



«La Ciudad Dorada», del grupo La Candelaria, en la loma donde se celebra uno de los mercados de Manizales.

MANIZALES, TEATRO Y REALIDAD DE LATINOAMERICA

Atrás queda ya la batalla del V Festival y I Muestra Internacional de Manizales, fenómeno cultural y político de creciente importancia en la vida latinoamericana. Coq la presencia de varios grupos europeos y uno africano se superó, además, el riesgo de ese oscuro chauvinismo populista y latinoamericano que tiende a hacer —y la vieja relación colonial con Europa explica la posición— de las soluciones adecuadas a esta área algo así como la única pauta ético-política aceptable.

Manizales ha vuelto a mostrar, con evidencia aparatosa, que en cada país —de América o de cualquier otro continente— se lucha por unos objetivos afines, aunque sean distintos los momentos de su proceso social y económico. Por eso, salvados los equívocos semánticos, la mayoría de los presentes en Manizales ha podido dialogar y entenderse.

Sólo un reducido grupo de doctrinarios —mucho más reducido que el que, literalmente, aterrorizó los debates, o foros, como los llaman aquí, de dos años antes— siguió con su invariable discurso, sin tener jamás en cuenta el país de donde procedía cada grupo y exigiendo en cada instante un espec-

táculo panfletario, didáctico y prácticamente único.

El salto que, en todo caso, va del Festival del 71 al 73 no hay podido ser más claro y significativo. Porque no sólo se ha «rebajado» la retórica doctrinaria, sino que media docena de grupos «no latinoamericanos» se ha insertado sin mayores problemas —y, en al-

estas manifestaciones teatrales, verdadera aportación a la lucha que los pueblos de los diversos países llevan a cabo en busca de su propia afirmación y su verdadera independencia.

Teatro Popular

Cuando en Latinoamérica —al menos en Colombia y sus áreas

de procedencia o estado universitario, empeñadas en definir el único teatro popular válido y posible. Ciertamente, en fin, que el concepto se ha hecho escurridizo y oportunista en más de una ocasión. Pero...

(Jesús es uno de los millones de niños colombianos —gamine se les llama— que viven en las calles. Es el mayor de ocho hermanos y tiene doce años. Sus padres están separados. Vive con la madre, que recibe doce pesos (unas treinta pesetas) diarios del marido, aparte de la miseria que aquí se paga por los trabajos domésticos. Cuando la madre sale de casa, Jesús se encarga de hacer la comida y cuidar a sus hermanos. Naturalmente, no siempre lo hace bien, y su madre le pega a menudo, por lo cual Jesús ha decidido abandonar la casa y vivir en la calle. En Bogotá hace frío en esta época y a Jesús le encontramos temblando de frío, sin poder dormir, tumbado en una acera. Era a la salida del teatro y le llevamos al hotel. Nos contó su historia. Al día siguiente, cuando lo internamos en un centro asistencial, la propia directora, una mujer joven, llena de claridad, nos recomendó que lo sacáramos pronto e intentáramos protegerlo, pues

JOSE MONLEON

gún caso, incluso con mucho éxito— en el discurso político y cultural de Manizales.

Por lo demás, la repercusión del Festival ha sido grande. Y, apoyándose en Manizales, también Bogotá, Puerto Rico y Caracas han organizado su I Muestra Internacional, con los grupos europeos más destacados de aquel Festival, el Teatro Límite de Uganda, y la amplia y lógica participación latinoamericana. Publicaciones culturales, emisoras de radio, programas de televisión, periódicos, conferencias, debates, se han encargado de subrayar las significaciones de

vecinas— se habla de Teatro Popular, la palabra tiene un sentido muy distinto al ambiguo e idealista que cobra en España. Ciertamente que el populismo es también aquí uno de los peligros constantes y que uno ha visto a humildes gentes de un suburbio manifestándose por la avenida central de Bogotá en favor de María Eugenia, la hija del general y ex dictador Rojas Pinilla, proclamada por su padre candidato presidencial de la ANAPO (Asociación Nacional Popular). Ciertamente que en los debates uno se ha rebelado a menudo contra ciertas minorías intelectuales,

MANIZALES, TEATRO Y REALIDAD DE LATINOAMERICA

la vida del Centro era difícil y su nivel moral inevitablemente bajo...)

... hablar de Teatro Popular y plantearse su problemática es aquí fundamental. Sólo si el teatro se plantea su función dentro de un proceso social que acabe con esos millones de niños colombianos que duermen en la calle, con los incontables adultos que mendigan las sobras en los restaurantes y (!) en los autoservicios universitarios, sólo dentro de ese discurso, el teatro tiene aquí un sentido.

Uno atraviesa con el coche grandes extensiones cubiertas de pasto, con cercas que rodean manadas de ganado vacuno. Uno pasa cerca de cafetales sembrados en la loma de los montes y envueltos de verde tierra improductiva. Uno se aterra ante el abandono de la agricultura en una sociedad agobiada por la pobreza, con miles y miles de personas hacinadas en los barrios «fantasma» que envuelven la capital de Bogotá.

Sí, aquí, todo, desde el discurso electoral al espectáculo dramático, desde el letrero mural que exalta la revolución a los parques cementerio que venden hermosas parcelas a plazos para cobijo feliz de los cadáveres, todo remite al rostro de cualquiera de esos millones de niños que tiemblan por las noches y respiran gasolina para entontecerse y soportar mejor el frío.

¿Cómo eludir, siquiera provisionalmente, el tema del Teatro Popular? Las respuestas son mejores o peores, serenas o febriles. Pero el dilema está claro: o el teatro lucha por la creación de una sociedad popular, o se esfuerza, hasta donde le sea posible, en contribuir a una justa evolución y transformación social, o es una indecencia.

Sentado esto, queda aún lo más importante por decidir. ¿Qué teatro es el que constituye una verdadera, siempre dentro de las modestas posibilidades del fenómeno dramático, contribución a ese proceso? Las respuestas, dentro del teatro colombiano, son varias. Citaremos las fundamentales, no sólo por darnos una imagen de la vida teatral de Colombia, sino porque, además, pueden tomarse como modelos imitados por otros países latinoamericanos situados en un nivel social, político y económico afín.

Un mundo distinto

Cuando el grupo La Candelaria, de Bogotá, presentó en Nancy «La Ciudad Dorada», se produjo una general decepción. Era en un espacioso gimnasio, para un público «internacional» y «especializado» que, en su mayoría, no aceptó la sencillez formal, la estructura anecdótica, el lenguaje coloquial e in-

mediato, el esquematismo de los arquetipos, que conformaban el espectáculo. Ahora, en Manizales y en Bogotá, he podido ver trabajar al grupo en su propio medio, para un público de centros obreros, plazas y suburbios. ¡Qué distinto resulta todo! Es obvio que los juicios de Nancy siguen valiendo «si suponemos la obra hecha para Nancy». Pero, aquí, la realidad social de los espectadores, los lugares de la representación, la tensión política general, la libertad de expresión, los debates que siguen a la conclusión del espectáculo, cuanto hace

el tema. Terratenientes desaprensivos cuyas señoras parodian burdamente —y con ello se denuncia uno de los aspectos del colonialismo que aún sobrevive— el imaginado refinamiento «europeo» o «yanqui». Capataces agresivos y autoridades corrompidas que intentan servir lo mejor que pueden a sus amos. Obreros desesperados y en la miseria que, poco a poco, adquieren una conciencia política. También el final es el que siempre proponen las minorías intelectuales más radicalizadas de Colombia: la rebelión y triunfo de los obreros,

lucheros», una serie de mecanismos, verbales, gestuales, melodramáticos, musicales, que divertían y explicaban los problemas a las sencillas gentes de Manizales, obviamente vírgenes en experiencias teatrales? ¿Qué sentido tenía, y qué límites, nuestra perspectiva cultural, nuestro rechazo de los esquemas propuestos, frente a la comunicabilidad inmediata, clara, entre el espectáculo y el público para el que había sido hecho?

En definitiva, como ocurre en todo teatro, era el público el que determinaba el espectáculo. El pro-



«La denuncia», del TEC, en la gallera de la ciudad. La obra trata de la histórica «Masacre de las bananeras», de 1928.

de Colombia un país duro, conflictivo y abierto, redimensiona una y otra vez la obra y explica ampliamente esa urgencia informadora, ese carácter de documento inmediato, que caracteriza el trabajo de La Candelaria (nombre de un hermoso y modesto barrio de Bogotá, que conserva la traza arquitectónica de la etapa colonial, en el cual tiene el grupo su pequeño local y su domicilio).

Algo parecido, aunque con sus propios matices, habría que decir de espectáculos como «La verdadera vida de Milciades García», montado por uno de los grupos políticamente más combativos de Colombia. Se trata de contar, una vez más, la vieja servidumbre del campesinado y las trampas encerradas en la vieja reforma agraria. La situación es la misma que aparece en multitud de obras sobre

quizá olvidando que la realidad del país es distinta. ¿No había en la manifestación de los partidarios de María Eugenia Rojas pancartas que proclamaban a la hija del ex dictador como el mejor camino hacia el socialismo? «La verdadera vida de Milciades García» era, pues, una historia amañada, la historia que los autores del espectáculo desearían para Colombia. Pero el amaño, en lugar de ser una de tantas panfletarias deformaciones de la realidad, tomaba en Manizales el tono patético de quien canta en la noche para ahuyentar a los fantasmas. Era como si Ricardo Camacho, el principal responsable del espectáculo, quisiera situar al obrero colombiano ante una falsa pero estimulante imagen que, al confrontarse con la realidad, tuviese el carácter de un revulsivo. ¿Podríamos calificar de burdos, de «popu-

blema parecía radicar en manejar una serie de elementos del melodrama o la telenovela, familiares para el público, ordenando con ellos un espectáculo crítico. Problema que parece muy intelectualista y complicado a distancia, pero que cobraba una enorme claridad en el teatrillo de Manizales. Los autores querían decir unas determinadas cosas y hacerse entender por un determinado público. Y eso lo conseguían, aunque siempre quedara en pie la pregunta de si no habría podido suceder otro tanto o incluso conseguir mejores resultados con un teatro menos primitivo... ¿No debería considerarse paternalista, resultado de «descender al nivel estético y político del pueblo», un espectáculo de las características del descrito?

A esa cuestión Intentan contestar los del Teatro Experimental de



Uno de los numerosos debates sobre las representaciones. Todo fue libre y ampliamente discutido.

Cali, seguramente el grupo más maduro de Colombia. El espectáculo que presentaron en Manizales, «La denuncia», responde a los métodos de creación colectiva desarrollados por el TEC y tiene por tema uno de los episodios más recordados de la moderna historia de Colombia. Se trata de la llamada «Masacre de las bananeras», sucedida en 1928 con motivo de la violenta represión de una huelga organizada por los campesinos contratados para la recolección de bananas por una compañía norteamericana. La huelga se inscribe en el nacimiento de la conciencia política de las clases populares colombianas, dándose, tanto en la brutalidad de la represión, como en la desorientadora información publicada inicialmente en la prensa del país, como en la severidad de los juicios sumarios verbales contra los presuntos responsables de la huelga, una serie de matices y comportamientos que descubren a la perfección los compromisos de la entonces oligarquía colombiana con los intereses de los Estados Unidos. El grupo del TEC ha estudiado minuciosamente los documentos de la época, a partir de los discursos que Gaitán, diputado luego asesinado, pronunció en la Cámara para denunciar los atropellos de las autoridades. Discursos y acciones evocadas se ordenan en un montaje que encontró su más perfecto marco en la gallera de Manizales, convertida en la réplica de un Parlamento, con su pista central y los espectadores colocados como en una pequeña plaza de toros.

Es obvio que el trabajo del TEC descubre un tema de fuerte proyección política sobre los espectadores. Pero el grupo —con Enrique Buenaventura, uno de los hombres clave del teatro latinoamericano de nuestros días, en funciones de «dramaturgo», dentro del reparto de trabajo entre las distintas comisiones— intenta desarrollar la

intención crítica con una metodología teatral cargada de valiosas preocupaciones formales. Es decir, procurando que el propósito no sea nunca una justificación de la mediocridad estética, sino haciendo de aquél un motivo de preocupación por el rigor y la precisión formal del espectáculo. Aunque en este punto, puestos a juzgar los resultados, sea siempre difícil para un extranjero calibrar el valor dramático de unos documentos que nos parecen nuevos cuando, en realidad, reflejan hechos guardados en la memoria colectiva de Colombia.

Tendríamos, pues —al margen de una línea más profesional, representada por el TPB, que acaba de estrenar «Un enemigo del pueblo», tres líneas diferenciadas. Un teatro especialmente informativo, periódico dramatizado, hecho con la urgencia y el espíritu de un mural, en la línea de «La Ciudad Dorada» (es decir, Bogotá, capital del oro en los primeros tiempos de la colonia, atracción para cuantos llegan hoy del resto del país con ánimo de mejorar su nivel de vida), de La Candelaria. Otra, voluntariamente panfletaria, consciente de sus límites de «teatro de circunstancias» —como el que, por ejemplo, pudo escribir nuestro Max Aub durante la guerra civil española—, ligado a un programa revolucionario y a un grupo político precisos. Y una tercera, alimentada por un teatro esforzado en reordenar la historia, en corregir su «versión» tradicional, dando el punto de vista de las clases populares sin abandonar por ello la preocupación estética.

La idea dominante en cuanto a la creación del espectáculo es, en las tres líneas, la de la creación colectiva. Poética que no deja de arrojar sus peligros, porque si, de un lado, nada más coherente que confiar a todo el grupo la creación de un espectáculo con el que todos quieren comprometerse y expre-

sarse, de otro se corre el riesgo de que el trabajo acabe apoyándose en el acuerdo más fácil y a la vez más trivial del grupo: la teoría, el programa aprendido en los libros, forzosamente lineal y privado de las tensiones y contradicciones propias de los seres reales y vivos.

Teatro pobre, teatro en la calle

Cuando los polacos del Stu pudieron, al fin, presentar su espectáculo, ya el último día, a base de improvisar una repetición de su decorado retenido en la Aduana, una parte del público joven de Manizales se rebeló. La modesta complejidad escenográfica de «La llave de los sueños polacos» —espectáculo comentado en una de las crónicas que publiqué en TRIUNFO a raíz del último Festival de Nancy— y sus nada gratuitas ni aparatosas exigencias luminotécnicas parecieron algo así como un despilfarro. El tema es interesante porque revela la existencia de un significativo equívoco. A otro nivel, el mismo que hace años con fundió el valioso neorrealismo cinematográfico con el cliché del miserabilismo.

Una cosa es que la realidad socio-económica y cultural de ciertos países, como sería el caso de Colombia, plantee la necesidad de un teatro simple, capaz de alzarse en cualquier lugar, de bajísimos costos de producción, y otra exigir que las distintas sociedades, situadas en momentos distintos y con tradición teatral asimismo distinta, se sujeten a la pauta de una de las áreas de Latinoamérica. En el fondo, los que en Manizales querían hacer de su pobreza un dogma teatral universal y condenaban el uso de una docena de focos, me recordaban un poco a los que en España, invocando la rutina tradicional o la supuesta honestidad de

lo simple, condenaban el montaje de «Yerma» por «abusar de la máquina». Por eso me detengo un poco en este punto.

Yo creo que algunos espectáculos de «participación», concebidos para ser ofrecidos en plazas públicas o salas de cualquier índole, en los que los actores hacen a veces preguntas al público o le ponen en el trance de lanzar un «Viva la huelga», tienen su sentido y responden a una de las posibles formas del hecho teatral en un determinado medio y circunstancia. La elementalidad técnica del espectáculo —ni luces, ni trajes, ni clima, con arquetipos en vez de personajes—, el carácter arengatorio de la interpretación, la estructura general del trabajo, son la consecuencia de un objetivo que se mueve entre la agitación y la información (especialmente patéticos resultaban en Manizales los «espectáculos de agitación» montados por grupos de la juventud peronista en tiempos del «dictador» Lanusse). Tan ridículo sería medir este teatro con los valores de una buena representación de Shakespeare como lo contrario. Son expresiones distintas, concebidas para públicos distintos y con una función inmediata distinta. Cada una tiene su propia preceptiva y sus propias exigencias en directa relación con el lugar y momento en que se propone.

En Manizales, donde se ofrecían más de diez espectáculos diarios, en los sitios más inverosímiles, en el contexto de una sociedad precisa y dentro de un discurso político concreto, hubiera sido imposible, quimérico y hasta aberrante un espectáculo de la Royal Shakespeare Company. De ahí a declarar gratuitos los montajes e investigaciones de Peter Brook hay, como dicen los escritores, un abismo.

Es algo parecido a lo que ha ocurrido aquí —y en tantos lugares— con Grotowsky, descubierto y amado apasionadamente por algunos



Cuando un suizo compra un reloj, sabe muy bien lo que se trae entre manos (y lo que se lleva en la muñeca)

Cada pueblo tiene una especialidad en el reparto internacional del gusto y de las vocaciones. Los suizos son especialistas en relojes.

Se puede decir que ellos inventaron el arte de medir el tiempo con precisión. Y que entienden de relojes más que nadie. Vocacionalmente. Sin competencia posible.

Cuando un cosaco monta un caballo, un francés cata un borgoña, un alemán interpreta a Beethoven, un inglés saborea su té, un español siente un Goya, estamos ante expertos que saben lo que se traen entre manos. Cuando un suizo compra un reloj, estamos ante un experto que sabe lo que se lleva en la muñeca.

Y los suizos, en su mayoría, eligen TISSOT, el reloj más vendido en el país más experto en relojes.



TISSOT SEASTAR Caballero. Automático, calendario impermeable. Caja y brazalete de acero.

TISSOT PR 516 Señora. Automático, calendario impermeable. Caja y brazalete de acero.

TISSOT - Auténticamente suizo



MANIZALES, TEATRO Y REALIDAD DE LATINOAMERICA

grupos latinoamericanos hace tres o cuatro años. Ahora, como se ha descubierto que la investigación de Grotowsky se inscribe en una situación sociocultural distinta a la de Latinoamérica, los más tontos han dado en despreciar sistemáticamente al investigador teatral polaco y aplicar el término de «macanada grotowskiana», «una baina de Grotowsky», o cualquier otra graciosa expresión latinoamericana, a no importa qué montaje, feliz o desdichado, que recuerde al maestro de Wrocław.

Camino este que no hace sino confundir las cosas, facilitar su tarea molesta a los ignorantes e impedir que Jerzy Grotowsky sea entendido y estudiado adecuadamente.

El «Cono Sur»

En Manizales había críticos de Buenos Aires, Santiago de Chile y Montevideo. Desgraciadamente, por problemas de última hora, no participó en el Festival El Galpón, de Montevideo, uno de los grupos con más prestigio de todo el continente. Supongo que, de hacerlo, su trabajo habría desorientado a más de uno, pues, aun siendo crítico y comprometido, se asienta en una madurez cultural, en una práctica escénica, ajena a la vida teatral colombiana. Si acudió un grupo chileno, Los Mimos de Noisvander, enviados oficialmente por el Gobierno de Salvador Allende e incapaces de provocar los «¡Viva Chile socialista!» que muchos auguraban. Su trabajo, técnicamente estimable, arraigado en el mimo francés, no tenía, es cierto, nada que ver con las calientes noticias que publicaba la prensa sobre la situación chilena.

No estaba nunca demasiado claro si el teatro, cargado de connotaciones europeas, del «Cono Sur» iba por delante o por detrás del que proponían los grupos de Centroamérica o del movimiento estudiantil mexicano. Desde una perspectiva que «asuma» como propia la historia del teatro que se estudia en Europa y conocen muy bien las minorías intelectuales de América, el «Cono Sur» aparece infinitamente por encima del teatro que hoy proponen los colombianos y cuantos se mueven a un nivel afín. La cuestión está en saber si esa perspectiva es correcta y se asienta en la realidad colectiva o en el desarrollo marginal de una minoría privilegiada.

Recuerdo, en este sentido, lo que me decía Taco Larreta, gran hombre del teatro uruguayo, en Madrid, hace unas semanas. La crisis política de su país había puesto en cuestión toda una tradición teatral uruguayo asentada en propuestas europeas. No sólo hacía falta impulsar la presencia de dramaturgos nacionales, sino, en la medida

en que a cada materia correspondía una forma, interrogarse sobre el posible lenguaje escénico de ese nuevo teatro. ¿Hasta dónde valdrían o no, desbordada la imagen de la pequeña burguesía culta de Montevideo, las lecciones de Ionesco, de Brecht, o de Arthur Miller, por citar ejemplos diversos? ¿Qué camino seguir para crear un verdadero teatro uruguayo, asentado, aún atento al propio medio, en el proceso general latinoamericano?

Nuestros buenos amigos de Chile, Argentina y Uruguay sufrieron mucho en Manizales. Quizá veían en aquel vital desbarajuste parte del precio que habrán de pagar algún día para gozar de un teatro asentado en su continente. Por lo demás, yo pienso que ambos mundos se necesitan. Porque si «los latinoamericanos del Norte» pueden aportar esa vitalidad, ese arraigo, que hoy se echa de menos en el teatro de las «democracias ex modelo» del Sur, el teatro de esos países desarrollados debe aportar al discurso la criba y apropiación de ese valioso material que, a lo largo del último siglo, ha llegado de Europa. En el diálogo de ambos mundos está, me parece, uno de los instrumentos para superar el falso dilema entre el «indigenismo» y el «europeísmo», en busca de un teatro que sea latinoamericano y no rechace, por idealismo, las aportaciones de la vieja historia de la cultura.

De Europa y Africa...

La gente no sólo llenaba las sillas colocadas en el gimnasio de la Universidad. Había estudiantes encaramados en lo alto de las columnas laterales aprovechando el espacio que la estructura metálica dejaba entre las mismas y el techado de uralita. ¿Cómo habían conseguido trepar hasta allá arriba? Se respiraba ese clima de festejo revolucionario tan frecuente en Manizales. Alguno de los gritos de rigor había salido ya de aquí o de allá, cuando los muchachos de La Comuna, de Lisboa, iniciaron su representación. Unas cañas, un ceremonial lleno de símbolos, un largo silencio y, luego, los versos de un auto de Gil Vicente. Pero, ¿dónde estaba el terrateniente opresor?, ¿dónde el yanqui corruptor?, ¿dónde el pobre campesino? Había que esperar, que seguir atentamente el espectáculo, para así descubrir la excelente actualización que La Comuna había hecho de Gil Vicente, transformando el viejo auto religioso en un espectáculo crítico, levantado contra los mitos que oprimen la sociedad portuguesa contemporánea. ¿Estaban aquellos estudiantes colombianos dispuestos a entenderlo? ¿Serían sensibles al clima general de opresión que

traslucía el espectáculo y al carácter metafórico —¡oh, la censura!— de sus imágenes? Por lo pronto, tras el desconcierto inicial, el espectáculo provocó un respetuoso silencio. Luego, unos sacaron más y otros menos, pero el espectáculo generó una perplejidad llena de valiosas interrogaciones. ¿Y qué decir de la compañía llegada de Polonia, un país socialista? Nadie entendía el idioma, pero las notas del programa y algunas imágenes escénicas dejaban entrever de qué se trataba. Resulta que el grupo planteaba críticamente ciertos problemas de su país, borrando cualquier idealización sobre las venturas automáticas de una sociedad socialista. ¿Y los de Uganda? Ciertamente, el sentido crítico de su espectáculo era inequívoco y apuntaba a la condena de ciertas brujerías o supersticiones religiosas que habían aterrorizado y estancado al país. Pero, ¿y su espectacular lenguaje escénico? ¿No sonaba un poco, desde la austeridad formal, desde la demanda de un discurso verbal explícito y claro, tal como se preconizaba en Manizales, demasiado folklórico?

De los grupos españoles, La Cuadra y Tábaro, prefiero no hablar aquí y dejar para otro reportaje la proyección de su trabajo en varios países latinoamericanos. Pero, ¿no es evidente que ni Quejío, ni el programa Tábaro, con su particularísima versión de «El retabillito de don Cristóbal», de García Lorca, y una selección de «Castañuela '70», tienen nada que ver con la imagen conformista y rutinaria que suelen proyectar algunas compañías españolas de tercer orden en gira por estas tierras, la memoria de otras giras más ilustres y las obras de nuestros autores más comerciales? También en este punto fue necesario hacer un esfuerzo, que juzgo absolutamente saludable tanto para el público de Manizales como para el prestigio de la cultura española.

Los límites de la teoría

El problema concreto que ha revelado en Manizales la mayor parte del teatro latinoamericano convocado ha sido, en suma, cierta incapacidad para trascender la teoría, para comprender que el sentimiento es una fuente de comunicación y de conocimiento inseparable del análisis teórico, que el teatro no es una simple información dialogada, sino un intento de representar al hombre, con todas sus contradicciones y tensiones personales, dentro de un proceso social que nos aclara la economía política.

Quedarnos sólo con esta última puede conducir a la propuesta de un teatro malísimo, aburrido y tri-

vial, aunque, teóricamente, esté cargado de razón. En tales casos se alcanzan a menudo, contra la voluntad de los autores del espectáculo, efectos opuestos a los pretendidos. La confusión en el medio expresivo —confundir el teatro con el ensayo o el informe— determina una involuntaria parodia de aquello que se defiende. Pero, ¿no es éste, sin necesidad de ceñirnos a Manizales, uno de los graves problemas del teatro que se «proclama» revolucionario en cualquier lugar de la Tierra?

¿Quién juega con quién?

Quiero acabar destacando la absoluta libertad que preside el Festival de Manizales. Una de las organizaciones del teatro colombiano —el ala más radical de la muy radical Asonatu— se negó a participar, por considerar que Manizales es un falso escaparate democrático de la realidad colombiana. Pero la organización más seria y de planteamientos político-teatrales más rigurosos, la Corporación —con hombres tan inequívocos en sus cuadros como Carlos José Reyes y Enrique Buenaventura—, si acudió, así como la facción de la Asonatu, representada por la ya comentada «Verdadera vida de Milciades García».

Cuando el Festival inició sus trabajos, el joven teatro colombiano se preguntó si debía o no debía acudir. Y la gran mayoría respondió afirmativamente, bien para participar en el programa oficial, bien para integrarse en la Muestra Paralela, celebrada simultáneamente en otros locales de la ciudad. Y para intervenir en los debates, cursos, seminarios...

La tesis que finalmente se impuso fue que desaprovechar una ocasión como la de Manizales es un flaco servicio al proceso cultural y político del país y aun de Latinoamérica. Si existen problemas, nada mejor que explicitarlos y hacerlos públicos. Si Manizales es una buena ocasión de encontrarse y un buen altavoz, lo más lógico es aprovecharlo para dialogar, conocerse, autocriticarse, ordenar el trabajo para el futuro. ¿Quién utiliza a quién? La respuesta es bizantina. El hecho concreto es que la vida política actual de Colombia permite la libertad de Manizales y que una buena parte de la juventud del país la ha empleado al servicio del pueblo colombiano.

Sería injusto haber aludido a la miseria de una buena parte del hermoso país, a sus graves problemas latentes, sin señalar al mismo tiempo —dando al dato su exacto valor— el hecho de que, al menos durante los quince días de Manizales, fue posible hablar de todo, discutirlo todo, criticarlo todo. ■ J. M.