparidad en los temas de las obras presentadas, ha fomentado los impulsos a la consulta, a la comunicación, al comercio de ideas; ha borrado los límites del egoísmo y de la mala fe y ha apresurado la creación de una total conciencia teatral.

El viejo concepto teatral, del "leivmotiv" universal, que ha creado definiciones inútiles e ineptas como el ibsenismo y el chawismo, ha sido sustituido por el libre juego de concurrencia y competencia, que en medios universitarios ha sido fomentado por la misma fogosidad de esos focos de cultura, siempre oscilantes, nunca inertes, no comprometidos con desiguales situaciones sociales, ni con igualdades de tipo cultural, que no pueden engendrar sino escuelas inconclusas, herméticas, proporcionadas a conveniencias súbitas, sin el mayor arraigo y trascendencia. Observamos durante los desarrollos de nuestro Festival, de qué manera se festinaban positivamente los asuntos, a fin de que inmediatamente produjeran otros, para que mediante, ordenadas desinencias, surgieran los tópicos participantes de las necesidades de la cultura occidental, de la orientación académica, de la inconformidad universitaria. En el caso de Manizales, la progresión en escala va desde el Teatro Clásico, representado por "La Celestina", hasta las incongruencias concomitantes al cerebralismo progresivo tan notorias en Beckett y en Ionesco. Estos autores, con muchos otros de innecesaria enumeración, se han dado cuenta y han dado razón, del porqué los públicos nunca se extraviaban en sus gustos y predilecciones cuando se les somete a tratamientos contrapuntísticos, que acercan y alejan alternativamente de la realidad, y que a la vez enriquecen la escena con la misma economía de los gestos y ornamentaciones suntuarias,

tendiente todo esto a proporcionar un ambiente netamente de tábula-rasa para la movilización de ideas, gesticulaciones, alardes, sincronizaciones y decisiones ideológicas. Esto también contribuyó en gran parte a reafirmar el sentido cohesionante de nuestro festival, pues brindó oportunidad para toda suerte de intercambios de foros, de coloquios, donde se midió y tabuló el prospecto de todos y de cada uno y, mediante el juego de comparaciones, se fijó un cartabón definitivo sobre lo que debía ser en verdad, un Festival de Teatro Universitario.

Otra cosa que llamó la atención muy positivamente fue la rigurosa oportunidad del calendario, su inflexibilidad matemática. El sistema de dos presentaciones diarias, únicamente y también obligatoriamente, infundió un sentido de seriedad y responsabilidad al certamen. Pudieron limarse asperezas y deficiencias, pudieron oírse consejos y aprovechar experiencias, y se logró unificar el interés de todos hacia los logros esenciales que configuran la razón de ser del Festival. Las funciones teatrales de cada grupo, en número de dos para cada obra, significa la aceptación del término medio, lo que no se ha logrado en muchos festivales europeos y americanos, donde muchas veces se contentan con una sola representación o, al contrario, exigen cuatro o cinco con el consiguiente perjuicio, por desgaste y hastío, para los grupos representantes. Esta medida de dos, es necesario universalizarla, sobre todo en materia de Teatro Universitario, con tendencias a lo circunstancial, que no puede someterse a la agotadora gestión de indefinidas pruebas, que han hecho fracasar, a la larga, el teatro llamado profesional o de concurrencia optativa.

No me atrevería, sin embargo, a suponer, menos a asegurar, que nuestro Festival ha logrado la integración de la gran masa popular de audiencia conscripta o simplemente de opinión fugitiva. Podía creerse que no, no solamente por falta de educación, sino por falta de interés. El público cree en el teatro-espectáculo y no en el teatro-teatro. Y aunque este concepto, muy ilusorio, de teatro-teatro, tiende a devaluarse y a buscar reevaluación, lo cierto es que sus predicamentos esenciales conservan vigencia, sobre todo porque suponen una compenetración con la realidad arquitectónica de teatro, que en nuestro medio no está remplazado, y que quizá tarde muchos años en remplazarse. Un público sugestionado por la sensación de opresión física en una sala de representación, tiende a exigir algo que corresponda directamente a esa concepción mensurable, tangible, voluminosa. Y rechazan inmediatamente cualquier pieza, cualquier experimentación que no esté de acuerdo con esa sensación.



DR. FRANCISCO FANDIÑO

y cohesión



DR. JUAN FRANCISCO VILLARREAL

El tránsito del teatro griego al teatro medieval y su salto al recinto clausurado del teatro moderno y contemporáneo, condujo, como es fácil explicarse, una reiteración del sentimiento, tímidamente confesado, de buscar una "protección" en el aula de escena. Protección contra pretermitaciones intelectuales, contra convenciones morales, contra creacionismos reflexivos. El teatro nuestro, de índole casi doméstica, orgulloso de ser edificio público a la vez que dimensión cultural, ha logrado, conjugar y aunar, incesantemente, las definiciones puramente locativas con las artísticas. La confusión es agradable para espíritus eminentemente cívicos, custodios de tradicionales valores urbanos, que interpretan la cultura con un extremo sentido de enfervorización comunitaria a costa de valores auténticos y espontáneos. Y nuestro público corresponde a estas exigencias, sin entrar a considerar que el arte teatral representa algo más que una virtud de escenario, de artesanía de ebanista, de trabajo de tramoya.

Es más fácil dirigir la educación de los públicos que conducir su comprensión. Esta nace de una compenetración rígida de exigencias artísticas inevitables y a veces peligrosas; aquella de una modificación suplente de aptitudes civilizadas que hacen desesperados esfuerzos por ser culturales. Esto lo vimos claramente durante nuestro pasado Festival, cuando públicos, por fortuna no universitarios, precipitaron situaciones polémicas inaceptables en certámenes como el nuestro. Estas instancias no pasaron del todo desapercibidas y es necesario adelantar campañas directas para neutralizarlas, ya que significan un evidente retroceso en prácticas que demandamos limpias, impávidas, no contaminadas con vicios que han hecho fracasar eventos semejantes al nuestro.

Estas ideas mías son generales, pero participan también de la específica preocupación de los dirigentes del Festival de Teatro Universitario de Manizales, de lograr una unidad integracional a base de experiencias y de soluciones conjuntas. El mismo significado latinoamericano del certamen, excluye cualquier otra contingencia. Pero es inútil buscar, sobre la sola base de fraternidades nacionales, la integración cultural, o como quiera llamarse.

Las sucesivas experiencias sobre los fracasos de vinculaciones multinacionales, han creado un clima de desconfianza sobre ellas. No es la sangre, ni el idioma, ni la religión, ni los hechos sociales comunes, lo que fija la pauta unitaria. Es la trascendencia del hecho cultural, la culturalización teatral, el ambiente universitario, veleidoso aunque congruente, es el hecho de la dramatización de necesidades espirituales que pueden convenir perfectamente a una u otra actitud o si se quiere actividad. Solo esto se refleja en el patetismo del teatro, con signos indelebiles, insoportables en otros medios de cultura.

Para este año, los signos de cohesión aparecen más claros. Se anuncian nuevos propósitos y nuevos anhelos. Son visibles nuevas esperanzas y nuevos afanes. Y Manizales busca reducirlos a un solo ideal de compaginaciones evidentes, claras y precisas. Ese es el principio de una renovación innovadora que se hace angustiosamente indispensable.

JORGE SANTANDER ARIAS.

LA SABIA LOCURA MANIZALEÑA

NO me cabe duda. Esta gente de Manizales es loca. Y con una locura pertinaz. Los síntomas son variados y recurrentes. Veamos.

Primero está la locura histórica de haber fundado Manizales ahí, donde está. Si los fundadores hubiesen sido poetas o pintores, se comprendería. Pero es sabido que los españoles que llegaron a conquistar América eran gente cuerda y sencilla. Las ciudades las establecían siempre a la orilla de un río, o en un valle. Manizales se encuentra, en cambio, en el corazón de Colombia, en medio de las montañas y rodeada por ellas. Es tan inaccesible, que los 40 minutos que demora una avioneta desde Bogotá, se convierten en ocho horas de auto, por carreteras con tantas curvas, que la única forma de conducir es usando el radar de la intuición.

Pero el loco que la fundó y junto con la ciudad fundó la locura manizaleña, parece que quedó enamorado de un paisaje en que los verdes se combinan en todas sus tonalidades, donde la fruta adquiere un gigantismo que un limón sobrepasa el tamaño de un melón chileno. Y el cielo con nubes que cambian cada minuto, tiñendo de luces y sombras movedizas a la ciudad. En fin, una ciudad fundada por un poeta loco, que dejó como herencia su locura y su poesía.

UNO de los testimonios más explícitos de locura manizaleña en nuestros días lo constituye un edificio. Es un teatro. Se llama Los Fundadores. Es el teatro moderno más completo de Latinoamérica. Cuenta con 66 reflectores, escenario giratorio y una parrilla escénica que ya se la quisiera una sala teatral europea.

¿Por qué está ahí? ¡Por una locura! A un loco manizaleño se le ocurrió destinar fondos que debía dedicar a producir rentas en un teatro. E hizo lo mejor. Y este teatro así montado hizo funcionar la loca imaginación de los jóvenes manizaleños. Uno se preguntó: ¿Y por qué no hacer en Manizales un Festival de Teatro Universitario per-

manente? Los demás que le oían le contestaron en coro ¡Estás loco! Y como ellos también lo estaban, principiaron a trabajar. Y en 1968 se celebró el Primer Festival, viniendo a inaugurarlo un Premio Nóbel de Literatura, como es Miguel Angel Asturias, y un poeta que si no es Premio Nóbel, hace tiempo que merece serlo, como es Pablo Neruda.

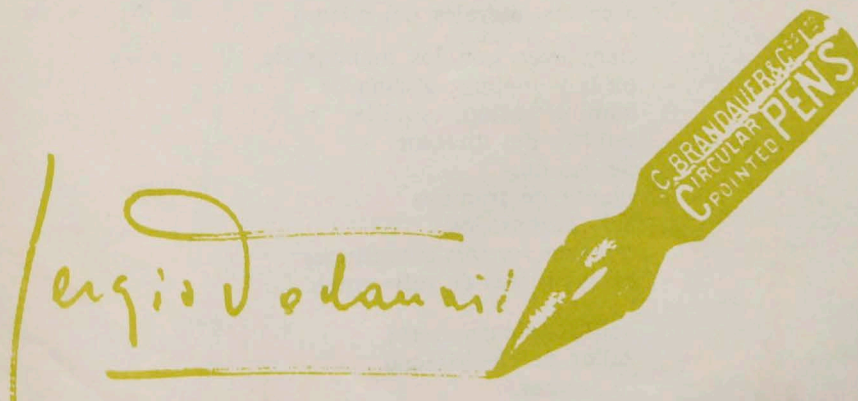
Y en este año de 1969, se ha celebrado el segundo Festival, y, al igual que en los matrimonios felices, se esperan muchos festivales más para el futuro.

PERO en su locura, los manizaleños parece que no se han dado cuenta lo que están haciendo. Yo, que estoy en Manizales, y traigo conmigo el faudo de la cordura chilena, lo voy a decir.

En Manizales se están encontrando anualmente las juventudes de estos desconocidos e incomunicados países latinoamericanos. Y lentamente han principiado a dialogar. A través del teatro, expresión popular de sus pueblos, se han visto, se han reconocido y se han motivado. Cada delegación que vuelve desde Manizales a su país, se convierte en el fermento de un movimiento teatral universitario, trae consigo una experiencia que aplicará en su país, propenderá a una dramaturgia nacional, porque ha visto que en Manizales, se valora no a Ionesco ni a Beckett, sino lo que significa el teatro en cuanto a expresión nacional.

Para decirlo en pocas palabras, Manizales tiende a convertirse en la capital del teatro joven latinoamericano, el cruce de caminos en que los también locos viandantes de la aventura teatral de nuestra América se encuentran, para mirarse recelosos, en un principio y para abrirse generosamente después.

¡Sabia locura manizaleña! Cuánta falta nos hace que ella se extienda como epidemia en nuestro continente. Ojalá que nunca sienten cabeza, porque en este demandar lo imposible, en esta capacidad de realizar empresas aparentemente descabelladas, está la única posibilidad de que los latinoamericanos nos conozcamos, nos unamos y surjamos al mundo con faz propia.



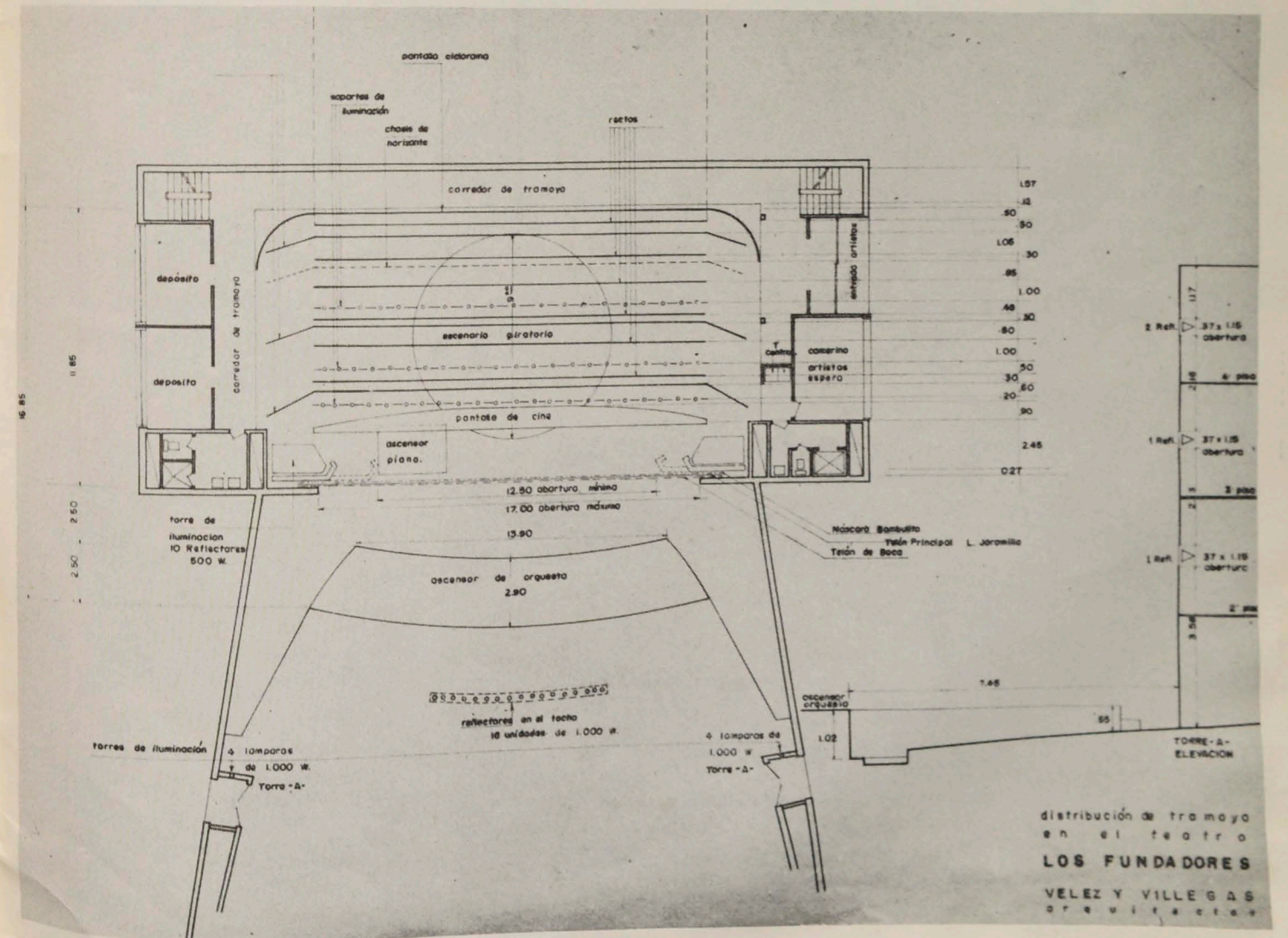
Tomado de:
"Cuadernos" de Santiago de Chile

teatro los

- EQUIPO MECANICO:** 22 varas fijas: 6 para reflectores y diabras.
16 para telones y ciclorama.
10 varas movibles de madera.
- TELONES:** 3 juegos de telones: uno de color negro, otro de color sepia y uno de color amarillo.
- ESCENARIO CIRCULAR:** de 9,00 mts. de diámetro. Con capacidad para dos escenografías.
- ELEVADOR PLANO:** 2,00, mts. x 3,00 mts.
con capacidad para 100 músicos. Con dos planos:
a) un plano para aumentar el proscenio.
b) un plano para comunicar el escenario con la platea. Dos entradas laterales.
- FOSO DE LA ORQUESTA:**
- DIMENSIONES DE LA BOCA DEL ESCENARIO:**
Abertura máxima 17 mts.
Abertura mínima 12,50 mts.
Altura máxima 8,50 mts.
Altura mínima 5,50 mts.
- PROTECCION CONTRA INCENDIO:**
Sobre la torre de tramoya existen depósitos de agua que en caso de incendio la vierten en forma de lluvia sobre el escenario. Además los telones están fabricados de materiales no inflamables.
- EQUIPO ELECTRICO:**
Marca Belgique (francés)
Tiene 72 circuitos de los cuales 6 son generales.
- REFLECTORES FIJOS:** 34 de 1.000 vts.
36 de 500 vts.
2 de 250 vts.
- REFLECTORES MOVILES:** 1 perseguidor de 3.000 vts.
2 para efectos de 2.000 vts.
6 de 1.000 vts.
6 de 500 vts.
4 de 250 vts.
- DIABLAS:** 3 diabras cada una de 4 secciones con los colores: blanco, rojo, amarillo, azul.
- EQUIPO SONORO:** Marca Philips
Tiene 240 parlantes distribuidos en las laterales de la sala y detrás del ciclorama.
12 micrófonos distribuidos así:
6 en la boca del escenario y 6 en las laterales del mismo.
- CITOFONOS**
comunican con los mandos de luces y sonidos, oficina de administración, taquilla, pupitre del director de escena, planta de tramoya, sala de ensayos, camarines y tres extensiones en las torres de reflectores.
taller de carpintería.
taller de electricidad.
camarines.
sala de arreglo de vestuario.
sala de ensayos.
- DEBAJO DEL ESCENARIO SE ENCUENTRAN:**



fundadores





III FESTIVAL LATINOAMERICANO DE TEATRO UNIVERSITARIO REGLAMENTACIONES GENERALES

ARTICULO I

El III Festival Latinoamericano de Teatro Universitario se realizará durante el mes de Septiembre en la ciudad de Manizales, Colombia, bajo la dirección, organización y responsabilidad de la Corporación Civil «FESTIVAL LATINO AMERICANO DE TEATRO» de Manizales, entidad con Personería Jurídica otorgada por la Gobernación del Departamento de Caldas, según resolución N° 11801 de 1968.

ARTICULO II

Constituye objetivo del Festival promover el desarrollo de la actividad teatral como expresión estética de la juventud del continente y como instrumento de integración cultural latinoamericana. El Festival tiene carácter exclusivamente artístico y cultural y no se propone ningún fin de naturaleza política, religiosa o ideológica.

ARTICULO III

Durante la realización del Festival se desarrollará como parte del mismo, un coloquio sobre aspectos del teatro en general y del latinoamericano en particular, señalados por el Comité Organizador así como el análisis específico y público de las representaciones sucedidas en el Festival. En él participarán destacadas personalidades designadas previamente por las directivas del certamen.

ARTICULO IV

Las personalidades participantes en el coloquio otorgarán a cada uno de los grupos participantes en el Festival, una Mención crítica que contemple los diferentes aspectos de su presentación y «LA MASCARA QUIMBAYA» al conjunto que a su juicio se haga acreedor a ella por su meritorio trabajo artístico.

ARTICULO V

El Festival Latinoamericano de Teatro Universitario tendrá un Presidente de Honor y un Presidente Ejecutivo. El Presidente de Honor será designado para cada Festival como un reconocimiento a su importancia en el ámbito Cultural. El Presidente Ejecutivo será invariablemente el Rector de la Universidad de Caldas.

ARTICULO VI

El Festival tendrá además, un Director General y un Sub-Director, designados por la Junta de la Corporación.

ARTICULO VII

Podrán participar en el Festival Latinoamericano de Teatro:

- a) **Por derecho propio los grupos ganadores del último Festival Nacional celebrado en su país o de certámenes realizados en él con el fin de determinar el grupo asistente al Festival.**
- b) **Todos aquellos grupos que libremente sean invitados por la Corporación como participantes.**

ARTICULO VIII

Cada grupo deberá preparar por lo menos dos presentaciones: una de carácter oficial dentro del Festival y otra a disposición de la Dirección del certamen para programaciones especiales.

ARTICULO IX

Una vez cursada la invitación a un grupo, su Director, deberá enviar a la Dirección del Festival, un plan técnico de las obras, al igual que la ficha respectiva para la elaboración del programa.

ARTICULO X

Durante la celebración del Festival los gastos de alojamiento y alimentación de los grupos en la ciudad de Manizales, estarán a cargo de la Corporación Organizadora del Festival. Los gastos de transporte desde la ciudad de origen hasta la ciudad sede y viceversa, tanto del personal integrante del grupo como de la escenografía, correrán por cuenta de la delegación.

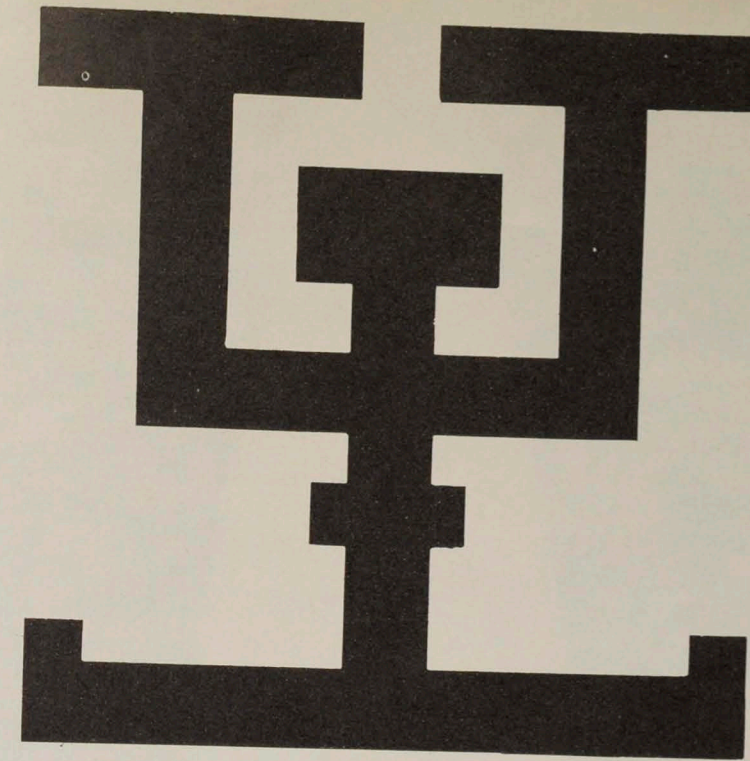
ARTICULO XI

La Dirección del Festival podrá libremente determinar, dentro de la programación del mismo, las fechas de presentación correspondiente a cada concursante, así como el número de presentaciones por día y por grupo.

ARTICULO XII

El Estatuto y los Reglamentos del Festival podrán ser modificados por la Junta Directiva de la Corporación, la cual deberá dar noticia oportuna a los interesados sobre los cambios introducidos.

Manizalez Febrero de 1.970



festival latinoamericano de teatro universitario

Manizales Colombia

RESEÑA:

Publicada por la Corporación Civil "Festival Latinoamericano de Teatro Universitario" de Manizales, Colombia.

COMITE DE REDACCION:

Emilio Echeverri Mejía
Hernando Yepes Arcila
Rodrigo Ramírez Cardona
José Fernando Corredor
Jorge Santander Arias
Oscar Jurado
Carlos Ariel Betancur

FOTOGRAFIAS:

Hernando Arbeláez, Universidad de Caldas
Diario LA PATRIA

DISEÑO:

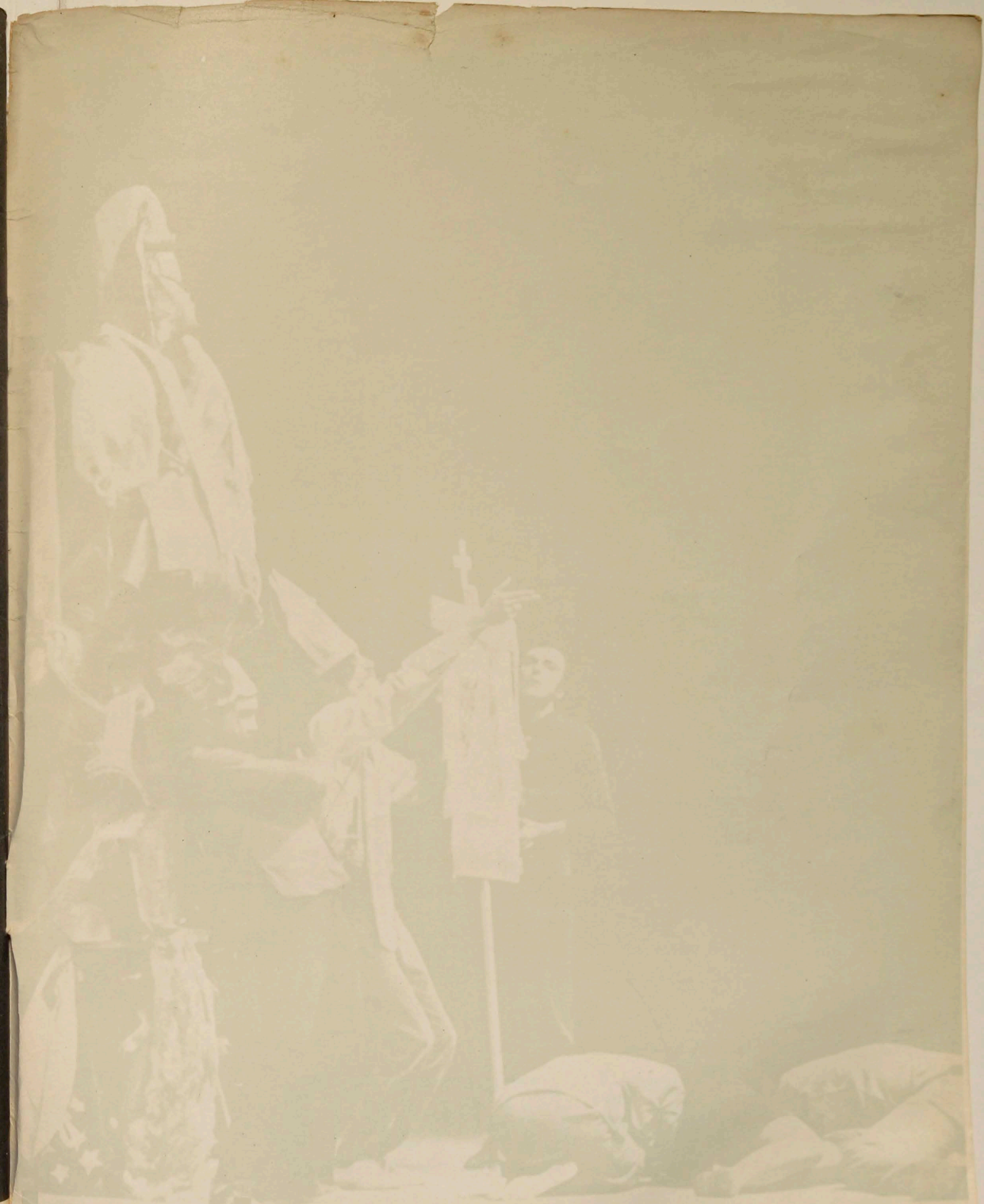
David Serna Cárdenas

EDICION:

Revista Escala, Tel. 344113 - Bogotá, Colombia.



mención de honor



la obra ganadora



Patrimonio y esfuerzo de colombianos, es una política nacional.