



antigón

nº 1

antigón

publicación trimestral - equipo de
coordinadores universitarios

año 1 - septiembre de 1970 - nº 1
manizales - colombia s a.

dirección:

samuel darío prieto

comité asesor:

armel osorio

oscar jurado

néstor gustavo díaz

patrocinadores de esta edición:

festival latinoamericano
de teatro universitario

cámara de comercio de
manizales

gran papelería danaranjo

contenido:

teatro. intervención del estado? -	edgardo salazar s.	3
heroica de buenos aires -	oscar jurado	6
jersy grotowski y "el príncipe constante"		8
cándido y la teatralidad	jorge santander arias	9
el teatro universitario latinoamericano -	oscar jurado	12
el teatro de la santa rusia -	néstor gustavo díaz	15
diálogos alrededor del teatro		18
festival de teatro		20
carátula: escena de "marat - sade".		

presentación

antigón es un compromiso de universitarios frente a la cultura, engendrado como respuesta al estímulo del Festival Latinoamericano de Teatro Universitario, evento al cual nos consideramos ligados íntimamente por algo más que un vínculo meramente regional. Es éste, aunque modesto y balbuciente en su nacimiento, nuestro pequeño adoquín puesto con optimismo en el edificio que ya empieza a perfilarse como el gran emporio del quehacer teatral iberoamericano. Y no porque Manizales haya querido constituirse en el mostrario anual del Teatro Universitario Latinoamericano, sino porque existe América (la de raíz hispano-lusitana), y porque existimos nosotros con todo nuestro cúmulo de valores propios y miserias redimidas por el don de poder mirar nuestra realidad a través de un cristal no empañado aún por la decadencia y la guerra fratricida.

Oponemos, al poder aniquilante de la máquina, el espolón vivificante del pensamiento a través de la palabra. Y sabemos de un joven continente, empeñado en la lucha cruenta de la autorrealización, dispuesto a hacer del pensar auténtico el motor insustituible de su grandeza.

Para realizar nuestro compromiso con la cultura, con América y con el hombre, escogemos la disciplina del Teatro como la más representativa y multifacética de las formas conocidas de expresión.

teatro

intervención

del

estado?

edgardo salazar santacoloma

En razón de nuestros propósitos, nos interesa ante todo, promover la polémica alrededor de los múltiples problemas relacionados con la actividad teatral. Adoptando el tema Teatro-Estado como una relación presente en las más variadas formas, Edgardo Salazar S. toma la palabra para iniciar lo que, esperamos, sea un debate profundo y honesto. Invitamos, en consecuencia, a quienes tengan algo que agregar, rectificar, aclarar o refutar, a que nos dirijan por escrito sus opiniones acerca del asunto que nos ocupa.

Las reglas y conceptos jurídicos no deben servir solamente para hacer reflexiones teóricas o promover controversias doctrinales. Por indispensable que sean las teorías conducentes a aclarar y profundizar los conocimientos, y aun para guiar la conducta de la acción administrativa y la de los particulares, conviene tener presente que una norma de derecho no encuentra sentido y alcance sino en su aplicación.

Antes de proceder al examen de una situación que, como la del teatro, evoluciona constante-

mente, la siguiente pregunta reclama una respuesta cabal:

—¿En nombre de qué principio o de qué exigencia tiene el Estado la pretensión de intervenir en el dominio teatral?

Dos hipótesis: el teatro se puede concebir como una actividad provista de eficacia política o como medio preferentemente educativo.

EL TEATRO, ACTIVIDAD POLITICA

Esta hipótesis se basa en la creencia de que el teatro, por su contenido, puede ser un instrumento de propaganda al servicio de la ideología del régimen político o un reto al orden establecido.

Admitamos provisionalmente esta apreciación.

En esta perspectiva, son legítimos dos tipos de intervención del Estado, según se trate de un sistema totalitario o de un sistema no totalitario. En el primero, el Estado debe incautarse la actividad teatral y hacer de ella un medio de propaganda que exalte sus méritos. No puede tolerar que una empresa dotada de poder político difunda una ideología hostil. De donde resulta una estatización del sector teatral y su utilización en provecho del régimen.

En un sistema no totalitario, esta creencia puede a veces legitimar la estatización de algunas empresas teatrales. Generalmente ella justifica un simple control, que se ejerce por la vía de la censura, la cual prohíbe todo espectáculo que ataque directamente el orden "material" o "moral".

La primera práctica impone un arte oficial y equivale a la politización del teatro. La segunda prohíbe solamente un arte "contestatorio" e introduce la despolitización del teatro, salvo cuando es un sustentáculo del régimen.

Podemos afirmar que la teoría según la cual el teatro es una actividad peligrosa para un régimen o necesaria para su defensa, ya no tiene sentido en los países desarrollados, porque ha perdido mucho de su vigor, primero por la preponderancia de la televisión, y segundo por la evolución de su repertorio.

Hoy, el teatro no interesa sino a algunos millares de espectadores. El cine y la televisión interesan a millones. ¿Qué peligro representa el teatro para un Estado, que puede manejar y controlar estos medios de comunicación? Ninguno.

Competido por nuevas técnicas de expresión y de información, el teatro constituye hoy un auxiliar menor del Estado totalitario, y un endeble órgano de oposición en el Estado no totalitario. Ya no es el vocero del régimen en los países socialistas europeos, ni está sometido a la censura en la mayor parte de los países capitalistas. Carecemos de información sobre la política teatral en las repúblicas populares del Lejano Oriente.

LA TRANSFORMACION DEL REPERTORIO POLITICO

Este fenómeno se observa especialmente en los países capitalistas.

Antes de la última guerra mundial, el teatro político era esencialmente un instrumento de propaganda que buscaba obtener la adhesión afectiva del espectador mediante dramatizaciones de los acontecimientos de la vida cotidiana (Piscator, los "periódicos vivientes" en los Estados Unidos, la agit-prop...). Las representaciones solían tener un cariz más de mítines políticos que de manifestaciones artísticas. Hoy, con pocas excepciones, el teatro político utiliza medios más sutiles para hacerse oír. El espectador no está forzosamente sometido al texto sino que está invitado a asociarse a su contexto, a hacer uso de su capacidad crítica.

Cuando el teatro político trata de problemas contemporáneos es con frecuencia para estimular en el público una especie de buena conciencia de derecha o casi siempre de izquierda. Denuncia de modo protestatorio o conmisericordioso ésta o aquella guerra de intervención, pero sin explorar sus causas ni señalar las responsabilidades directas o indirectas de los espectadores.

En estas condiciones ¿por qué el poder habría de impedir la representación de espectáculos sin operancia política o de obras cuyos llamamientos a la reflexión y a la discusión son rápidamente arrollados por las imágenes dinámicas de la televisión?

Más, para que estas sencillas observaciones adquieran su cabal significación hay que situarlas en su contexto económico. El grado de importancia operativa del teatro político está condicionado por la repartición de las clases sociales y aun por la cadencia de los conflictos políticos.

En un país atrasado, la oposición entre las clases sociales se evidencia por la repartición enormemente desigual del ingreso nacional entre una exigua minoría de individuos muy ricos y una creciente mayoría de personas muy pobres.

En casi todos los países opulentos, el orden parece dominar. Pocas veces se cuestiona su sistema constitucional. Terminado el período electoral, se continúa el mismo ritmo de la vida cotidiana sin afrontar violentamente el poder público. Un vasto consenso parece haber adormecido las luchas. El teatro por sí solo es incapaz de despertarlas, a menos que se reforme sustancialmente. El Estado no tiene, pues, motivo para intervenir, ni como propagador de un teatro que ensalce sus méritos, ni como censor de espectáculos presuntamente subversivos.

EL TEATRO, ACTIVIDAD DE INTERES GENERAL.

EL TEATRO, SERVICIO PUBLICO.

El teatro, actividad de interés general? No siempre se ha profesado esta opinión. "Funestas diversiones" (Tertuliano); "pestes de las ciudades" (San Juan Crisóstomo); arte peligroso (Mariana, Bossuet, Rousseau). Otros han señalado el teatro como medio de cohesión social. Goethe afirmaba que "los hombres sienten mejor su fraternidad cuando están arrobados por un sentimiento común". García Lorca, más enfático, sostenía que el teatro "es uno de los instrumentos más útiles y expresivos para la edificación de un país...", y concluía que "un pueblo que no favorece a su teatro está moribundo, si es que ya no está muerto". Otros más han visto en el teatro una oportunidad de educación personal y colectiva. Schiller era de este parecer: "El teatro es, más que cualquiera otra institución pública una escuela de sabiduría práctica, una pauta para la vida civil, una clave infalible para los más secretos anhelos del alma humana". Napoleón aseguraba que "la tragedia es la escuela de los grandes hombres, y debe ser la de los reyes y los pueblos. Estimularla y propagarla es un deber de los soberanos". Más cerca de nosotros, Máximo Gorki le fijaba al teatro "una tarea altamente pedagógica", confiándole la misión de "ser el promotor sincero, perseverante, infatigable de la cultura en las masas, de suscitar emociones revolucionarias de clase".

Las justificaciones de la intervención estatal no son siempre las mismas. Su diversidad depende de que el Estado sea gerente de las instituciones teatrales o agente de suscitaciones creadoras y de estímulos culturales.

El teatro, servicio público? Indudablemente. El Parlamento tiene competencia para erigir en servicio público la satisfacción de una necesidad de interés general (Gastón Jéze). Existe en Colombia esta necesidad? He ahí un tema para una investigación sociocultural. Que rebasa el propósito de este escrito.

El porvenir de nuestro teatro depende de una audaz apropiación presupuestal por parte del **Parlamento y del Ejecutivo**, destinada al Instituto Colombiano de Cultura, en progresión geométrica acorde con el crecimiento de la población; a nivel departamental y municipal, de decretos, ordenanzas, resoluciones y acuerdos realmente operativos, y, a nivel social, del talento y los aportes de las empresas privadas.

Hemos adoptado una línea de objetividad expositiva. El poder es un fenómeno complejo y ondulante del que no logran dar buena cuenta ni el marxismo ortodoxo ni la concepción liberal tradicional. Como acción de la clase dominante revela una ideología de contornos móviles y tendencias múltiples.

Nuestra actitud es de neutralidad temporal. Ulteriormente tomaremos partido en el debate que ANTIGON quiere promover para interesar a sus lectores.

Universidad de Caldas

PROGRAMAS DE DURACION LARGA (Requisito: Sexto año de bachillerato)

	Duración
AGRONOMIA	5 años
DERECHO	5 años
MEDICINA	6 años
ECONOMIA DEL HOGAR	4 años
FILOSOFIA Y LETRAS	4 años
QUIMICA Y BIOLOGIA	4 años
IDIOMAS MODERNOS Y LITERATURA	4 años
CIENCIAS SOCIALES Y FILOSOFIA	4 años
TRABAJO SOCIAL	4 años
VETERINARIA Y ZOOTECNIA	5 años
ARTES PLASTICAS	4 años
(Requisito: Cuarto año de bachillerato)	
EXPERTO EN PINTURA	4 años
EXPERTO EN ESCULTURA	4 años
EXPERTO EN CERAMICA	4 años
EXPERTO EN PUBLICIDAD	4 años

PROGRAMAS DE CORTA DURACION (Requisito: Cuarto año de bachillerato)

DELINEANTE DE ARQUITECTURA	3 años
PROGRAMAS DE EXTENSION UNIVERSITARIA	
CURSOS LIBRES DE PINTURA Y DIBUJO	Variable
CURSOS LIBRES DE CERAMICA	Variable
CURSOS LIBRES DE ESCULTURA	Variable
EDUCACION MUSICAL	Variable
PROMOTORAS RURALES DE SALUD	6 meses
PROGRAMAS DE POST-GRADO Y ESPECIALIZACION	
ANESTESIOLOGIA	2 años
MEDICINA INTERNA	3 años
GINECOLOGIA Y OBSTETRICIA	3 años
CIRUGIA GENERAL	3 años
DERMATOLOGIA	3 años

INSCRIPCIONES PARA 1971 HASTA EL 31 DE OCTUBRE DE 1970.

heróica de buenos aires

oscar jurado

Es completamente inevitable que al hablar de Osvaldo Dragún tengamos que remitirnos de inmediato a ese renovador de la escena universal, a ese genio alemán que se llamó Bertolt Brecht.

Decimos que es inevitable porque si alguien ha asimilado, entiéndase bien, **asimilado**, no copiado ni transplantado impunemente, con lujo de maestría y honestidad, las teorías brechtianas del Teatro épico, ese es Osvaldo Dragún, el dramaturgo argentino de 40 años autor de obras tan importantes como, Y nos dijeron que éramos Inmortales, Un maldito Domingo, Milagro en el Mercado Viejo, Historias para ser Contadas y Heróica de Buenos Aires.

Desde su primera obra presentada al público, Historias para ser Contadas, Osvaldo Dragún se reveló como un autor dramático de grandes posibilidades. Un autor dramático al cual no se le podía encasillar dentro de ese mundo de vedetes de pacotilla, y coristas pernidesnudas que era y es el teatro comercial argentino. Un autor dramático que al revelarse se rebelaba contra la inícuca explotación que del arte hacían los empresarios, los directores y los actores que se movían en ese mundillo con cierto olor a podrido que era el teatro bonaerense.

6 A Osvaldo Dragún no se le podía encasillar dentro de esa farándula porque desde sus primeras obras, desde Historias para ser Contadas, Los de la Mesa Diez y la Peste viene de Melos, se enfrentó valientemente a la injusticia, a la

explotación, a la deshumanización, a todo el complejo social argentino y latinoamericano. Además, el primer paso que dio Osvaldo Dragún en el teatro, el más acertado y que afortunadamente ha sabido conservar, ampliándolo y profundizándolo, es el del análisis de lo que se podría llamar la argentinidad, es decir, de esa autenticidad argentina que consiste precisamente en su falta de autenticidad. El se ha sumergido en ella y la ha investigado; la ha analizado desgarrándola; ha buceado en ella para descubrir todas sus contradicciones e iniquidades.

A pesar de que esas primeras obras de Dragún están concebidas dentro de un esquematismo que deja muy poco espacio para la reflexión y el análisis objetivo de la realidad, ya se nota en ellas una benéfica influencia de las teorías brechtianas del teatro épico y de hacer de la escena un efectivo medio de comunicación, de concietización y de denuncia.

Más adelante Dragún se enruta por la investigación y el estudio. Deja a un lado sus creencias políticas, su ideología y se dedica a trasladar a sus obras la verdadera realidad, la auténtica situación de la Argentina, a través de personajes de carne y hueso, de hombres que se debaten desesperadamente en un medio social absurdo, en donde "el hombre es un lobo para el hombre", en un medio en donde "es imposible ser bueno cuando se es pobre".

Es así, despojándose de su ideologismo, de su esquematismo, y adoptando como único punto

de partida la pura y desnuda realidad, como logra estructurar sus más importantes obras, y como alcanza nombradía mundial.

Este lanzamiento a la fama se ve refrendado en 1963 con el más importante premio que se otorga en Latinoamérica, el de la Casa de las Américas, el cual se le concede por su obra Milagro en el Mercado Viejo.

En el año 1966 se le adjudica de nuevo el mismo premio, esta vez por su, a nuestro modo de ver, máxima obra: HEROICA DE BUENOS AIRES.

Si para hablar de Osvaldo Dragún es necesario remitirnos a Brecht, como lo dijimos al principio, para analizar, así sea someramente, su obra HEROICA DE BUENOS AIRES, es no sólo necesario, sino absolutamente obligante.

HEROICA DE BUENOS AIRES es, en nuestro concepto, la máxima expresión del teatro latinoamericano. Lo es por su forma, lo es por su tema, lo es por sus personajes, lo es porque es el análisis más crudo, más real, más objetivo y más deslumbrante de esa realidad que a diario nos atosiga de esta circunstancia social que nos desubica, que nos expulsa de nosotros mismos para convertirnos en meras fichas que son barajadas en forma inhumana por las relaciones de propiedad. En HEROICA DE BUENOS AIRES no hay esquemas, no hay personajes típicos. En HEROICA DE BUENOS AIRES los que suben al escenario son hombres auténticos, hombres que luchan denodadamente por existir dentro de esa maraña que es el sistema social burgués. Hombres que son víctimas de las contradicciones de una sociedad que se mueve entre la oferta y la demanda, entre la compraventa de conciencias; que se mueven en un medio social desquiciado, que obliga a los hombres a devorarse entre ellos mismos para poder subsistir; que hace que el ser humano tire a un lado sus propios principios, su dignidad, su sentido de la solidaridad, y se convierta en una piltraña humana que, en forma egoísta, sólo le interesa sobresalir por encima de los demás, "realizarse" el solo, de acuerdo con lo que significa "realizarse" en una sociedad capitalista, es decir, acumular dinero explotando a los demás, para ser un poco menos explotado por los otros. Eso es HEROICA DE BUENOS AIRES. Eso es María, la protagonista. Una mujer sola que quiere, a todo trance, que sus dos hijos "sean alguna cosa". Una mujer que quiere con su "supermercadito", superar la situación en que ha estado sumida y vivir "como la gente", contar para alguien, tener un pequeño poder que le permita liberarse del yugo, pero que sabe que para ello no puede contar con los demás, porque ellos anhelan lo mismo y atraviesan la mis-

ma situación; que está sola, que tiene que luchar sola y pasar por encima de los demás, antes que los demás, pasen por sobre ella; que se da cuenta que en este mundo no se puede confiar en nadie, que en nadie se puede creer, que con nadie se puede ser honesto porque a todos nos mueven los mismos intereses y somos víctimas del mismo engranaje, de esa misma competencia deshumanizada.

La lucha de María, empieza, entonces, y llega a momentos verdaderamente heroicos, como los de Madre Coraje, la anti-heroína de Brecht, con la cual hay que emparentarla necesariamente. Madre Coraje explota y es explotada. A Madre Coraje no le importa la guerra desde el punto de vista humano; a ella no le importa que miles y miles de gentes se maten por una causa cualquiera, a ella solo le interesa que haya guerra para poder vender sus mercancías. Madre Coraje vive de la guerra, vale decir, vive de la muerte... de los demás. Ella no tiene principios, porque los principios no dan para comer. Cuando las madres de los guerreros lloran de alegría al término de la guerra porque sus hijos se salvaron, ella llora de tristeza porque ya no va a tener clientes para sus mercancías. La lucha por la supervivencia diaria la ha deshumanizado, la ha convertido en un ser vil, en un personaje repugnante. Pero tiene la culpa de ello?

Así a María le importa nada que los estudiantes se enfrenten con la policía, que caigan o suban gobiernos rojos, azules, amarillos o verdes. A ella solo le interesa que su hijo "no se meta en esas cosas", porque no le importan, y que la dejen tranquila vender sus vinos falsificados, su papel recortado o sus artículos de segunda mano. Ella se ha dado cuenta que en esa sociedad no cuenta sino el dinero. Que el dinero es el que da poder; que el dinero es el que da dignidad y talento, y se lanza ávidamente en busca de él. María, entonces, pierde la noción de la realidad y nunca se forma una conciencia social acorde con sus circunstancias. Allí estriba su fracaso. De allí proviene su "maldad"; allí radica su deshumanización y su indiferencia por la situación de los demás. María es la anti-heroína. María encarna a todos los hombres y a todas las mujeres del mundo que se ven arrastrados por el torbellino del capitalismo, que nunca adquieren conciencia y se convierten en víctimas y victimarios.

Lo que nunca pudo comprender María es que todos somos pequeñas aves de rapiña peleándonos por los desperdicios que nos lanzan los buitres para entretenernos, mientras ellos se devoran la verdadera presa.

Latinoamérica tampoco ha comprendido esto.

jersy grotowsky y "el príncipe constante"

Tanto para la gente de Teatro como para los profesionales de avanzada, el más influyente personaje de las tablas y de quien más se habla en el mundo occidental, es Jersy Grotowsky, director del Teatro Polonés de Laboratorio.

"El Príncipe Constante", una pieza poco conocida del dramaturgo español del siglo XVII, Calderón de la Barca, es el texto alrededor del cual se ha montado el experimento teatral:

La audiencia, limitada a 90 personas, ingresa en el recinto compartiendo el sentimiento obvio de que algo fuera de lo común está sucediendo: se les ha hecho esperar intencionalmente durante un buen tiempo, como si se les quisiera anticipar con un hecho trivial que el trabajo a presenciar seguidamente se aleja astronómicamente de lo trivial. Adentro, el teatro se asemeja a una escultura; en un espacio abierto del templo se encuentra algo así como un "modelo" de teatro: la parte posterior de una estructura en madera; algunas escaleras que conducen a dos hileras elevadas de bancas situadas en tres de los cuatro lados. Debajo, un espacio de 8 x 4 metros separado del público por un cerco de 2 metros.

El espectador mira hacia abajo como si estuviera, según Grotowsky, asistiendo a una operación en un anfiteatro.

8 Aparecen cuatro actores vestidos de negro. Atormentan a un prisionero. Lo visten también de negro. Aparece otro prisionero —el Príncipe— usando calzoncillos en forma de pañal y una capa roja. El Príncipe se encuentra reclinado en una plataforma baja, de madera. Hay un

olor intenso de madera fresca. El príncipe es torturado, unas veces físicamente, chuzándolo con la punta de unas sombrillas, otras acusándolo, irritándolo, importunándolo.

Los verdugos no siempre son hostiles con su prisionero; a veces los une a él una extraña amistad. El mismo se golpea, gime como si la voz se le escapara de la cintura. De cierta manera extraña y encantada los demás personajes armonizan con el Príncipe. El acepta su pena: la absorbe, se fascina con ella, y por último llega hasta el éxtasis.

Hay poca iluminación: dos reflectores en rincones opuestos, que nunca cambian de intensidad o de color. El movimiento es como de danza. La dinámica constante. La locución en el mismo tono y volumen. Todo, comenzando, continuando y acabando a un mismo nivel. La Compañía, en sí, es una máquina disciplinada vocal y físicamente, casi inhumanamente.

Aunque no tan sado-masoquista como la describió Grotowsky, ese elemento está presente en la representación de "El Príncipe Constante". Es el trabajo de un genio. Es la visión de una mente única. No se describe: se vé.

Para las cosas verdaderamente individuales, las descripciones tradicionales y los valores comunes llegan a ser inadecuados y carentes de sentido: ellas, simplemente EXISTEN.

(A partir de una versión de la revista "Vogue", diciembre de 1969).

cándido y la teatralidad

jorge santander arias

La Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de San Pablo en Brasil, presentará, con ocasión del III Festival de Teatro Universitario de Manizales, una adaptación de "Cándido" de Voltaire, debida a Sylvio Ziber y vertida al romance castellano por Edgardo Salazar Santacoloma.

Mucha gente se pregunta por qué "Cándido" en teatro, o no "Zadig" o "Micromegas". Esta interrogación es importante, porque pone de presente que la teatralidad de Voltaire no se refiere únicamente a la realidad dramática de su obra, o a la minuciosa y casi arrevesada ingenuidad de las otras obras que hemos citado, sino que se prolonga a la crítica de una metafísica del comportamiento, del modo de ser, de ese modo de hilar la vida dentro de los rigores de la civilización, tan patente en su "Ensayo sobre las costumbres". La teatralidad de "Cándido" no está en la sustancia de su tesis polémica, sino en la manera de presentar esa tesis polémica de manera que resulte confortablemente útil a la peripatética visión de la existencia que todos los hombres han tenido, con especialidad los que vinieron en el siglo de Voltaire y... de Cándido.

Las venturas y desventuras de Cándido no nacen precisamente de su presunto origen debido a dañado ayuntamiento, ni a la carnalidad decisiva que su rumbo vital le muestra. Cándido es de carne y hueso, solamente porque aspira a ser vigilante sobre un mundo que no quiere ser de carne y hueso. Esa es la paradoja prima, eje de la novela. El pesimismo que respira la obra, está adecuado a un optimismo metafísico, dentro de la sensiblería de una armonía, innecesariamente congruente solamente cuando al hombre le interesa ser armónico. Cándido, no se enlaza definitivamente con la versátil Cunegunda, sino cuando no se da cuenta de que la capacidad que tiene el amor de ser inmortal está reducido a los sueños atávicos de todos esos poetas que conoció en su larga peregrinación a través de climas y ciudades. Cándido es bueno y malo, porque en este mundo la facilidad de ser bueno y malo está al alcance de todos.

9 Sigamos a Cándido, suscitadamente, en su correría. Presuntamente Cándido es noble y talvez excesivamente noble. El barón de Thunder-tronck lo quiere como un hijo, y talvez sea hijo suyo. Por eso cuando su preceptor Pangloss, abusa de la doncella Paquita detrás de un biombo,

Cándido cree que entre las novedades de la vida, está precisamente abusar de las doncellas detrás de los biombos. Un toque perfectamente japonés. Cuando, alentado por el ejemplo de Pangloss, Cándido quiere hacer lo mismo con mademoiselle Cunengunda, es expulsado del castillo. El optimismo genésico, se derrumba de ese prosaico modo. La primera condición del optimismo metafísico de Leibniz, se derrumba. Se necesita materia para que la armonía exista. Aunque esta es una proposición platónica, está respaldada por una atávica experiencia gnoseológica. A Cándido le quitan, con el amor de Cunengunda, con los escarceos detrás del biombo, la materia prima para establecer una armonía. Solo Pangloss puede disfrutar de ella, ese, que en el fondo es un patán pero que sabe hacer sus cosas de modo que lo preestablecido se torne, para siempre, en "establecido constante", de acuerdo con lo que quería Christian Wolff, amoroso divulgador de Leibniz. Cándido lucha contra los búlgaros, contra los frisonos, contra todo el mundo. Acaso el mundo no es lucha, dicen los cristianos? Acaso sus repetidos encuentros con un Pangloss, permanentemente rejuvenecido o sutilmente envejecido, no es una forma de demostrar que las evoluciones del mundo no son siempre radicalmente inocuas? Y el viaje a Lisboa; y los cincuenta mil muertos en el terremoto que destruye esta ciudad, no es la prueba más completa de que todo marcha bien? Y la Inquisición para ambos compinches, y el baile en la cuerda del infeliz Pangloss cuyo ahorcamiento parece una reproducción de la de Judas? Acaso Pangloss no es optimista? Acaso no tiene que serlo porque sobre esto se habló desde toda la eternidad?

Voltaire escribió, con cierta razón sugestionante:

"Qui pourrait aujourd'hui quand il souffre pour nous, se voir hereux sans lui?". Este pensamiento hace emigrar a "l' Amerique", a Cándido, recién azotado, con la reencontrada Cunengunda, tan doncella como siempre, o un poco menos. Al fin y al cabo la virginidad, en esa época, y en casi todas, era puro optimismo. Y huye con ella a los recientes países definitivos para luego perderla de nuevo. Al fin y al cabo, en el Nuevo Mundo, todo se pierde, hasta la esperanza. Pero allí están los padres de la Compañía de Jesús, que tienen establecido en el Paraguay un gran imperio teocrático, socialista, uno de los experimentos comunitarios más extraordinarios de la historia. Y allí resulta, feliz militar, el hermano de Cunengunda comandando una beatífica milicia. Por qué lo mata Cándido? Porque no puede vivir con él. O porque ese hermano-cuñado es optimista. O, porque lo hace acordar de las tóxicas delicias de una Cunengunda ya, al parecer definitivamente perdida? Y huye, huye siempre, como todo pesimista, como todo el que se da cuenta de que la vida es también una

huida, hacia ese El Dorado mítico donde se realizan, felices, todos los sueños.

Según toda lógica, Cándido debería haber permanecido en El Dorado. Allí, acaso, no corren la leche y la miel? No está refulgente la naturaleza, la indiada cobriza de labios arrogantes y músculos endemoniados. No está esa naturaleza, esa si felizmente, volteriana, que ilumina el estrecho mundo civilizado? Pero Cándido es cauto. Quiere volver a Europa. Quiere ver si el despotismo se ha fortalecido o, en cambio cae de su base filosófica-teológica. O, mejor quiere preguntar a reyes y dioses si Leibniz ha muerto? Así puede decir, muy bien Voltaire "Grand Dieu, qu' on est á plaindre quand on se proméne dans un bois ou la chienne de la Reine et le cheval du Roi ont passé, qu' il est dangereux de cemetre á la fenétre, et, qu' il est difficile d' étre heureux dans cette vie".

A Europa vuelve con el filósofo amateur Martín, abandonado este por todos los suyos, golpeado por su hijo, robado por su esposa, arrojado como un perro por su hijo y quién, con sobra de razones, es pesimista. Su trato distrae a Cándido y lo hace abandonar en sus reflexiones sobre la inutilidad de una vida "demasiado viviente para ser verdad". Pero todo eso lo deja a un lado. Quiere buscar a Cunengunda, donde esté, con quién esté, como esté. En Venecia, en la Propóntide, junto al Serrallo del Gran Turco. Y topa con ella, y también con Pangloss. Este, torvo pensador, ha resistido a la cuerda y a los embates de un destino que no ha querido ciego. Cunengunda está envejecida, mustia, cansada. Los tres se aburren pensando en la beatitud, del mundo, en las delicias de las faenas vitales, en el logro de ensueños sustantivos. Para qué una civilización demasiado civilizada? No es mejor la soledad, el silencio, la abstracción, la newtoniana belleza de un mundo mecanizado al que, tal vez, solo le falta una buena aceitada. Cándido quiere aprender las dulzuras poéticas del esperar. Hacer el amor a lo mohometano, junto a los datileros, o viendo, biombo del cielo, reventar las primeras estrellas, los primeros hijos, las postreras lágrimas. Cándido al fin es burgués. Se sienta a descansar como Dios en el séptimo día, y a disolverse en la vida práctica, cultivando un jardincillo de mimosas, con arroyuelo, cámbulos, unas ovejuetas y todos los amañeceres suyos, para siempre.

No puede negarse, que todas las de Cándido son afirmaciones y negociaciones teatrales, y que la misma afirmación cíclica de sus experiencias lo han llevado a popularizar los vicios espectaculares. Piensa como los griegos y declama como los romanos. Ama los héroes de Corneille y las tremendas mujeres de Racine. Moliere no pue-

de estar lejos, porque, al fin y al cabo, Voltaire es un Moliere ilustre. Solo de esa manera han podido resistir la incontrovertible guasa de los siglos.

El maniqueísmo moral de "Cándido", refleja, perfectamente las preocupaciones de una sociedad eminentemente teatral. La del siglo XVIII, con sus reyes, con sus triviales pasiones, con su manera de acostumbrar la vida de una etiqueta filosófica tan estricta como la cortesana, con el descubrimiento de verdades experimentales que se podían demostrar a la vista de todos, con su singular escepticismo satírico, con la deliciosa sabiduría femenina, que podría presentarse como una pornocracia académica si no tuviese inconfundibles ribetes de dominación política. Todo eso formaba el marco para un gran espectáculo que de Francia, de los países de la Ilustración, se volcaba hacia una América, tranquilamente mística, pero que un día muy lejano debía reflejar todos los anhelos y esperanzas de autodomínio predichas en las páginas de Chateaubriand.

La misma ausencia de preocupaciones metafísicas, la insignificancia de las características religiosas, los asiduos tintes de un jansenismo de salón, eran, por si solo, un escenario apropiado para que Voltaire pudiera inmortalizar una época elegantemente preocupada por las virtudes pequeñas, por una filantropía que no rebasaba los límites de la misma seguridad personal. Se ha dicho que el relato de "Cándido" es puramente fantástico. Podría decirse lo mismo de los lienzos de Boucher y de Fragonard, de las enaguas de madame de Pompadour, de las teorías de mediata triangulación de Locke y de Montesquieu. Pero lo importante no es que "Cándido" sea o no sea fantástico. Lo importante es su refe-

rencia a saberes acentuados hacia el perfeccionamiento del hombre dentro de las limitaciones de un bien y un mal, hipertrofiados por la vida cómoda, por el menosprecio del heroísmo, por la búsqueda de signos tangibles para verdades intangibles. Cándido no puede ser heróico, ni menos un personaje de Sófoles o de Corneille, porque carece de aquél dramatismo circunstancial que ofrece solo premio o castigo a los que saben premiar y castigar con justicia. Habla de los reyes yacientes, de los Papas complacientes, de los pueblos desaforados en sus ambiciones, pero no habla de un perfeccionamiento personal que solo se consigue con aquel mismo ascetismo sacrificado de que tanto hablaron Sófoles y Corneille. "Cándido" es una miscelánea muy bien concebida, para una gran ocasión escénica: el caso de un mundo preocupado por lo que pueda suceder en el porvenir, no por lo que está sucediendo hoy.

Es significativo lo que dice Cándido respecto al Almirante Francés Byng a quien fusilaron "porque no hizo matar a bastantes hombres: peleó con un almirante Francés y, según la sentencia, no se acercó lo suficiente al enemigo". Pero el corolario de Cándido, quizá el de Voltaire, si es verdaderamente fabuloso: "Pero el almirante francés estaba tan lejos del almirante inglés, como el inglés del francés". Ese es el eterno desequilibrio de la humanidad, y no el que vivamos en un mundo imposible o en otro demasiado feliz. El término medio tampoco es recomendable; conduce al imperio de la mesocracia. Quizá sea mejor que no haya almirantes ni filósofos que se llamen Leibniz y que escriban una protera Monadología para uso de todos los Pangloss de todo el mundo. Que sólo existan **Cándidos** de verdad, como lo indica el término, seres puros, mansos de corazón, que sepan mirar al mundo con fe, con esperanza y con amor.

Fumigax

FUMIGACIONES TECNICAS

MANIZALES: Teléfono 29-348

MEDELLIN 75 12 55	BOGOTA 44 16 93	B/QUILLA. 11 662	B/MANGA. 25 540	CALI 68 43 60	MANIZALES 29 348
PEREIRA 42 919	CUCUTA 61 22	IBAGUE 33 207	B/BERMEJA. 23 19	SAN ANDRES (Isla)	NEIVA 23 36
POPAYAN 36 14	BUGA 30 39	TULUA 29 40	SEVILLA (TULUA)	CARTAGO 22 04	MONTERIA 81 04
OCANA 351	STA. MARTA 2420-2528	ARMENIA 94 69	APARTADO 5		

ERRADICA PLAGAS INDUSTRIALES Y CASERAS

- * Sin peligro para animales y niños
- * Sin desacomodar Closets, Alacenas, Despensas o Bodegas.
- * Sin manchar Paredes, Muebles o Ropa.
- * Y con GARANTIA Escrita de 6 Meses.

el teatro universitario latinoamericano

oscar jurado

Cada vez que en Colombia se habla de teatro Universitario, siempre salen a relucir los más disímiles conceptos, las más apasionadas opiniones y uno que otro grito de protesta por la manera como se desarrolla esta actividad en nuestros claustros.

La verdad es que hasta el momento nadie ha podido definir con certeza qué es el teatro universitario. Nadie ha podido demarcar, si es que los tiene, sus límites, ni sus objetivos.

Muchas veces, a pesar de la gran importancia que ha adquirido no solo en los medios estudiantiles sino también en otros más amplios sectores de la sociedad, se llega a pensar que el teatro universitario en Colombia está sumido en una cruel anarquía y que ni siquiera sus mismos directores o actores tienen plena conciencia de la misión tan trascendental que debe cumplir.

Un hecho incontrovertible, máxime si se tiene en cuenta la inexistencia de un teatro profesional o aficionado de carácter experimental, es que la principal función del teatro universitario es la de realizar una profunda y amplia búsqueda de medios expresivos que marquen la ruta hacia el descubrimiento de una técnica propia, auténtica, que permita plantear los innumerables problemas que aquejan en este momento a los países latinoamericanos.

Otro hecho que no admite discusión, y en él están de acuerdo, si no todos, por lo menos la mayoría de los universitarios que hacen parte de esos conjuntos, es que el teatro universitario debe tener como principal objetivo la concientización, es decir, mostrar a la gente, objetiva y dia-

lécticamente los problemas que sufren para que se percaten de ellos y se decidan a solucionarlos.

La verdad es que esas posiciones o actitudes están muy bien y son el principio básico de todo buen arte, de todo arte sincero, de toda manifestación cultural nacida de las entrañas de la realidad, que es de donde tiene que nutrirse irremediablemente si es que quiere descubrir sus contradicciones y encontrar audiencia entre las víctimas de esas mismas contradicciones.

Lo que falta por definir, y este es precisamente uno de los puntos neurálgicos del teatro universitario, es la manera como debe presentarse esa problemática, la forma como han de enfocarse esos planteamientos tan decisivos para la historia de los pueblos jóvenes, para los países de América Latina.

Sobre este punto se han centrado todas las discusiones, todos los seminarios, todas las mesas redondas que se han efectuado en la corta existencia del teatro universitario colombiano. Todos los años aparecen nuevas corrientes, nuevas actitudes, nuevos planteamientos, que si bien unas veces aportan un poco de luz, otras no hacen sino enmarañar y crear confusión tanto entre los mismos realizadores como entre los espectadores.

A nuestro modo de ver el futuro del teatro colombiano está, tiene que estar, en los grupos universitarios. Este hecho, como es natural, implica que el teatro nacional que se levante sobre las bases del universitario, posea una gran calidad artística e ideológica, o, por el contrario, adolezca de una pobreza digna de lástima.

Si hablamos de la posibilidad de que adolezca de una gran pobreza, lo hacemos con base en lo que se ha visto en los últimos años en el país en lo relacionado con el teatro universitario. Uno de los fenómenos más sintomáticos es el dogmatismo que se ha apoderado de directores y actores, dogmatismo este que choca violentamente contra los mismos principios de lo que debe ser el movimiento artístico, y no solo el movimiento artístico, sino todo el ambiente universitario. Este dogmatismo se manifiesta, sobre todo, en la toma de posiciones políticas definidas e incuestionables y en un repudio tácito del arte, de la estética, de la técnica.

Esta visión parcial del arte, este no considerar el arte como una entidad —naturalmente condicionada a las circunstancias sociales— pero al fin y al cabo entidad, nos parece sumamente grave.

Este considerar el arte como un mero vehículo que unas veces puede ser eficaz y otras no, como un medio o trampolín que en un momento dado, cuando se alcance el "verdadero" objetivo, puede ser desechado, riñe con la historia y con la esencia del arte mismo.

El arte por sí mismo es una necesidad humana, un deseo de trascender, un ansia de elevarse hacia destinos más altos. El hombre no puede prescindir de él porque es inmanente a su naturaleza. El hombre no puede, no quiere reducirse a ser una materia o fuerza productiva siempre en conflicto con las relaciones de propiedad. "El hombre quiere ser algo más que él. Quiere ser un hombre total. Quiere con el arte unir su "yo" limitado a una existencia comunitaria; quiere convertir en social su individualidad".

Sería imperdonable olvidar que todo arte está condicionado por el tiempo y que su validez depende en gran parte de que sea la expresión auténtica de los problemas, de las esperanzas y necesidades de épocas y circunstancias determinadas, pero no podemos olvidar tampoco que el arte va más allá, que trasciende la geografía y que en cada momento histórico crea un momento de la humanidad, susceptible de un desarrollo constante.

El teatro, pues, no puede tomarse únicamente como un vehículo agitational. El teatro no puede considerarse solo como un producto de desuetas e injustas estructuras económicas, sino también como un credor de espiritualidades. Porque si bien es cierto, como lo anota Engels, que el factor económico es, **en última instancia**, el determinante de la historia, también es cierto, dice, que no es el único y que hay elementos de

superestructura que ejercen influencias decisivas. Estimamos, entonces, que el determinismo económico y el ideologismo en el arte, claramente y en repetidas ocasiones rechazados por Marx y Engels, son fatales y conllevan a un estancamiento del mismo. Además, el contenido no constituye, no puede constituir por sí mismo la obra de arte.

Y aunque esté muy superada ya la vieja discusión sobre contenido y forma, es bueno insistir que ni el uno ni la otra pueden considerarse independientemente, que ambos se correlacionan y se complementan dialécticamente y aun más, que es el contenido el que determina la forma, sin descartar que ésta afecte el contenido y sea, a veces, determinante también, ya que es la que le da su verdadera dimensión. Porque a nuestro modo de ver, es la forma, la manera como se presenta una situación, un planteamiento, la que le da carácter a esa situación y la convierte en contenido, la que la hace eficaz y crítica.

"Yo no soy, afirma Engels, adversario del arte tendencioso como tal (...). Pero yo pienso que la tendencia debe surgir de la situación y de la acción, sin que deba señalársela expresamente, lo mismo que el artista no está obligado a darle al lector la futura solución de los conflictos sociales que describió".

El mismo Engels criticaba acremente a Schiller por haber dado prioridad, en algunas de sus obras, a los contenidos teóricos —que como lo vimos antes son apenas un elemento constitutivo— sobre la verdad artística propiamente dicha. Y para sustentar su posición contraponía al estilo de Schiller —producto de la idealización y tendiente a la conceptualización— el estilo de Shakespeare, estructurado conforme a la realidad.

Y ésta es precisamente una de las etapas más difíciles por la que tiene que atravesar el arte en las sociedades de transición, y muy en especial un arte como el dramático, que tiene la posibilidad de adentrarse de una manera tan profunda en la mente de la masa. Este hecho, el de que Latinoamérica viva en la actualidad una etapa de transición, hace que el teatro adquiera una gran trascendencia y se convierta casi en obligado vehículo de expresión dadas las circunstancias particulares de nuestra sociedad, como son el analfabetismo, el bajo nivel económico y la alienación masiva, elementos estos que se utilizan como armas represivas y los cuales no permiten que el pueblo aclare su situación real a través de otras manifestaciones artísticas.

De la anterior anotación se deduce la gran responsabilidad que tiene el teatro latinoamericano, y muy especialmente el teatro latinoamericano universitario. Responsabilidad que se debe a-

frontar con la mayor dosis de honestidad posible, abriéndose a todas las corrientes, a todas las inquietudes, a todas las formulaciones, que surjan no sólo en nuestro medio sino en otros ajenos, y no para copiarlas, para transcribirlas, sino para sopesarlas, para adaptarlas como elementos estructurales, ya que en un momento dado pueden ser una aportación para penetrar más hondo en las contradicciones de nuestra insólita realidad.

El teatro universitario no se puede hacer con base en esquemas preestablecidos o en formulaciones apriorísticas tanto en lo formal como en lo ideológico, porque ello estaría en contradicción con el mismo espíritu científico-investigativo que es la característica principal de la Universidad.

Estas posiciones equivocadas, por lo estrechas, por el escaso margen que dejan para la búsqueda y para la revisión de conceptos, para el análisis social y artístico, son consecuencia del enfoque que se le ha dado al teatro universitario, enfoque que se apoya más que nada en la transitoriedad de esa actividad, en el que su personal se está renovando constantemente y en que no existe la posibilidad de conformar un grupo homogéneo, con idénticos objetivos e idéntico interés por los valores éticos y estéticos de la obra de arte.

Esta transitoriedad del teatro universitario, hace, pues, que muchas veces esta actividad se toma a la ligera y un poco irresponsablemente y se llegue a pensar, como ahora, que la formación o existencia de conjuntos de teatro debe ser nada más una especie de pretexto para la conformación de grupos ideológicos, con lo cual no podemos estar de acuerdo, por cuanto eso implica, prácticamente, un rechazo de la actividad artística como tal y una subvaloración del arte como instrumento apropiado para el estudio de la realidad concreta, como reflejo y eco de una circunstancia social particular y como necesidad de trascendencia espiritual, propia del ser social.

No quiere decir esto que el teatro universitario tenga que despersonalizarse, claudicar en sus luchas por instituir un nuevo orden social, o abrirse a todo experimentalismo vacío, a toda innovación por el placer mismo de la innovación, por epatar por snobismo, o que el director y los actores lleguen a depurar sus técnicas hasta lo lindante con el profesionalismo. No. Eso sería absurdo. Tan negativo y tan reaccionario que convertiría el teatro universitario en un híbrido, en algo realmente inútil, sin ningún propósito determinado. La verdad es que eso sería, por lo menos, criminal. No, no se trata de eso. De lo que se trata es de que los estudiantes actores y los estudiantes directores, como les gusta denominarse a ellos, pongan los pies sobre la tierra y se den cuenta de que con el teatro no se

hace la revolución, y de que cuando se intenta hacer en el escenario, lo único que se logra es reducir a la inutilidad tanto los principios ideológicos como los estéticos.

No se trata de emocionar a un público para que se solidarice con nuestros objetivos personales, se trata de desentrañar las causas de las contradicciones sociales, se trata de profundizar lo más que se pueda científicamente, en nuestra realidad para mostrarle al espectador el por qué de su actual situación, el por qué ella no es inmutable y cómo se puede cambiar. De eso es de lo que se trata. No de idealizar o ideologizar. Para Engels el partidismo en el arte no tiene por qué oponerse al arte mismo. El partidismo es un instrumento, no un fin en sí. El artista no debe sacrificar la obra y hacer de ella un catálogo ilustrado de sus simpatías, sus prejuicios, sus ideas".

Quizá este desprecio por todo lo que signifique arte, estética, forma, se deba a que algunos de nuestros universitarios se consideren, mutuo propio, como los depositarios de la verdad y se crean en la obligación de ser los abanderados del cambio social y no se estimen como artistas en el sentido de la palabra, por aquello de la transitoriedad. Esa posición es completamente inadmisibles en una sociedad de circunstancias particulares como Latinoamérica. En esto quizá no se ha reflexionado lo suficiente.

Al principio decíamos que ningún país latinoamericano, y Colombia mucho menos, cuenta con una tradición teatral digna de tenerse en cuenta. Y esto no facilita las cosas, al contrario, las dificulta, puesto que son, entonces, los universitarios los llamados a empezar a edificarla, a echar las bases para un desarrollo ulterior.

En Colombia, por ejemplo, no existen escuelas de arte dramático, ni un movimiento teatral profesional considerable; por lo tanto, no existe siquiera la posibilidad de que se llegue a formar una corriente realmente fuerte, definida y honesta. Este defecto lo tiene que suplir el teatro universitario, creando una conciencia artística entre los actores, formando nuevas mentalidades capaces de hacer frente a los interrogantes que surgen a diario. Y esto sólo se logrará cuando se piense seriamente en el teatro como tal, cuando se asegure una continuidad y se llegue a mantener un ritmo diario de actividad que proporcione real dominio de la técnica.

El teatro universitario en Latinoamérica tiene que ser, pues, un verdadero laboratorio, un verdadero centro de investigación y de experimentación en donde surja el auténtico teatro nacional. Un auténtico teatro nacional dueño de una técnica y una estética propias, capaces de expresar esta realidad angustiada en que nos debatimos a diario.

el teatro de la santa rusia

néstor gustavo díaz

El presente artículo es una síntesis de un ensayo extenso sobre el tema del Teatro Ruso, cedida por su autor. En consecuencia, no se incluyen referencias bibliográficas.

Cuando se escribe sobre teatro es casi lógico caer en la descripción de lugares comunes, por ejemplo, colocar el Teatro Griego como único principio válido para la historia de Occidente. Y es difícil leer algo sobre el Teatro Moderno sin que se encuentre la aseveración de que fueron los literatos-dramaturgos y no los experimentadores los que transformaron la escena del siglo XX; se encuentra la afirmación muy seria de Allardyce Nicoli quien ve en Ibsen y Pirandello los gestores del cambio teatral moderno; este señor precisa el teatro como un movimiento literario y que solo evoluciona en relación con las obras sorprendentes o extrañas que se escriban; esta clase de error es muy común y más cuando se tiene un concepto hispánico del Teatro de ir a ver declamar o representar un texto literario.

Esta desviación no es posible en Europa donde la cultura y la civilización han marchado casi al mismo tiempo y, más exactamente, donde miden la evolución del teatro no por la pieza escrita sino por la consumación técnica a la que se puede prestar esa obra. De ahí la continua investigación que se ejerce sobre el mundo de la escena, no en la forma desordenada y anárquica que se da en Norte América donde los grandes resultados son producto del accidente publicitario.

Cuando se estudia la historia del Teatro bajo la guía del escritor occidental, se encuentra uno con cierta apatía de estos divulgadores por enfrentarse a la cultura euroasiática, más exac-

tamente a la Rusa, sin intentar detenerse en la gran gestación revolucionaria que se logró en el Teatro de Arte en Moscú.

El Teatro Moderno Contemporáneo se encuentra en permanente deuda con el Oriente; las influencias de la China, el Japón y la Polinesia, han sido decisivas en las investigaciones de la expresión y técnica corporal del actor.

Esas culturas milenarias incidieron básicamente en las investigaciones modernas de la escena y del actor, si bien le debemos a los griegos su gran influencia literaria en la concepción de la Tragedia, pero es con el Oriente con el cual queda establecido el aporte técnico; en China el teatro ha permanecido invariable en su forma escénica hasta el presente; carece de recursos escenográficos y recurre a la expresión corporal como forma inmediata de representar la simbología que exprese la trama; de esta manera sólo intenta aproximarse a la realidad mediante el relato figurado en el gesto. Hoy el uso de estos elementos se hace importante en las investigaciones modernas.

En el Japón, cultura aproximada a la anterior, se encuentran factores de acercamiento a los valores chinos, con la diferencia de que existe una identidad más específica: adolecen de escenografía y por lo tanto el actor queda como único recurso de manifestación posible. Por esto el Actor Japonés es adiestrado desde su infancia, sometido a una disciplina monástica que lo convierte en un intérprete conciso y estructurado del signo, llegando a tal capacidad de comunicación que puede prescindir de todo texto.

Todos estos recursos no nacidos de la investigación sino de la tradición han servido al investigador occidental para recurrir a la supresión de lo suntuario de la escena.

El Teatro de Occidente no es puro ni original en sus conceptos y ha tenido que recurrir a la fusión de todas las tendencias que le han parecido válidas para lograr su realización.

Pero de todas esas influencias sólo existe una que coloca en realidad al Teatro de Occidente como deudor de un gran aporte: el Teatro de Arte de Moscú.

Rusia con su cultura distante y encerrada, en forma paradójica, se escabulle de su gran atraso y salta a la escena europea con gestos dinámicos que presintieron la imperiosa necesidad de elaborar el desmantelamiento de los viejos conceptos teatrales y empezar la búsqueda de una expresión que fuera más directa para lograr la comunicación. Una nación que en ese momento presintió que si no realizaba un gran cambio se iba a perder en su geografía de estepas, tundras y de archimandritas que dibujaban los límites del terror religioso. Esa "Santa Rusia", la de Pedro el Grande, quien intentó establecer un acercamiento con Europa y en este deseo de intercambio mandó construir el primer teatro ruso, para buscar el adoctrinamiento intelectual que resultaba exótico e interesante para esa Rusia que se encontraba sometida por la influencia Bizantina, la cual le servía de protección a su encerramiento político y cultural. Una nación que carece de una literatura propia hasta la aparición de Pedro el Grande, donde empiezan a relucir algunos nombres en forma irregular pero que no trascienden dentro del panorama mundial. Gigantesca nación aislada del proceso cultural Europeo que intenta en forma endeble establecer un punto de contacto con países más cálidos y sofisticados, y por qué no, completamente extraños a su sistema social; esta es la situación de Rusia sometida por el rigor del clima, afectada por su gran miseria y con el inmenso lastre de un misticismo rayano en la locura como una compensación a la fuerza demoníaca de sus pasiones.

En Rusia el fenómeno teatral es retardado y aparece mucho después que en otros países que ya habían pasado por sus grandes momentos. Empiezan los diversos intentos de los zares para lograr un comercio intelectual con sus vecinos. Ese intento se repite sin excepción en todos los zares; Pedro III funda la Universidad y Bellas Artes; la Zarina Catalina II incrementa la educación y persiste en el intercambio cultural; a Pablo I le quedaron las cosas más fáciles, pues era Napoleón el que le quería evitar la incomodidad del intercambio, razonando que con una "invasión" se lograría la influencia definitiva de la cultura francesa. Luego Nicolás, quien fue poco amable con ciertos escritores, y Alejandro, quien no se salva ante la historia por determinadas actuaciones frente a la libertad intelectual.

En el año de 1823 se representa la primera obra de Teatro Ruso "¡Qué desgracia el talento!" de Alejandro S. Griboedor, es un detalle histórico que no tiene ninguna importancia dentro del desenvolvimiento posterior de la escena rusa.

La aparición de Alejandro S. Pushkin marca ya un punto de partida importante y grande dentro de la Historia Teatral Rusa. Influidos y atraídos por el Drama publica un ensayo titulado "Lo que pienso de Chajovskoi", crítica que hace al primer director de escena de la época y a su actitud pasada de recoger los rezagos clásicos de la comedia francesa.

Pushkin, el autor de "Vadime" y "Boris Godunov", obras de inmensa significación social, enmarca sus creaciones dentro de un acontecer histórico social el cual propone como única solución objetiva frente al sistema dramático europeo. El hace excepción de William Shakespeare, de quien dice: "No seamos ni supersticiosos ni exclusivos como los trágicos franceses; consideremos la tragedia con los ojos de Shakespeare". Pushkin tomó una conciencia muy clara y real frente a la falsedad que planteaban los dramaturgos franceses. Igualmente renunció a creer en la validez de los postulados aristotélicos y se lanza a engendrar unos caracteres para el teatro más vivos y más reales. Un contemporáneo suyo, Gogol, se acerca más a la intención de ese realismo, tendencia que se vislumbra en los principales dramaturgos de mitad del siglo XIX. Y es Gogol el que usa el teatro como elemento de crítica social, pero como estaba sometido a la influencia de un pueblo altamente religioso, se ve de golpe preso de una locura mística, que, unida a su onanismo patológico, lo oculta del mundo intelectual ruso dejando, eso sí, una proyección que sirve posteriormente como una pauta para la elaboración de un teatro de crítica social.

Es con Ostrovsky que se da el primer paso concreto en realizar un teatro social, ubicado exactamente en su nación en busca de ese realismo que luego se revierte en un auténtico teatro de problemática social; su obra "El Huracán" vuelve a retornar el concepto de "pecado" para demostrar la perniciosa influencia del terror religioso.

Esta era la panorámica Rusa hacia fines del siglo XIX y la actitud y cambio social se hacían más visibles o, al menos, más integrados a la actitud intelectual.

La lucha contra el teatro verista que imperaba como único modelo para los románticos que partían del presupuesto que entre más fiel se fuera al aparato escenográfico sería mayor el logro en la representación. En síntesis, imperaba una

clase de modalidad teatral que no permitía estilizar, ni sugerir, sino realizar íntegramente los efectos del drama. En Moscú estos principios chocaron contra la nueva generación que se encontraba en abierta pugna contra el afeminado y decadente sistema europeo. Este proceso de cambio nace y se realiza en el Teatro de Arte en Moscú, donde se operó una agresión contra los sistemas, impuestos por Bask, Antoine y los Meiningers, "reyes" de la escena euro-asiática.

El cambio se hace manifiesto en forma lenta en los diversos centros de investigación teatral que empiezan a operar en diversas ciudades, especialmente en Moscú, donde la renovación se hace palpable tanto en la dirección como en la escenografía y, especialmente, en el actor que empieza a estudiar y a cambiar íntimamente.

Mas este proceso de cambio en lo "teatral" afecta el espectáculo escénico, ya que los grandes impulsores se retiran de los teatros palaciegos para irse a sus "talleres de estudio": estos grupos de experimentación florecían, al mismo tiempo que los problemas económicos y la falta de recursos constituyó, como factor accidental, una monera de lograr un teatro carente de ostentación.

Este "encerramiento" necesario que sufrió el teatro de la primera década de nuestro siglo produjo la reacción de la masa que esperaba volver a re-encontrar el gran aparato masivo religioso de comunicación, y desde ese momento los grupos de los pequeños talleres fueron tildados de "esnobistas" y "diletantes" que se separaban del verdadero objetivo del teatro: la comunicación masiva.

Los intelectuales rusos le declararon la guerra al Teatro Ruso de Aristócratas y el Zar tranquilamente subvencionaba cinco teatros imperiales, uno de ellos dedicado exclusivamente a representar obras en Francés o en Ruso Grande.

En 1882 acontece algo que en mi opinión sirve como ancla simbólica levantada para liberar la nave de los renovadores rusos: es el momento en que Alejandro III deroga el monopolio que sobre el Teatro ejercía el Estado y esta liberación produce una serie de altas consecuencias que apenas ahora se empiezan a comprender.

Konstantin Sergueiev Alexseiev, conocido por Stanislavski, y Danchenko se encuentran un día, el 22 de Junio de 1897 y luego de una larga conversación coinciden en la necesidad imperiosa de emprender una gran labor en "la Santa Rusia" y declararon como primer principio en la inmensa obra que tenían proyectada una guerra sin cuartel a la "teatralidad" que imperaba a fines del siglo en Moscú y San Petesburgo.

En el año de 1898 se estableció el Teatro de Arte en Moscú, en un local que carecía de ostentación; se integró con unos pocos actores. La actriz Liliama, luego esposa de Stanislavski; la Knipper, más tarde señora de Chejov; el talentoso Meyerhold, y Kachalov uno de los actores más famosos de la época pre-revolucionaria. Reunidas todas estas figuras se lanzan a una lucha sin cuartel contra lo establecido, lo decadente, foráneo y declamado. Y sólo se quedaron con el espíritu aferrado a un intento de máxima aspiración a la verdad.

Stanislavski, de espíritu reflexivo y simple, empezó a negar todo fin fotográfico en la escena y entendió que el único resultado positivo que podía sacar un actor era la introspección y esto naturalmente conllevaba disciplina y mistificación, aboliendo la tendencia narcisista que siempre había predominado en el actor. Que no fuera juglar sino intérprete de un personaje y nunca desdoblarse en él, elaborando una interpretación lastimosamente real y sin dominio, tesis ya expuesta por Diderot.

Todas estas deducciones de Stanislavski nacen de la observación que hizo el gran actor Tomaso Salvini, de quien aprendió la necesidad de concentración; de los célebres Meiningers estudió la armonía de conjunto, y de la apreciación nacen sus serias investigaciones posteriores: estimular, no dirigir al actor y no forzarlo a cumplir hasta que éste no haya comprendido su caracterización. Proyecta sus espectáculos a plazos indefinidos hasta que percibe la obra como ya lograda. Stanislavski acaba con el falso concepto de estrella y deja constancia de que en el teatro sólo existe un actor; alto o bajito, gordo, etc. ...

Anton Chejov es una de las figuras más clásicas del Teatro Contemporáneo. También su nombre va unido al Teatro de Arte de Moscú, donde repone en escena, gracias al esfuerzo de Stanislavski, "La Gaviota", que había obtenido un fracaso sin precedentes en el Teatro Alexandrisky. Máximo Gorki fue otro dramaturgo vinculado a la obra del Teatro de Arte, logrando resultados positivos en sus investigaciones, pudiendo así realizar el primer montaje en base a un estudio socio-económico de los bajos fondos de Moscú y que llevó a la escena con el título de "Albergue para Pobres".

Todos los nombres mencionados anteriormente sirvieron en la etapa pre-revolucionaria como videntes de las necesidades que posteriormente afrontaría el Teatro: la comunicación masiva política, que hizo que el teatro se convirtiera en el elemento más directo e importante que tuvo Rusia en su etapa post-revolucionaria como medio de politización y pedagogía social.

diálogos alrededor del teatro

El Festival Latinoamericano de Teatro Universitario, en su afán de aprovechar al máximo la invaluable experiencia que implica la reunión en Manizales de un buen número de cultivadores de la disciplina teatral en todos sus campos, ha programado este año el PRIMER COLOQUIO SOBRE LA PROBLEMÁTICA DEL TEATRO CONTEMPORANEO. El temario de este coloquio, primer paso de un enfoque científico de la muestra anual del teatro latinoamericano, se halla concebido en términos de un cuestionamiento amplio y detallado a la multiforme realidad histórica, social, cultural, síquica, estética y política de la labor escénica. La última sesión estará dedicada al teatro universitario, a manera de aplicación, a un caso particular, de los conceptos examinados durante las sesiones anteriores.

He aquí los postulados establecidos para cimentar la discusión de cada uno de los temas, según la concepción de los promotores del Coloquio.

MOTIVACIONES

- 1.—Queremos examinar la realidad del teatro.
- 2.—Cuestionar con rigor los sucesos de la escena y fijarlos en nuestra área.
- 3.—Los objetivos de este Coloquio son, ante todo, los problemas del Teatro.
- 4.—Parece imposible reducirlos a una serie de prelauciones.
- 5.—Ninguna ocasión más dueña de sentido de investigación, que los eventos de carácter universitario.
- 6.—Compete a la Universidad escrutar la realidad, analizar las causas, y prever las consecuencias.
- 7.—Entendemos que el Festival Latinoamericano de Teatro Universitario, corresponde promover las investigaciones en el campo de la escena.
- 8.—Se cita a la juventud universitaria para que exponga el testimonio estético de su verdad.

PRIMERA SESION:

TEATRO DE VANGUARDIA

(Entendiendo como tal los movimientos posteriores al llamado "Teatro del Absurdo").

La denominación de un arte de avanzada, se presta a equívocos y ambigüedades. Tampoco es una concepción limitada por razones geográficas.

Corresponde a formas y contenidos que renuncian parcial o totalmente a ideas establecidas.

"Teatro de Vanguardia" supone indagaciones en el campo de la técnica, válidas o no, pero distintas.

Supone en fin, una revisión al concepto de la realidad y su vinculación con la concepción dramática.

Supone preguntar por lo existente, rechazarlo, modificarlo o sustituirlo.

SEGUNDA SESION:

TEATRO DE ELITE Y TEATRO POPULAR

Un pensamiento ha servido de base a este diálogo y, en consecuencia, hemos nominado este parlamento bajo la perspectiva de RELACIONES ESPECTACULO - ESPECTADOR.

La pieza teatral, su concepción, su forma, su expresión, se construyen en función del público. Este pasa a ser la suprema autoridad del acto escénico, así introduzca en el juego el valor de lo relativo.

En conjunto, hablamos de la experiencia artística.

La experiencia actual nos habla de una serie de fenómenos que han surgido, unos violentamente, otros en forma paulatina. De todas formas, estos cambios han afectado la percepción colectiva de las representaciones de los hechos humanos.

TERCERA SESION:

VIGENCIA DE LOS CLASICOS EN EL TEATRO ACTUAL

Con frecuencia se recurre a los clásicos. La historia del teatro, aún la del más reciente, es rica en ejemplos que señalan su dependencia. Bien puede suponerse que se trata de segundas elaboraciones, unas veces de la forma y otras de la materia.

Pero lo interesante es que una historia concebida como producto de una cultura situada a varios siglos de la nuestra, puede tener vigencia y encarnar la problemática de nuestros contemporáneos.

De ahí que a hombres del siglo XX como Brecht, O'Neill, Grotowski o Anohuil, para sólo citar algunos, les sea viable retornar a las elaboraciones del clasicismo griego.

CUARTA SESION:

ESTETICA Y POLITICA EN EL TEATRO CONTEMPORANEO

En último análisis, toda pieza de teatro se hace para ser representado.

Es decir, supone un público ante el cual ha de tener vigencia. De ahí que las relaciones de este binomio **pieza-público** originan posiciones en las cuales se ha detenido la estética, la sociología, la política y aún la sicología.

Cada uno ha tratado de tomar partido buscando de explicar, cuando no de justificar, la existencia del hecho teatral. Pero todas estas vertientes se encuentran en un punto fundamental. Entran en juego dos motivaciones profundamente humanas: Por una parte, el concepto de la belleza como supuesto de la obra de arte. De otra, las relaciones entre los hombres.

El Teatro es capaz de abrir los ojos de los hombres a los fenómenos, difícilmente comprensibles, de la vida cotidiana.

QUINTA SESION:

TEATROS UNIVERSITARIOS

.....

.....

antigón
revista de teatro

apartado aéreo 520
manizales - colombia
américa del sur

solicitamos canje y colaboración

festival de teatro

Aquí, un trazo más para delinear con mayor claridad los propósitos y la posición de ANTIGON. Un grupo de personas relacionadas o no, directa o indirectamente con el Festival Latinoamericano de Teatro Universitario, responden a dos interrogantes que, lejos de adolecer de arbitrariedad o extrañeza, han sido planteados con frecuencia y diverso uso de términos durante los dos Festivales anteriores.

ANTIGON: Cree Usted que el Festival Latinoamericano de Teatro Universitario está concebido para servir los intereses de una clase privilegiada?

BEATRIZ ZULUAGA (poetisa, periodista):

—No lo creo. Sería absurdo. Este año el Festival tiene una proyección popular: representaciones en los barrios y en los pueblos de Caldas. Es la proyección que debe tener, ya que no creo en un teatro para grandes masas. Factores de orden técnico lo impiden, como también la misión primordial del Teatro que es la comunicación directa con el público. El contenido y la forma del Teatro podrían diluirse ante vastas masas. Pero, aunque el Festival no esté concebido para una clase privilegiada, sí se le da a ella un privilegio. Me explico: hay, por supuesto, una disociación que se crea entre la actitud de franco rechazo del universitario latinoamericano frente al "status quo", y, en consecuencia, la orientación de las obras que esos grupos montan, con los muchos intereses creados o representativos de ese "status quo".

"La semana de la buena conciencia", así podría llamarse el Festival en cuanto a la clase privilegiada se refiere, puesto que durante ocho días se da el lujo de admitir todas las manifestaciones revolucionarias, no sólo frente a lo social, sino a lo sexual y, en general, frente a los pilares del establecimiento como son la Iglesia y el Ejército, para luego vegetar durante los once meses restantes sin que jamás se le ocurra pensar que el Teatro tiene una existencia aparte del Festival. Además, cree que con asistir durante ocho días a representaciones teatrales, ya cumplió su cuota de cultura.

OCTAVIO GARCIA (profesor universitario):

—Antes de contestar su pregunta, quiero aclarar lo que se puede tomar como "clase privilegiada" en el presente caso.

1.—El término puede referirse a una élite intelectual, que gracias a las posibilidades de educación, puede creerse que entiende cierta clase de teatro.

2.—"Clase privilegiada", puede ser aquella que por motivos de ubicación geográfica tiene más fácil acceso a la sala de los Fundadores, y

3.—La referencia puede ser al hecho de gentes que fácilmente disponen de los recursos necesarios para pagar el precio del abono.

Responderé, asumiendo las tres eventualidades así:

1.—El Teatro, y el arte en general, no pueden estar dirigidos a una clase determinada. Esto es mucho más cierto en el caso del Teatro Universitario. Como integrantes de una Universidad, los miembros de los grupos de Teatro no pueden eludir la responsabilidad que tienen ante la sociedad de que hacen parte y, por lo tanto, cuanto hagan debe ser en función de esa colectividad, planteando sus problemas, denunciando hechos, etc., etc. Si uno de los grupos participantes no lo hace, no es culpa del Festival.

2.—Lógicamente, los habitantes de la zona urbana de Manizales tienen un fácil acceso al teatro y, en cierta forma, se convierten en privilegiados. Conscientes de esto, los organizadores del Festival, cada año han ido dando pasos para "sacar" el Festival del Teatro de Los Fundadores. Es decir, para lograr que el evento llegue al mayor número de personas. La programación para el presente año, incluye funciones en los barrios de la ciudad y en poblaciones vecinas.

3.—Yo creo que su pregunta se refiere al aspecto monetario. A primera vista, los precios pueden parecer altos, pero, si se observa bien, se dará cuenta de que difieren muy poco de los que se acostumbra los domingos en los partidos de fútbol. Por otra parte, el Festival ha organizado un sistema de créditos, mediante el cual los universitarios pueden adquirir sus abonos, a plazos amplios y con todas las garantías. Usted me dirá, ahora, que los obreros se quedan por fuera. Yo tendré que decirle que, en parte es cierto; sin embargo, el Festival considera la posibilidad de

hacer una función exclusiva para obreros. Lo ideal sería que las fábricas adquiriesen abonos para distribuir entre sus trabajadores, ya que en nada contribuyen a la celebración del evento. Resumiendo, en ningún momento el Festival es clasista. Por el contrario, todos los días se abre más.

DIEGO RAMIREZ (estudiante universitario):

—El interrogante plantea un análisis del contenido en las piezas teatrales, llevadas a escena por los diversos grupos participantes, teniendo en consideración el desarrollo histórico del Festival.

Hemos presenciado un Teatro Documental, político, de protesta, de comunicación con las gentes, que, criticando el encubrimiento, hace posible el conocimiento de la verdad. Un teatro que somete el espectador a los más fuertes y extraordinarios estímulos, intentando desenmascarar su fariseísmo, convencionalismos y compromisos burgueses, para expresar, en cambio, los problemas de las masas populares, lo mismo que sus deseos e inquietudes. Todo esto caracteriza un Teatro Popular donde lo esencial es su contenido, sin permitir la supeditación a la forma. Asunto diferente es que esas masas populares no concurren al certamen por circunstancias de todos conocidas; mas esto no niega lo dicho, puesto que un Teatro de esta índole, más que de forma y cantidad, es de contenido. Habidas las consideraciones anteriores, creo honestamente, que el Festival Latinoamericano de Teatro no está concebido para servir los intereses de una clase privilegiada.

NESTOR GUSTAVO DIAZ (escritor):

—No. No creo que el Teatro al sur del Río Grande y, en particular, el Universitario, pueda servir a los fines de una clase privilegiada, si realmente es universitario y latinoamericano. En otro aspecto, el Festival Latinoamericano sirve como "diversión" y "temporada de modas" a los pequeños burgueses que asumen las necesidades culturales de la ciudad con mucho interés, ocho días al año.

Además, no creo que a las clases privilegiadas les interese, pues no participan económicamente dentro de la financiación del Festival. La posición de esa "clase dominante" en Manizales es pasiva porque creen que apoyar cualquier manifestación cultural es un acto suntuario. Además, descargan sus conciencias con donaciones "paternalistas" a efímeros eventos de dudosa calidad "intelectual".

RODRIGO RAMIREZ (escritor):

—No creo que el Festival Latinoamericano de Teatro haya sido concebido para servir los intereses de la llamada clase burguesa. Y no lo creo por cuanto que basta revisar superficialmente el breve historial de los dos primeros fes-

tivales, para concluir que el espíritu que los presidió fue el de dar la más amplia libertad al despliegue de los diversos matices, escuelas, tendencias y mensajes teatrales. Los solos premios que han sido otorgados sirven para hacerme valedero de lo que acabo de afirmar. No ha habido, que yo sepa, en su dirección y organización, censura o cortapisa alguna. Al contrario, puedo dar testimonio de que en el caso concreto de la república de Cuba, hubo gestiones directas a fin de buscar que representaciones de la nación antillana tomaran parte en el Festival de Teatro, gestiones que no dieron resultado debido a dificultades que no es necesario precisar aquí. En otra perspectiva, habría que agregar que la dificultad de las comunicaciones entre los diversos países de América Latina, la pobreza de la mayoría de los conjuntos teatrales, los tropiezos que algunos gobiernos del continente oponen a cualquier manifestación distinta a su propia ortodoxia, han impedido que grupos teatrales universitarios muy respetables se hagan presentes en el seno del Festival. Opino, pues, que el Festival no ha sido concebido para servir los intereses de una clase privilegiada. Podría hablarse de que la "divierte", pero no la sirve. Lo que sí diría es que la gente rica y no la del común, en razón de sus posibilidades económicas, participa en mayor medida de las celebraciones del Festival que, como se sabe, hasta ahora se han centrado —las de mejor calidad artística— en el escenario del Teatro de los Fundadores. Esto último habrá que estudiarlo posteriormente, teniendo en cuenta, por otro lado, el aspecto financiero del Festival.

HECTOR MORENO (ensayista, periodista):

—No creo rigurosamente que los promotores de este encuentro de la juventud del continente, a nivel de la expresión teatral, lo hayan concebido para servir los intereses de una clase privilegiada.

Conozco el núcleo intelectual que dio origen a la iniciativa y me consta que se trata de gente total. Quiero decir, totalmente comprometida y totalmente libre. Comprometida en la intención de producir ciertos cambios en la sociedad que nos rodea, pues ellos saben que es aquí mismo y ahora cuando los pleitos se ganan o se pierden. Y, libre, en la medida que entienden que la misión de la nueva clase consiste en liberar al hombre, aumentando, con lo cultura, sus posibilidades de elección.

Lo que ocurre es que el proteccionismo burgués, como siempre, se aprovecha de toda expresión de la inteligencia, para alimentar el mito de la fraternidad, con lo cual está defendiendo sus privilegios. He aquí el peligro contra el cual se deben levantar los promotores del Festival.

La conciencia contemporánea —como lo ha observado Sartre— está desgarrada por la antinomia del análisis y de la síntesis. La clase burguesa se inclina a pensar con el espíritu de

análisis, que concibe a los individuos con independencia de sus condiciones reales de existencia, que les dota de una naturaleza inmutable y abstracta, que los aísla y cierra los ojos delante de la solidaridad. Por eso la burguesía habla de la "dignidad de la persona humana, de su libertad, de sus derechos imprescriptibles" y demás monsergas en un mundo estremecido por el conflicto de las clases.

ANTIGON: Cuál es la justificación histórico-cultural de Manizales como sede del Festival Latinoamericano de Teatro Universitario?

HECTOR MORENO:

—La misma de todos los pueblos de la América India. Hijos de Europa, estamos buscando los rasgos esenciales de nuestra autenticidad en una tentativa de crear nuestra propia cultura.

RODRIGO RAMIREZ:

—La gente, el hombre, el pueblo constituye la sola justificación histórico-cultural para su Festival de Teatro.

NESTOR GUSTAVO DIAZ:

—No posee ninguna justificación histórico-cultural para asumir la sede del Festival, en base a lo siguiente: Manizales es una ciudad que carece de una real tradición cultural; únicamente religiosa y prejuiciada ante los hechos de la cultura por su condición de sociedad decadente que necesita demostrar "externamente" una apariencia a la cual no puede corresponder. La ciudad sólo cuenta con un grupo de gente muy joven y ambiciosa que intenta modificar las estructuras de una sociedad de "padrenuestros y abolengos". Ahora, no es necesaria, desde ningún punto de vista, una justificación "histórico-cultural" para proyectar y realizar cualquier empresa.

DIEGO RAMIREZ:

—Más que en antecedentes históricos, la justificación del Festival reside en sus realizaciones positivas, hechas ya realidad o en proyecto de serlo: El inculcarles a los escritores y artistas locales un "estilo de masas", es decir, que las ideas y sentimientos de aquellos deben identificarse con los de la masa popular. La revaluación en nuestro medio de los actuales valores políticos, sociales, filosóficos y religiosos que hacen de Manizales uno de los sectores más retrógrados y reaccionarios de la nación. Ayudar a las masas a impulsar su historia, estimulándolas a la unión y a la lucha en su proceso de liberación. El acercamiento de los universitarios latinoamericanos mediante el intercambio de conceptos que confirman cómo las necesidades y aspiraciones de estos pueblos son las mismas, así como su

Pero el espíritu de síntesis es otra cosa. Es comprender que el hombre está arraigado en la colectividad, hace parte indestructible de ella y quiere subrayar la importancia de los fenómenos económicos, técnicos e históricos que condicionan su clase y hacen la apertura a su destino. Y, el teatro es una tentativa de síntesis, que permite cerrar los ojos ante las personas para solo ver los grupos y las clases.

enemigo común: el imperialismo norteamericano. La descentralización de la actividad cultural, usualmente concentrada en la capital. La educación estética de nuestras gentes.

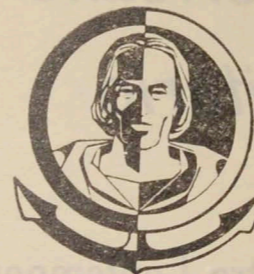
OCTAVIO GARCIA:

—No le encuentro ninguna justificación histórico-cultural. Propiamente hablando, Manizales no tenía ninguna tradición teatral antes del Festival. Pero tampoco creo que se necesite dicha justificación para celebrar el evento. Todos sabemos cómo nació el Festival: por iniciativa de personas que estaban cansadas de oír hablar del meridiano cultural y resolvieron hacer algo para sustentar el famoso dicho y aproximarle al hecho. De todas maneras creo que el Festival, que así se inició, ya tomó sus rutas propias y constituye un aporte valioso a la cultura nacional. Manizales tiene una ventaja: es una ciudad pequeña y el Festival se ve aquí "recogido"; quizá en otra ciudad más grande y con "mayor tradición cultural", el Festival se perdería.

BEATRIZ ZULUAGA:

—Podría hablar de una justificación "arquitectónica", puesto que el Teatro de los Fundadores cuenta con todas las condiciones técnicas para representaciones teatrales. Podría hablar de una justificación cronológica o, mejor dicho, generacional, puesto que Manizales es una ciudad que se está "haciendo", como el teatro y la generación que trae ese teatro. Esta también puede ser una justificación histórica, puesto que responde a un "momento". La falta de tradición teatral, así suene absurdo, podría ser también una justificación, ya que esa falta de tradición nos libra de un pasado de lastres. Claro que si vamos a hablar de una justificación histórico-cultural, para que ello fuera una razón de ser Manizales la sede del Festival, tendríamos que aceptar que no la tiene, como creo que no la tiene ninguna otra ciudad del país. Si ha existido en Manizales alguna cultura —y eso, dízque por aquí pasaba el meridiano cultural—, ha sido una cultura de élites y extranje-ristas, el peor piso para pensar en una justificación histórico-cultural para eventos teatrales latinoamericanos y, más aún, eventos teatrales latinoamericanos universitarios.

Cía. Colombiana de Seguros



COLSEGUROS

Fundada en 1874

Casi cien años de experiencia
"Respaldan el mejor servicio"

Julio Thomas Mosquera

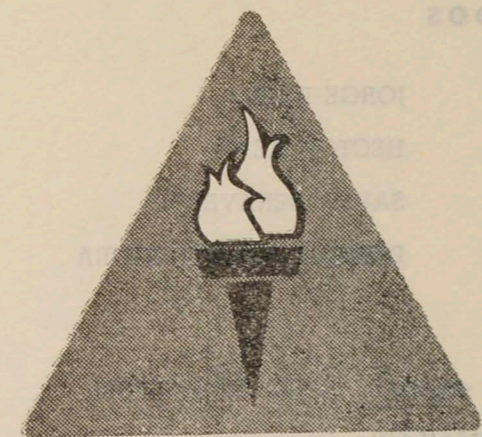
Ingeniero Civil

CALCULOS Y DISEÑOS ESTRUCTURALES

Banco del Comercio, Oficina 810

Teléfono: 307-91

MANIZALES



incolda

símbolo de fe en el hombre colombiano

III Festival Latinoamericano de Teatro Universitario

I Coloquio sobre la problemática del Teatro Contemporáneo

Manizales - Colombia - Septiembre 12 a 20 de 1970

JURADOS

JORGE DIAZ

HECTOR AZAR

SAULO BENAVENTE

ENRIQUE BUENAVENTURA

Invitado especial: JERZY GROTOWSKI.

PROGRAMACION: Obras de concurso Vespertina y Nocturna en el
Teatro Los Fundadores.

Programaciones Populares: Pereira, Chinchiná, Anserma, Villamaría,
La Enea, El Tablazo, Cárcel Nacional, Barrios Unidos, Barrio Colombia,
El Carmen, Minitas, La Avanzada.

