

# Contra viento y marea

Entrevista de Patricia Jaramillo Vélez a Ricardo Camacho

**PJV:** Empecemos por la historia del Teatro Libre de Bogotá: ¿cuándo, cómo y por qué se fundó?

**RC:** El Teatro Libre de Bogotá se fundó en mayo de 1973, en una reunión en la sede de la Asociación Colombiana de Empleados Bancarios -Aceb- de Bogotá, en la calle 14 con carrera 5. A esa reunión concurrieron tres vertientes: el núcleo central era la gente que venía del teatro universitario, específicamente del grupo que se formó en la Universidad de los Andes en 1967; la segunda vertiente procedía del grupo universitario que se creó en la misma universidad después de que los del primer grupo salimos; y la última provenía de otro grupo que yo había armado en la Universidad Nacional. Llegaron también algunas personas que estaban entre el activismo político y el teatro, porque en esa época estábamos ligados a un partido de izquierda, maoísta, el Movimiento Obrero Independiente y Revolucionario -Moir-. En ese momento, la frontera entre el teatro propiamente dicho y el activismo político no era muy clara, como reflejo de la falta de tradición teatral en este país.

Fundamos este teatro porque queríamos hacer un grupo independiente que estuviera dedicado básicamente al teatro popular, a un teatro que sirviera de herramienta en la lucha por la transformación de la sociedad, inmerso en el proceso político, y que tendría su público principal en las masas trabajadoras. En sus comienzos, pues, éste fue un teatro que osciló entre el activismo político y la actividad teatral propiamente dicha.

También queríamos establecer un grupo que trabajara por una dramaturgia nacional, alternándola con obras del repertorio internacional, pero que tuviera ese mismo sello de un teatro popular. Uno de los primeros montajes del Teatro Libre, por ejemplo, fue *La madre*, de Bertolt Brecht, adaptación de la novela de Gorki.

Es importante anotar que la mayor parte del conjunto que concurrió a la fundación del Teatro Libre no tenía ninguna educación teatral formal. Nunca habíamos

tenido maestros, ni cursos, ni nada que se le pareciera; todo lo habíamos aprendido en el teatro universitario. Algunos habían egresado de la Escuela de Teatro del Distrito, que en esos momentos se debatía en unas condiciones muy precarias y, por lo tanto, su instrucción era muy elemental. Por ello, otro de los objetivos del grupo era formarnos a nosotros mismos como actores, como gente de teatro.

**PJV:** ¿Y por qué fundar un grupo y no ingresar a otros que ya existían?

**RC:** Cuando tuvimos que decidir si nos íbamos a dedicar al teatro o no, existían en esta ciudad dos grupos organizados: el Teatro Popular de Bogotá -TPB- y La Candelaria. De La Candelaria debo decir que los primeros espectáculos que vi en mi vida fueron concebidos por Santiago García, cuando su grupo se llamaba La Casa de la Cultura, y, además, que aprendí mucho de ellos. Me parece que Santiago García es un excelente director y que La Candelaria es un grupo pionero, porque fueron los primeros en hacer teatro moderno en este país. Tan sencillo como eso. Antes se montaban obras costumbristas, como las de Luis Enrique Osorio, que hoy está en el olvido. Recuerdo los montajes de Santiago García de *Marat-Sade*, *Galileo Galilei*, *La cocina*, *El matrimonio*. Con ellos aprendí a ver teatro. Posteriormente conformaron La Candelaria, un grupo que presentaba unas características muy definidas y particulares, tanto estéticas como ideológicas, y unas diferencias sustanciales con respecto a lo que buscábamos. Por esa época La Candelaria ya estaba dedicada a la creación colectiva; en el momento de la fundación del Teatro Libre teníamos una posición muy distinta frente a esa opción.

Por otro lado, el TPB era un grupo originado en una tradición y una historia completamente diferentes. Aquí hubo una primera generación, la de Santiago García y Enrique Buenaventura, los creadores del teatro moderno en Colombia; después vino la generación intermedia –el TPB, grupos como La Mama, El Local– y luego surgimos nosotros, los “hijos” de la primera generación. Nos formamos en unas circunstancias muy diferentes, en todo ese torbellino del teatro universitario y del movimiento estudiantil, y ese contexto marcó, caracterizó y definió nuestra orientación futura.

Por eso creamos el Teatro Libre, que planteaba una alternativa distinta. Crear un grupo es un acto político, una declaración política. Además, hay que recordar que el movimiento teatral en los años setenta estaba muy influido por las corrientes políticas de izquierda; prácticamente toda la gente que hacía teatro en este país estaba, de alguna manera, ligada a corrientes de izquierda, si no orgánicamente, sí desde el punto de vista de sus simpatías. Nosotros proveníamos de una fuerza política nueva que tenía una postura radical frente a los partidos de izquierda existentes, es decir, tanto al Partido Comunista como a lo que se llamaba la extrema izquierda, representada por la corriente cubanista, castrista.

En cualquier caso, mucho antes de pertenecer al Moir, desde el mismo teatro universitario en los Andes y de manera natural, delimitamos fronteras con gran parte del movimiento teatral bogotano. En esto influyeron muchos factores. Proveníamos de una pequeña burguesía intelectual, teníamos otra formación y otra visión del mundo –si acaso uno puede tenerla a los veinte años–, y también una intuición y una inclinación diferentes a las de los grupos de teatro que ya existían en la ciudad. En cuanto comenzamos a hacer teatro, por razones que no podría explicar, tal vez de educación y de origen de clase, fue claro que debíamos encontrar una organización y una forma de trabajo propias para este grupo, producto de las marcadas diferencias de la época de mayor auge del teatro universitario, hacia finales de los años sesenta y comienzos de los setenta, porque, evidentemente, como una generación nueva, éramos más radicales, más “puros”.

Ahora bien, no podría decir que en el grupo de los Andes existiera en principio una reflexión sobre este punto. Simplemente éramos diferentes porque pertenecíamos a una generación distinta y no habíamos crecido bajo el ala que cobijó a la mayoría de los grupos importantes del movimiento teatral colombiano. Éramos el resultado de un proceso diferente, hijos del movimiento estudiantil, de lo que pasó en Europa en el 68, de la Revolución Cultural China, de las protestas estudiantiles contra la guerra de Vietnam, etcétera. Es paradójico porque la universidad de la que egresamos era (aún es) de un estrato social alto.

De cualquier forma, creo importante señalar que la principal manera de hacer teatro en Colombia era a través de un grupo y no se nos ocurrió una cosa distinta. Además, concebíamos el grupo como un colectivo de trabajo permanente que reproducía en su seno la concepción de colectividad, de una organización solidaria en el sentido político, y eso era muy importante.

**PJV:** En concreto, ¿cuál era la característica específica que diferenciaba el quehacer del Teatro Libre?

**RC:** Cuando se fundó el grupo ya teníamos una posición crítica sobre la creación colectiva, en el sentido en que no la considerábamos como nuestra opción estética, dado que nos interesaba el teatro de autor. No hay que olvidar que fuimos educados en una facultad de literatura y filosofía, estudiando los clásicos y la literatura universal; por lo tanto, esto de la creación colectiva chocaba con esa formación. A pesar de que hicimos “obras”, “sketches” –para llamarlos de alguna manera– al calor de las luchas estudiantiles, cuando pudimos reflexionar al respecto nos dimos cuenta de que esa era una opción que no nos interesaba en absoluto.

**PJV:** Hoy, luego de 32 años de trabajo teatral, cuando usted mira retrospectivamente estas primeras creaciones colectivas del Teatro Libre, ¿qué sabor le dejan, cuál es el recuerdo o la crítica sobre esas obras?

**RC:** En la lista de los montajes del Teatro Libre hay tres espectáculos que figuran como creación colectiva: *Encuentro en el camino*, *La verdadera historia de Milcíades García* y *Un pobre gallo de pelea*, que, hay que aclarar, se hicieron cuando aún éramos universitarios. En ese momento era prioritario lo que teníamos por decir, el teatro nos servía como herramienta política de agitación y propaganda, pero formalmente era muy pobre. Ni siquiera se podría decir que explorábamos nuevas formas expresivas; eran obras muy elementales, como corresponde a estudiantes de veinte años sin formación teatral. Fueron años fervientes, pero, desde el punto de vista

estético, pienso que todo era muy elemental, tosco y rudimentario; nos sobraban el entusiasmo y el fervor, pero nuestra visión artística era precaria.

A principios de la década de 1970, el fenómeno de la politización del teatro, su radicalización, la ausencia de obras escritas y la urgencia de manifestarse frente a los acontecimientos políticos nacionales e internacionales nos condujeron a pensar que la única salida era montar obras –si se pueden llamar así– sobre los problemas, la historia o la actualidad. Si aquí no existía una tradición de teatro, menos podíamos hablar de una tradición de autor, que es lo último que aparece en el teatro. Entonces se empezaron a hacer obras y alguien decidió llamar a este fenómeno “creación colectiva”.

De cualquier manera, eso no lo inventamos aquí, eso se hizo –se ha hecho– siempre. Desde el punto de vista político, de la izquierda revolucionaria, lo empezaron a hacer los alemanes y los rusos a comienzos del siglo XX. En especial los rusos, con esos espectáculos de masas que no tenían nombre, creados al calor de los acontecimientos de la Revolución de Octubre. En Alemania también se hizo, probablemente en las épocas de emergencia social, aun cuando no queden muchos registros de ello.

Entonces, sin pensarlo mucho, sin teorizar ni detenernos en problemas de concepto creativo, hicimos esa clase de espectáculos. Después nos dimos cuenta de que no poseían, sino muy ocasionalmente, los elementos esenciales de lo que yo considero es una obra de teatro, es decir, era muy difícil que en ellos emergieran verdaderos personajes, y su estructura y su lenguaje eran –son– muy débiles. Siempre nos interesó hacer un teatro de personajes, mostrar la vida de los personajes populares en escena, pero a partir de la creación colectiva es complicado crear personajes y se reincide en conceptos de masas, comparsas y figuras caricaturescas –externas, superficiales, estereotípicas–, y no aparecen personajes con un mundo interior propio. La verdadera estructura de una obra está amarrada, a través de un dramaturgo, a un acto de creación personal. El teatro, por supuesto, no es literatura, pero se vale de la literatura y cuando el lenguaje de una obra se ha concebido colectivamente, pues se nivela por consenso; la creación colectiva, en últimas, se

convierte en un problema de acuerdos, pero la creación no es un problema de acuerdos. Una cosa es el teatro en equipo (lo ideal sería que cada uno de los integrantes del equipo aportara) y otra muy distinta que al producto final se llegue por convenios. A la postre alguien debe tomar las decisiones relacionadas con cómo ensamblar la colcha de retazos y cómo organizar los desacuerdos en un gran acuerdo, y eso implica, muchas veces, una serie de concesiones. Por supuesto, existen obras de creación colectiva que son espectáculos muy interesantes, vitales, apremiantes, con atisbos de personajes, estructura, lenguaje, pero son excepciones. Por otra parte, este método desestimuló a muchos que escribían teatro.

**PJV:** ¿Por qué? ¿Qué tiene que ver lo uno con lo otro?

**RC:** Cuando comenzó el teatro contemporáneo en Colombia, es decir, cuando se superó el costumbrismo, a finales de los años cincuenta y comienzos de los sesenta, se hacían obras del repertorio internacional: Shakespeare, Lope de Vega, Brecht, obras del llamado “teatro del absurdo”. Pero luego, a finales de los años sesenta, el teatro se radicalizó políticamente y el teatro de repertorio quedó, si no desterrado, sí muy desacreditado y arrinconado. Y se entronizó la idea de que había que dedicarse exclusivamente a los temas nacionales. Y el teatro de repertorio no se alcanzó a aclimatar, no alcanzó a enraizarse, a formar un público. Posteriormente, el TPB se dedicó a hacer este tipo de teatro, es verdad, pero, como bien se sabe, ese proceso se frustró y el grupo se murió. Todo esto es un reflejo, repito, de nuestro subdesarrollo. El problema radica en que el actor tiene que formarse en el repertorio. Alguien que quiera ser actor integral y que no haya trabajado sobre Shakespeare, sobre Chéjov, sobre los griegos, está amputado. El teatro en Colombia lo que hizo fue quemar una etapa esencial.

A la par con esto se exaltó la idea de que el repertorio era incompatible con la creación de una dramaturgia nacional y que ésta pasaba forzosamente por la vía de la creación colectiva. Aquí había una generación de hombres de teatro que habrían podido ser autores: Carlos Duplat, Carlos Perozzo, Carlos José Reyes –para mencionar sólo a algunos–, gente que se formó durante los años sesenta y que

empezó a escribir obras, pero al llegar la creación colectiva e instalarse como la única modalidad válida de creación, se frustró toda esta generación, con la consiguiente carencia de dramaturgos en Colombia.

Esto tiene que ver con otra deformación que se asentó aquí, esa especie de creencia no explícitamente formulada –pero clarísima, a mi modo de ver– de que el Tercer Mundo, el teatro en el Tercer Mundo, o en un país como el nuestro, tiene que ocuparse exclusivamente de su propia historia y de sus propias obras y no trajinar con el repertorio. Esa me parece una concepción completamente provinciana y atrasada. Si usted la aplicara al resto de las artes representativas querría decir, por ejemplo, que en las escuelas de música y en las orquestas, los músicos deberían abstenerse de tocar a Bach, a Beethoven y el repertorio clásico para concentrarse en la música nueva colombiana; como si hubiera una contradicción y como si el teatro colombiano, el teatro nacional, no debiera nutrirse de los clásicos extranjeros y contemporáneos, de los clásicos vivos y muertos.

Esa es una corriente que le ha hecho mucho daño al teatro en Colombia, que ha frustrado la formación de actores y que nos ha sumergido en un provincialismo aterrador. En consecuencia, cuanto se hace hoy abrumadoramente en el país es un teatro al que yo denomino “genérico”, es decir, un teatro de inspiración “sociologista” o general, no específica; un teatro contrario a la naturaleza de la literatura y del arte; un teatro abstracto, genérico, sin personajes, ni historia, ni lenguaje.

Esto está ligado a la corriente que opina que el teatro colombiano debe buscar formas nuevas de expresión, lo cual me parece, primero que todo, paradójico, porque en un teatro que no tiene historia, empezar a hablar de “nuevas formas de expresión” es totalmente desproporcionado. A ese respecto, me parece que esta discusión está muy bien ilustrada en *La gaviota*, de Chéjov, una de las obras más bellas que se ha escrito en la historia del teatro moderno. Uno de los conflictos que plantea esa obra tiene lugar entre Arkadina, la actriz, diva del teatro tradicional; Trigorin, su amante, un escritor representativo del realismo tradicional ruso; y Constantin, hijo de Arkadina, un joven ansioso por destruir las formas viejas y entronizar las formas nuevas de expresión, en este caso concreto, el simbolismo. Al concluir la obra, Constantin ha

fracasado ruidosamente como autor dramático y como escritor no pasa de ser un mediocre. En su monólogo final dice: “El problema no es de formas nuevas o viejas, el problema es de talento, y yo no lo tengo”. Quema todos sus papeles y se suicida. Esta sencillez abrumadora de Chéjov ilustra mucho mejor que cualquier discusión lo que estoy tratando de expresar. El verdadero arte, en términos generales, no está preocupado por el prurito de las formas nuevas, sino que esas formas nacen orgánicamente de las necesidades de expresión del artista, pero no es un prurito. Esa es una discusión preartística.

**PJV:** En cuanto al activismo político, ¿qué quedó de ese accionar? ¿Cómo resumir esa experiencia?

**RC:** Por un lado, los años de militancia nos enseñaron, primero –y no lo digo en orden–, a conocer el país, no como turistas, sino haciendo teatro y activismo político en todas partes, en los pueblos, conviviendo con la gente, y esto fue clave; segundo, nos dieron un sentido de compromiso implícito en la dimensión social del teatro y en la responsabilidad que cada uno tiene con su tiempo, con su gente, con su país; tercero, nos pusieron en contacto con una manera de ver el mundo, el marxismo, la dialéctica, y con una manera de apreciar la realidad, de analizarla; cuarto, nos imprimieron una profunda disciplina y un rigor: nos volvieron gente de principios.

La otra cara de la medalla consiste en que, finalmente, a la hora nona, el compromiso del arte es primero que todo con el arte. Por supuesto que el arte tiene un compromiso con la sociedad y con la realidad, eso es más que evidente, pero el compromiso final del arte es con el arte mismo. Kundera decía: el novelista no le debe explicaciones a nadie, salvo a Cervantes. Y yo diría, parodiando a Kundera: el hombre de teatro no le debe explicaciones a nadie, salvo a Stanislavsky. La subordinación de la creación artística a una línea política es algo por lo que pasó mucha gente, pero creo que la realidad desbordó por completo esa situación, y el arte no debería estar, en general, subordinado a una línea política, creo que debe luchar por su autonomía, por la creación de un lenguaje propio; el compromiso del artista, primero que todo, es con la impecabilidad en la ejecución de su oficio y no con la ideología. Hay épocas de la



humanidad en las que todo el mundo, artistas incluidos, por supuesto, toma partido, como decía Sartre, con respecto a los acontecimientos determinantes que están definiendo la historia. Y no me refiero a que el artista se alinee con una determinada causa como ciudadano, sino a que pone su arte al servicio de esa causa, como, por ejemplo, en el momento de una revolución social.

**PJV:** ¿Por qué lo llamaron Teatro Libre de Bogotá?

**RC:** No tengo idea. Surgió porque a alguien le sonó revolucionario, pero no fue meditado. El nombre era provisional, pero se quedó así, no fue producto de una reflexión.

**PJV:** ¿Ese nombre les sirve aún como identificación; después de 32 años tiene un contenido específico?

**RC:** Si me formularan esa pregunta en total intimidad, respondería que habría preferido un nombre más original, más distintivo, que identificara mejor lo que somos, y no un nombre genérico. Pero es algo sobre lo que ya no pienso. Adoptamos ese nombre y me parece que ponerse a buscar otro a estas horas sería un poco tonto e inútil. A lo mejor no es el más adecuado, pero muchas personas también llevan un nombre o un patronímico que no es el que quisieran y aun así lo conservan.

**PJV:** En una entrevista Germán Moure afirmó lo siguiente: “Son las obras las que marcan las etapas del Teatro Libre”. ¿Usted está de acuerdo con esta afirmación?

**RC:** Sí, estoy de acuerdo. Creo que la primera obra que representamos con una cierta ambición artística fue *La madre*, porque ahí tomamos toda la herencia de Brecht. Estudiamos el montaje original del Berliner Ensemble; hicimos un trabajo de mesa complicado y largo sobre la Revolución Rusa, sobre el teatro de Brecht, sobre Gorki, sobre el distanciamiento; ahí había una intención artística clara. Nuestro montaje no fue una copia del alemán, sino algo distinto, propio: rescribimos varias escenas,

compusimos una música original interesante, medio caribeña. Pienso que Brecht fue quien nos ayudó a dar un pasito adelante por primera vez.

Siempre que nos hemos enfrentado a autores clave ha significado un paso para el Teatro Libre. Hoy no creo, ni mucho menos, que *La madre* sea la mejor obra de Brecht, pero el encuentro con este autor representó para nosotros un enorme paso adelante (si en el teatro se puede hablar de dar pasos adelante) en el sentido del oficio, de conocer mejor la dramaturgia y acercarnos a una escritura mucho más profunda y de mayor peso.

**PJV:** Entonces, ¿por qué no empezamos a desglosar esos momentos?

**RC:** Después de *La madre* vino la época de las piezas que salían del taller de dramaturgia que creamos –como *La huelga* y *Tiempo vidrio*, de Sebastián Ospina; *Los inquilinos de la ira* y *El rescate*, de Jairo Aníbal Niño–, un momento que llegó a su clímax con *La agonía del difunto*, una obra insignia del Teatro Libre, la que más hemos representado; no sé cuántas funciones se han hecho de esta obra, son incontables. Todas estas piezas fueron muy importantes, tanto desde el punto de vista del aprendizaje, como de la posibilidad de presentarnos con un lenguaje, unos personajes y unas situaciones muy directas para los sectores populares de gran parte del país. Fue una etapa que podría llamar de conformación del grupo, de consolidación y búsqueda de una dramaturgia nacional, en la que estábamos básicamente al servicio de la política revolucionaria.

Luego, en 1979, dimos un primer tranco para distanciarnos de la militancia política con el montaje de *El rey Lear*. En un país tan atrasado como éste, para un partido revolucionario radicalizado que siente que la transformación revolucionaria está dentro de las expectativas más o menos mediatas, el montaje de una obra que no tiene que ver con eso, de un Shakespeare, no es algo obvio, y a nosotros ni siquiera se nos ocurrió modernizar la obra o pensar en cómo podría ser útil en ese proceso revolucionario en términos inmediatos. Aunque no fuera un acto muy consciente, desde el punto de vista de la intuición –y eso es mucho más importante– fue un paso definitivo decidir que queríamos dedicarnos al teatro y no al activismo político. Siendo

activista en la zona de Ubaté, recuerdo que tuve la idea de hacer un Shakespeare. Un día cualquiera dijimos con otros actores: “Esto no es lo nuestro. Vamos a salirnos de esto y a pensar como actores. Hagamos un Shakespeare”, lo cual constituyó una suerte de declaración. Cuando uno encuentra a Shakespeare es como toparse con una montaña inaccesible, como escalar el Everest, con la diferencia de que hay gente que corona el Everest, pero yo no sé si alguien coronará algún día a Shakespeare. Este episodio cambió toda nuestra perspectiva.

En esa misma época comenzaron a desgajarse del grupo los integrantes que definitivamente sentían que la política los llamaba más y, viceversa, se reafirmaron los que tenían más vocación por el teatro. Nos demoramos un año y medio estudiando a Shakespeare. Leímos todas sus obras, estudiamos la historia de Inglaterra, el arte, la literatura, vimos películas y videos, trajimos conferencistas, hicimos todo el curso. ¡Qué felicidad! Cuando se pasa de hacer personajes populares de la realidad inmediata a interpretar reyes, príncipes y esos personajes tan alejados, se plantean problemas netamente actorales, de la forma, del oficio. Nos dimos cuenta de que teníamos una ventaja inmensa, y era que habíamos recorrido todo el país y teníamos la experiencia del público, que es la clave del actor: no es la academia, es el público; no es la técnica que se aprende en un salón, es el público; esa es la verdadera experiencia del actor. Nosotros la teníamos, pero no teníamos más que eso, y para el teatro se necesita además lo otro, la forma; para llamarla de alguna manera: ¿el nivel poético?

Vino, entonces, lo que yo llamaría la segunda fase, en la que el Teatro Libre se dedicó al oficio y a los clásicos y autores extranjeros, lo que comúnmente se llama “teatro de repertorio”. Entonces hicimos a Arthur Miller, a Valle-Inclán... Fue la época en que Germán Moure y yo codirigimos. Simultáneamente montamos una obra que escribió Jorge Plata, de corte documental, en homenaje a los 200 años de la Revolución de los Comuneros y que se representó en la zona de El Socorro, donde nos fuimos a vivir durante una temporada; así que de todas maneras nunca rompimos con el compromiso político.

Así llegó otro momento importante: nuestra primera gran gira internacional, pues antes habíamos actuado en Venezuela y Ecuador. Sucedió en 1983, cuando fuimos a China y a Europa. Como la organización de la gira estaba ligada al hecho de que estábamos de alguna manera avalados por un partido maoísta, pues preparamos una obra especial, pero en ese momento la situación del grupo era otra. Ya estábamos involucrados con Valle-Inclán, con Arthur Miller, de manera que para la gira hicimos una obra de “compromiso”. Ese viaje, la convivencia y todo el proceso que comprometió produjeron una fractura en el grupo, así que mucha gente se salió del Teatro Libre. Fue una gira muy loca; viajamos alrededor de 40 personas, un desastre financiero. Fascinante desde el punto de vista de que nos confrontamos y conocimos uno de los países más maravillosos del mundo, pero artísticamente no fue para nada interesante. Después de la gira, el grupo continuó en la dirección que iba; llegamos a hacer *A puerta cerrada*, de Sartre; *La balada del café triste*, de Carson McCullers y Edward Albee; y *Un tranvía llamado deseo*, de Tennessee Williams. La gira fue un paréntesis, pero luego seguimos en la línea de trabajar con autores de calidad. En ese sentido, la gira reforzó la necesidad de anteponer los intereses del teatro a los intereses políticos inmediatos.

**PJV:** ¿Por qué el grupo que fue a China era tan grande?

**RC:** Al Teatro Libre había llegado mucha gente nueva y, además, estaba el Son del Pueblo, iba un fotógrafo, iban los dramaturgos... ¡Iba todo el mundo!

**PJV:** Pero ese Teatro Libre que fue a China, que surgió de las tres vertientes de las que usted habló, ¿resultó involucrando a más gente?

**RC:** Sí, claro. Habíamos conquistado mucho público y llegaban cada vez más integrantes, y como, de alguna manera, para nosotros el punto seguía consistiendo en sumar adeptos –deformación propia de la militancia política–, en términos generales aceptábamos a todo el que llegaba. Alguien entraba, se sentaba en la sede del centro, después cogía una brocha y pintaba, y quedaba convertido en miembro del grupo. Esa era la verdad, porque todavía no se había delimitado nítidamente la frontera entre el

teatro y el partido político. El Teatro Libre seguía habitado por activistas. Fue después del viaje a China cuando decidimos romper con eso por completo.

**PJV:** ¿Cómo era la relación con el público hasta ese momento? Después de que comenzaron a hacer montajes con obras de autor, ¿qué tipo de experiencia tuvieron con el público?

**RC:** Inicialmente éramos un grupo sin sede, completamente itinerante. Actuábamos en todo tipo de espacios, sobre planchones en el río Magdalena o en el escenario del Teatro Colón. Como dije anteriormente, en ese momento el teatro colombiano, en general, estaba ligado a la expectativa de la transformación revolucionaria de la sociedad, y nuestro público principal eran las masas trabajadoras. Actuábamos sobre todo en las plazas públicas de los pueblos, en los salones de los sindicatos y en las universidades. Ese era nuestro público básico.

Quiero decir que en esa época jamás nos planteamos el problema económico; nadie devengó un centavo. La primera vez que alguien ganó algo por su trabajo en el Teatro Libre fue en 1988. Antes imperaba el idealismo revolucionario, estábamos entregados a una causa y hablar de un dinero que no fuera para el grupo era de mal recibo; todo lo que ganábamos era para el grupo, y también le aportábamos dinero al partido político; así construimos la primera sede. Andábamos itinerantes, vivíamos de las familias o de trabajos ocasionales. En 1980 inauguramos la sede del centro (que habíamos comprado en 1975) y nos concentramos más ahí, aunque seguíamos haciendo muchas giras. Fue una época muy grata, de 1980 a 1985, en la que actuábamos de martes a domingo y descansábamos el lunes. El teatro siempre estaba lleno. El impacto que tuvieron esos espectáculos de repertorio sobre el público fue impresionante; me refiero al encuentro del espectador con Shakespeare, Miller, Valle-Inclán, porque, como ya dije, fuera del TPB nadie los montaba.

**PJV:** Pero, en esas circunstancias, ¿por qué adquirir una sede?

**RC:** La obtención de una sede es un requisito sine qua non, si se desea mantener un grupo estable. Se debe tener dónde ensayar y guardar las cosas, una base desde la cual operar, un sitio en el que sea posible experimentar con los espectáculos sin depender del alquiler de un teatro.

**PJV:** ¿Y qué público iba?

**RC:** Por lo general la intelectualidad liberal y los estudiantes; también público popular, al que nos habíamos acercado durante la primera época. El pueblo raso nunca va a teatro si no se le lleva de manera expresa.

**PJV:** ¿Y el público en China?

**RC:** Era muy difícil. En esa época China todavía era un país muy aislado e introvertido; había muy pocas manifestaciones culturales extranjeras. A pesar de que el espectáculo no tenía muchas palabras, éstas eran importantes y, así, las primeras funciones fueron catastróficas porque el público no entendía nada. No sólo no comprendían las palabras, sino que el código que usábamos no era el mismo. Teatro de forma occidental se ha visto poco en China y ha estado reservado para la intelectualidad. Sólo pudimos hacer una función muy buena en Shanghai gracias a que los organizadores de la gira se dieron cuenta de este inconveniente y llevaron intelectuales, gente de teatro, estudiantes, y la recepción fue completamente diferente. Pero había que superponer la traducción simultánea del texto. Esto es muy duro desde el punto de vista artístico. Fue una experiencia humana muy interesante, pero nos reveló la distancia tremenda que nos separaba de esa cultura y de ese mundo, lo inadecuado del espectáculo que llevábamos y, además, la cantidad de concesiones que habíamos hecho para realizar esa gira. Nos tocó improvisar escenas de danza y música para llenar el vacío que producía el espectáculo. Esa etapa, con el esguince de la gira a China y Europa, concluyó en 1985.

**PJV:** Después de la experiencia de la gira por China, cuando sólo quedaban las personas que decidieron optar por el teatro, ¿cómo fue el nuevo grupo?

**RC:** Posterior al regreso de China también salieron otros integrantes del Teatro Libre por diferentes razones: artísticas, personales, políticas; es algo normal. Hay una concepción un poco idealista de que los grupos son para toda la vida y eso no es así; tarde o temprano se empiezan a agudizar las contradicciones que tienen que ver con la personalidad, con la orientación política, con los cambios de edad, con el aburrimiento; contradicciones normales en los grupos. En un colectivo de trabajo es evidente y no hay por qué soslayarlo. Las personas que salieron ya habían cumplido un proceso, había contradicciones y diferencias. Pero el núcleo ha permanecido. ¡De los grupos que duran toda la vida, líbranos Señor!

En ese momento hicimos el montaje de *Un muro en el jardín*, de Jorge Plata, una obra que tuvo un peso muy importante en la vida del Teatro Libre. Desde *La balada del café triste* habíamos abierto las puertas a otros actores, como Laura García, quien después ingresó al grupo. Y para *Un muro en el jardín* trabajamos con viejos actores de teatro, como Consuelo Luzardo y Héctor Rivas, gente que regresó al escenario con nosotros.

Luego sobrevino un cambio tremendo en este país, a partir de la tragedia de Armero y de la toma del Palacio de Justicia: se juntaron la apertura económica, el auge del narcotráfico y el cambio en la correlación de fuerzas, a los que se añadieron los cortes de electricidad durante un año. En lo internacional se empezó a sentir el ruido de la fractura del mundo socialista. Fue un sacudón tremendo. La sede del centro, por ejemplo, se volvió inaccesible debido a los hechos del Palacio de Justicia; el centro quedó cerrado, nadie podía ir allí de noche. Entonces atravesamos un período difícil, muy complicado. Simultáneamente irrumpió con mucha fuerza el mundo del “gran espectáculo” y eso trajo aparejado el proceso de ruptura del teatro de grupo. Como es natural, se trataba de agrupaciones en las que la gente ya había cumplido más de treinta años, tenía familias y el mundo de las ilusiones, el ideal de la transformación de la sociedad se empezaba a notar un poco lejano. Algunos advirtieron que hacer televisión, que se consideraba como una entrega, podía no ser tan malo. Estamos

hablando de una televisión en la que había cierto espíritu cultural, no del emético que se sirve en nuestros días. De tal suerte que en Bogotá, por ejemplo, los únicos grupos que quedamos fuimos La Candelaria y el Teatro Libre (aquí había por lo menos quince grupos y de ellos quedamos sólo dos). Pero eso pasó porque el mundo y la sociedad cambiaron. Por esa época decidimos dar otro paso: adquirir el teatro de Chapinero y fundar la Escuela. La Escuela fue lo que salvó al Teatro Libre.

Todos estos cambios, desde la caída del muro de Berlín, han hecho que el teatro se vuelva cada vez más un fenómeno de minorías que tiende a desaparecer, a menos que el Estado lo proteja. La agresividad de los medios masivos de comunicación era y es opresiva: le apostaron a la frivolidad, a la vulgaridad, al mal gusto. Eso fue lo que se enseñoreó. Las manifestaciones artísticas están cada vez más arrinconadas.

En la década de los noventa quedamos expuestos a contradicciones: la mística, sostén de toda esta operación, desapareció y muchos de los actores de la “vieja guardia” dejaron de discriminar entre actuar en una obra de Shakespeare o en una telenovela. Entonces, ¿qué hacer? Uno oscila entre entregarse o quedarse como un dinosaurio, y nosotros no queríamos entregarnos –ya no lo hicimos–, ni convertirnos en un dinosaurio. De modo que ahí estábamos: tratando –y seguimos tratando– de proteger la isla que habíamos creado, el “teatro de arte” –para llamarlo de alguna manera–, afrontando la contradicción entre la precariedad de los medios materiales y la necesidad de la supervivencia con los ideales y los afanes del “teatro de arte”.

**PJV:** Precisamente en esa década también se fundó la Escuela. ¿Cómo fue ese proceso? ¿Bajo qué presupuestos? ¿A partir de qué necesidades?

**RC:** En 1987, el Teatro Libre tomó dos decisiones muy audaces: adquirir y remodelar el teatro de Chapinero, y fundar la Escuela. Parece que todo en la vida tiene sus compensaciones: el paso que dimos de manera no muy reflexiva, que fue meternos en el viejo Teatro de la Comedia, quedó compensado por la formación de la Escuela, ya que la Escuela salvó al Teatro Libre. Sin ella hoy no existiría el Teatro Libre. Desde 1985, tal vez, tratamos de formar una generación de cambio. Nos dimos



cuenta de los problemas: necesitábamos una inyección de gente joven, no podíamos permanecer los mismos haciendo siempre lo mismo, porque entonces esto se congelaba. Cuando convocamos apareció una buena cantidad de actores con los que empezamos a hacer talleres, incluso hicimos un montaje, *El farsante más grande del mundo*. Pero de ese grupo de actores no quedaron muchos.

**PJV:** ¿Por qué no?

**RC:** La mayoría venía de la Escuela Nacional de Arte Dramático -Enad-, algunos del teatro universitario y otros eran actores independientes.

La Enad era una escuela con muchos problemas. Nunca tuvo una dirección ni un criterio claros y cada vez que cambiaba de director, cambiaba la orientación, no había rigor académico. Los estudiantes llegaban con muchos problemas y no pudimos hacer el tránsito a esa generación. Por eso la actual generación del Teatro Libre es veinte años más joven que nosotros y podrían ser nuestros hijos.

En 1988 la Enad había sido clausurada y los actores no tenían dónde formarse. Para ese momento ya habíamos traído maestros del exterior y habíamos viajado; sentíamos que la necesidad de una formación sistemática era inaplazable, que seguíamos en el empirismo y que los jóvenes deseosos de ser actores no tenían dónde estudiar, porque la Enad, con todos y sus problemas, era un espacio para trabajar, pero la habían cerrado.

Entonces fundamos la Escuela guiados por nuestra propia vocación, que no se contentaba con hacer un estudio de dos años, tres o cinco semestres; queríamos hacer las cosas bien: "Si vamos a hacer una escuela, hagámosla con todas las de la ley. No vamos a inventar el agua tibia, vamos a mirar cómo funciona en los países desarrollados". Es como establecer una facultad de medicina, usted no se la inventa porque ya está inventada. Lo digo porque aquí se inventan escuelas de teatro con unas teorías muy particulares. Es típico del subdesarrollo. Nosotros tomamos los modelos de las escuelas que nos parecieran más avanzadas y los adaptamos.

**PJV:** El segundo paso de 1987, comprar el teatro de Chapinero, ¿a cuenta de qué lo dieron?

**RC:** Fue un paso incierto porque significó el cambio de 200 a 700 sillas. Estábamos bloqueados en el centro, como consecuencia del asalto al Palacio de Justicia, y habíamos hecho amistad con artistas como Enrique Grau, Juan Antonio Roda y Rafael Puyana, quien se volvió muy cercano al grupo, tanto que había inaugurado la sede del centro con dos conciertos de clavecín. Él había fundado y presidía la Fundación Arte de la Música, que había adquirido el viejo Teatro de la Comedia como su sede. La Fundación quería remodelar el teatro, que estaba muy deteriorado, y transformarlo en un centro musical. Por las razones que fueran –finalmente por la dificultad de llevar a cabo los proyectos culturales en este país– no pudieron realizar su objetivo y optaron por liquidarlo. Entonces el maestro Puyana pensó que el Teatro Libre era la entidad más indicada para adquirirlo. Decidimos embarcarnos en la aventura. La ayuda de Puyana y de la Fundación fue clave para la compra y remodelación del teatro. Pero cuando llegamos al edificio vimos que la estructura no se podía tocar porque estaba construida de una manera defectuosa: la pared del fondo del escenario está torcida; no tenía las especificaciones antisísmicas de la época en que fue edificada, ni la cimentación requerida; presentaba una cantidad de problemas estructurales y, por la manera tan extraña como funcionan las cosas en un país como éste, no se había caído. Entonces, la remodelación que se emprendió fue la que se pudo hacer; un trabajo formidable, pero que no permitió tocar la estructura del teatro, aunque queríamos cambiarla. A todas éstas, no se puede dejar de mencionar a Alfonso García, el arquitecto que –con un talento y una generosidad abrumadores– diseñó y dirigió la remodelación. ¿Pero cuál fue el resultado? Ésta es una sala de espectáculos, pero no la sede de un grupo: aquí no hay espacio para ensayar, para bodegaje, para construir una escenografía, para experimentar, etcétera.

En la sala del centro nosotros mismos éramos los taquilleros, los que manejábamos la cafetería, los acomodadores, los que nos ocupábamos de la parte técnica. ¡Todo! Pero en una sala como ésta, ya no se pudo. La estructura del edificio fue determinante. Esto nos exigió comprometernos con algo para lo que no estábamos preparados, es decir, con la organización actual: técnicos profesionales, una directora

profesional de sala, acomodadores, un gerente. Y, además, es una sala de espectáculos que debe estar programada de forma permanente. No estábamos preparados para eso; no teníamos la infraestructura ni la vocación empresarial, nada de lo que nos exigió esta sala.

Este teatro creó unas expectativas tremendas desde el punto de vista económico, desde la óptica de “ahora sí vamos a...”, expectativas que nunca se pudieron cumplir. La sala nos desfiguró como grupo; la gente que nos conocía en la sede del centro no nos reconocía aquí. Esto era otra cosa, una sala anónima, y decían: “Ya no los vemos a ustedes sino en escena”. En el centro los actores salían después de la función y se tomaban un café con el público; aquí era diferente. Es decir, si el Teatro Libre se ha mantenido como grupo, a pesar de esta sala, es porque todos los años de trabajo juntos pesan más que este factor y, en efecto, aún no se descarta la opción de venderla. Porque nosotros seguimos prefiriendo el grupo a la sala.

Con *La Orestíada* vino otra etapa muy importante que nos volvió a catapultar. Este montaje produjo una ruptura porque fue ambicioso, por el peso que tuvo y porque estuvo precedido de una investigación y de un trabajo enormes. No queríamos montar *La Orestíada* por montarla, sino volver a ese concepto de que cada proyecto es una aventura espiritual para los actores y, por lo tanto, para el público. La inmersión en el mundo griego fue total durante meses y, por fortuna, pudimos coronar así esa década.

Esta última época marcó la decisión de hacer un nuevo Teatro Libre. Ahora tenemos un grupo nuevo de actores egresados de la Escuela, de hace unos ocho o nueve años, una generación de cambio. Quedan algunos de los miembros del Teatro Libre, pero es evidente que si no hubiera llegado una nueva generación, si no se hubiera dado una transfusión, el Teatro Libre habría muerto; cosa que, por lo demás, a mí me tiene sin cuidado. No estoy aquí luchando por una institución, es algo que no me interesa; lo que me interesa y me gusta es hacer teatro; y hacerlo bien, con gente que quiera trabajar, que ame esto realmente, que tenga la pasión, no la expectativa de estar aquí mientras consigue algo en televisión. No. Así toque volver a empezar de cero. Volvimos a comenzar de cero; entre los actores que hay ahora, el mayor tendrá máximo 35 años. Nos la jugamos y éste es el nuevo Teatro Libre.

Digamos que *Se arrienda pieza* es tal vez la primera muestra de eso. Es la primera muestra de ese nuevo hijo. La mayoría de los actores son jóvenes y son ellos quienes marcan la pauta, desde luego apoyados por la experiencia de los actores veteranos.

**PJV:** Esa experiencia de la que habla tiene relación con lo que dijo antes acerca de la Escuela como tabla de salvación, en la medida en que le dio al Teatro Libre una segunda generación. ¿Sólo eso?

**RC:** Claro que no. Para fundar la Escuela, el primer problema consistió en saber qué podíamos enseñar nosotros. “¿Acaso tenemos algo que enseñar?”. El proyecto implicó nada menos que esa pregunta, porque una cosa es hacer talleres temporales y otra completamente distinta es abrir una escuela de teatro. ¡Sin tradición, además! Nos tocó encerrarnos a estudiar, traer maestros –personas que tuvieran una identidad compatible con lo que estábamos buscando– y empezar a mandar integrantes del Teatro Libre a estudiar. De manera que la Escuela comenzó con nosotros, con los propios integrantes del Teatro Libre. Y tal vez con las dos o tres primeras generaciones de estudiantes todavía estábamos en un proceso de aprendizaje. La Escuela nos permitió sistematizar la experiencia de esos quince años. Hoy está mucho más consolidada; tiene una personalidad, un estilo, una distintiva que deben recrearse constantemente, por supuesto.

De todas formas, este factor tuvo como consecuencia que alguna gente del Teatro Libre se quedó en la Escuela y no quiso volver, o no ha querido volver, al menos por ahora, a trabajar profesionalmente con nosotros. Es normal que suceda porque la lucha por el centavo en un medio hostil al arte y a la cultura es extenuante. También lo es la lucha por mantener vivo al grupo, por la producción, el repertorio, la programación. En ese sentido la Escuela también ha representado un respiro para algunos colegas y eso me parece muy justo. Además, son personas que tienen todavía todas las posibilidades.

Ahora bien, es evidente que la Escuela ha marcado un quiebre en el país porque le imprimimos el rigor y el bagaje académico que recibimos en la universidad y

la disciplina de la militancia política. Es todo un combate por tratar de despojar al teatro de ese estigma de la farándula, del facilismo y de la bohemia lumpen, y porque el actor se convierta en una persona culta, seria. Estamos en esa lucha, no es fácil.

**PJV:** Usted mencionó un “taller de dramaturgia” que funcionó en el grupo. ¿En qué consistió?

**RC:** El taller de dramaturgia lo integró gente que quería escribir teatro. El único escritor profesional que había entonces era Jairo Aníbal Niño, de manera que otras personas, como Sebastián Ospina y Esteban Navajas, dijeron que les gustaría escribir y así lo hicieron. Empezaron a escribir desde obras que eran de agitación y propaganda para las campañas electorales en que participábamos como activistas y que servían para convocar al pueblo, hasta obras formales, como *La agonía del difunto*. Ellos se reunían, producían sus obras, las discutían, las pasaban al grupo y éste las recreaba. Discutíamos mucho; vivíamos discutiendo. Al comienzo fue una época de intensa colaboración; es lo que llamo “los años fervientes”, parodiando una época del teatro norteamericano.

Pero esta lucha por la dramaturgia nacional resulta difícil porque creo que en el arte se requieren muchos factores para que algo se dé; hay que seguir estimulando la escritura de obras nacionales, pero no podemos hacer que todo nuestro trabajo dependa de ello. Por eso es necesario alternar con el repertorio internacional; sólo así los dramaturgos colombianos aprenden de los extranjeros, clásicos o no, vivos o no, porque una tradición no se improvisa.

**PJV:** Volviendo a lo que decía Moure acerca de que las obras marcan etapas, ¿qué significó el montaje de *Farsa y licencia de la reina castiza*, por ejemplo, o de *Seis personajes en busca de autor*, obras que ustedes hicieron precisamente en esa década difícil?

**RC:** Nunca habíamos hecho comedia; no sabíamos que *La agonía del difunto* era una comedia. La obra resultó una comedia, pero nunca habíamos hecho comedia

porque los revolucionarios no hacen comedias. Entonces, con Valle-Inclán fue la primera vez que hicimos una comedia, una farsa, y fue muy divertido. Esa obra es muy corta, si se lleva a escena de manera literal dura máximo 40 minutos; así que pudimos recrearnos en un nivel del montaje que rebosaba ampliamente la ilustración del texto. Todo lo que pasaba en el espectáculo, alrededor del texto, tenía tanta importancia como lo que había en el texto mismo.

*Seis personajes* fue la primera obra surrealista –diría yo– que hizo el Teatro Libre; tenía una dimensión visual impresionante. Nuestras obras siempre habían reposado sobre el texto y el actor, hasta entonces la parte visual no era tan esencial, y aquí comenzó, con *Farsa y licencia* y luego con *Seis personajes*, a volverse muy importante. Además, *Seis personajes* fue una feliz colaboración entre Germán Moure y Santiago Cárdenas. Era una fiesta visual: los objetos y la escenografía que diseñó Cárdenas son inolvidables; que yo sepa, fue la primera vez que esta obra –una de las referencias clave del teatro moderno del siglo XX– se montó en Colombia.

**PJV:** ¿Cuál fue la experiencia con *La balada del café triste*?

**RC:** *La balada* es una obra muy rara; es una historia entre una mujer con una identidad sexual inescrutable y un enano: ella se enamora de manera enfermiza de este enano, que es un tipo muy mala persona y que, junto al ex marido de ella –de quien nunca se dejó poner un dedo encima–, le destruye la vida. Esa obra, como ya lo mencioné, marcó la colaboración con Laura García, que fue muy importante para el Teatro Libre. Laura era una muy buena actriz que había quedado damnificada a raíz de la disolución del TPB y esta obra marcó su regreso al teatro después de un tiempo en que no había vuelto a actuar. Escogí la obra principalmente para ella. La escenografía, diseñada por Simón Vélez, era muy bonita.

**PJV:** ¿Cuál fue el criterio para la elección de *Jacobo y su amo*?

**RC:** Tengo que decir que conocí la obra de Diderot a través de la adaptación de Kundera; me interesé muchísimo por la novela, la leí y me encantó. Son fascinantes su

crudeza en la mezcla del lenguaje, las más procaces alusiones sexuales unidas a la reflexión filosófica y el hecho de que los hombres hagan todo el tiempo lo que no quieren hacer. Además, esa inteligencia y esa gracia de Diderot, su manejo de la ironía, de la paradoja. Como siempre, hicimos muchos cortes, arreglamos la traducción, editamos una versión, incorporamos fragmentos de la novela, quitamos otros...

Esa fue la última vez que Lorenzo Jaramillo trabajó con nosotros, aunque no alcanzó siquiera a ver la obra. Para ese momento ya había perdido la vista y su enfermedad estaba muy avanzada. Su muerte, en plena temporada, fue un golpe tremendo para mí, tanto en lo personal como en lo artístico.

**PJV:** ¿Cuál ha sido el aporte de los autores clásicos al proceso de formación de los miembros –directores, actores, profesores y estudiantes de la Escuela– del Teatro Libre?

**RC:** Involucrarse con un dramaturgo clásico (no sé si Valle-Inclán o Miller se puedan llamar clásicos, pero pensemos en autores de mucho peso, como Shakespeare o Esquilo) constituye una escuela completa en términos de la filosofía, de la dramaturgia, de la poesía, de la estética en general, para no hablar de las demandas que impone a la actuación, a la escenografía, al vestuario, a la iluminación... Un autor de estos no sólo obliga a plantearse problemas filológicos e históricos, sino a asumir una posición frente al hecho teatral: “¿Qué tengo yo por decir con esta obra?”. Se busca una dimensión subjetiva y otra objetiva, pero esta última, la dimensión objetiva del trabajo con los autores del repertorio, es la que crea toda una escuela.

Esa experiencia es decisiva; entraña, por ejemplo, a nivel del texto, mucho rigor en el análisis: preguntarse por qué un autor puso esto aquí o allá, qué quiso decir con ello, etcétera. Me parece que la palabra es esencial porque nos diferencia de los animales; la palabra convoca a la inteligencia. Esto no implica defender un teatro literario –ni más faltaba–, sino defender la palabra. El trabajo a partir de un autor es una lección en todos los niveles: para el actor, quien, a menos que haga una

comparsa, debe descifrar a un personaje –que nunca es evidente– para poder interpretarlo; y para el público, que se ve confrontado con una serie de temas y situaciones, las cuales, aunque distantes, lo devuelven a su propia vida desde una perspectiva diferente. Se puede representar un clásico griego y, sin embargo, cualquier espectador medianamente avezado sabe que se está hablando de él, aunque para hacerlo se haya dado un rodeo hasta el siglo V a.C.

**PJV:** En el caso de Shakespeare y Esquilo, ¿cuál fue la experiencia de los directores del Teatro Libre?

**RC:** Cada vez que uno hace una obra de éstas es como si reinventara todo el teatro. En el caso concreto de estos montajes, independientemente de los resultados, los hemos abordado así, como pretextos para la reinención del teatro. Entonces, cada vez que nos enfrentamos a un monstruo de estos nos volvemos a preguntar para qué, para quién, por qué, qué es para nosotros, qué dice hoy, cómo nos puede servir para hablar de lo actual... Pero, claro, uno no puede reinventar todo; uno no puede borrar la historia, el pasado, el oficio, la pequeña tradición. No obstante, el clásico tiene la peculiaridad de estar siempre vivo y de obligarlo a uno a formularse las preguntas fundamentales, las pertinentes, las de siempre, así se trate de un autor completamente contemporáneo, como Brecht o Chéjov: cuál es el sentido de mi vida aquí y ahora, qué hago, para qué, cuál es mi puesto en esta sociedad, qué tengo o qué quiero decir, qué me afecta profundamente, qué me pone tan triste, qué me enfurece... Todos estos problemas –la lucha por el poder, la relación entre el poder y el sexo, la crisis de la sociedad– están siempre presentes, subyacentes; son los problemas esenciales, y la manera como los dramaturgos los abordan debe experimentarse siempre desde cero. Por ejemplo, cuando se prepara el montaje de una obra griega, ¿cómo se hace el coro? No es evidente. Y puesto que aquí no hay tradición histórica que copiar, o frente a la cual defenderse, el clásico es la escuela.



**PJV:** ¿En qué medida los montajes de los grandes autores han estado ligados al trabajo de dramaturgia, es decir, al que realizan en el Teatro Libre quienes se dedican a escribir o a trabajar en torno a textos?

**RC:** Para empezar, siempre que montamos una obra escrita en un idioma distinto al español redactamos nuestra propia versión. Así sucedió incluso con *El burlador de Sevilla*. Como bien se sabe, las obras de Tirso de Molina están severamente mutiladas, hasta el punto que se duda de la autoría de muchas de ellas. *El burlador* obliga necesariamente a quien la monta a tomar una serie de decisiones desde el punto de vista de la escritura, del texto que va a usar. Por ello hicimos nuestra propia edición del texto.

Las versiones de Shakespeare, de *La Orestíada*, de *Seis personajes* y de *La balada del café triste* también han sido nuestras. Para algunas tomamos las traducciones existentes que, en general –hay que decirlo–, son muy inadecuadas y elaboramos una versión a partir de las fuentes disponibles. Si se trata de un idioma que conocemos, acudimos a las fuentes directas, confrontamos el original con las diferentes traducciones y luego producimos nuestra versión. Si se trata de un idioma que desconocemos –el ruso o el griego antiguo–, consultamos varias traducciones al español y las confrontamos con otras tantas traducciones al inglés y al francés. No perseguimos la fidelidad por la fidelidad, sería una tontería (de hecho en *El burlador de Sevilla* eliminamos más de cien versos e interpolamos fragmentos de Lope de Vega). Buscamos que nuestra versión sea producto de un criterio que aúne el rigor y la creatividad, y que equilibre el espíritu y la letra del original con las necesidades de la puesta en escena.

En *La Orestíada* suprimimos más de 200 versos y dejamos lo que Esquilo escribió, y aun lo que hubiera podido escribir: los pequeños puentes, por ejemplo, que concibió Jorge Plata cuando había cortes severos en el texto están totalmente dentro del estilo del autor. Todo eso supone una educación de la gente en el trabajo de las versiones. Si alguien me dice: “Quiero hacer un Shakespeare, quiero hacer *Otelo*”, yo le respondo: “¿Qué versión va a usar? ¿La va a hacer en verso o en prosa?”. Son decisiones que hay que tomar. Pero, repito, eso se extiende hasta autores como

Pirandello, incluso a aquellos que usan un lenguaje coloquial contemporáneo, como Harold Pinter. Yo llamaría a eso una “versión” porque se adecua a las necesidades del grupo, al español que se habla hoy, sin hacer concesiones populistas.

Jorge Plata ha trabajado por lo menos en cuatro versiones de obras clásicas: *El rey Lear*, *Macbeth*, *La Orestíada*, y *Julio César*. Se supone que esto deja una impronta en la gente que quiere escribir teatro.

La influencia del trabajo con los textos del repertorio no es, por supuesto, automática ni momentánea, es todo un proceso, pero nosotros sí estamos convencidos de que una dramaturgia nacional sólo puede nacer del contacto directo con la dramaturgia internacional, nunca del aislamiento. De la misma manera que la música nacional surge del contacto con los grandes compositores clásicos, ¿no?

**PJV:** El montaje de autores clásicos, que implica un esfuerzo tan grande, ¿los ha llevado a ustedes a discutir el riesgo de este tipo de trabajo, por ejemplo, la posibilidad de que el público no responda? ¿Cómo se toman este tipo de decisiones? ¿Cómo se enfrenta ese problema en un país que, como usted dice, no tiene tradición teatral y en donde hay una competencia evidente en contra del teatro?

**RC:** Hay varios aspectos: primero, evidentemente existe el prejuicio que la cultura clásica es aburrida, que oír a Beethoven o leer a Homero es aburrido; eso es básicamente producto de la cultura de los medios masivos de comunicación, de la cultura masiva, en especial la que se produce en Estados Unidos y que entronizó la frivolidad, la trivialidad, la tontería y la lobotomización como principios. Es parte también de una determinada concepción de la vida moderna según la cual todo se tasa por su valor material.

También existe el otro prejuicio, el de ver una obra porque es “importante”, porque sí, aunque no sirva para nada, como un mero adorno. ¿Cómo hacer que esto realmente le diga algo a la gente sobre su propia vida? Ese es el reto principal y para ello la preparación es gigantesca. Pero nosotros no medimos la preparación exclusivamente en términos de la respuesta del público: muchas veces nos tomamos un año y medio montando una obra que sólo representamos seis meses. No

subordinamos el trabajo a esa expectativa, sino a la naturaleza de la obra y del proyecto. Hay piezas clásicas que nos han funcionado muy bien y hay otras que no. El teatro es así. Pienso en la metáfora del iceberg que usaba Hemingway para referirse a la escritura: lo que el público lee es la punta del iceberg, pero está la otra parte oculta bajo el mar, la que no se ve y es más grande. Cuando preparamos una obra clásica la proporción es la misma: el trabajo que hay detrás –la investigación, la aproximación filológica, la versión, todo lo que ya he señalado– es absolutamente gigantesco, pero lo que se ve es sólo la punta. Claro, se requiere una estructura suficientemente sólida para que esa punta esté firme y soporte todos los embates. Entonces, se trata de saber destilarlo todo en el montaje y de entregárselo al espectador de la manera más concentrada posible; a veces funciona y a veces no, porque el teatro es así.

**PJV:** ¿En qué medida creen haber contribuido a la creación de un público en Colombia?

**RC:** Empezamos a montar clásicos porque nos gustaban, no para llenar un vacío. Hicimos *El rey Lear* porque nos encantaba Shakespeare, pero nunca porque pensáramos que en Colombia se habían montado muy pocas de sus obras. Goethe decía que la verdadera creación artística se regodea en la hechura y que la creación artística que está con los ojos puestos en la expectativa de la respuesta popular empobrece al artista. El origen es un gusto, una inclinación y, claro, una responsabilidad social con un público, porque hay un público interesado en el teatro clásico, al que le gusta y responde, y creo que hemos contribuido en gran medida a la formación de ese público, que es grande y está extendido en todo el país.

Sin embargo, quisiera decir que el término “teatro clásico” tiene cola, desfigura, a veces es caricaturesco, equívoco. Yo no creo que haya teatro clásico; hay teatro de los clásicos y hay teatro de los modernos, pero básicamente el teatro es uno solo. En este país la denominación “teatro clásico” implica, sutilmente, una confrontación con el teatro contemporáneo, con el teatro moderno, y eso es una falacia porque muchas veces los clásicos son más contemporáneos que los modernos. A nosotros no nos gustaría ser identificados como un grupo que hace teatro clásico porque, además,

desde el punto de vista cuantitativo esto no es cierto: la mitad de nuestro repertorio está constituido por obras colombianas.

**PJV:** Sin embargo, la creación de un público familiarizado con el buen teatro no se ha revertido en la creación de una crítica. ¿O usted considera que sí?

**RC:** No, aquí no hay crítica de arte, ni de literatura, ni de cine, ni de nada. ¿Por qué? Primero, porque no hay una prensa verdaderamente independiente. Los medios masivos de comunicación predominantes no están interesados en la educación del público o en la difusión de la cultura, sino en divulgar farándula, entendiendo como farándula no sólo la vida y chismes de los espectáculos de las “vedettes” y la “telebasura”, sino la manera frívola y decadente con que se tratan la política y los diversos aspectos de la vida nacional. Hasta comienzos de la década de 1990 los medios impresos más importantes tenían columnistas culturales que escribían muy bien y cuya crítica –para mencionar sólo la de teatro– tuvo una influencia importante. Pero ahora el espacio que esos medios dedican a la cultura es perfectamente ridículo porque saben que, así sean muy mediocres, la gente los seguirá comprando, como en el caso de *El Tiempo*. La poca crítica que hay en el país está reducida a unos círculos casi esotéricos, de pensadores restringidos casi por completo al mundo académico, sin acceso a los medios masivos de comunicación.

**PJV:** Si el repertorio y las lecciones de los buenos escritores de teatro del ámbito internacional son tan rentables desde el punto de vista tanto de la efectividad del lenguaje teatral y del espectáculo, como de la consolidación del grupo y de su fortalecimiento, ¿por qué ese empeñamiento en la búsqueda de una dramaturgia nacional? ¿Qué es un teatro nacional? ¿Por qué es necesario?

**RC:** Uno necesita hablar de su tiempo, de su presente, de su vida, de su país, de su gente, de sus personajes; es un impulso vital; a esa necesidad podríamos llamarla “teatro nacional”. El hecho sencillo parte de que quien siente la necesidad de hablar de su gente y quiere escribir, lo hace sobre el mundo que conoce, sobre el

mundo que lo rodea. Es algo espontáneo. Pero me parece un prurito limitante el que sólo se hagan obras nacionales.

**PJV:** En ese orden de ideas me gustaría que habláramos sobre las experiencias y el trabajo con las obras escritas por personas vinculadas al Teatro Libre. ¿Cómo fue, por ejemplo, *Sobre las arenas tristes*? ¿Qué enseñanzas dejó? ¿Por qué surgió el tema?

**RC:** José Asunción Silva venía rondándonos en la cabeza a varios en el Teatro Libre, tal vez porque en 1986 se cumplían los 90 años de su muerte. Mi hermano Eduardo había hecho algunas incursiones en el teatro, había escrito un par de cosas y, cuando se lo propuse, escribió una obra a partir de un ensamblaje de textos y poemas de Silva, de su novela *De sobremesa*, y testimonios de la época; una especie de edición de materiales ya existentes. Y ahí empezó ese proceso de ensayo y error que se da siempre que se trabaja con un dramaturgo con el que se tiene contacto vivo y directo, que escribe para un proyecto específico. En verdad del texto original al producto final hay un largo trecho porque el trabajo del grupo transforma el texto y, viceversa, éste funciona como una provocación para el grupo. De manera que el texto del espectáculo fue el producto de todo ese trabajo del grupo con el autor.

En esa obra jugó un papel esencial Lorenzo Jaramillo, quien, además de crear el universo visual, nos dio claves que no figuraban en los presupuestos iniciales del espectáculo. Él creó la atmósfera melancólica y decadente, el art nouveau “criollo” del universo de Silva, por demás muy cercano a su propia sensibilidad. Lorenzo era un artista tremendamente talentoso que siempre había tenido vocación de escenógrafo, pero nunca la había podido cristalizar. Éste fue su primer diseño.

**PJV:** Nunca entendí por qué esa obra que, como usted dice, era muy acorde con Silva, muy estética, tuvo una temporada tan corta.

**RC:** Precisamente por eso. Las mismas características del trabajo con Lorenzo y del universo de Silva hicieron que fuera una obra para esa minoría a la que le

interesaba la poesía de Silva. Claro que no era una obra parásita, ni suponía el conocimiento previo del poeta. No queríamos contar su vida, sino crear un universo teatral equivalente a su literatura: evanescente, ambigua, misteriosa. Hay obras que quedan en la órbita de una minoría, así lo asumimos, así fue y a mí no me parece que eso esté mal.

**PJV:** Otra obra es *Crescencio, la leyenda y la música*. ¿Cuál es su importancia en la historia del Teatro Libre? ¿Qué significó, que implicó? ¿Por qué ese tema en particular?

**RC:** Siempre me ha gustado mucho la música popular costeña. Crecí con ella porque en mi familia fue muy importante. Alguna vez tuve la oportunidad de ver a Crescencio Salcedo y me impresionó profundamente: un señor descalzo con unos callos tan gruesos como la suela de caucho de mi zapato, vendiendo flautas en la calle, en estado de indigencia, pero con una enorme dignidad. Yo no sabía quién era hasta mucho después, cuando supe que se trataba del autor de canciones como *La múcura*, entre otras. Ese personaje comenzó a perseguirme, de manera que en compañía de un amigo –que no es escritor profesional– concebimos la idea de hacer una obra que le rindiera homenaje a su figura y a su música. Así surgió una pieza sin palabras, básicamente visual. Entonces Armando Múnera escribió el texto y la letra de las canciones. Era la primera vez que hacíamos una obra que no estaba basada en las palabras –restringidas a la letra de las canciones y a un único parlamento, que pronuncia Crescencio-, y que, además, giraba alrededor de la música; incluso cuando no había música, era música. No suelo hablar de esas cosas, pero tengo que decir que cometí el grave error de trabajar con un compositor inadecuado en todos los aspectos, por lo cual el espectáculo no tuvo mayor vuelo.

**PJV:** Esa obra también tuvo una temporada corta. Me pregunto si el Teatro Libre ha considerado tener un repertorio permanente de obras como, por ejemplo, *La agonía del difunto*, que permaneció en cartelera casi 25 años. Obras que los jóvenes pudieran conocer.

**RC:** Sí, hay gente que nos ha pedido que volvamos a hacer *Crescencio*, pero esa obra ya feneció, cumplió un ciclo; siento que mereció una mejor oportunidad, pero ya está totalmente enterrada. Hay otras obras que sí permanecen en el repertorio mucho más tiempo, como *El burlador*, *La Orestíada*, *Gargantúa...*

**PJV:** En una entrevista usted dijo que en alguna ocasión se le había ocurrido hacer una obra de aventuras basada en la novela *El mensajero*, de Fernando Vallejo. ¿Qué pasó con ese proyecto?

**RC:** A mí se me han ocurrido muchos proyectos, pero es muy difícil concretarlos porque no hay quien los escriba, esa es la verdad. Eché a rodar esa idea entre el grupo y entre gente que escribe, pero nadie recogió el guante.

**PJV:** ¿Hay algún interés particular por mostrar en el teatro el acaecer de este tipo de personajes que son creadores a su vez, como Silva, Crescencio y *El mensajero*, que alude a Porfirio Barba Jacob? ¿De dónde sale esa inquietud por llevar al teatro una reflexión sobre la creación?

**RC:** Sobre la creación y sobre el tremendo conflicto del creador en una sociedad como ésta... Fíjese cómo terminan estos tipos: Silva se suicida, Crescencio se hunde en la indigencia absoluta y Barba Jacob, que se ve obligado a marcharse de Colombia, muere también en la mayor pobreza. Nunca había reflexionado sobre lo que tenían en común estos tres personajes, hasta ahora que usted lo plantea. Nunca había pensado que tuvieran una historia común, pero supongo... Es un tema muy importante porque tiene que ver con uno como persona que quiere crear en un medio tan hostil como éste.

**PJV:** Cuando vi *Crescencio*, la percibí como un manifiesto; entendí que esa obra era una especie de metáfora del Teatro Libre; *Crescencio* es un homenaje a un personaje real del folclor nacional, pero el verdadero tema de la obra es la autonomía del artista.

**RC:** Nunca nos lo planteamos así, sólo queríamos contar una historia. Claro, en el texto se evidencia el problema del artista, de la creación y, sobre todo, de la supervivencia del artista en una sociedad como ésta. Pero debo decir que nunca quisimos idealizar a Crescencio, nunca pretendimos mitologizar al personaje, “heroizarlo”, en el sentido al que alude Brecht. Quisimos contar la historia que habíamos recogido a través de una investigación. Si se leyó como una metáfora de la creación, de la autonomía de la creación, o del Teatro Libre en particular, pues eso me gusta, me gusta mucho, pero no fue una cosa que nos hubiéramos propuesto nunca, tal vez porque estaba tan sobreentendida...

**PJV:** Siguiendo con los autores del Teatro Libre, por qué no intenta hacer una definición de este trabajo, dividiéndolo en tres bloques: el de las creaciones de Jairo Aníbal Niño; el de las traducciones, versiones y creaciones de Jorge Plata; y el de las obras de Piedad Bonnett.

**RC:** ¡Madre mía...! Jairo Aníbal ya era un dramaturgo destacado cuando lo conocimos. Había escrito una de las obras más importantes del teatro nacional: *El monte calvo*. Él posee mucho sentido del diálogo, de la estructura, y una gran capacidad para crear personajes, especialmente populares; sabe usar el lenguaje; tiene un oficio: es autor de teatro. La primera obra de él que dirigí fue *Los inquilinos de la ira* (en la que usted hacía el papel de la cieguita). Aunque mediatizada por el afán ideológico, por una cierta mistificación del pueblo, reflejaba perfectamente el fervor y las ilusiones del momento. Es una obra con gracia, con humor, que esboza personajes y situaciones con imaginación, y que permanecerá como una muy buena muestra del teatro colombiano de comienzos de los años setenta. Para los actores supuso el reencuentro con esos personajes propios de la entraña del pueblo. Lo recuerdo como un montaje muy divertido, a pesar de que trata de algo tremendo: una invasión que termina en una masacre. El proceso fue el mismo: Jairo Aníbal escribía, nosotros montábamos y él rescribía. Yo creo que en un momento determinado habrá de valorarse como una obra importante para el teatro nacional, mucho más de cuanto se



escribe hoy, esa cosa farragosa, esa especie de mistificación del subjetivismo ciego e inane...

Después hice otra obra de él: *El sol subterráneo*, una obra de pequeño formato para cuatro actores que, aunque adoleció de cierto maniqueísmo y de la mistificación del pueblo, tuvo historia, humor, personajes, lenguaje...

También de Jairo Aníbal hice luego *Los andariegos*, para la gira por Europa y China. Como dije antes, fue una obra de compromiso, una especie de versión criolla de *Las uvas de la ira*, de Steinbeck, con una visión un poco esquemática del pueblo, un pueblo lleno de virtudes, una especie de pueblo de la Arcadia, en donde la revolución estaba a la vuelta de la esquina. Aunque también tenía una serie de elementos muy valiosos... Jairo Aníbal ocupará un puesto más importante del que se cree a la hora de hacer un balance de la dramaturgia nacional. Ahora está dedicado a escribir libros infantiles y juveniles, pero ojalá regresara al teatro.

Jorge Plata ha trabajado en dos direcciones: una de ellas es *Un muro en el jardín*, su única obra original, personal, completa. Él había escrito *Episodios comuneros*, pero esa era más una obra de testimonio, de agitación, documental, que una obra de teatro. *Un muro en el jardín* tiene inmensas virtudes: es una historia muy actual, de suspenso, con humor y crueldad, muy fluida.

La otra dirección del trabajo de Jorge la constituyen las versiones de *El rey Lear*, *Macbeth*, *La Orestíada* y *Julio César*. La primera de ellas, *El rey Lear*, fue sin duda un trabajo gigantesco. Desde el principio quisimos hacer una versión propia porque no nos gustaban las traducciones. Hablamos con mucha gente que le metió la mano, pero no "sonaba", hasta que Jorge, que es un poeta clandestino, inédito –y ese es el chiste–, recogió el guante. Él lo sentía muy particularmente, dado que personificaba al rey. Un día decidió medírsele y produjo esta excelente versión. Conozco muchas traducciones de las obras de Shakespeare y considero ésta la mejor versión en español. Si yo la retomara hoy, le cambiaría cosas, pero conservaría, por ejemplo, esos momentos poéticos, como las escenas de la tormenta, del rey con las hijas, del bufón y el rey... Están muy bien escritas y mucha gente que conocía la obra en español, a través de traducciones, la redescubrió en la versión de Jorge Plata.

Luego hizo la de *Macbeth*, que dirigió Germán Moure. Más tarde vino *La Orestíada* que, también, a mi modo de ver, es la mejor que existe en español. Porque las versiones publicadas tienen la dificultad de ser hechas por traductores académicos, no por gente de teatro o por escritores vinculados al teatro (hoy, cada vez más, las versiones de los clásicos se las encargan a escritores, antes que a traductores profesionales); entonces el oído es distinto. Son, ante todo, helenistas obsesionados con la literalidad, con la fidelidad. Jorge Plata es un hombre de teatro: reconstruye el sentido y lo hace “sonar”, porque él es actor y tiene, además, un inmenso sentido poético.

*Julio César* es una de las obras de Shakespeare más sencillas de traducir porque es la más prosaica, aparte de dos o tres elementos en los monólogos; no tiene esos arrebatos de las grandes tragedias o de las comedias, ese lenguaje tremendamente elaborado. Es una obra muy sencilla, de manera que la versión de Jorge también fue muy elemental, muy directa.

En cuanto a Piedad Bonnett, es la única que no es una dramaturga ni una mujer de teatro. Ella misma ha dicho que escribe obras teatrales debido a su relación de amistad con el Teatro Libre, pero que se considera poeta y novelista.

Lo primero que montamos con Piedad fue la versión de *Noche de epifanía*. Luego hicimos *Gato por liebre*, un proyecto que concibió Laura García a partir de una obra del alemán Manfred Karge, en la cual una mujer tiene que disfrazarse de hombre para sobrevivir en la Alemania de la posguerra. Laura vio esa obra y nos propuso hacerla. Entonces se nos ocurrió tomar el tema y el esqueleto y reelaborarlos en una versión adaptada a Colombia, que Piedad escribió. En *Gato por liebre* se despliegan las mejores virtudes de la escritura de Piedad, quien es una gran poeta.

Después hicimos *Que muerde el aire afuera*, en mi opinión la experiencia más intensa. Atravesábamos una de esas etapas por las que pasan los grupos de teatro en que no había una propuesta clara; algunos de los actores se sentían como estancados, sin ganas de hacer una obra nueva –“¿Hacer una obra nueva, otra vez una obra? ¡Qué jartera!”–. Entonces quisimos emprender un trabajo de investigación sobre el oficio actoral, sentimos la necesidad de encerrarnos y de ocuparnos sólo de

dos elementos de trabajo del actor, dos elementos del oficio: el cuerpo y la voz. Nosotros no le llamamos “técnica” porque no se trata del dominio de un instrumento, sino de mi cuerpo, mis entrañas, mis emociones y mi alma; por eso no le llamamos “técnica”. Es el trabajo sobre el cuerpo y la voz, un trabajo a partir de lo que llamamos “acción”. Planteé una serie de temas a partir de aspectos de nuestras vidas personales –la política, el primer amor, la muerte...–, alrededor de los cuales los actores armaron acciones individuales. Cuando tales acciones estuvieron listas, empezamos a entretejerlas, a relacionarlas una con otra, y de allí surgió un nuevo contexto. Estoy resumiendo un proceso que duró casi un año, al cabo del cual tuvimos el “material”, a falta de mejor nombre.

**PJV:** Un material constituido por acciones que se desarrollan en la escena. Una sucesión de escenas.

**RC:** Escenas y escenas, no había palabras. Cosas que pasaban entre la gente. Lo mostramos sólo una vez ante el resto del grupo, un par de amigos y Piedad Bonnett. Entonces nos dimos cuenta de que no se entendía absolutamente nada, de que eso no tenía sentido alguno, ni dramaturgia, ni lenguaje; había bocetos, acaso gérmenes de relaciones y de personajes... Pero Piedad dijo: “Aquí hay una historia”. Tomó todo ese material en bruto, grabado en video, se lo llevó y creó una historia. ¡Increíble! De ahí sacó la historia de esa familia, de esos hermanos, que comienza con la muerte del padre... el incesto... alrededor de un mundo tremendamente violento y... todo lo que pasa, la descomposición de esa familia, los dos hermanos arquetípicos. Ella concibió la forma, la estructura, el lenguaje y los personajes. A esa obra, por absurdas razones de programación, se le cortaron las alas muy rápidamente. Una obra que no tuvo la vida que merecía.

Pasó el tiempo y Laura García quiso hacer otro espectáculo unipersonal, así que montamos *Diatriba de amor contra un hombre sentado*, de García Márquez. Laura cantó allí una cosa muy sencilla y corta, y cantó muy lindo. A mí me quedó ese eco, entonces se me ocurrió proponer que hiciéramos un espectáculo musical con canciones de Piedad Bonnett y música de Juan Luis Restrepo. De ahí salió

*Sanseacabó*, un espectáculo que no tiene, como dicen ahora, dramaturgia; es una serie de canciones sobre Colombia, cuyo tono predominante es la sátira, el humor negro descarnado, inspirado en el viejo cabaret alemán de principios del siglo XX.

**PJV:** Cuando el grupo se ha enfrentado al teatro de autor, en cierta medida se ha transformado. En ese sentido, ¿cuál es el balance de *Que muerde el aire afuera*?

**RC:** La queja más repetida de Piedad era que estaba muy limitada por la fidelidad al material, a pesar de que nosotros le reiterábamos que lo “desechara”. Pero eso era muy difícil porque todos estábamos muy condicionados por la intensidad del proceso. Entonces, es muy probable que la obra haya resultado ligada en exceso a ese material inicial, que era un poco, digamos, patético. Normalmente, cuando los actores trabajan sobre sí mismos tienden al patetismo; es una tendencia natural. Pero Piedad atemperó este patetismo y, a la vez, introdujo su propio universo, sus propios fantasmas. Así que resultó un espectáculo muy intenso: los actores dejaron ahí las tripas; eran personajes creados por ellos, sobre ellos, con ellos, pero, a su vez, transformados por la escritura. Un espectáculo que les permitió a los actores intervenir más desde el punto de vista de la proposición, de no recibir una obra y limitarse a interpretarla; aquí, por el contrario, los actores habían originado el material mismo.

Con *Se arrienda pieza* se dio un proceso parecido, sólo que con un grupo más joven, más bisoño; de la experiencia de *Que muerde el aire afuera* sólo quedaba una actriz. Y en verdad Piedad Bonnett ha representado un aporte muy importante porque las dos veces estábamos en un túnel sin salida, a punto de lanzar por la borda un año de trabajo. Ella siempre nos dice: “Ustedes ponen la carreta delante de los caballos, trabajan sin una idea dramaturgica y después buscan un dramaturgo”. Es cierto, pero en este país no hay muchos dramaturgos, de manera que hay que ir inventando las cosas por el camino. Por ejemplo, desde el comienzo de *Se arrienda pieza* llamamos a un joven autor que nos acompañó en el proceso, pero lo que él escribió no funcionó para nosotros. Piedad Bonnett, por el contrario, aporta la imaginación, una visión poética, la visión de una persona que maneja el lenguaje, que tiene un aliento

inspirado, que no cae en el ridículo o en clichés de mal gusto, y que tiene un enorme nivel.

En cuanto al problema del teatro de autor, hay directores de inmenso talento, como Peter Brook o Grotowski, pero aun el talento de todos ellos juntos no se compara con el de Chéjov o Beckett; es decir, el supremo arte, de todas maneras, sigue siendo el de la escritura.

**PJV:** Siguiendo con esto del repertorio, ¿qué significó *Nueve desmayos*? ¿Dentro de sus planes está alguna de las grandes obras de Chéjov?

**RC:** Lo primero que dirigí en el grupo de teatro de la Universidad de los Andes fue un conjunto de obras cortas de Chéjov, dentro de las cuales estaban *Pedido de mano*, *El aniversario* y *Trágico a pesar suyo*. Para hacer *Nueve desmayos* escogí dos: *Pedido de mano* y *El oso*. Chéjov es un autor que se mueve con mucha facilidad tanto en el drama como en la comedia; especialmente en estas obras cortas que uno puede calificar de farsas, pero que no pierden por eso su carácter de pintura de la realidad, con personajes elaborados y una aguda crítica social. Las hicimos como una especie de ejercicio para integrar lo que yo considero que es ahora el Teatro Libre: una conjunción de algunos actores de la vieja guardia y de la nueva generación. Otro elemento sirvió de inspiración para el espectáculo, aparte del mismo Chéjov: durante esa época yo estaba estudiando intensamente a Meyerhold, justamente porque él había hecho estas dos obras, a las que llamó *33 desmayos*, respondiendo al número de desmayos que él encontró en las obras. Nosotros, que somos mucho más chiquitos, sólo encontramos nueve.

Meyerhold es un director que me atrae mucho. Hizo de la puesta en escena un arte autónomo. A Stanislavsky le interesaba ser un muy buen intérprete del autor; a Meyerhold no. Meyerhold decía que no tenía por qué estar de acuerdo con un autor para montar su obra. Es famoso su montaje de *El inspector*, de Gógol, en el que alteró o editó la obra original y que, sin embargo, ha sido calificado como el más “gogoliano” de todos. A diferencia de Stanislavsky, no le interesaba la ilusión de la vida, sino la búsqueda de la teatralidad pura: incorporó elementos del circo y del *music hall*, utilizó

dispositivos hiperrealistas (por ejemplo, tractores en la escena), trabajó profusamente con los artistas del constructivismo (las escenografías que estos diseñaron para él forman parte de la historia del arte moderno), su pianista repetidor de cabecera fue Shostakóvich, en su equipo de trabajo estuvo Eisenstein, en fin, Meyerhold está en el origen del teatro moderno. Además de esto, su vida me impresiona muchísimo: Meyerhold fue inculpaado falsamente de ser un espía japonés durante la época de los juicios de Stalin, en los años treinta, a pesar de haber sido uno de los más leales miembros del Partido Comunista, un funcionario del Partido a toda prueba, aunque tenía contradicciones tremendas con los partidarios del “realismo socialista”. Fue puesto preso sin fórmula de juicio y ejecutado en una prisión de Moscú, en 1940, y a su mujer se le encontró asesinada después. Entonces, elementos del trabajo de Meyerhold, de sus escritos y de lo que se ha escrito sobre él, de las fotos de sus puestas en escena –sobre las que hay mucha documentación–, nos sirvieron de inspiración para hacer *Nueve desmayos*, una especie de homenaje tácito. De ese espectáculo, que hicimos en colaboración con el pintor Santiago Cárdenas, arrancó el germen de lo que es el núcleo de actores del actual Teatro Libre.

**PJV:** En cuanto a los planes para hacer algún día una de las obras importantes de Chéjov...

**RC:** El sueño de todo director de teatro es llevar a escena una de las obras del último periodo de la vida de Chéjov: *El tío Vania*, *Las tres hermanas*, *El jardín de los cerezos* o *La gaviota*. Pero no creo que en este momento haya condiciones en el seno del Teatro Libre para hacer ninguna de esas obras y por ahora esto seguirá siendo un sueño.

**PJV:** Pasemos, entonces, al tema del trabajo propio del Teatro Libre: el método, la concepción sobre el oficio. ¿Cómo han evolucionado? ¿Qué permanece y qué ha cambiado?

**RC:** Nosotros comenzamos a trabajar con el método tradicional, refinado por gente como Stanislavsky y posteriormente por Brecht, según el cual el director se

reúne con los actores alrededor de una mesa y discute la obra parlamento por parlamento, buscando las intenciones del autor, hablando del contexto, de las relaciones entre los personajes, de la estructura; un análisis intelectual que ilustra después la puesta en escena, que le sirve de guía fundamental. En ese trabajo de mesa el actor adquiere una serie de elementos intelectuales para el análisis de textos, se apoya en ayudas visuales, en especialistas que le hablan de la historia, del contexto, etcétera. Digamos que ese fue nuestro método de trabajo hasta mediados de los años ochenta. Naturalmente, cuando la obra era de un autor colombiano que estaba ligado al Teatro Libre, pues no hacíamos análisis tan exhaustivos porque la realidad de la obra era muy inmediata y estimábamos que no había necesidad, así que emprendíamos el trabajo del escenario mucho más rápido. Después, la puesta en escena consistía en que el director trabajaba con los actores e iba marcando lo que juzgaba que debía quedar. Ese es el método tradicional y ha funcionado en el teatro incluso desde antes de Stanislavsky, desde el duque Jorge II de Saxe-Meiningen, que se supone fue el primer hombre de teatro moderno, de finales del siglo XIX. Los actores de Stanislavsky se refieren a este método casi como a una enfermedad en el Teatro de Arte de Moscú, cuentan cómo se demoraban horas y horas discutiendo, especulando sobre la intención de una sección de una escena. A nosotros nos pasaba lo mismo, teníamos el prurito de una “discutidera” intelectual interminable.

El primero que introdujo un cambio fue Germán Moure, cuando hizo *La huelga*. Puesto que la obra era escrita por uno del grupo, Germán no arrancó con el trabajo de mesa. Normalmente, cuando se monta una obra, se parte de la base de que los objetos que se emplean durante los ensayos son un mero simulacro de los que habrán de usarse. Pero Germán dijo: “Todo lo que se use desde el comienzo es lo que va a quedar”. Entonces los actores empezaron a pensar de una manera distinta, a asumir la obra de una forma más creativa, si bien nunca habíamos trabajado como en el teatro tradicional, en el que los diseñadores conciben previamente con el director un decorado y unos atuendos que sorprenden a los actores ya en escena. Y no trabajábamos así simplemente porque las condiciones eran muy distintas. La escenografía y el vestuario se iban haciendo al ritmo de la puesta en escena, con la

activa participación de los actores, dado que al principio no contábamos con ningún diseñador y éramos nosotros quienes definíamos todo.

*El rey Lear* fue la primera obra en la que trabajamos con un diseñador, el pintor Enrique Grau, quien años atrás había estado involucrado de lleno en la creación de escenografías y diseños para teatro. Él se apropió del diseño de la obra e hizo unos dibujos hermosos, los mismos que luego convirtió en cuadros y reunió en una exposición. Eran unos pasteles enormes, no los figurines normales de una hoja tamaño oficio. Fue la primera vez que contamos con una persona que tenía una visión plástica profesional, externa, y eso influyó en toda la puesta en escena. Pero el método de trabajo seguía siendo igual; es decir, estudiábamos la obra, discutíamos en la mesa, y después la puesta en escena trataba de cumplir hasta cierto punto lo que se había discutido.

Ese método cambió para *La balada del café triste*, en 1983. Para entonces yo tenía una posición muy crítica frente a ese método porque una cosa es la comprensión intelectual de una obra, y otra cosa es la instancia de actuarla. Hay actores que no pueden digerir las obras intelectual sino físicamente, es decir, que las sienten, que las trabajan con el puro instinto. Yo empecé a pensar que todo ese cúmulo de discusión teórica que se prolongaba por horas y horas lo que hacía era bloquear al actor, quitarle la espontaneidad, castrarle la intuición, el instinto; y empecé a pensar que el instinto del actor era lo más importante, o por lo menos muy importante. Nosotros no habíamos trabajado nunca de una manera sistemática con la improvisación, sino que el texto se iba aprendiendo en los ensayos. Importaba el texto, no la improvisación. En *La balada del café triste* la aproximación a la obra se dio a través de la improvisación; la discusión teórica, que fue muy escasa, nació del trabajo de los actores en el escenario. Desde entonces empezamos a trabajar a partir del instinto, de la intuición; aceptamos que el actor tiene una manera de entender las cosas básicamente a través de la sensibilidad, y no primariamente a través del intelecto; es decir, que usted descubre una obra haciéndola. Por supuesto, cuando se trata de obras en las que los personajes son muy importantes, la discusión ocupa un papel clave, pero yo procuro no decirle nunca al actor lo que tiene que hacer.



Digamos que fui abandonando cada vez más ese método de ilustrar el análisis intelectual de la obra. Este proceso, que empezó en 1983 y continúa hasta hoy, alcanzó su refinamiento máximo cuando hicimos *Que muerde el aire afuera*, en donde la discusión intelectual estuvo ausente porque buscamos las fuentes vitales, “el material” (como lo llamábamos), la vida interior de los actores, instancia que no tuvo mucha importancia en la primera época del Teatro Libre, en la que sólo importaba el personaje. Cómo se apropiaba el actor del personaje no era tema de discusión, no era motivo de desvelo para nosotros; lo importante era hacer el personaje y que éste cumpliera las intenciones previamente analizadas del autor; la vida interior del actor no tenía mucha importancia.

Grotowski fue quien puso un énfasis especial en eso, quien concentró su trabajo en el actor, en los elementos del actor y en cómo el actor puede convertirse en una persona creativa y no meramente en el tipo que ilustra un texto o encarna un personaje y al que le dicen: “Ésta es la obra, ésta es la lectura de la obra, ésta es la interpretación y así tiene que hacer el personaje”. Cuando comenzamos a trabajar sobre esos elementos de Grotowski, a buscar las fuentes creativas del actor, no dejamos de hacer teatro de autor, sino que pusimos el énfasis sobre el trabajo del actor y eso, en determinado momento, desplazó el énfasis sobre el trabajo del texto. De esta manera, el trabajo del actor se convirtió en el epicentro, en el elemento nuevo: el entrenamiento sistemático y riguroso del cuerpo, de la voz, de la técnica, y la búsqueda de la verdad del actor; pusimos el énfasis en el trabajo del actor –para parodiar a Stanislavsky– sobre sí mismo, sus vivencias, sus emociones, su historia, y en cómo lograr una metodología de trabajo que le permitiera articular la verdad del papel con su propia verdad. Esa búsqueda sigue a la orden del día hoy.

Le doy un ejemplo: cuando hicimos *La Orestíada* yo tenía la inmensa preocupación sobre el coro, porque siempre que se habla de un coro griego inmediatamente viene el cliché; es inevitable. Entonces les propuse a los actores que realizaran una “acción” o escena individual a partir de uno de sus ancestros: su abuelo, su padre, su bisabuelo –así lo hubiera conocido sólo de oídas o por foto. El actor se preguntaba qué hizo o qué habría hecho ese personaje y esto producía una relación cálida en el sentido en que no podía traicionarlo, tenía el deber de serle

completamente fiel. Lo que yo hacía era estimular a los actores: “Interrogue a ese ancestro, cómo era, cómo caminaba, cómo hablaba, por qué era así, qué quería”. Eso tenía que expresarse en acciones muy concretas, que se tomaban como la materia prima del montaje. Ese trabajo duró meses: los actores mostraban sus acciones y luego discutíamos si eran creíbles o no, si el actor era fiel a su propuesta. Lo que el actor estaba haciendo en el coro era ese ancestro, y sobre esas acciones se montaba el texto de Esquilo. Esas acciones personales quedaron después invisibles; presentes, pero invisibles al ojo del espectador, porque lo que prima evidentemente son las acciones que emanan del texto de Esquilo; pero el soporte de la verdad está en las primeras. Eso exigió un entrenamiento muy complejo que involucró, no digamos ya una parte técnica, sino el alma del actor. Posteriormente, se trató de fundir ese material con la obra de Esquilo. Claro que también nos ocupamos del autor, del siglo V, pero el análisis intelectual no fue lo más importante. Además, porque la labor de investigación también es una responsabilidad personal. Esa es nuestra búsqueda actual: cómo compaginar, cómo articular la verdad del actor, de sus vivencias personales, de sus fuentes, con la verdad del personaje.

En ese trabajo el director es más un guía: ya no impone una idea preconcebida del montaje; la puesta en escena ya no es la ilustración de sus ideas. Adoptamos como lema la frase de Germán Moure: “Los malos actores son los que actúan y los malos directores son los que dirigen”. Ahora los actores se apropian mucho más de la obra; hay varias instancias: la primera es el trabajo individual del actor, personal, íntimo (los contenidos sólo se discuten en términos técnicos: si el personaje es creíble, repetible y comprensible); la segunda es la del actor con sus compañeros, cómo ese trabajo individual se transforma al contacto con el otro; y la tercera es cómo eso se compagina, se articula o se encadena con la obra que se está haciendo, con los personajes. Pero ese es el puro trabajo final y ahí interviene mucho más el director.

En ese sentido se depura el trabajo del director, quien actúa como una especie de cedazo –así lo he llamado–, de colador que deja pasar la esencia y descarta el hollejo, el sobrante.

Digamos que el trabajo del director, por una parte, consiste más en provocar al actor para que se revele, abandone sus clichés y rompa las camisas de fuerza de los estereotipos –la tendencia a repetirse–; y, por otra, en destilar ese material y ponerlo al servicio de la obra, no de una lectura previa de la obra. La idea es entrar a la obra con el menor número de preconceptos posible. No es sencillo, pero se facilita enormemente si uno les brinda a los actores una tremenda confianza, al tiempo que los provoca y trata de eludir los clichés.

El mayor enemigo del teatro es el cliché, por eso creo que la tarea principal del director es identificarlo cuándo aparece. En ese sentido –como dice Grotowski– es más un trabajo de vía negativa que de vía positiva; prima la faena de eliminar lo que no es, antes que la de decir cómo debe ser.

**PJV:** ¿Qué quiere decir *creíble, repetible y comprensible*?

**RC:** En su última época, Stanislavsky había abandonado la costumbre de ilustrarle al actor cómo debía actuar. Había sufrido una embolia y estaba muy limitado físicamente, así que no podía demostrarle al actor cómo debía hacer las cosas y, por ese efecto de depuración que da la edad, comenzó a trabajar con “no entiendo, no creo”.

Al arte, en general, se le pide ante todo que sea creíble, que sea verdadero –no conforme a la verdad exterior–, que surja del alma; en el teatro, específicamente, esperamos del actor que sea sincero, que no se esconda, que no “actúe”, que no reproduzca clichés, que no se repita a sí mismo a través de esa gama de *gags* y de tics que aprende a lo largo del trabajo, de la mala televisión, del mal cine, del mal teatro, de cosas que tiene metidas en el alma y en la piel. Entonces, uno aprende a distinguir cuándo el actor es verdadero y cuándo miente, cuándo está alardeando y cuándo es un mero despliegue técnico, sin alma. La tendencia natural de la mayoría de los actores es al exhibicionismo o a la técnica fría, helada, impersonal.

El actor también debe ser comprensible, es decir, claro, directo, sencillo, concreto. Eso implica que sus intenciones e imágenes sean definidas y precisas. Cuando no se entiende lo que el actor está haciendo es porque tiene imágenes o

intenciones difusas, genéricas, y “lo general es enemigo del arte”, decía Stanislavsky. El actor tiene que trabajar sobre elementos muy precisos, muy concretos, no sobre generalidades. La generalidad siempre es confusa, la generalidad flota en la nebulosa; el arte es concreto, la verdad es concreta; entonces, la manera como el actor articula esa verdad tiene que ser muy precisa y tiene que ser comprensible, no en el sentido banal de evidente y previsible, sino comprensible.

Sobre la repetibilidad, pues, ¡imagínese al actor de una obra de teatro alterando al personaje en cada función como le dé la gana, según su estado de ánimo! Aparte de generar el caos en la escena, nunca podrá profundizar y terminará por buscar efectos banales para el público. Sólo se puede ser verdaderamente creativo si se tiene una estructura, lo mismo que el intérprete de música que toca siempre la misma pieza, pero cada vez le suena distinto porque, sin cambiar la partitura, altera pequeños elementos del ritmo, de la energía –en el caso del teatro, de la relación con el otro, que es lo esencial.

**PJV:** ¿Qué efecto ha producido este método en la formación de los actores del Teatro Libre y de los estudiantes de la Escuela?

**RC:** Alguien dice que un método puede funcionar en un determinado lugar y momento. Este método funciona aquí y ahora para nosotros. Es el que mejor nos expresa y ya no puedo trabajar en otra dirección. En este proceso he visto cómo los actores pueden abrirse y exponerse sin exhibicionismo. Antes trabajé con actores de los que nunca conocí la entraña íntima y ese es un altísimo componente del arte: la entraña. Hay dos instancias: la objetiva, esto es, cuanto está en las obras, especialmente en las grandes obras, el carácter que nos propone un gran autor; y la subjetiva, es decir, la intimidad del actor. La articulación de esas dos dimensiones es la dirección en la que estamos trabajando. Y para ello nos valemos de todo: elementos de la Comedia dell'Arte, del trabajo de máscaras, de la improvisación, de Brecht... Todos los grandes hombres de teatro han hecho algún aporte significativo a la historia, al oficio, pero creo que, fundamentalmente, todos han buscado despojar al actor de aquello que le impide expresarse.

**PJV:** Ese tipo de trabajo requiere un grupo que se identifique en torno a esos criterios y que permita profundizar en el método.

**RC:** Se debe tener una disposición, una vocación especial; se tiene que estar dispuesto a trabajar muy duro durante meses y meses sin resultados, a experimentar sin condicionamientos. Es muy difícil ponerlo en práctica con actores que no estén interesados, que estén hechos a la idea de asumir personajes rápida y eficientemente, como en la televisión, donde, entre menos ensayos, mejor (cuando hay ensayos). Y no hay ensayos porque no son personajes difíciles, no son textos complejos, entonces, ¿para qué complicarse la vida? Decía Noel Coward (un señor que, por lo demás, tiene un puesto inmerecido en la historia del teatro): “Sólo di la letra y no te tropieces con los muebles”.

Es muy dudoso, entonces, que ese tipo de actor acepte, por ejemplo, ensayar una obra durante más de tres meses y que esté realmente interesado en autoexplorarse. Claro que esto de autoexplorarse hay que recibirlo con beneficio de inventario. No tiene nada que ver con la “nueva era” o la “terapia alternativa”, estamos hablando de elementos muy precisos del trabajo del actor. Este tipo de trabajo lo puede emprender únicamente un grupo de teatro permanente y estable que se permita experimentar durante largos periodos de tiempo en busca de una verdad, sin compromiso, sin esa espada de Damocles que es el resultado, con actores dispuestos a fracasar y a levantarse una y otra vez, y a no ver resultados durante dos o tres años, en los cuales se hacen diez o veinte funciones. Yo he trabajado con compañeros que por razones de supervivencia están dedicados a la televisión, me he divertido y he aprendido muchísimo de ellos; sin embargo, a estas alturas de mi vida, creo que difícilmente podría trabajar con un actor que no tenga este tipo de predisposición hacia la vía de la búsqueda, la experimentación, el laboratorio.

**PJV:** ¿Cómo resuelven ustedes ese trabajo de creación del actor, por ejemplo, cuando tienen que hacer un reemplazo?

**RC:** No se puede. Desgraciada o afortunadamente, el teatro es efímero y cambiante. Por eso intentamos crear una escuela, en el sentido de una manera de abordar el trabajo del actor. Un ejemplo muy concreto: estamos en el proceso de reemplazar a una actriz en *Se arrienda pieza*, pero quien la reemplaza salió de la Escuela y tiene esta formación. Ella tiene que estar lista con muy pocos ensayos, trabajar mucho más rápido, pero lo hará en la misma dirección. Eso es lo importante de tener una escuela, en el sentido concreto de la palabra. La nuestra no anda a la búsqueda de nuevos métodos de trabajo, sería una actitud ignorante, ecléctica e infantil; tratar de inventar metodologías nuevas me parece tremendamente provinciano. Decía un viejo profesor de la Universidad Nacional, Zaranka: “El que desconoce la materia, habla del método”. La Escuela tiene una orientación de trabajo precisa, dentro de la cual hay muchísimas posibilidades. Claro que, retomando su pregunta, un actor que hace un reemplazo no engancha automáticamente, eso no es mecánico, depende de cada individuo y, por supuesto, hay actores más talentosos que otros. Pero digamos que se comparten un lenguaje y una dirección comunes.

**PJV:** Stanislavsky y Grotowski han jugado un papel importante en el tipo de trabajo que ustedes hacen. ¿Qué relación hay entre esas experiencias y el teatro de Brecht?

**RC:** Ante todo la diferencia de temperamentos. Para Brecht el escenario es, esencialmente, un sitio desde donde usted debe intentar cambiar el mundo en términos de la lucha de clases. Para Stanislavsky el teatro es un sitio donde usted investiga al ser humano y allí el aspecto social no juega un papel tan preponderante. Brecht fue un hombre totalmente inmerso en la historia, fue un guerrero en el sentido del marxismo, fue la figura más importante del teatro en el siglo pasado, sin duda, y seguirá siendo una referencia sustancial en este oficio porque ya es un clásico. Stanislavsky fue un artista más comprometido con esa inclinación tan rusa, diría yo, a encontrar la verdad de los seres humanos, preocupado por cómo hacer que el actor sea sincero. En ese aspecto Grotowski le debe mucho más a Stanislavsky. Él mismo se proclamó su seguidor y tuvo, de alguna manera, el interés similar de centrar el

trabajo en el actor. Brecht era más un escritor, aunque también fuera director; miraba el teatro como un dramaturgo. Stanislavsky y Grotowski también difieren entre ellos. La vida del hombre en la sociedad no le interesó mucho a Grotowski, él se enfrascó en el problema de los arquetipos. Hubo un cierto aire místico en su afán de buscar más allá de lo social, una metafísica un poco oscura, inspirada en esa tradición de los grandes místicos: cuando murió, pidió que sus cenizas fueran regadas en la India. Esa tradición de los gurúes de la India lo marcó tremendamente. Al punto que en algún momento de su vida perdió todo interés en el teatro. Creo que, de alguna manera, Grotowski perdió la pelea: el actor muy difícilmente podrá actuar “en trance”, como él pedía; el teatro “pobre”, despojado de todo, en el sentido que él buscaba, ya no es evidente. Porque el teatro es juego, es artificio y aun el actor de Grotowski, cuando se autoflagela con un trapo, está simulando. Como dijo Borges: “La profesión de actor consiste en fingir que se es otro ante una audiencia que finge creerle”. Yo siento que él se aburrió del teatro mismo como simulación. Por eso lo dejó y buscó otra cosa.

Trato de decir que uno debe recurrir a toda la historia de su arte porque el arte se nutre no sólo de la vida, sino del arte mismo; diría incluso que la vida se nutre del arte, así la vida no lo sepa. Como dice Mao Tse Tung, el arte puede ser mucho más concentrado y estar mucho más cerca del ideal que la vida misma. Por eso, en términos del oficio, tomamos elementos de donde sea necesario. Considero tremendamente empobrecedor ser seguidor de alguien. Hay excepciones: Brahms fue un excelente seguidor de Beethoven. Pero, en general, nosotros no aspiramos a convertirnos en un pequeño Teatro de Arte de Moscú, un pequeño Berliner Ensemble, o un pequeño Teatro Laboratorio de Grotowski. Eso sería, más que inauténtico, ridículo. Uno tiene que usar el pasado pero para encontrar una vía propia porque uno está aquí y ahora, en un contexto distinto, y lo que uno tiene que hacer es nutrirse de todo eso para crear algo que se adecúe a las condiciones concretas en las que trabaja.

**PJV:** En 1982, cuando usted entrevistó a Arthur Miller, afirmó: “Uno de los factores que nos inclinó a montar *Las brujas de Salem*, aparte, claro está, de los méritos propios de la obra, fue poder representar ante el público colombiano a un autor

que después de tanto tiempo sostiene con firmeza que el teatro debe contar una historia concreta con relaciones humanas, con personajes vivos integrados a su medio, como aporte de gran utilidad a un país que carece de tradición teatral de peso y que lucha por construir un teatro verdaderamente nacional”. ¿Cómo siente esa afirmación 23 años después?

**RC:** Sigo pensando que es una obra muy valiente y crítica, un fuerte alegato contra el despotismo, que cuenta una historia muy bien contada y tiene unos personajes vivos, concretos. En ese sentido, endoso totalmente esas palabras.

**PJV:** El personaje vivo, el individuo de carne y hueso, puede resultar anacrónico para algunos escritores, un rezago del realismo. ¿Qué piensa de eso?

**RC:** Es una solemne tontería. Hay espectáculos que reposan sobre un universo visual rico, interesante, bello, muy bien hecho, pero eso nunca podrá reemplazar el interés por el personaje vivo, por las ideas, la historia, la realidad viva. Hay un ejemplo específico: *El vestido*, dirigido por Peter Brook, que participó en el Festival Iberoamericano de Teatro hace uno o dos años. Frente a toda esa parafernalia llena de tecnología y a un despliegue visual que parece más de decorador de interiores, ese espectáculo era conmovedor por la sencillez y la humanidad de los personajes, en contraste con la pretensión del preciosismo visual, que se vuelve un fin en sí mismo, un esteticismo hueco y superficial. Cuando el teatro convierte al actor en un elemento más de la escenografía, elimina la parte humana y se transforma en un mero juego de efectos visuales que pueden ser muy bellos, pero totalmente perecederos; lo realmente humano no es perecedero, queda como una huella.

**PJV:** Hablando de un tema un poco complicado, ¿cómo conciliar la dedicación permanente, diaria, exigente, del cuerpo de actores y directores del Teatro Libre de Bogotá con las necesidades de la supervivencia cotidiana y de la supervivencia misma del grupo? Sobre todo teniendo en cuenta las experiencias que ha mencionado de montajes que demandan una inversión difícil de cuantificar en términos de dinero, de tiempo y del método de trabajo mismo.



**RC:** Hay una contradicción tremenda entre la precariedad de los medios materiales, la necesidad de la supervivencia, los ideales y los afanes creativos. Eso tiene dos caras: la negativa, el actor no pueda vivir del producto de su trabajo y, por tanto, no pueda dedicarse totalmente a su oficio; pero, como hay que buscar convertir la limitación en virtud, si el actor logra asumir esa contradicción, entonces mantiene un nivel aficionado que es clave: la búsqueda desinteresada y la experimentación sin ataduras. Goethe decía que él habría escrito mucho más de no haber tenido que dedicar tanto tiempo a sus deberes administrativos y organizativos como intendente del Teatro de Weimar, pero nunca se arrepintió de ello, pues ese trabajo lo nutrió enormemente y le hizo tomar una distancia frente a su creación, frente a su obra literaria. Entonces, aquí el actor no puede vivir de su oficio, esa es una realidad concreta que toca asumir (es un fenómeno generalizado en el mundo). Y aun la minoría ridícula que logra hacerlo, tiene que aceptar papeles mediocres, de pésimo gusto. ¿Cómo transformar esa desventaja en una ventaja? Recabando sobre la pasión de la creación, viviendo no del teatro, sino para el teatro. Grotowski ponía de ejemplo a un escritor polaco llamado Witold Gombrowicz, quien fue empleado de banco toda la vida en Buenos Aires y sin embargo produjo una obra literaria maravillosa. Él prefirió separar su obra literaria de su modus vivendi antes de comprometer su obra literaria. Yo prefiero mil veces no hipotecar la independencia de lo que hago en aras de mi modo de vida, y eso es algo que tratamos de inculcar a los actores.

**PJV:** ¿Qué tipo de apoyo recibe el Teatro Libre del Estado?

**RC:** El subsidio estatal representa más o menos un 30% de la operación del Teatro Libre, un apoyo escaso y complicado de conseguir, que disminuye cada año y que exige un desgaste tremendo en eso que se llama “gestión”, pero sin el cual esto no podría subsistir. ¿Podría ser de otro modo en un país en guerra? El teatro es cada vez más un arte de minorías, eso es evidente en todo el mundo. Y pasa lo mismo con una serie de artes, por ejemplo, si la música clásica no tiene subsidio del Estado, pues se muere; si una orquesta sinfónica no tiene subsidio del Estado, desaparece. Una compañía de teatro que no es comercial, pues tiene que ser subsidiada, y si el Estado

no la protege, sucumbe. Es un hecho. En Bogotá hay varios teatros que ya han cerrado y otros que están a punto de hacerlo. Las artes representativas han sido subsidiadas desde siempre en cualquier sociedad que se considere medianamente civilizada. Es una tremenda confrontación originada en el modo de vida que los Estados Unidos quieren imponer al resto del mundo. Porque la política norteamericana consiste en desmontar las mejores conquistas de la humanidad, desde el derecho de los pobres y los viejos a la protección, hasta el derecho a la seguridad social, a la educación, a la salud, a la vivienda, al ocio, a la cultura. Me parece un retroceso severo en términos del desarrollo de la civilización. Y, para lo que nos ocupa, está en juego la supervivencia de formas culturales que no son de consumo masivo. Yo creo que éste es el preámbulo de una época de oscurantismo.

**PJV:** De la empresa privada, ¿recibe el Teatro Libre algún tipo de apoyo?

**RC:** Tenemos amigos empresarios o gente que se desempeña en la empresa privada, personas sensibles que tienen una afición genuina por la cultura y que nos ayudan; pero de ahí a decir que la empresa privada, como algo genérico, contribuya a la cultura, hay mucho camino. Además, la empresa privada en Colombia es, en general, muy débil, y a las grandes firmas no les interesa.

**PJV:** En cuanto a la televisión, ¿cuál ha sido la experiencia del Teatro Libre con ese medio de comunicación?

**RC:** Hemos hecho por lo menos una docena de producciones para televisión, casi todas ellas en la época en que el Estado colombiano tenía un mayor control del medio y estudios estatales en donde se podía trabajar de una manera precaria, pero con cierto desahogo. Pero simplemente se filmaba la representación teatral en un estudio o en el mismo escenario del Teatro; lo que se podría llamar “teatro en televisión”. Mucha gente conoció así obras como *El rey Lear*, *La agonía del difunto*, *Seis personajes en busca de autor*, *La balada del café triste*, *Un muro en el jardín*.

Posteriormente, cuando la televisión pasó a manos de la empresa privada, esa posibilidad se esfumó porque a las programadoras privadas se les da una higa la cultura. Y es una desgracia, porque la televisión posibilita una difusión masiva del teatro.

**PJV:** Y el trabajo que hicieron para televisión sobre la vida de José Asunción Silva, ¿no fue acaso una adaptación?

**RC:** No fue exactamente la obra, sino un “docudrama”, mucho más documental y mucho más pegado a la novela que la producción teatral que nosotros hicimos, que era mucho más libre. En la producción teatral nos interesaba más capturar el mundo de Silva y no necesariamente la fidelidad a su biografía. Esa película la dirigió Luis Alfredo Sánchez. Como los actores venían de hacer la obra, pues estaban totalmente empapados, y creo que los personajes salieron con mucha convicción. Fue un trabajo digno y decoroso, me parece a mí, cuando todavía se podían hacer cosas en televisión con cierta pasión y cierta mística.

**PJV:** Volvamos al problema de la supervivencia del grupo. ¿Cómo enfrenta usted, de manera personal, las ocupaciones de tipo administrativo y empresarial, y su trabajo de dirección artística? ¿Qué consecuencias trae esta doble actividad? ¿Sería preferible la especialización?

**RC:** Es algo que vivo como una tremenda contradicción porque soy una persona por completo inadecuada para la labor administrativa y desgraciadamente tengo que cumplirla. No lo hago con gusto, debo confesarlo; pero no puedo ponerme en el plan de “artista”, de “no me contamina”, porque sería ridículo. Por supuesto sería mucho mejor si pudiera desarrollar mi trabajo como director prescindiendo de eso. Nos pasa a casi todos en este grupo y a casi todos los directores, y es algo contra lo que tenemos que luchar, una actitud que debemos cambiar. Claro que no hemos estado solos en este frente. ¡Imagínese si así fuera! Desde 1984 hemos tenido la figura de una directora ejecutiva o administrativa (porque siempre han sido mujeres), y aquí no puedo dejar de mencionar a las tres personas que han hecho un trabajo admirable:

primero, porque manejar una institución cultural en este país es muy complicado, exige un enorme tino, paciencia, dedicación, pero también gusto y sentido, y ellas han sido definitivas para que el Teatro Libre exista hoy; y segundo, por aguantarnos a nosotros. Ellas han sido: Patricia Uribe, de 1984 a 1989; Luz Marina Rodas, de 1990 al 2000; y Rosario Salazar, del 2001 hasta la fecha.

**PJV:** En cuanto a la colaboración con otros artistas, pintores, músicos, directores invitados, ¿qué ganancia le ha reportado al Teatro Libre ese tipo de intercambio?

**RC:** En el Teatro Libre hemos sentido muchas veces la necesidad de confrontarnos con otro tipo de artistas, estilos y experiencias. Ha sido muy benéfico, incluso cuando hemos fracasado desde el punto de vista de los resultados. Hemos invitado a varios directores nacionales y extranjeros, y, en términos generales, las experiencias han sido enriquecedoras. Pero creo que el mayor aporte de todos, la experiencia más importante, ha sido el trabajo con los pintores, desde Grau, que fue el primero, cuando hicimos *El rey Lear*. En la época política la parte visual de los espectáculos no era muy importante porque se trataba de hacer las obras con tres palos y unas telas para poderlas presentar en cualquier parte, y era mucho más importante el contenido de la obra que la parte visual, estética, del espectáculo. Cuando vino Grau, le dio un vuelco a lo que era el Teatro Libre en ese momento porque recuperamos la importancia de la parte visual, y esa obra se hizo tratando de lograr un nivel de calidad óptimo. Ahora bien, nosotros no estábamos descubriendo el agua tibia; los pintores habían diseñado una cantidad de obras en la década del sesenta y, por toda esta cosa del teatro político, en que se impuso lo de la creación colectiva y lo del carácter portátil de las obras, pues los artistas no volvieron a ser llamados para hacer un espectáculo. Pero lo primero que hice en la Universidad de los Andes lo diseñó Juan Antonio Roda, lo segundo lo diseñó Luis Caballero, y lo tercero lo diseñó Santiago Cárdenas.

Después de Grau siguió toda esa época de colaboración con gente como Roda, Cárdenas, Carlos Rojas, Simón Vélez, Eduardo Ramírez Villamizar, Pilar Caballero,

Gustavo Zalamea. Estos artistas aportan no meramente la parte visual y estética del espectáculo, sino una “mirada” que influye también en la actuación y en la puesta en escena. Y claro que el gusto existe, y no es lo mismo una escenografía de buen gusto que una escenografía de mal gusto, no es lo mismo un vestuario de mal gusto que un vestuario de buen gusto. Pero claro, de todos modos estos artistas no son diseñadores de teatro, y, así, tratábamos de escoger cuál podría adecuarse, en virtud de su obra, al espectáculo que se estaba armando. Por ejemplo, vuelvo a mencionar lo de *Seis personajes en busca de autor*. Fue muy afortunado de parte de Germán Moure llamar a Santiago Cárdenas, porque la obra gira en gran medida en torno a la relación entre la ilusión y la realidad, entre el teatro y la vida, y Santiago Cárdenas, en esos momentos, estaba como pintor trabajando en lo mismo: enchufes que parecían reales, ganchos de colgar, etcétera.

Pero hubo otros casos en que no fue así. Por ejemplo, cuando hicimos *Las brujas de Salem*, la escenografía y los vestidos no reflejaban la pintura de Roda de aquel momento, y lo que él hizo fue trabajar sobre el siglo XVII. La inspiración fue Rembrandt, básicamente. Para mí es muy difícil concebir un espectáculo sin el apoyo y sin el diseño de un artista cuyo trabajo respete; además, porque todos estos artistas son gente muy culta, que ha leído, que ha viajado, que conoce la historia, el arte, la música, que conoce de filosofía, que ha visto mucho teatro. El teatro sigue siendo una colaboración entre las artes y su dimensión visual –que no sólo es tal– es esencial.

**PJV:** ¿Qué tipo de intercambio o colaboración sostiene el grupo con otros del país y a nivel internacional, y cuáles son los resultados, si ha habido alguno? ¿La actividad teatral en Colombia se mantiene en un nivel de aislamiento generalizado?

**RC:** En términos generales, el teatro colombiano es muy provinciano y apenas en los últimos tiempos se ha abierto a experiencias foráneas. Ahora hay una mayor confrontación internacional y algunos directores colombianos son invitados a dirigir y enseñar afuera, al tiempo que mucha gente de fuera viene a dirigir obras o talleres. Eso tiene dos caras: por un lado ayuda a desparroquializarnos; por otro lado, hay mucho tallercito superficial de fin de semana y se crean cultos desproporcionados y

hasta ridículos. Hay gente aquí, por ejemplo, que quiere hacer obras colombianas con “el método Suzuki” porque tomaron un tallercito con un discípulo de un discípulo de Suzuki.

En el Teatro Libre, después de la fase “política”, hemos tenido épocas muy intensas de intercambio: han venido muchos maestros y grupos franceses, ingleses, norteamericanos... Durante una época invitamos a mucha gente a hacer talleres, especialmente cuando estábamos en la fase de preparación para crear la Escuela. Y, bueno, yo he dirigido en Francia y en Estados Unidos. Procuramos traer a alguien de afuera para que enseñe en la Escuela con frecuencia. Pero, por encima de todo, nos interesa que, aparte de la seriedad de quien venga, su trabajo tenga una empatía definida con el nuestro.

**PJV:** En cuanto a las labores de difusión cultural que realiza el Teatro Libre, como el Festival de Jazz o los ciclos de cine que se organizaron en una época, ¿cuál es su sentido, por qué el Teatro Libre se aventura en esos campos?

**RC:** Primero que todo, es un asunto de gusto; nosotros empezamos a organizar conciertos desde muy temprano en la historia del Teatro Libre, y una de las actividades que sirvieron de pilar para la consecución de nuestra primera sede fue un concierto que hizo el maestro Rafael Puyana a beneficio nuestro, y posteriormente él inauguró la sede del centro con las *Partitas* de Bach. Ahí se han hecho muchísimos conciertos de música, especialmente de música llamada culta, y de música contemporánea también, tratando de mantener un nivel de calidad. Hemos alentado a una cantidad de grupos.

Cuando adquirimos la sede de Chapinero, como había proyectores de cine, pues tratamos de presentar buenas películas. Y surgió también la idea de hacer un festival de jazz porque a muchos de nosotros nos gusta esa música y aquí no tenía mucha difusión. Nunca había habido un festival de jazz en Colombia, y ahora el nuestro hizo surgir festivales en varias ciudades del país, y se ha creado un circuito nacional de jazz. Y así, siempre se está pensando en presentar espectáculos variados y de calidad, aunque hay que decir que la sala de Chapinero también se ha alquilado,

por necesidades de supervivencia, para eventos que no tienen nada que ver con las inclinaciones del Teatro Libre.

**PJV:** En este balance que ha hecho de 32 años de historia del Teatro Libre, ¿qué lamenta, de qué se arrepiente, qué carencias siente? ¿Qué hubiera querido hacer que no se ha hecho?

**RC:** Este grupo ha tratado de mantener en alto la bandera del buen teatro, ha funcionado a partir de un compromiso de principios y ha buscado no traicionarse. Se han hecho cosas desafortunadas, en momentos desafortunados, pero nunca nos hemos traicionado.

Tenemos dos direcciones: la principal de ellas es hacer un teatro que divierta, pero que enriquezca la vida interior de la gente, que ayude al espectador a arrojar luces sobre aspectos escondidos del comportamiento humano, de la sociedad en que vive, que contribuya a educar y a refinar su sensibilidad, especialmente la de los jóvenes espectadores. Nuestra otra dirección es la formación. A estas alturas el Teatro Libre ya puede decir que está creando una escuela, es decir, una formación que involucre una visión del mundo y un estilo –un sello–, que es seguramente del que hemos venido hablando.

Lamento no tener más recursos, que nos veamos obligados a desarrollar esto en medio de grandes carencias, tanto tiempo y tanta energía dilapidada en administrar la pobreza, tratando de manejar los centavos de los que disponemos.

Me aburre, voy a decirlo con esa palabra detestable, el *lobby* permanente para conseguir esos centavos. El Teatro Libre nunca ha pelechado a la sombra oficial: todo lo que somos, lo que hemos hecho, lo hemos hecho con nuestro propio esfuerzo, a pulso, contra viento y marea, y hemos venido a remplazar al Estado. La creación de nuestra Escuela muy claramente trató de llenar el vacío de una responsabilidad que le compete al Estado. Si el Estado, como es su obligación, hubiera tenido una escuela de arte dramático seria, nosotros no habríamos fundado la nuestra, habríamos fundado un estudio, un centro de trabajo.