

*Grandes Creadores  
del Teatro Colombiano*

---

# Teatro Libre, 40 años





**Ministra de Cultura**

Mariana Garcés Córdoba

**Viceministra de Cultura**

María Claudia López Sorzano

**Secretario General**

Enzo Rafael Ariza Ayala

**Directora de Artes**

Guiomar Acevedo Gómez

**Asesora Área de Teatro y Circo**

Hanna Paola Cuenca Hernández

**Equipo Área de Teatro y Circo**

Nathalia Contreras Álvarez

Miguel Ángel Pazos Galindo

Julia Gauch

**Coordinación Editorial**

Nathalia Contreras Álvarez

© Ministerio de Cultura de Colombia

Dirección de Artes

Área de Teatro y Circo

Primera edición, noviembre de 2014

Bogotá D.C., Colombia

ISBN: 978-958-57628-2-4

**Edición**

Teatro R101

Calle 70ª No. 11-29, Bogotá D.C

Teléfono 3477732

**Diseño**

Ana Delgado

proyectoescobar.com

**Corrección de estilo**

Alexandra Viteri

**Impresión**

Líneas digitales

Derechos reservados. Material impreso de distribución gratuita con fines didácticos y culturales. Queda estrictamente prohibida su reproducción total o parcial con ánimo de lucro, por cualquier sistema o método electrónico sin la autorización expresa para ello.

IMPRESO Y HECHO EN COLOMBIA \* PRINTED AND MADE IN COLOMBIA

*Grandes Creadores  
del Teatro Colombiano*

---

# **Teatro Libre, 40 años**

## Fundación Teatro Libre de Bogotá

### Junta Directiva

*Presidente* Patricia Uribe  
Carlos Angulo  
Gloria Arias  
Jean-Claude Bessudo  
José Alejandro Cortés  
Elvira Cuervo de Jaramillo  
Patricia Lara  
Carlos Mariño  
Guillermo Perry

### Grupo Artístico

Diego Barragán  
Héctor Bayona  
Ricardo Camacho  
Alejandra Guarín  
Patricia Jaramillo  
Livia Esther Jiménez  
Carlos Martínez  
Germán Moure  
Paola Parrado  
Hernán Pico  
Jorge Plata  
Ricardo de los Ríos  
Beatriz Rosas

### Directora Ejecutiva

Andrea Gómez García-Herreros

### Director Artístico

Ricardo Camacho

### Subdirectora

Ana María Díaz

### Revisor Fiscal

Tulio Montealegre

### Divulgación y prensa

PlusUp Comunicaciones –  
Ana María Gómez  
Martha Luz Monroy

### Asistente Administrativo y Contable

Juan Carlos Méndez

### Mercadeo y publicidad

Camilo Gómez

### Contenidos

Juan Diego Arias

## Teatro Libre Chapinero

### Asistente Administrativa/Alquileres

Cristina Bustamante

### Jefe de Sala

Andrés Uribe

### Coordinador Técnico

Omar Antonio Bustos

### Técnicos

Jorge Cabezas

Sergio Alfredo Cofré

### Servicios generales

José Contreras

María Judith Fonseca

Martha Mosquera

## Teatro Libre Centro

### Director del Departamento de Arte Dramático de la Universidad Central

Jorge Plata

### Coordinador Académico del

### Departamento de Arte Dramático de la Universidad Central

Álvaro Franco

### Bibliotecaria

Beatriz Rosas

### Secretaria

Miriam Ariza

### Auxiliar de oficina

Marcela Romero

### Técnico

Rafael Venegas

### Vestuarista

Martha Bejarano

### Servicios generales

Édgar Moyano



### Fundación Teatro Libre de Bogotá

Oficina: Carrera 11 N° 61-80

Tel: (57) (1) 2171988

Centro: Calle 12B N° 2-44

Tel: (57) (1) 2814834 / (57) (1) 2813516

Chapinero: Calle 62 N° 9A-65

Tel. taquilla: (57) (1) 5421559

Bogotá D. C., Colombia

Página web: [www.teatrolibre.com](http://www.teatrolibre.com)

Correo: [info@teatrolibre.com](mailto:info@teatrolibre.com)

Facebook: [fteatrolibre](https://www.facebook.com/fteatrolibre)

Twitter: [@fteatrolibre](https://twitter.com/fteatrolibre)

Youtube: [fteatrolibre](https://www.youtube.com/fteatrolibre)

*Grandes Creadores  
del Teatro Colombiano*

---

# **Teatro Libre, 40 años**

# Contenido

**Presentación**

**Prólogo**

**Entrevista a Diego Barragán • 13 •**

*Por Juan Diego Arias*

**Entrevista a Héctor Bayona • 31 •**

*Por Diego García-Moreno*

**Entrevista a Piedad Bonnett • 37 •**

*Por Diego García-Moreno*

**Entrevista a Ricardo Camacho • 47 •**

*Por Juan Diego Arias*

**Entrevista a Andrea Gómez García-Herreros • 71 •**

*Por Juan Diego Arias*

**Entrevista a Alejandra Guarín • 81 •**

*Por Juan Diego Arias*

**Entrevista a Víctor Hernández • 87 •**

*Por Juan Diego Arias*

**Entrevista a Patricia Jaramillo • 97 •**

*Por Diego García-Moreno*

**Entrevista a Carlota Llano • 105 •**

*Por Diego García-Moreno*

**Entrevista a Consuelo Luzardo • 119 •**

*Por Juan Diego Arias*

**Entrevista a Carlos Martínez • 127 •**

*Por Juan Diego Arias*

**Entrevista a Germán Moure • 135 •**

*Por Diego García-Moreno*

**Entrevista a Paola Parrado • 141 •**

*Por Juan Diego Arias*

**Entrevista a Jorge Plata • 155 •**

*Por Diego García-Moreno*

**Entrevista a Ricardo de los Ríos • 165 •**

*Por Juan Diego Arias*

**Entrevista a Patricia Uribe • 173 •**

*Por Juan Diego Arias*

**Quién es quién • 185 •**



# Presentación

Mariana Garcés Córdoba  
Ministra de Cultura

La colección *Grandes Creadores del Teatro Colombiano* del Ministerio de Cultura recoge la memoria de las más destacadas agrupaciones teatrales de nuestro país y hace visible su historia, su dramaturgia, sus puestas en escena y sus diversas miradas del oficio teatral. Estas publicaciones exaltan la labor de aquellos grupos que cuentan con una trayectoria artística superior a 30 años y que gracias a su valioso trabajo creativo se constituyen en referentes estéticos de la producción escénica nacional.

Este libro conmemora los 40 años del Teatro Libre, agrupación que ha sido determinante en el desarrollo del teatro colombiano por sus significativos aportes en el campo de la creación y la formación artística. Su trabajo escénico se fundamenta en el desarrollo de un teatro de autor que aborda las piezas más representativas del repertorio universal y obras de dramaturgos nacionales.

La extensa trayectoria del Teatro Libre está soportada en un equipo creativo estable que desarrolla una producción artística de alto nivel. Además, esta compañía ha logrado poner en marcha un programa de formación profesional en arte dramático y dos salas de teatro que hoy son emblemáticas en el mapa cultural de Bogotá y del país. Su fundador y director artístico es el maestro Ricardo Camacho, Licenciado en Filosofía y Letras de la Universidad de los Andes, quien ha realizado un amplio recorrido por la dramaturgia universal con la dirección de puestas en escena memorables que han marcado la evolución del teatro colombiano.

# Prólogo

**E**n 2013, la Fundación Teatro Libre de Bogotá cumplió 40 años. Durante esas cuatro décadas montó más de cien obras, construyó un teatro en el centro de la ciudad, compró y adecuó otro en la localidad de Chapinero, fundó una Escuela de Formación de Actores (hoy, Departamento de Arte Dramático en convenio con la Universidad Central, del que han salido más de cuatrocientos profesionales en artes escénicas), creó el primer Festival Internacional de Jazz de Bogotá (que cumplió en el 2014 veintiséis ediciones) y, junto con la Orquesta Filarmónica de Bogotá, organizó la primera y segunda edición del Festival de Música de Cámara de la ciudad.

Este libro comprende dieciséis entrevistas a las personas que forman parte de la historia del Teatro Libre. Se entrevistaron a fundadores, directores administrativos, artistas que trabajaron con este y miembros del Grupo Artístico. El objetivo de las entrevistas es entender qué es el Teatro Libre, qué ha hecho y cómo ha logrado sobrevivir durante tantos años.

Las entrevistas recuperan los montajes más importantes del Teatro (*El rey Lear*, *La agonía del difunto*, *Los inquilinos de la ira*, *Crimen y castigo*, etc.), sus comienzos en la Universidad de los Andes, su presente, con el Departamento de Arte Dramático, los festivales de jazz y música de cámara, el remontaje de *La Orestíada* y la nueva propuesta de

espectáculos *cabaret*, y su futuro, en la consolidación de la Fundación como una empresa cultural. Es muy difícil encontrar una entidad cultural igual en Bogotá, que maneje más de una sala, un grupo de teatro y una carrera universitaria.

El teatro moderno llega a Colombia en los años 60. El Teatro Libre se funda en 1973, pero la gran mayoría de sus fundadores empezaron a hacer teatro antes, en las aulas de la Universidad de los Andes y de la Universidad Nacional. Así, la historia del Teatro Libre también cuenta la del teatro moderno en Colombia. Sus objetivos y sus dificultades han sido los mismos que han tenido los demás grupos de la ciudad y, posiblemente, del país.

El Teatro Libre es reconocido por montar obras de autor, clásicos y contemporáneos: no hay otro grupo profesional que, con tanta insistencia y terquedad, traiga a la ciudad autores como Ramón del Valle-Inclán, Harold Pinter, Bertolt Brecht o el novelista Fedor Dostoievski. Sin embargo, comparte con los demás grupos tanto los objetivos como las dificultades, puesto que el fin último es el mismo: hacer teatro.

Cuando el Teatro Libre se fundó, el grupo no sabía muy bien cómo hacer teatro. Algunos miembros estudiaron afuera, pero la mayoría aprendieron a partir de su experiencia (por eso se creó la Escuela de Formación Actoral). Hoy, el Libre sigue aprendiendo, aunque han pasado 40 años y el grupo es un referente del teatro colombiano. Por sus montajes han pasado figuras del arte como Consuelo Luzardo, Germán Jaramillo, Piedad Bonnett, Jairo Aníbal Niño, Juan Antonio Roda, Eduardo Ramírez Villamizar o Enrique Grau.

En estos también se descubre la historia del país. Ningún montaje en el Libre se hace ajeno a la realidad colombiana y la carga política, que fue tan importante en los comienzos de la entidad, se mantiene con el compromiso de representar los problemas del país de una manera concreta, con una ética clara y un sentido estético. Al fin de cuentas, el teatro tiene libertades que otras artes, más difundidas, no tienen.

El Teatro Libre es una parte esencial de la todavía escasa tradición teatral en el país y este libro pretende descubrir su historia y compartir las visiones de sus integrantes sobre el oficio teatral.

Los entrevistadores fueron Diego García-Moreno y Juan Diego Arias. Agradecemos al Ministerio de Cultura por la publicación de este libro, al Teatro R101 por la edición y el diseño, y a Julieta Arias y Luisa F. Cano por la ayuda en la transcripción de las entrevistas.



*Divinas palabras*, Ramón del Valle-Inclán / Diego Barragán / Foto de Santiago López

# Entrevista a Diego Barragán

30 de julio de 2014

**Juan Diego Arias:** ¿Usted por qué decidió entrar a la Escuela de Formación de Actores del Teatro Libre?

• 13 •

**Diego Barragán:** Eso pasó en el 96, cuando yo vine al Teatro de Chapinero a ver la temporada de “Grandes éxitos del Teatro Libre”. Estaban presentando *La agonía del difunto* (1977), de Esteban Navajas; *Que muerde el aire afuera* (1995), de Piedad Bonnett; *Entre meses* (1997), de Miguel de Cervantes; y *La última cena de Leonardo Da Vinci* (1996), de Peter Barnes. Yo había visto dos o tres de estas obras y quedé fascinado, sobre todo con *La agonía del difunto*. En unas de esas vi el afiche de la Escuela, ahí, afuera del teatro — estaba en séptimo u octavo en el colegio— y me dieron ganas de entrar... Esas son cosas que cobran sentido con el tiempo, ¿no? Yo quería estudiar en esa Escuela. Me decía: “Yo quiero estar parado encima de esas tablas, hacer eso que están haciendo esos actores”. En el 99 me gradué del colegio, en el 2000 entré a la Escuela y en el 2001 ya estaba trabajando en montajes del Libre.

Esta es una anécdota pendeja, pero yo tenía esa meta, yo quería estar ahí, en el escenario del Teatro de Chapinero, y cuando en el 2001 lo logré, me paré y me quedé mirando el sitio donde me senté la primera vez que vine, que fue al lado de la cabina, y dije: “Lo logré, ¿no?”.

Aparte de esa razón romántica y tal, la persona que me trajo acá a ver obras del Libre, tenía su cuarto lleno de cosas del Teatro y yo crecí viendo ese nombre por todo lado. Veía afiches de *Macbeth* (1985), de Shakespeare; de *Entretelones* (1987), de Michael Frayn; y todos los programas de mano que él coleccionaba. Yo tenía de referente al Teatro como una entidad seria, de trabajo profesional, como lo que era y es el teatro. De pequeñito yo venía oyendo sobre el Teatro Libre y viendo sus afiches y sus programas de mano, y luego vine a ver sus obras y me gustaron, me puse una meta y la logré.

**JDA:** ¿Al entrar en la Escuela cambió su visión del Teatro Libre?

**DB:** ¡No! Entré a la Escuela y lo que quería era trabajar y ser dirigido por Ricardo Camacho: pararme en el escenario y enfrentar todos los públicos posibles. Y ese sueño se mantuvo en la Escuela e, incluso, más adelante.

**JDA:** ¿Cómo fue su experiencia en la Escuela?

**DB:** *(Entre risas)*. No sé. Yo la recuerdo como algo bueno. De hecho, ahí me puse más serio con el teatro. Lo que yo veo en los chinos que entran a la Escuela es que ellos llegan pensando que el teatro es chévere, que el teatro es bacano, y que se van a divertir, que van a hacer amigos, y poco a poco se dan cuenta de que es difícil y las relaciones se ponen tirantes con el tiempo. Hacer teatro no es tan fácil, requiere disciplina, trabajo, relación con el otro, humildad y una cantidad de cosas que uno se da cuenta en la Escuela. Para mí eso no fue tan duro, digámoslo así, porque yo salí directo del colegio a la Escuela diciéndome: “no voy a tener amigos, no voy a tener a nadie, yo me voy a meter a estudiar”.

Yo sí quería que la Escuela para mí fuera como un monasterio, donde yo me iba a educar y, luego de 4 años, iba a salir a hacer cosas. Claro, mientras me estaba educando participé en montajes en el Teatro Libre, trabajé en varias cosas, estuve activo, mirando como los chinos de hoy en la Escuela que miran a ver qué pasa y se intentan meter a los ensayos. Pero yo tengo ese referente, para mí la Escuela fue como un monasterio, pero no lo digo en mal sentido, yo me sentía muy bien, como preparándome para algo grande.

**JDA:** ¿Cómo los preparaban?

**DB:** Pues variaba dependiendo de los profesores, pero había un modelo que se mantenía, que aún, ahora que soy profesor de la Escuela, se mantiene. Hay ciertas cosas que

han cambiado con el tiempo, pero en esa época teníamos clases de canon literario, de actuación, de movimiento, era una vaina que quería ser lo más integral posible: crear un actor que no solo supiera pararse en las tablas, decir textos y parecer gracioso, sino un actor de verdad, que leyera, que conociera su mundo, que analizara su momento, que fuera a cine, a ver arte...

Eso, digamos, en la Escuela en la que yo estuve se podía hacer más, pues no estaba acreditada por el Ministerio de Educación, entonces había una cantidad de clases y la carga académica era durísima, pero eso bajó al volvernós parte de la Universidad Central. En mi época yo sentía formándome para algo grande, porque me decían: "El cuerpo va así y usted tiene que actuar así, su voz es esto y usted tiene que llenarse de cosas, leer mucho, aprender a escribir...". Aprendíamos una cantidad de cosas, no solo de actuación. Yo llegaba a mi casa a ensayar una acción física para clase de Actuación, tenía que hacer una estructura de Movimiento, leer *Las tribulaciones del estudiante Törless* de Robert Musil, y tenía que regresar al otro día a las ocho de la mañana a hacer Movimiento otra vez y volver a empezar.

Pero, claro, hacíamos todo en pro de la actuación, porque después llegaba a clase de Interpretación y tenía que hacer que todo eso que aprendía funcionara en una sola cosa: el montaje de una obra.

Uno también se daba cuenta en la Escuela que las relaciones no eran tan fáciles. Hacer teatro depende mucho de coordinar cosas con otros y el ambiente de la Escuela era duro. Tocaba ceder, bajar el ego, aprender a dialogar, a dar balance a las situaciones, no apegarse a un extremo o a una opinión y no dejar que el otro no dijera nada. Eso era difícil. Pero eso no es que se enseñe, propiamente dicho, en la Escuela. Usted tiene un montaje con trece personas que vienen de distintos estratos sociales, de distintas familias, cada una más loca que la anterior, y llega cada uno a un espacio a montar una obra, ¡vaya a ponerlos de acuerdo!, y es en la práctica que uno aprende y tiene esos dilemas con la gente. Uno aprende que todos somos humanos, que es difícil ponerse de acuerdo, que hay que ceder un poco de uno, cambiar esa imagen del actor con ego...

**JDA:** ¿Cuándo actuó por primera vez con el grupo profesional?

**DB:** Yo era estudiante. El primer montaje en el que trabajé fue *Julio César*, de Shakespeare, en 2001, y era parte del pueblo. Llevaba un año en la Escuela pero Ricardo, porque

*Julio César* es una obra de masas, nos llamó a mí y a otros compañeros. Éramos como veinte o quince estudiantes gritando. Luego, al año, en el mismo *Julio César* me fueron subiendo y terminé como Senador.

**JDA:** ¿Cómo fue estar en las tablas con sus profesores, los miembros del Grupo del Teatro Libre?

**DB:** No sé qué decir, solo se me ocurren frases clichés como: “fue muy agradable”, “es lo mejor que le puede pasar a uno”, “es una experiencia grandiosa”. Para mí fue estar con tipos que yo había visto desde el '96 en el escenario y que había escuchado toda mi vida, como Héctor Bayona, Leonardo Zossi, Germán Jaramillo, y de pronto estaba al lado de ellos. Fue un proceso, claro, pero en el momento en el que uno abre los ojos y se da cuenta de que está actuando junto a Héctor Bayona, ¡qué alegría! Es como deben ver el ascenso en las oficinas, como una nueva visión del oficio: una cosa es lo que uno ve desde afuera y otra cosa es cuando ya se está adentro, frente al público, y los nervios, y además junto a un actor —un actor el *berraco*—, que sabe solucionar las situaciones y hacer magia en escena, y uno está al lado diciéndose: “Tengo que copiarle todo”.

Para mí era eso. Aprender de ellos, estar pendiente de todo lo que hacían, a veces pelear con ellos, porque tampoco me las voy a dar de santo aquí, uno pelea, ellos pelean. En ese momento, y digo en ese momento porque ya para mí es normal, Héctor es mi compañero, yo sentía que estar ahí era un honor. Y los nervios eran terribles porque uno decía: “No puedo decepcionar a este o al otro...”.

**JDA:** ¿Cómo le fue de Senador en *Julio César*?

**DB:** *(Entre risas)*. Era un reemplazo que yo tenía que hacer de un muchacho que trabajaba los viernes en Andrés Carne de Res. Me subieron ahí y tenía que aprenderme un texto. Ricardo me conocía, yo estaba en segundo o tercer semestre, y era un personaje que hablaba, que tenía que ver en el complot contra César. Yo creo que me fue muy bien. No me equivoqué, al menos. Por ahí nos faltó ensayar una escena en la que había una parte física, donde me botaban de una montaña y no la ensayamos, y en el momento de la función caí durísimo contra el piso... Con los petos y la armadura me botaron y casi no me puedo parar, por bolas y no ensayar.

Para mí fue mi mejor papel, pero debió verse pequeño, pues ahí los duros eran Julio César (Christian Ballesteros), Bruto (Leonardo Zossi) y Marco Antonio (Andrés Parra), de resto todos hacíamos varios personajes. Para mí fue una experiencia genial, además tenía un texto larguísimo, y otra cosa que le pasa a uno cuando está en la Escuela y pasa a trabajar con el Grupo o a actuar en la sala de Chapinero, es que ese tamaño lo abruma a uno. Entonces, claro, los primeros años que uno trabaja en esta sala habla durísimo porque uno quiere hablarle allá, a segundo balcón, y uno grita y se queda sin voz y sufre toda la temporada tomando aguaepanela con jengibre o cuanta pendejada, porque los actores sí que tenemos remedios para la voz.

**JDA:** ¿Hay uno que sirva?

**DB:** No, yo digo que el 90% no sirve. A mí el único que me funciona es el jengibre, comer jengibre y ya, eso me devuelve la voz. De resto, que la miel, que el whisky, que el brandy, que caliente, que póngalo dentro de una media, yo no sé... Desde 2001 estoy activo y he probado casi de todo, pero lo único que me sirve es el jengibre.

**JDA:** ¿Cuándo entró a estudiar Literatura en la Universidad de los Andes?

**DB:** Terminé la Escuela, vagué un semestre —pues no vagué tanto porque estuve de asistente en los montajes estudiantiles de Ricardo y de Héctor— y en el segundo semestre de 2004 entré a los Andes.

**JDA:** ¿Por qué decidió estudiar literatura?

**DB:** Hay dos razones: una fea y otra no tan fea. La razón fea es que yo quería tener un título. Uno necesita un título en esta vida y la Escuela no había sido reconocida y yo cada vez veía más lejana esa aprobación o una alianza con una Universidad —aunque a los pocos años se hizo el convenio con la Universidad Central—, y decidí hacer la carrera en literatura.

La razón no tan fea es que yo, a pesar de haber tenido clases de canon y de haber leído e intentado tener algo de mundo, sentía que me faltaba mucho, pues en la Escuela a veces el cansancio me ganaba. Cuando uno entrena todos los días: 8:00 de la mañana Movimiento, a las 9:00 Danza, a las 2:00 de la tarde Voz y, luego, a las 4:00 Interpretación para montar una obra y si acaso uno tiene ensayo con Ricardo Camacho hasta las 9:00 o

10:00 de la noche, pues uno llega a la casa y no tiene ganas de ver nada de cine o ir a una exposición, ni nada. Yo me quería ir a dormir. Así eran los días en la Escuela. Yo quería algo que me abriera el mundo para ser actor. Iba a decir el mejor actor, pero eso lo dirá el tiempo y el público. Esa era mi idea.

**JDA:** ¿Cree que le sirvió, ahora que usted es actor profesional, esa formación en literatura?

**DB:** Yo odié estudiar Literatura. No era mi perfil. Yo me metí a estudiar Literatura porque quería estudiar Historia, pero en Historia veían Estadística y me pudre la Estadística. La Historia en los Andes tampoco me atraía, mucho centro, mucho foco en Colombia, yo no quería eso... Yo estudié Literatura porque me encantaba leer y quería analizar, conocer los distintos períodos, y como actor yo buscaba de dónde sacar a mis personajes. Lo más fácil es coger de las películas un personaje igualito y copiarlo, pero para mí toda la interioridad de un personaje se puede construir o se puede basar o se puede inspirar en la literatura, que es la que le da a usted todo el trasfondo del ser humano, para eso se escribe, se novela, se fabula. Yo quería, primero, abrir mi mundo, porque yo había estado cuatro años en un monasterio, sin salir, concentrado en hacer teatro. Quería conocer gente, no del medio, no hacer contactos, quería conocer gente distinta, leer otra cosa, aprender a analizar y ver otro mundo.

**JDA:** Pero, entonces, sí le sirvió de algo...

**DB:** Yo sí creo. No era mi perfil, y hay algo demasiado académico en Literatura que a mí me aburría... De hecho al final de la carrera no quería leer nada, porque se le venía a uno el análisis del texto y uno pensaba en otras vainas en lugar de gozarse la lectura, lo que uno debería hacer con un libro: llorar, reír. Es bueno aprender a analizar, pero a uno se le pierde un poco el gozo por la lectura. Yo no quería ser académico, no me interesaba. Entonces yo veía que sobre un libro que era tan claro, como *El corazón de las tinieblas*, de Joseph Conrad, se hablaba tanto, se especulaba tanto, se citaba a Harold Bloom, a Derrida, a no sé quién... y yo decía: "¡Es *El corazón de las tinieblas*, no hay que buscarle más!". De pronto eso tenía que ver con mi formación como actor. Uno como actor es concreto, al público le gusta o no le gusta. Uno sabe que está fallando en esto o aquello. Pero yo sentía que en Literatura hablaban y especulaban mucho... Para mí las cosas eran más prácticas: por eso a veces me preguntaba cuándo iba a acabar esto.

**JDA:** Su sueño era ser dirigido por Ricardo Camacho, ¿qué tal es ser dirigido por él?

**DB:** Él es un tipo clarísimo en sus conceptos, de una cultura vastísima y de un gran poder de decisión. Un tipo inteligentísimo para dirigir. Pero yo, al comienzo, no lo pude aprovechar tanto. Yo entré a un montaje, *Julio César*, de gran formato y yo tenía un personaje pequeño y, luego, tuve uno no tan pequeño. Entonces, primero, cuando era parte del pueblo, llegué al final del montaje y, después, era un reemplazo, entonces él me decía: "Chino, practique lo que ve". Si acaso me decía "corte acá", "está respirando mal", "está gritando mucho", pero nada más. Normal. Él estaba en un montaje, cuadrando con la gente grande y no tenía por qué meterse con cualquier pendejo a hacer un proceso.

Después, en otro montaje, en un taller previo en 2005, con *Las preciosas ridículas* de Molière, yo entré a trabajar con él de lleno, desde el principio, un taller previo, sobre todo buscando el humor de la obra, que no es el humor pendejo de entrar al escenario y tropezar para que la gente se ría o mostrar la cola para que la gente se ría, sino que había que buscar la gracia, encontrar el humor dentro de uno mismo, la dinámica de los *gags* cómicos de la obra. A mí también me abrió el mundo en ese sentido, vi cómo la mano de un director profesional va puliéndolo a uno, cincelándolo, sacando lo que necesitaba del personaje, lo que quería, y alimentado por lo que yo le proponía, obviamente. Entonces yo me sentía guiado por un tipo muy inteligente, que sabe de su oficio. Uno se puede poner en la mano de él y hace de uno maravillas.

**JDA:** ¿Usted ha pensado en dirigir alguna obra con el Grupo?

**DB:** Sí, claro. Este año me iba a lanzar a eso, yo hablé con Ricardo en varias ocasiones para dirigir algo acá. Lo que pasa es que dirigir... Una cosa es actuar y otra cosa es dirigir, y yo sé que estoy diciendo una verdad de a peso, pero para mí ha sido un proceso duro porque yo pensaba que dirigir era más chévere. Es decir, yo soy actor, entiendo la vaina desde adentro, pero hay cosas terribles, como hacer que la gente entienda o hacerle entender a la gente su rollo. Otra cosa que me perturba de dirigir y de actuar, es que como actor yo decido todo, es decir, si yo me equivoqué yo lo arreglo o asumo que me equivoqué, si yo tengo la posibilidad de arreglar una escena cuando alguien se equivocó pues yo ayudo. Como actor yo estoy siempre pendiente, adentro, haciendo mi trabajo lo mejor posible, ayudando a las otras personas, pero como director uno está en una cabina o dentro del público, impotente, viendo cómo el Titanic se hunde y usted no puede hacer nada. Eso me parece horrible.

De mi generación el que tomaba ese papel era Nelson Celis, yo casi que fui alumno de él en ese sentido, yo era uno de los actores que él llamaba para todo.

**JDA:** ¿A usted qué le gustaría dirigir?

**DB:** Nunca lo he pensado. Yo vivo buscando obras, a mí me encanta Sartre y me encantaría montar algo de él, yo tengo un amor por *Las manos sucias* el *berraco*, y adoro *Macbeth* de Shakespeare, no me gusta *Hamlet* pero creo que *Macbeth* es la tragedia de Shakespeare más completa de todas: es un thriller, tiene suspenso, guerra, sangre, amor, pero no el amor romántico, sino más bien como deseo. Para mí es la mejor obra de teatro jamás escrita, y yo sí quisiera montar una obra de esas. El problema es que me siento muy pollo para meterme en un Shakespeare. Pero yo haría de todo. Lo que me cuesta mucho trabajo, lo comprobé hace poco, es dirigir comedia. Eso es difícil.

**JDA:** ¿Ser actor sí se disfruta mucho?

**DB:** Sí, sin lugar a dudas. Y, para explicarlo, otra vez tendría que acudir a los lugares comunes: “es que es la posibilidad de ser otra persona”, “es que uno siente el público”, “es que uno se divierte y llora con el público”, “es que uno se siente grande porque la gente lo admira”. Se le vienen a uno a la cabeza esas *huevoñadas*. Pero para mí esto es como un deporte extremo, como un vicio horrible: uno deja de ser actor uno o dos meses y uno entra en síndrome de abstinencia, siente que uno ya no lo va a poder hacer en la vida y que necesita al público. Yo digo que lo mejor del teatro es esa experiencia, cuando usted está parado en un escenario y el público está ahí, aburrido o concentradísimo, riendo o llorando con usted, viviendo con usted las cosas, ese momento, ese segundo, eso que es tan efímero y que ni las cámaras lo graban, eso que uno siente, el contacto con el público, eso es lo más altivo, delicioso, insuperable... Eso es lo que tiene el teatro que no lo tiene nada más, para mí: esa relación. Hay cosas que son *jartas*, claro, los problemas, la plata, el Teatro, cualquier cosa, ¿cierto? Pero todo eso pasa a un segundo plano cuando usted está contra un público callado desnudando su alma, eso me encanta.

**JDA:** Usted, este año, se convirtió en el nuevo Raskolnikov, en *Crimen y castigo* (2006), y con eso usted se ha vuelto en uno de los pocos actores del Grupo en hacer los papeles principales de toda la tetralogía de Dostoievski (2006-2008), adaptada por Ricardo Camacho y Patricia Jaramillo: ¿cómo fue el proceso de montaje de esas obras?

**DB:** Pues yo no puedo dejar de decir que, en lo que llevo de hacer teatro, ese es el punto en el que yo más aprendí de mi oficio. Y aprendí tanto de mí, trabajando mis personajes, como con los demás actores y con el director.

Me explico, con el director, Ricardo Camacho, hicimos montajes tan parecidos pero tan distintos a la vez, porque obviamente *El idiota* (2007) no es lo mismo que *Los hermanos Karamazov* (2007), pero tienen la esencia de esa vida. Y Ricardo supo sortear todos los escollos que se presentaban en la actuación, en lo temático y la adaptación. Con mis compañeros también aprendí mucho, viendo cómo buscaban la manera de no ser tan iguales en todos los montajes, pues había cosas en las obras que eran similares. Y cuando se presentaban las cuatro en una temporada, buscaban que el público no dijera: “Ay, pero actúa igual que en la otra obra”. Esa era una preocupación constante, mía también. Yo aprendí de ellos al ver cómo se esforzaban, cómo sacaban cosas. Uno aprende, en ese sentido, con el otro y ve cómo el otro logra comunicarse con el público.

Yo me apoyaba mucho en la literatura para construir los personajes, porque para mí lo que más me llenó de fuerza, de imágenes y de ideas fue tener el texto escrito y tener la posibilidad de que todo eso que se dice en palabras —y que está muy bien escrito, pues es Dostoievski— es lo que se lleva a una escena.

En *El idiota*, también en *Los demonios* (2008), pero sobre todo en *El idiota* me costó mucho trabajo construir el personaje, porque tenía que llevar ese libro y toda esa interioridad que Dostoievski le construye a un epiléptico en un libro de 600 páginas, a una obra de dos horas. Pero también, para mí, esa era la vaina más bacana: leer el libro, sacar las partes y buscar dónde cabían dentro de una mirada, dentro de un movimiento, dentro de una inflexión de la voz, todo eso que construyó Dostoievski para llevarlo a escena. No estoy demeritando lo otro que he hecho, pero el tiempo, la profundidad con la que se trabajó en Dostoievski, fue lo que me hizo reflexionar y aprender más sobre mi oficio. Para mí fue difícil ser, en un momento, Piotr (*Los demonios*), en otro Smerdiákov (*Los hermanos Karamazov*) o el Idiota y, ahora, ser Raskolnikov. Y todos son personajes muy distintos, porque ahí estaba el texto y ese fue mi goce mayor en esa relación entre la literatura y el teatro.

**JDA:** ¿Fue más fácil encarnar esos personajes por estar contruidos en las novelas?

**DB:** No. Pues, es que una cosa es que estén contruidos por Dostoievski y otra es que Diego Barragán coja los personajes del gran Dostoievski y los presente ante un público

que no conoce a ese autor. El personaje está creado en el papel, pero vaya y dele carne. Para eso está el estudio, dividir un texto, tratar de darle carne, porque una cosa es el lenguaje y esa forma de describir y expresar el ser, y otra cosa es presentarla en el teatro, cuando se le da tridimensionalidad y carne.

**JDA:** Descríbame los personajes de Dostoievski que usted interpretó.

**DB:** Por ejemplo, para mí, el Idiota, que fue el personaje que Ricardo más trabajó conmigo, era aproximarse al bien, a la bondad. La máxima de la obra dice: "Del bien nace el mal", porque esa bondad lleva a la perdición a todos los que están cerca de él, del Idiota. Era algo muy contradictorio. Además, yo estaba acostumbrado a interpretar antagonistas, pero este tipo era bueno, hacía todo por el bien de la gente. Y era muy difícil encontrarle un lado oscuro, una faceta oscura... Él es Jesús. ¿Qué le va a buscar de malo? Tampoco podía hacer un personaje bobo cualquiera, eso fue lo más difícil para mí. Tenía que ser una persona buena, de verdad. Que de sus acciones se desprendiera una tragedia no implicaba que él no hubiera intentado hacer el bien. Además, este tipo de personajes no son muy queridos para los actores. A nosotros nos gustan los malos, los que tienen un universo atrás, los asesinos... Para mí fue ese encuentro con la bondad y darle carne a esa bondad. Y eso es difícil, porque normalmente el personaje bueno es el bobo, y él no era así.

En *Los hermanos Karamazov*, Smerdiákov es el bastardo de la casa. Son tres hermanos y está el cuarto que es hijo de una loca, una indigente, una habitante de la calle borracha a la que el papá de los Karamazov violó. Lo que yo hice fue buscarle la raíz a su resentimiento: es el hermano bastardo, el no reconocido, pero está en la casa, vive todos los momentos de la familia, pues se la pasa detrás de ellos, y después se va a saber qué el mató al papá. Entonces, yo me preguntaba, ¿cómo jugar para que la gente viera un personaje medio bobo, acomplexado, solapado, y que fuera el malo? ¿Cómo hacer para mostrar que él fue el que acabó con todo? ¿Cómo hacer eso?

Después estuvo Piotr, el de *Los demonios*. Ese fue mi encuentro con una faceta política fuerte. Es decir, el humano es un ser político, yo no creo en esa gente que, hoy en día, dice ser apolítica. También es cierto que en estos tiempos uno suele alejarse un poco de la política, pero si uno tiene un sentido crítico va a terminar criticando u opinando. Piotr es un extremista, y eso ya es distinto. Sea de derecha o de izquierda, ambos extremos son viciosos. Para ese montaje tuve que pintarme el pelo y ponerme ojos grises, pues yo

era un anarquista ruso, pero yo para todas las funciones me dibujaba una esvástica en el pecho, y todo el mundo me decía: “¡Cómo es de bruto!”. Pero, ¿cuál es la diferencia entre un anarquista ruso y un pro nazi si, al final, estamos hablando de dos fanáticos? Y para mí había una imagen más cercana del fanático nazi que del anarquista, lo que yo buscaba era ese ser fanático, esa persona que por sus ideales vive y muere y, además, destroza todo lo que tiene alrededor. Era buscar ese creer hasta la muerte. Pero, afortunadamente, el libro resuelve muchas dudas, le dice cómo entender al tipo, le da forma a la psicología del tipo. Para mí no era fácil encarnar a un anarquista, pero lo era encontrar el fanatismo en otra ideología política.

**JDA:** Hace muchos años el Teatro Libre dejó de hacer teatro político, ¿usted sigue sintiendo una carga política?

**DB:** Sí. Yo, siendo parte de una generación “apolítica”, me parece que el teatro político no es bueno, es panfletario, discursivo, obvio... Al menos lo que he leído y lo que uno ve en colegios, cuando se sube alguien a gritar: “¡Miren a los desplazados! ¡Justicia!”. Si Picasso se hubiera puesto a pintar lo que pasó realmente en Guernica, pues no habría sido mucha la diferencia con la tapa de un periódico amarillista. Creo que el arte tiene ese valor: hace aparecer una pintura como el “Guernica”, en donde no se muestra toda la barbarie, pero sí la representa de una manera elevada y distanciada, y no deja de ser cruel. Por eso, para mí, el caso de Piotr era real: yo sé que aquí hay gente que cree fanáticamente en unos ideales.

*Los demonios* es una obra con una carga política grande, pero no tiene nada que ver con Colombia. Habla de situaciones específicas, de un país distinto a este. Aquí nadie sabe qué es un zar, pero le llegaba a la gente por ese fanatismo político. Yo creo que el valor del Teatro Libre es que escoge obras que le pueden hablar de su momento al espectador actual, sin necesidad de decirle: “Vea, aquí están los pobres desplazados, los hijueputas de los guerrillas, los hijueputas de los paras”. Cuando usted ve una obra “sencilla” como *El encargado* (2004), de Harold Pinter, uno se ve ahí pintado. Entonces, la carga política no está en el discurso pendejo, sino en la posibilidad que tiene la gente de analizar, de ver un espejo, de darse cuenta qué está haciendo mal y qué está haciendo bien, o de ver el mundo.

**JDA:** ¿En las obras de Dostoievski se habla de la actualidad de Colombia?

**DB:** Sí, claro. Es que el ser humano siempre ha sido igual. La gente cuando veía *Los hermanos Karamazov* decían: “Así son las familias acá”. En *Los demonios* la gente me decía: “Usted es un hijueputa, pero así hay tanto acá”. Una muchacha compañera de los Andes que vio *El idiota*, me acuerdo mucho, me decía: “Es como si Jesús regresara a la tierra, pero no lo crucificaran...”. Obviamente, porque el tipo se vuelve loco de ver este mundo, por tratar de hacer el bien y que nada funcione, porque las cosas y la gente son así. Entonces hay algo que no tiene que ver con que uno sea de izquierda o de derecha, negro o blanco, israelí o palestino, y que tiene que ver con el ser humano: cómo somos nosotros de malos o de buenos en algunas situaciones, cómo nos equivocamos y cómo la vida nuestra es una promisión de equivocaciones y de buenas cosas. Lo que Dostoievski busca es lo que Harold Bloom llama, hablando de Shakespeare, “La invención de lo humano”, esa recreación de la humanidad, y le llega tanto a un ruso del siglo XIX como a un colombiano un siglo y medio después, pues la gente actúa igual no importa el tiempo ni el lugar.

Cuando la gente ve *Crimen y castigo* piensa que el tipo mató a una vieja por hambre, para comprobar una teoría y por hijueputa. Al final, Raskolnikov dice que lo hizo porque quiso, porque le dio un arrebató... ¿Qué más humano que eso? En vez de hacer una construcción grande y política del crimen, lo que muestra la novela y la obra de teatro es que él mató porque sí, porque él es así, ¿quién no habrá visto a alguien así en una calle aquí en Bogotá?

Yo veo la posición política del teatro como la veían los griegos: el *zón politikon*. La gente entra en un juego desde que está en la sociedad, empieza a actuar de manera política y crea una posición y una visión política. Y esa visión se ve cuestionada cuando uno ve obras de teatro como *El idiota* o *Los demonios*.

**JDA:** O como *La Orestíada* (1999/2013).

**DB:** Sí.

**JDA:** ¿Usted vio la temporada de *La Orestíada* del 99?

**DB:** Sí, vi todas las versiones de *La Orestíada*. Y para mí fue un honor actuar en la última. *La Orestíada* es de esos montajes que yo recuerdo cuando lo vi. Esto puede romper toda la magia de las cosas, lo cual me parece perfecto, pero una cosa es ver el teatro de

frente, desde el público, y, otra, es estar adentro y ver cuáles son los cables que llevan la sangre, lo que está detrás del teatro. Entonces, uno pasa de la estupefacción, por así decirlo, de la felicidad, del goce, a ver lo que hay detrás y descubrir con qué se engaña y se asombra al público.

Sin embargo, es una gran experiencia, que lo lleva a uno más allá de la vida, y trato de decirlo de una manera que no suene ridícula y de tener los pies en la tierra, pero esos personajes griegos son más grandes que todo. Tan sencillos en su construcción, pero tan dicentes y tan llenos de vida. No son como los personajes de Sartre, a los que él les pone hasta el vestuario, sino que son personajes que están ahí, que dicen un texto, pero en ese texto está todo un universo que desde hace 25 siglos está cuestionando a la gente.

Entonces, cómo es de impresionante *La Orestíada* que uno la ve y se asombra y, luego, va al montaje y ve los cables y sigue asombrado, gozando, disfrutando y admirando esos personajes.

Hay una gran diferencia en cómo construyen los personajes los poetas en la Antigua Grecia a como los construyen los dramaturgos contemporáneos, pues con el exagerado uso de la acotación se puede construir todo. Prácticamente, si la misma obra, siguiendo el libreto, la presentan 80 grupos de teatro distintos, va a salir igual. Con los griegos eso no pasa: si uno quiere saber cómo era Agamenón o Clitemnestra lo tiene que hacer a partir de algunos dibujos en cerámica, de esculturas, de reconstrucciones posteriores de la época, de investigaciones arqueológicas o antropológicas, pero, aparte de eso, lo único que uno tiene es el texto. No tiene más, ni siquiera acotaciones. Y el texto tiene que cubrir lo que sale en la acotación, por eso a veces es tan extenso, tan cansón, si se hace mal, y tan explicativo, a veces. Pero en esa explicación está la raíz, o el germen, de su construcción. Para mí así son Clitemnestra, Casandra, Agamenón o Egisto: son personajes contruidos solo a través de palabras.

**JDA:** Y, al haber estado en el teatro desde dentro y al conocer esos cables, ¿no le pasa lo mismo que en la literatura: cuando usted va a teatro piensa más en lo que hay detrás que en lo que se ve desde afuera?

**DB:** Claro, yo soy un pésimo espectador de teatro. Yo todavía leo, por mi profesión como docente, pero soy un muy mal espectador. Es que cuando uno ya sabe lo que hay detrás

del telón, ¿pues qué? Hay espectadores que se sientan y van pensando “No, esto no es así, no estoy de acuerdo, esto está mal hecho...”, pero lo que me pasa a mí es que sé cuándo se equivoca el actor porque mira el público. Por ejemplo, hay una vaina clave cuando yo voy a teatro, veo a dos actores hablando y, de repente, uno de ellos mira al público, “Se salió, se salió...”, y qué pereza. Entonces, más que ser exigente, es que cuando uno sabe lo que hay detrás, es muy *jarto*. Yo no digo que así sean todos los actores y personas de teatro, eso es un defecto mío: yo no me gozo el teatro como antes. Obviamente hay cosas que me han gustado en la vida, pero la mayoría del tiempo yo sufro mucho al ver cómo se equivocan los actores y cómo intentan solucionar sus errores. Y, si me aburro de la obra, empiezo a ver el diseño de luces... Es lo que pasa con los magos, cuando conoces todos los trucos no es lo mismo.

**JDA:** ¿Cómo le parece el teatro actual bogotano?

**DB:** Yo no tengo una opinión concreta, veo cosas que me gustan y cosas que no me gustan, el problema es que yo veo vicios y son muy puntuales. Como espectador actual veo el vicio de meter la historia de Colombia de una manera burda en los escenarios, pues siempre aparece el desplazado, el pobrecito, el bombardeo, la guerrilla... A mí eso me parece un vicio: así como la gente critica las novelas de narcotraficantes, yo critico la *colombianidad* en el teatro, porque si ahora una obra de teatro no tiene una tambora o una gaita, pues no es colombiana. Yo admiro a la gente que lo hace desde el principio de los tiempos, que van a esos lugares porque quieren buscar la raíz de los problemas, como lo hace Varasanta y Fernando Montes, y porque eso es Grotowski: la danza, el canto, lo típico, lo de adentro, la raíz. Pero otra cosa es la gente que empezó a hacer teatro para ganarse becas y estímulos del gobierno haciendo teatro comunitario y solo denunciando lo malo que es el mundo.

Otro vicio que veo es un intento de querer imitar el cine, entonces exageran el ritmo con el que se dicen los textos, porque ahora el teatro tiene que ser rápido para que la gente no desvíe su atención, para que no se aburra, porque tiene que estar entretenida todo el tiempo y no se puede caer la obra... Los actores exageran mucho eso. Ellos lo llaman naturalidad y dicen que en el Teatro Libre no hablan normal, hablan raro, muy lento, pero no hay naturalidad hablando afectado y rápido, pues esa es una falsa naturalidad. Querer convertir al teatro en una experiencia parecida o igual al cine, hace que se abuse en la manera como se dicen los textos, en los efectos de luces y sonido, en las experiencias sensoriales del público... El teatro ya es cine en 3D, ¿para qué quieren hacerle más?

También está el afán, tanto del público como de los actores, de divertirse, que la obra sea divertida, que yo como actor tenga que divertirme mientras la hago, ser divertido para el público, y si todos nos reímos, incluido yo como actor, pues mejor. Ese es otro vicio que no lleva al teatro a ningún lado. Yo no creo que todas las obras tengan que ser para llorar o para reírse de manera culta, pero ya se va al extremo del chiste, lo bobo, lo obvio, lo vulgar. Puro pipí, tetas, culo y todo lo que genere la carcajada general del público.

Yo veo al teatro bogotano y colombiano en busca de una historia, un sello, pero no lo estamos logrando en este momento y, posiblemente, no lo vayamos a lograr en mucho tiempo. Es que nosotros qué, en 1940 empezamos a hacer teatro propio, colombiano, con Luis Enrique Osorio, el que construyó el Teatro Libre de Chapinero. Entrar a pisar los talones del teatro contemporáneo francés no se puede. No tenemos un sello en nuestro teatro. Se busca un lenguaje, se buscan muchas cosas, y ahora con la llegada del *performance*, con el que se han abiertos todos los límites de lo que puede ser un espectáculo teatral, y como todo es relativo y hay que construirlo, entonces todos los teatros se complican a la hora de montar algo... Yo veo una generación que trata de buscar un lenguaje, pero no lo encuentra. Entonces queremos volver a nuestro folclor, y vuelva la tambora y la gaita al escenario. Creo que el teatro colombiano es algo que todavía se está escribiendo y que se va a demorar, como se demoró el teatro inglés.

**JDA:** ¿Cómo se puede encontrar un lenguaje?

**DB:** En el hacer, eso siempre ha salvado al teatro. Lo que salvó al teatro medieval, y lo hizo pasar al teatro renacentista, fue el hacer, porque al hacer se dieron cuenta de que había una cantidad de problemas con los textos, en la relación con el público, con la escenografía y se fue construyendo hasta que apareció el teatro isabelino. Pero eso fue un proceso. Yo creo que es en el hacer. También hay que buscar un público... Lo que pasa es que, a veces, como actor, me siento como un zapatero. En 1899 cada barrio tenía, por lo menos, cinco zapaterías; en 2011, una zapatería cada tres barrios. Es decir, un oficio, que es muy artesanal y hermoso, lo cogió la industrialización y la globalización y todo eso, y lo convirtió en algo que ya no sirve o que la gente ya no quiere ver y hacer. Yo me siento como un zapatero. ¿Quién va a arreglar un zapato? Uno consigue zapatos a veinte mil pesos, ¿a quién le interesa remontar unos zapatos?

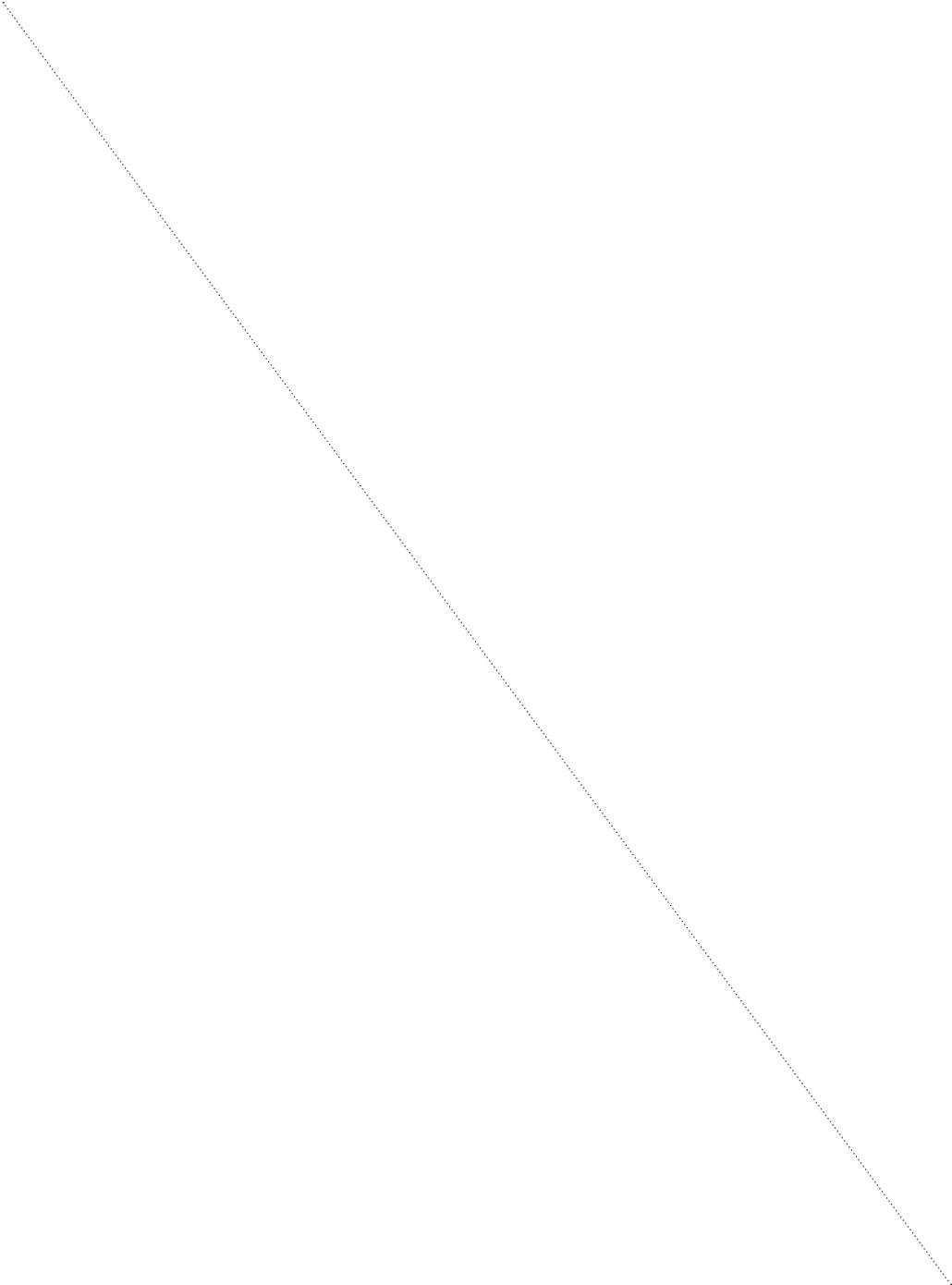
Aparte está como esa visión que tiene el público de que el teatro es algo que, cada vez, está más lejos de la gente, es más exótico, y que es chévere, pero queda a un lado por

el cine, la televisión y el *showbiz*. Eso también hace que seamos torpes en la búsqueda de ese lenguaje. Pero, sin duda, yo creo que para encontrar ese lenguaje es necesario volver a la raíz del teatro, por eso estoy en el Teatro Libre. Porque así usted monte un Miller o a otro autor contemporáneo, se busca la relación con el público, no imitar el cine y tratar de zarandearle el puesto al espectador, sin llegar a las tamboras y a las gaitas, y para mí está ahí lo máximo que podemos hacer como artesanos que somos, como zapateros que somos, es ir a nuestra artesanía y sacar la mayor cantidad de jugo posible a la filigrana de esa construcción.

**JDA:** ¿Cuál es la esencia del Teatro Libre?

**DB:** Yo soy muy joven para saber de esencias. Para mí el Teatro Libre construye realidades a partir de lo que es el teatro y, en su proyecto estético, no trata de buscar en ningún otro lado *a priori*, como hacen otros grupos. En el Teatro Libre también se han utilizado otros medios, como los audiovisuales, para hacer obras, pero el Teatro Libre se basa en el hacer teatral y en el texto para crear una realidad. No se trata de un respeto exagerado al autor, porque no lo hay, y —estoy seguro de que Dostoievski se revolcó en algún momento en su tumba por todo lo que hicimos—, pero sí se trata de partir de ese punto para llegar a otras realidades y no buscarlas en las orillas.

La esencia del Teatro Libre es llegar a un teatro en el que se mantenga esa artesanía. Es posible que nunca se acabe esa artesanía, pues somos lo exótico: hacemos teatro en un mundo globalizado, y no lo hacemos con *video beams* ni con hologramas, sino de la manera que nosotros consideramos que es el teatro, sencillo, diciente, concentrado en un escenario, con lo mínimo de escenografía posible. Puede que no sea divertidísimo, pero hará pensar. Nuestro proyecto estético es darle valor a esa artesanía, porque nunca vamos a aparecer en cine o televisión con nuestras obras —aunque hay muchas obras del Teatro grabadas para televisión—, pues se ven horribles. Lo único que podemos hacer es volver a la teatralidad y tampoco exagerar con eso. Yo, que hago parte de esa generación en la que estamos perdidos, hay mucho que decir, hay muchas ganas de hacer, hay mucha gente joven que quiere hacer teatro, hay nuevas facultades de artes escénicas en Bogotá y está el Internet, de donde podemos sacar los textos, las canciones, todo; pero estamos perdidos, dando palazos de ciego, como buscando a ver qué, lo cual es natural. Está bien.





*Los hermanos Karamazov*, Fedor Dostoievski / Héctor Bayona / Foto de Carlos Mario Lema

# Entrevista a Héctor Bayona

02 de octubre de 2013

**Héctor Bayona:** En la Escuela Distrital de Teatro estuve dos años y medio, nada más; era la época del movimiento estudiantil del 70, entonces, claro, yo terminé vinculado a ese movimiento e hice allá más actividad política que teatro. Cuando declinó el movimiento, como le ocurrió a la mayoría de la gente que hacía teatro político en las universidades, terminé por fuera, me echaron, y esa fue la coyuntura para atender una invitación de Ricardo Camacho para formar un grupo que se dedicara profesionalmente a hacer teatro. Eso fue en el 73, en ese año se fundó el Teatro Libre y, desde entonces, trabajo en él.

**Diego García-Moreno:** Bueno, hasta donde he entendido, ya lo han dicho varios, esa primera etapa fue una etapa de teatro muy político. Luego entran en una profesionalización y una investigación con respecto al teatro clásico, a la construcción de personajes, a la formación profesional del actor. Háblame un poco de esa transición, ¿cómo se dio y por qué?

**HB:** Lo que Ricardo Camacho nos propuso desde el principio fue dedicarnos al teatro, es decir, que ya no fuéramos solamente un vehículo propagandístico, un apéndice de la política, sino un grupo de teatro profesional, de repertorio, un grupo de alta calidad que se nutriera de lo mejor del teatro universal y al mismo tiempo que impulsara la creación

de un teatro nacional de autor. Cuarenta años después nos mantenemos en esa dirección. Creo que nuestro periodo de transición terminó cuando decidimos montar *El rey Lear* (1978).

**DGM:** Ustedes venían de un teatro muy político y entran al teatro universal, ¿la selección de las obras tiene algo que ver con la situación que vive el país en este momento?

**HB:** Definitivamente nosotros no hacemos un teatro coyuntural. Cuando un director o un actor quiere hacer una obra la propone, la sustenta y si el grupo considera que es interesante, valiosa, oportuna y tiene los recursos para hacerla, la respalda y se hace. Si examinamos el historial del grupo podemos ver que nos mantenemos en la línea de hacer un teatro, como dice nuestro director, “de ideas”. En este sentido nuestras obras siempre tratan con temas universales. Digamos que el teatro que hacemos no es tan puntual como antes, como en los comienzos del Teatro Libre, pero todo arte es político, ¿no? Siempre tiene que ver con el comportamiento del ser humano en la sociedad.

**DGM:** ¿Cuáles de esas obras te vienen al recuerdo como pilares fundamentales de esos 40 años?

**HB:** Pues... *El rey Lear*, *La Orestíada* (1999/2013) y la tetralogía de Dostoievski (2006 – 2008). Al lado de ellas el Teatro Libre hizo montajes memorables como *Los inquilinos de la ira* de Jairo Aníbal Niño (1975), *La agonía del difunto* de Esteban Navajas (1977), *Las brujas de Salem* de Miller (1981), *Farsa y licencia de la reina castiza* de Valle-Inclán (1982), *La balada del café triste* de Albee (1983), *Seis personajes en busca de autor* de Pirandello (1984), *El muro en el jardín* de Jorge Plata (1985), *El burgués gentilhombre* de Molière (1985)... en fin, y recientemente *El encargado* de Pinter (2004), son varias.

**DGM:** *La Orestíada*, ¿tú qué piensas de hacer un calco de un montaje de hace quince años para celebrar los 40?

**HB:** Creo que para celebrar esos 40 años y cerrar con broche de oro la programación pues es la mejor opción. Hay un video de toda la obra que se conservó porque Ricardo siempre pensó que era una obra de repertorio y hoy todavía creemos que es un montaje que vale la pena reconstruir. Están todas las condiciones para que podamos realizarla y tenemos muchas ganas de hacerla, precisamente porque está el acicate

de la celebración. Es muy emocionante, realmente, hacer esa obra, que es una obra monumental, la madre de todo el teatro occidental, ¿no?

**DGM:** A nivel humano, toda esta experiencia de vida en el Teatro Libre, ¿qué te deja?

**HB:** Pues mire, yo echando cabeza en estos días, con motivo de esta celebración, como decía al principio de esta entrevista, yo antes de decidir hacer teatro estaba navegando, flotando en la nada, perdido, de manera que no sé qué hubiera sido de mí si yo no hubiera encontrado, por un lado, un motivo político y, por otro, un motivo de realización personal en el arte, que era como mi inclinación desde joven, desde muy niño, incluso, y esto pues cambió mi vida, la centró, la puso a trabajar en una dirección precisa y a tener muchas satisfacciones y a tener, pues claro, muchas preocupaciones, las que tienen que ver con la creación, ¿no? No es un camino fácil. La creación es una lucha con uno mismo, contra uno mismo, contra... ¿la sociedad? Y *con* la sociedad también. Es una pasión y es muy reconfortante saber que uno llega a estas alturas y la vida tiene sentido. Claro, hemos crecido muchísimo, se han culminado y se han desarrollado proyectos muy importantes como la Escuela de Formación de Actores, hoy Departamento de Arte Dramático. Estamos dejando un legado que ojalá perdure y sea valorado en su justa medida.

• 33 •

**DGM:** Oye, en el mundo para los que hacen actuación existen también otros espacios como el cine y la televisión, ¿tú nunca entraste en eso, o sí?

**HB:** Yo trabajé en una película hace muchos años, que era una película alemana sobre Camilo Torres y hacía un papel muy pequeño. Con el Teatro Libre hicimos versiones de varias de nuestras obras para televisión que se presentaron por capítulos. Pero prefiero el trabajo en el teatro, es el lenguaje que mejor entiendo.

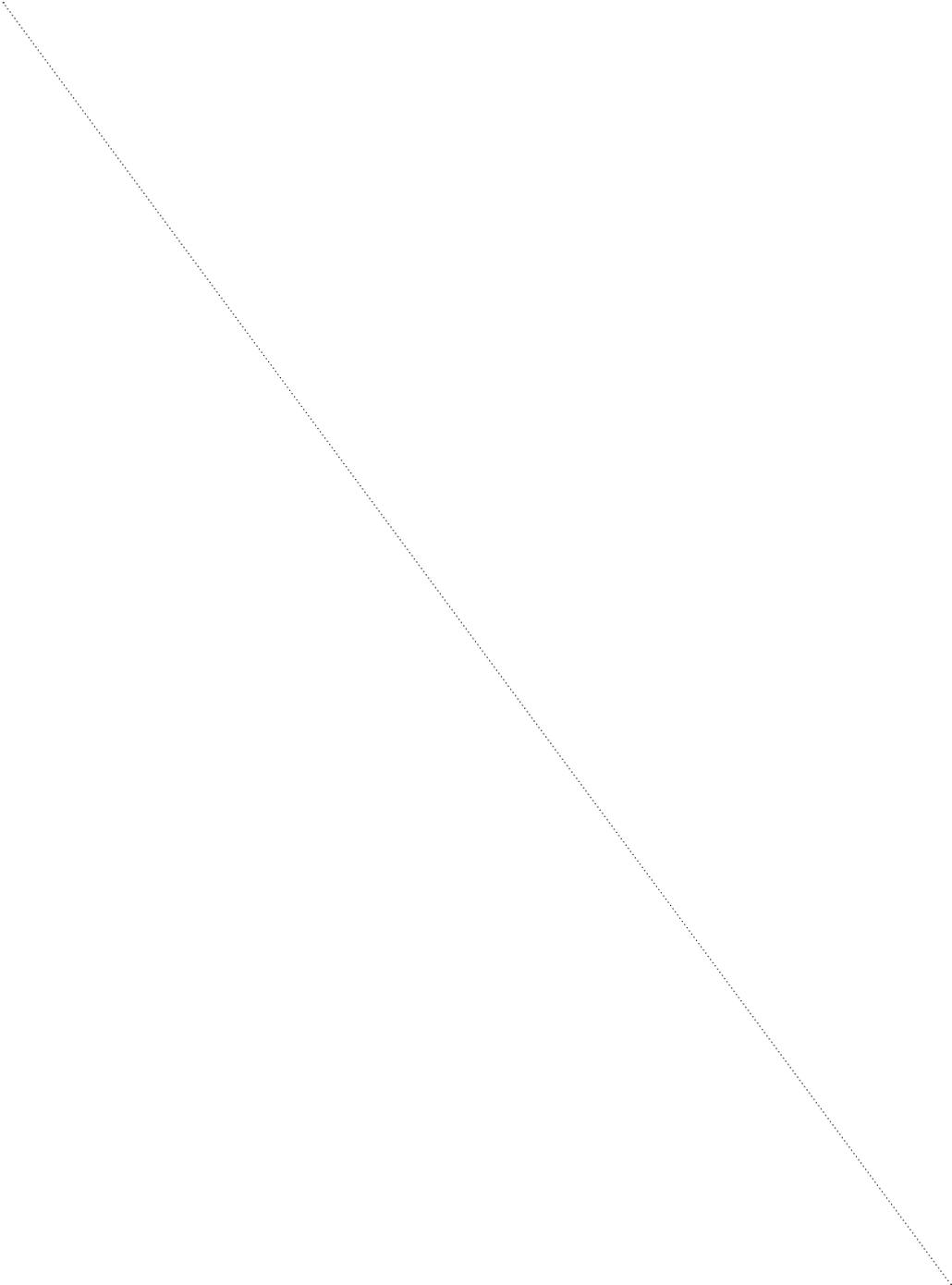
**DGM:** ¿Por qué *La Orestíada* y cómo fue tu experiencia en ese entonces?

**HB:** Nosotros no habíamos hecho una obra griega hasta ese entonces, año 98, y eso, pues, en un grupo de teatro como el nuestro era un vacío muy grande. Entonces, como siempre, Ricardo nos sorprendió proponiendo el máximo reto. Me parece recordar que él decía que esta era la madre de todas las obras, la fuente de toda la dramaturgia de la cultura occidental ya que en ella están planteados todos los temas.

En cuanto a mi participación en el montaje, tengo que decir que ha sido uno de los trabajos más difíciles porque en las tres obras fui miembro del Coro. Fue un trabajo arduo porque fue el primer gran proyecto en el que involucramos estudiantes de nuestra Escuela, entonces teníamos una diferencia de edad y de experiencia abismales, así que el proceso de integración fue largo y muy duro. El Coro, pues, tiene partes habladas y partes cantadas, y esto requiere una extraordinaria concentración. Lograr que el Coro respire como un solo organismo es una tarea muy difícil y más si se tiene en cuenta que la mayoría de los integrantes eran jóvenes estudiantes llenos de vida y de entusiasmo pero faltos de la disciplina y el rigor que se necesitaba. Fue, como les digo, sí, muy duro, muy arduo y fue una escuela extraordinaria. Yo considero hoy en día que, en su formación, el actor de teatro tiene que pasar por esa experiencia, la de trabajar en un coro griego.

**DGM:** Camacho, ¿tú cómo lo ves?

**HB:** Yo dije en una entrevista hace poco que el Teatro Libre existe todavía hoy en día, y existe con los mismos propósitos, porque tiene un líder. Ricardo Camacho ha sido ante todo un hombre leal y fiel al teatro, a sus actores y a sus propios principios. Un hombre de carácter, estudioso, con una cultura muy amplia, riguroso; un guerrero que se propuso un reto muy grande como es construir y mantener un grupo en condiciones muy adversas, irreductible ante el embrutecimiento y la banalidad. Son muchas cosas porque él es un hombre de un carácter muy fuerte, como son todos los líderes, eso es explicable porque tiene unas convicciones y, desde la fundación del Teatro Libre, desde que yo lo conozco, ha sido así. Como director siempre ha estado atento a los problemas que yo tengo como actor, a que no me repita en las obras... de alguna manera, digámoslo aquí, sí, que siempre me ha dado palo y eso ha sido una cosa muy buena porque uno tiende a repetirse como actor y uno tiende a dormirse sobre los laureles. Ahora, él es un guía, es una persona a quien uno consulta y si no tiene la respuesta le dice a uno dónde podría averiguar, ¿no? Él es una persona con una cultura muy amplia, un hombre que conoce mucho de música, de pintura, de literatura, de política, entonces, siempre sus juicios y sus conceptos son, pues, para tener en cuenta y ha sido un compañero de trabajo extraordinario, nosotros nos conocemos desde el año 70, tal vez, y pues tenemos una relación de trabajo muy productiva y una amistad anclada en el oficio.



# NOCHE DE EPIFANIA DE WILLIAM SHAKESPEARE



TEATRO  
LIBRE

*Noche de epifanía*, William Shakespeare / Adaptación de Piedad Bonnett / Afiche: Santiago Montes

# Entrevista a Piedad Bonnett

14 de noviembre de 2013

**Diego García-Moreno:** ¿Cómo te vinculaste a trabajar con el Teatro Libre?

• 37 •

**Piedad Bonnett:** Ricardo Camacho y yo estudiamos juntos Filosofía y Letras en la Universidad de los Andes y él era uno de los líderes del teatro universitario. En esos años, el teatro estaba muy vinculado a los movimientos políticos. Luego mi vida se separa de la universidad, entra por los caminos de la academia y no vuelvo a ver a Ricardo sino muchos años después, cuando yo ya había publicado libros de poesía y él me llamó para que hiciera una versión en verso de *Noche de epifanía* de Shakespeare (1988). Me pareció una petición audaz e imposible y yo así se lo dije, pero Ricardo, que tiene un enorme poder de convicción, me habló de la laxitud que hay en el teatro, me explicó que eso no era para publicar sino para que lo dijeran los actores y sonara bien en el escenario. Y yo me metí en esta tremenda tarea. Yo tenía mis hijos chiquitos y me acuerdo que cuando se acostaban yo me sentaba en la mesa del comedor, ponía todas las versiones de *Noche de epifanía* al frente, todos los diccionarios shakesperianos y de inglés antiguo, y ahí pasaba horas. Toda la vida me ha encantado hacer ese tipo de trabajo minucioso y, además, esa vez estaba buscando la música en los versos que iban a decir los actores... Fue un trabajo muy, muy grato.

Muy grato y muy asustador al mismo tiempo. Cuando fui al estreno y me di cuenta del pequeño papel que tiene un dramaturgo dentro del conjunto y vi cómo se enriquecía el texto con la escenografía, con la actuación, con la música, encontré que esto era fascinante y quedé envidiosa, que es lo que le pasa a uno cuando se mete con un género y le va bien, no en el sentido de que tenga éxito sino de que uno es feliz.

Después, él me vino con otra propuesta, que era hacer otra versión, también en verso, de un monólogo de un alemán, Manfred Karge, que se traduce algo así como *Chaqueta por pantalón*. Entonces, al empezar a hacerla me di cuenta de que el público no iba a captar el humor, que la historia era un poco lejana, ajena. Entonces le dije a Ricardo: “¿Por qué no me dejas contar una historia propia, local?”. Y él me dijo “Claro, dale”, e hice ese monólogo que titulé *Gato por liebre* (1991). Todavía estaba muy insegura en lo que tenía que ver con el teatro y probablemente esa obra tenga falencias teatrales y, sin embargo, es la pieza mía que más se ha montado y que más éxito tiene. Yo veo las nuevas versiones, que ya salieron del Teatro Libre, que generalmente la hacen estudiantes para graduarse, y me encantan.

Entonces comencé a hacer obras de otra índole con Ricardo. Él quería que yo hiciera dramaturgia propiamente dicha y me pidió que trabajáramos con los actores, a partir de sus improvisaciones y sus historias, porque parece ser que los actores estaban algo aburridos de montar una obra y otra y otra con una misma metodología, eso es lo que entiendo, y, de repente, para sacudir este grupo, Ricardo dijo: “Vamos a hacer una cosa a partir de sus propias vivencias”. Entonces, los actores comenzaron a trasponer en acciones teatrales experiencias muy propias y trataron de articular con eso una gran historia. Después de unos meses de trabajo, y como siempre hace el Teatro, nos llevaron a algunos a ver la obra antes de ser estrenada y yo me acuerdo que le dije a Ricardo: “Ricardo, eso no lo puedes presentar porque nadie va a entender nada, eso no tiene articulación verdadera”. Yo creo que él ya lo sabía, pero había sido un trabajo enorme con los actores, un trabajo de mucho compromiso con cosas muy personales, eso no se podía perder. Entonces él, que siempre me hace propuestas muy audaces, me dijo: “Piedad, conviérteme eso en una obra sin que se pierda lo esencial”.

A mí toda la vida me ha gustado trabajar duro, me gusta que me pongan trabajo, ¿sí? Entonces yo me traje la grabación de la representación de los actores y empecé a hacer una cosa verdaderamente, digo ahora, inverosímil: cogía una acción dramática de aquí y otra de allá y las ponía al servicio de una historia que yo empecé a armar. Yo crecí en

un pueblo hasta los siete años y tengo unas reminiscencias de esa época, de una casa grande y eso se me representó ahí. Y así salió *Que muerde el aire afuera* (1995), una obra que tuvo una acogida enorme entre la gente joven y eso que hablaba de una realidad muy lejana, porque era la violencia de los años 50 en una casa de pueblo. Pero algo tuvo que empatar con la realidad de esta sociedad para que la gente la recibiera así. Eso de que las cosas graciosas que uno escribió hagan reír a todo el público, eso es fabuloso. Me tranquilicé cuando vi que el teatro se llenaba y se llenaba y oía los aplausos y la risa. Me acuerdo que fui con mi hijo, que tenía como unos siete años, y él se moría de la risa de los chistes. Esa obra es, tal vez, uno de los trabajos más interesantes que he hecho con el Teatro.

Entonces yo me fui enamorando del teatro y le he seguido la cuerda a Ricardo y, ahora, últimamente, he montado con otros directores. Y así, de ese modo, llegué al teatro, porque eso yo no lo habría hecho por iniciativa propia. Yo enseñaba sobre Shakespeare en la Universidad y también en el Teatro Libre. También dicté teatro norteamericano, audacias y proyectos un poquito irresponsables, finalmente, pero que me fueron metiendo en esto. Ahí creé unos nexos muy fuertes, no solo con Ricardo Camacho, sino con la gente del grupo, los actores, los que han sido actores en mis obras, de manera que yo siento que de alguna manera pertenezco al Teatro Libre, me siento afectivamente muy implicada, aunque no todo lo que haga el teatro me guste y tenga discrepancias con ellos; pero respeto mucho lo que ha hecho el Teatro y también la inteligencia y la creatividad de Ricardo.

**DGM:** ¿Ustedes eran niños ricos en contra del país?

**PB:** No, no exactamente. Cuando yo entro a estudiar a la Universidad de los Andes, esta se está abriendo a las clases medias, deja de ser la universidad elitista que era, y yo creo que por eso fue posible ese movimiento teatral y político; porque sí había una élite, que es la que de alguna manera maneja este país todavía hoy, pero empezamos a ingresar personas que éramos de clase media, cuyos papás querían que tuviéramos una educación esmerada; entonces, había ya en la universidad una combinación social muy interesante. Nos tocó una época magnífica. Yo entré a la Universidad de los Andes siendo una persona que quería ser escritora, pero que no tenía convicciones políticas muy radicales, porque la educación que me habían dado era muy conservadora y, cuando yo llegué allá, toda la rebeldía que de alguna manera tenía en potencia y que se había manifestado ya en mi adolescencia se encuentra con unas posibilidades extraordinarias, porque hay un

marco de reflexión muy importante que, en primera instancia, venía de los profesores. Creo que teníamos muy buenos maestros. Pero luego viene la efervescencia política y también el hipismo.

El hipismo fue un lugar muy propicio para esa burguesía rica. Para estos muchachos ricos y con acceso a cantidad de cosas, el hipismo era una cosa muy cómoda. Pero estaba ese otro elemento, que es el político, que también de alguna manera podía hacer salir a estos muchachos del marco convencional en el que habían estado siempre. Entonces ahí había una efervescencia maravillosa y una de las cosas lindísimas que pasó en la Universidad de los Andes, donde pasaron muchas, porque era una época de una intensidad extraordinaria, fue todo lo que tuvo que ver con el teatro: con los *happenings*, por ejemplo; nosotros estábamos bombardeados todo el tiempo por estímulos artísticos.

Ahí fue cuando empecé a escribir poesía decididamente y poesía política, en esa época. De manera que puedo decir que yo salí de los Andes convertida en otra persona. A mí me parece que muchos estudiantes sufrimos transformaciones muy importantes en aquella época porque, además, teníamos por nuestra cuenta grupos de estudio, talleres de creación, etc. Allá lo que imperaba era el MOIR, pero en verdad yo era de tendencias más bien trotskistas, una admiradora de Trotski. Pero yo nunca he militado en nada, yo odio la militancia; y, sin embargo, estaba inmersa en un mundo de militantes y los del MOIR propendían porque hubiera mezcla social, de modo que yo participé en talleres donde había personas de toda clase de procedencias y ahí me abrí a un mundo mucho más amplio que esa pequeña burguesía de la que venía.

**DGM:** ¿Había alguna reticencia a la militancia del Teatro Libre?

**PB:** Cuando Ricardo me llama a hacer *Noche de epifanía*, el Teatro Libre había dado ya un giro. Yo nunca tuve reticencias verdaderas con el teatro político. Sí las he tenido con la poesía política o con novelas de carácter panfletario; yo siempre tuve una visión crítica respecto a hacer ese tipo de literatura, pero me parece que el teatro y la militancia van siempre muy juntos, la política es inherente a él y hay un, digamos, carácter social del teatro. Cuando yo veía *La madre* de Brecht (1974), por ejemplo, a mí me parecía que era un instrumento extraordinario, no de pedagogía política, porque esta me parece repugnante, sino de cristalización de conflictos sociales a través de la capacidad sintética del teatro. Pero luego, cuando los del Libre empezaron a hacer *El rey Lear* (1978) o se metieron con Carson McCullers... pues yo me sentí tan seducida como el gran público que acudía a ese

teatro. He de decir que en aquel tiempo tuve una amistad muy importante, una maestra literaria, que fue Amalia Iriarte. Amalia, que es mayor que yo como unos diez años y con la cual tuve una amistad grande, porque yo siempre he tenido amistad con gente de todas las edades y me gusta mucho la gente mayor, empezó a hacerme leer mucho teatro: a Albee, a Carson McCullers, a Valle-Inclán completo. Yo era como su alumna. Y me acuerdo de *El rey Lear* como una de las cosas más maravillosas que han pasado en teatro en esta ciudad. Había también mucho entusiasmo en esas idas al teatro, un interés social, ningún esnobismo. En aquellas funciones acudíamos todos a ver buen arte. Y eso era muy bonito.

**DGM:** ¿Cómo fue hacer *Máxima seguridad* (2013)?

**PB:** Algo que ha hecho Ricardo Camacho es fomentar la dramaturgia nacional, cosa que no es sencilla, porque escribir teatro es muy difícil. Yo recibí muy buenas lecciones de Ricardo sobre qué no hacer cuando se escribe una obra de teatro. Al comienzo yo me sentaba a leer con él las obras que escribía y cuando él, que es un enemigo del realismo craso de la televisión nacional, me decía: “esto es de un realismo de televisión”, yo sabía que el texto no servía. Y bueno, esta vez, con *Máxima seguridad* —título que no puse yo, lo pusieron los actores— fui invitada a escribir una obra que tuviera lugar en la cárcel, porque Nelson Celis, el actor que quería dirigir esta obra, tenía un interés muy particular en ese tema. Él conocía a alguien que había estado en la cárcel y él lo había visitado allá; y yo había escrito casualmente una columna sobre las cárceles en Colombia, sobre cómo se vive en las cárceles aquí, una muestra de la degradación y de la deshumanización de esta sociedad, un tema para mí muy inquietante, que me apasiona.

Entonces, cuando él me dice que escriba la obra, yo sucumbo por la idea, aunque me la propone en un momento muy complicado de mi vida. Yo estaba con mucho trabajo, pero ellos me pasan varias obras que suceden en las cárceles, una de Tennessee Williams y alguna otra, y yo empiezo a leer eso y mi imaginación, como pasa cuando uno es escritor, empieza a volar; pero además, con el Teatro Libre pasa que yo desde el principio sé para cuáles actores voy a escribir y apenas yo vi los tres actores sentados ahí, yo dije “¡Uy!, ese es el mafioso y este va a ser el pícaro y este es el angelical, que seguramente es un chico gay que está ahí”. Así era como trabajaban los dramaturgos isabelinos, Shakespeare sabía exactamente quién iba a ser Hamlet, quién iba a ser Ofelia.

Eso es mucho más interesante que sentarse uno en la casa a *cranear* una obra que no se sabe ni siquiera si la van a montar. Yo creo que es así como se debe trabajar, que el

teatro le pida a uno proyectos puntuales; y sufrí y gocé escribiendo esa obra, que es lo que siempre pasa cuando uno escribe —se sufre también un poquito. Yo sufro más con el teatro que con cualquier cosa, yo con lo único que no sufro es con la poesía, pero cuando escribo una novela sufro mucho y cuando escribo teatro sufro el triple. Sucedió que yo estaba muy presionada por el exceso de trabajo y tuve muchos viajes y, de repente, me di cuenta de que faltaban veinte días para que la obra se estrenara y yo iba apenas por la mitad. Eso nunca en la vida me había pasado.

Entonces empezamos a hacer una cosa muy loca y es que yo les pasaba un episodio y ellos lo montaban y quedaban a la espera de que yo les pasara el otro y así. Fuimos haciendo la obra de manera que faltando tres días para estrenar yo estaba escribiendo el final. Yo no sé cómo hicimos, ni ellos, ni yo, pero cuando yo la vi a mí me pareció encantadora, me pareció que la habían montado muy bien, que los actores estaban maravillosamente bien y ahora pienso que es una experiencia que valió la pena. En todo caso, las cosas que he hecho con el Teatro Libre, mejores o peores, siempre han valido la pena.

**DGM:** ¿Qué piensas respecto a la crisis de actores?

**PB:** No pasa con el teatro como pasa con las novelas o con los libros de poesía, uno está absolutamente seguro de que el libro queda ahí, mientras que los grupos teatrales cambian su configuración, en parte porque la vida para un actor de teatro en este país es muy dura: muchas veces solamente actúa durante su juventud y luego deriva a otras cosas. Sin embargo, yo no soy una partidaria de escribir las obras de teatro para publicar. Yo pienso que el teatro es un arte muy vivo. Si en este momento esa obra no tiene ya actores ni director a mí no me preocupa, porque pienso que puede volver a resucitar y que siempre habrá quién la haga y la monte diferente.

Yo tengo, por ejemplo, dos versiones de una obra que es *Que muerde el aire afuera*. Fui hace unos años a un festival de teatro en Cali y vi cómo recitaban la obra unos actores y dije “Esa obra tiene momentos pésimos”, y me acordé de que en el montaje había cosas que a mí no me gustaban para nada y me dieron ganas de reescribirla y le dije a Ricardo “¿Si reescribo la obra, tú la vuelves a montar?”. Y él me dijo: “Sí, claro”. Y lo hicimos así. Entonces, yo no descarto que de repente alguien saque otra vez del cajón esa obra; lo que sí lamento es que estuvo muy poco frente al público. Fueron solo tres semanas, eso no es nada. También eso lamento del teatro: así como no me parece que una obra debe representarse año tras año, tras año, porque de eso no se trata, sí me gustaría que las

obras tuvieran una segunda vida y hasta una tercera en manos de los mismos actores, porque entonces va cogiendo peso.

**DGM:** ¿Qué piensas sobre el remontaje de *La Orestíada* (1999/2013) y el tema de la justicia?

**PB:** El Teatro Libre tiene el defecto y la virtud de estar liderado por una persona que es Ricardo Camacho, que tiene, primero, una personalidad arrolladora y, segundo, unas obsesiones y una manera de estar parado en el mundo absolutamente definidas. Esa forma yo la calificaría básicamente de crítica. Sí, él tiene una postura crítica, profundamente política, en el sentido de los griegos: una política amplia.

Como yo soy su amiga y su interlocutora muchas veces, pues sé de su tremendo desprecio por un montón de cosas de esta sociedad y sé que él usa el arte y el teatro básicamente, yo no diría como un arma de transformación, porque ese es un término un poquito anacrónico, sino como un espejo que agiganta la realidad y, a veces, la deforma a fin de que nosotros nos veamos en ella.

Yo no creo que haya ninguna elección de ninguna obra del Teatro Libre que no tenga que ver con esa intención de hurgar en esta realidad. Incluso las comedias aparentemente livianas han sido pensadas y han sido escogidas para satirizar algo, para señalar alguna cosa. Lo que me a mí me gusta de esas escogencias es que no son obvias, que, además, Ricardo siempre está leyendo, no novedades, sino cosas muy clásicas y releendo grandes autores como Dostoievski y, de repente, hace descubrimientos de cosas que nadie había oído mencionar, porque él es, pienso, un gran escudriñador literario y es un tipo muy culto y está buscando siempre esos vínculos con la realidad.

Entonces, pienso que cuando escoge *La Orestíada* está pensando es en Colombia; claro que también estará pensando como director de teatro en la magnitud del espectáculo, plásticamente cómo lo va a resolver, etc., porque un artista siempre está pensado en ese tipo de cosas, pero yo creo que básicamente el militante de los años setenta sigue viviendo en Ricardo, pero muy transformado por la propia experiencia histórica de la izquierda de este país.

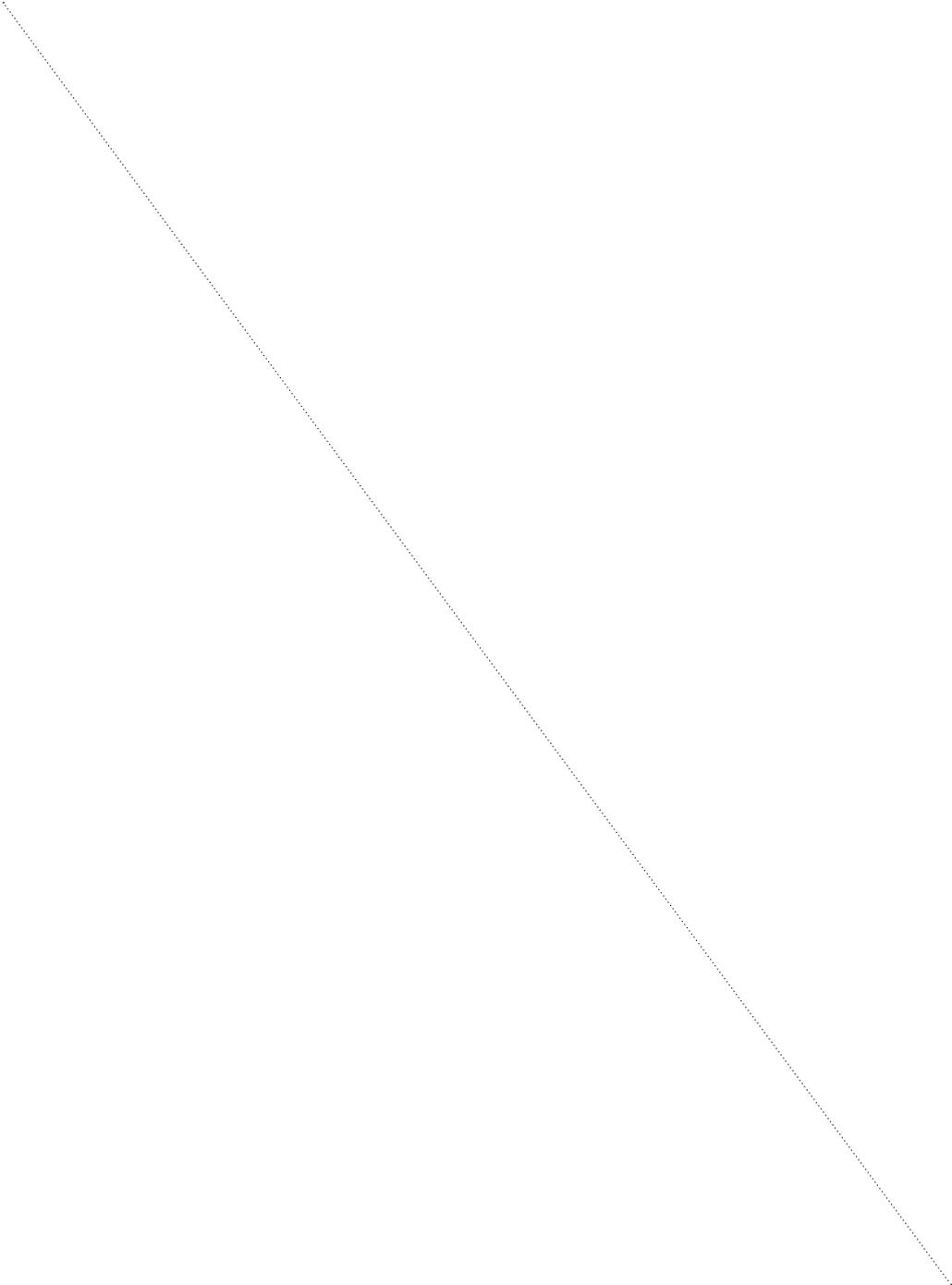
**DGM:** ¿Qué no le gusta del Teatro Libre?

**PB:** El Libre tiene una forma particular de hacer teatro y en ciertas cosas no se han movido en el tiempo; entonces, a mí lo que no me gusta mucho cuando voy a ver las obras es una vocalización extrema y un cierto manejo de la voz, una cierta impostación que me parece un poquito anacrónica, pero que entiendo. Hay una deliberación para que no se parezca a la televisión, que es exactamente lo contrario, que es solo coloquial.

Yo comparto con Ricardo la idea de que el teatro es artefacto, que es síntesis de la realidad, no imitación de la realidad, entonces me parecería horrible un teatro extremadamente coloquial. Me parece que siempre hay que pasar por una criba, que, de alguna manera, lo que hace es sofisticar el lenguaje pero, a veces, se vuelve artefacto puro y eso no me gusta. Una manera de decir que es propia del Teatro Libre y que la gente muy joven sigue teniendo, sigue pegada a eso.

**DGM:** ¿Qué es lo que más le ha gustado?

**PB:** *El encargado* (2004) es de lo mejor que ha hecho últimamente el Teatro Libre, porque Bayona es un gran actor. Y es un tipo en un cuarto de mierda, lleno, lleno, lleno de cosas, la escenografía es la cosa más extraordinaria. Ricardo cogió la obra y la puso en argot colombiano y hay una cosa muy graciosa ahí, tremendamente colombiana. Yo creo que es de lo mejor que ha hecho el Teatro Libre últimamente, esa obra. Pero me gustan mucho también los montajes que han hecho de las obras de Dostoievski (2006 – 2008).





*La Orestíada*, Esquilo (2013) / Ricardo Camacho, Álvaro Franco, Mauricio Sierra y Juan Sebastián Rincón / Foto de Juan Diego Arias

# Entrevista a Ricardo Camacho

17 de septiembre de 2014

**Juan Diego Arias:** Cuénteme un poco sobre la historia del teatro moderno en Colombia.

• 47 •

**Ricardo Camacho:** El teatro moderno en Colombia nació al amparo de la televisión. Cuando crearon la televisión nacional en 1954, había una tradición mundial de teleteatro en vivo. No había videotape. Aquí pusieron esa franja de teleteatro, pero al hacerlo se dieron cuenta de que aquí no había actores o que había muy poquitos, porque unos venían de la radio —en la televisión ellos no funcionaban—, y los otros del teatro costumbrista, y estos funcionaban aún menos. Entonces, decidieron traer a un maestro de actores: Seki Sano, un director de teatro comunista japonés que había trabajado en la Unión Soviética como asistente de Meyerhold. En un conflicto que hubo entre la Unión Soviética y Japón, decidieron que Seki Sano era un espía japonés y lo deportaron. Él llegó a México y se convirtió en uno de los responsables de haber traído la tradición del teatro ruso al país centroamericano. En otras palabras, él trajo la tradición de la formación de actores según el método de Stanislavski.

En Colombia lo contrataron y no sé por qué se vino. Él armó un estudio de actuación. Era la primera vez en Colombia que venía una persona con el bagaje de la formación actoral en términos modernos: la escuela de Stanislavski. El episodio concluye en que Seki

Sano, a los tres meses, fue deportado del país acusado de ser comunista. Pero él no vino en ninguna misión comunista. Dicen que esa decisión tuvo que ver con gente que hacía teatro aquí y que vieron con muy malos ojos su llegada porque los hacía quedar mal. Su presencia produjo mucha envidia y celos.

En fin, entre las personas que participaron en el taller de Seki Sano estaba Santiago García, el padre del teatro moderno en Colombia. El otro padre es Enrique Buenaventura, en Cali, que viene de otro lado: él había estado en Europa, mucho tiempo en Francia, y había visto el teatro francés y, especialmente, le interesaba el TNP (Teatro Nacional Popular) de Francia, que era un teatro que quería llegar a las masas. Ellos dos son los padres del teatro moderno en Colombia. ¿Qué quiero decir con eso?, que por ellos es que aquí se comienzan a oír los nombres de Sófocles, de Lope de Vega, de Shakespeare y, por supuesto, de Brecht y de los dramaturgos del teatro del absurdo.

**JDA:** ¿Qué tipo de teatro se hacía antes de la llegada de Seki Sano?

**RC:** Antes de Seki Sano se hacía un teatro básicamente costumbrista, cuyo principal exponente era Luis Enrique Osorio, quien construyó el Teatro de la Comedia, hoy el Teatro Libre de Chapinero. Él había fundado un grupo que se llamaba la Compañía Bogotana de Comedias y hacían obras como esas comedias que se ven hoy en la televisión. Doy, por ejemplo, algunos nombres para que se entienda bien: *Ahí sos camisón rosao*, *Adentro los de Corrosca*, *Sí, mi teniente*, *El loco de moda*; eran obras muy influenciadas por el teatro español del siglo XIX y parte del XX. Todas las obras que él montó fueron escritas acá en Colombia.

Luis Enrique Osorio llegó a tener un éxito tremendo. Llenaba el Teatro Municipal, que se incendió el 9 de abril de 1948. Pero, justamente, cuando llegó el 9 de abril todo cambió en este país. Después de esta fecha, Luis Enrique Osorio construyó el Teatro de la Comedia, pero ya el país había cambiado. La gente ya no estaba para ese tipo de teatro. La sala estaba en Chapinero, lejos de los barrios populares, de las personas que iban al Teatro Municipal. También el gusto del público había cambiado. Luis Enrique Osorio tenía problemas, entiendo yo, con el gobierno de Gustavo Rojas Pinilla y salió del país exiliado a México. Finalmente, creo que el Teatro de Chapinero funcionó un año, máximo, como sala de teatro. Después se volvió un cine.

Volvemos a la historia. Santiago García y Enrique Buenaventura formaron parte de lo que Gabriel García Márquez llamó la Generación de la Violencia, es decir, la gente que

tenía más o menos veinte años el 9 de abril. Esta generación era muy diferente, porque porque miraba hacia Europa y Estados Unidos y lo que trataba de hacer era poner al día a Colombia con lo que estaba pasando en términos del arte, la literatura, el teatro, etc., con Europa y Estados Unidos. Este era un país con una mentalidad muy, muy provinciana. Estaba muy aislado. Aquí cabe decir lo siguiente: la ausencia de tradición teatral en Colombia tiene que ver con la ausencia de inmigración. Si uno toma este país junto con Ecuador, o Perú, o Bolivia, los países andinos, y los compara con los países del sur o con Brasil o México, pues el contraste es violento porque esos países tienen una tradición teatral mucho mayor que la nuestra. A finales del siglo XIX y principios del XX, esos países tuvieron una enorme inmigración europea, que fue la que trajo el teatro a esos países. En Buenos Aires había teatros donde solo se actuaba en alemán, para la colonia alemana, había dos teatros donde solo se actuaba en inglés, para la colonia inglesa. En Montevideo, antes de la dictadura militar de la década de 1960, había 40 teatros en una ciudad de un millón de habitantes. Montevideo tenía más teatros per cápita que Londres, que es la capital mundial del teatro.

Aquí no pasó eso porque no llegó inmigración europea. La inmigración que llegó fue a cuentagotas, muy poca gente y muchos de ellos llegaban como trampolín para ir a México o, incluso, a Argentina. Pero aquí no fue bienvenida esa inmigración, fue mal vista.

• 49 •

Entonces, la generación del 9 de abril, la de la Violencia, es la generación de todos los pintores modernos: Obregón, Ramírez Villamizar, Negret, etc. De García Márquez. En esa época se funda la Orquesta Sinfónica Nacional de Colombia. Se funda la Universidad de los Andes, que es un modelo completamente norteamericano contemporáneo. La crítica de arte: Marta Traba. Etcétera. Y toda esta generación se reúne alrededor de la revista Mito, dirigida por los poetas Jorge Gaitán Durán y Eduardo Cote Lamus, entre otros.

**JDA:** ¿Cómo recibió el público este nuevo teatro?

**RC:** Yo creo que era muy distinta la experiencia de Cali y la de acá, de Bogotá. En Cali se formó una Escuela de Teatro en Bellas Artes, algo del municipio, y Buenaventura logró que esa Escuela tuviera un grupo profesional de teatro. Él era uno de los animadores de los festivales de Cali en donde presentaban las obras tanto en teatros, como el Municipal de Cali, como al aire libre, en Los Cristales. Y podían ir, yo no sé, miles de personas a ver una obra de teatro clásico. Era un experimento impresionante.

En Bogotá, Santiago García creó un grupo, el Teatro El Búho, que montaba para una élite, básicamente para intelectuales. Hacían obras de pocos actores, porque no tenían dinero. Y hacían, sobre todo, obras del teatro del absurdo. También hacían Chéjov. Pero eran obras de pocos actores, en sitios muy pequeños, encerrados. En un momento determinado, en la década de 1960, a Santiago García lo contrató la Universidad Nacional. Había más facilidades y recursos, y ahí pudo hacer ese montaje legendario de *Galileo Galilei*, que tenía una cantidad de actores, costaba una cantidad de dinero y era un montaje como nunca se había visto en Colombia, hecho por colombianos. Era el primer Brecht que se hacía en Bogotá.

Pero todas esas aventuras duraron muy poco. A Buenaventura lo sacaron de Bellas Artes y creó el Teatro Experimental de Cali (TEC), y a Santiago García lo echaron de la Nacional y fundó la Casa de la Cultura, hoy Teatro La Candelaria. Pero ellos dos son los padres, los fundadores del teatro moderno en Colombia.

**JDA:** ¿Y cuando Santiago García estaba en la Universidad Nacional ustedes empezaron a hacer teatro en la Universidad de los Andes?

**RC:** Sí. Cuando yo comencé a hacer teatro, lo que a mí más me interesaba era lo que hacía Santiago García. A mí me tocó la última época de Santiago García en la Nacional, cuando hizo *Galileo Galilei* y, después de eso, en la transición entre su salida de la Universidad Nacional y la fundación de la Casa de la Cultura, me tocó la primera época de la Casa de la Cultura. Eso fue lo que más veía uno, o cuando venía el TEC de Cali. Había otros grupos, pero lo más representativo era lo que tenía la égida de Santiago García. Nosotros comenzamos con eso. Era lo único que veíamos y lo único que había.

**JDA:** ¿Ustedes por qué comenzaron ese grupo en la Universidad de los Andes?

**RC:** Porque ya había una tradición de teatro universitario. Esta es una cosa muy curiosa: el teatro universitario se creó a partir de un plan básico de educación superior, que era un plan norteamericano que aquí desató muchas resistencias entre el estudiantado. Y ese plan incluía la formación en las universidades de actividades extra-electivas, como los deportes, el coro y el grupo de teatro. Yo recuerdo que cuando estábamos en los Andes llegó un director norteamericano, un experto, un señor ahí, y nos ayudó a formar el grupo. Vino e hizo una o dos clases con nosotros. Creo que fueron las primeras y últimas clases de teatro que tuve en mi vida, que fueron de una hora o algo así.

Entonces, se formaron grupos de teatro en las universidades y había un festival de teatro universitario que tenía ganador y todo, como un festival de coros. Ese festival convocaba mucha gente. En esa época las obras solo se presentaban una o dos veces.

**JDA:** ¿Qué tipo de obras montaban?

**RC:** El requisito del festival era que cada grupo debía llevar una obra de libre escogencia y una obra obligatoria nacional. Era muy bien pensado.

**JDA:** ¿Y ustedes de dónde sacaban obras colombianas?

**RC:** La primera que montamos fue una adaptación que hice de un cuento de Mario Vargas Llosa, que se llama *Un visitante*. La segunda fue una obra de mi hermano Eduardo y, luego, hicimos una obra de Enrique Buenaventura, cortica, que se llama *La autopsia*.

**JDA:** ¿Cuánto duró la experiencia de ustedes en la Universidad de los Andes?

**RC:** Esa experiencia duró de 1967 a 1970.

**JDA:** ¿De ahí usted se fue a la Universidad Nacional?

**RC:** Yo terminé estudios en los Andes y ya el grupo de teatro lo habían ilegalizado. Como el grupo se había dejado arrastrar por la ola del Movimiento Estudiantil, este hacía mucho activismo político. En 1969 comenzaron a sentirse los primeros síntomas de lo que fue ese gran Movimiento Estudiantil mundial que probablemente comenzó en Francia en 1968. Pero también tenía que ver con las protestas de los estudiantes norteamericanos contra la guerra de Vietnam, con la Revolución Cultural en China, que era una revolución de estudiantes; y todo eso se juntó y se regó por todo el orbe. Ese Movimiento tenía muchas aristas, muchas causas, pero aquí en Colombia se detonó porque los estudiantes de la Universidad del Valle se tomaron la rectoría y encontraron unos documentos para implantar sistemas de educación norteamericanos —que hoy son los que imperan en todas partes.

Lo que encontraron los estudiantes fue la excusa para comenzar el Movimiento Estudiantil y hubo manifestaciones y el ejército disparó y mató a uno o dos estudiantes, y eso desató un movimiento gigantesco en Colombia, paralelo al que se estaba dando en otras

partes del mundo. Eso fue lo que pasó. Incluso universidades como la Javeriana o los Andes se sumaron, o universidades tradicionales como el Rosario.

Cuando yo salí de los Andes me quedé como sin saber qué hacer un tiempo y me fui a la Universidad Nacional. Ahí seguí con otro grupo de teatro universitario, ya lejos del que Santiago García había dirigido. Santiago había dirigido en 1965 o 1966 y duró, si acaso, un año. Hizo el montaje de *Galileo Galilei* y después se fue. Había otros grupos, dirigidos por Carlos Perozzo y Carlos Duplat, que habían sido formados por Santiago García o bajo la égida de Santiago García. En ese grupo hice teatro como un año, un año y medio, hasta 1974, cuando ilegalizaron el teatro en la Universidad Nacional y nos echaron a los tres directores: hubo otro intento de Movimiento Estudiantil, pero ya con menos vigor y brillo que el anterior. Se suponía que el teatro era el foco de incitación más tremendo y, por eso, nos echaron a los tres junto a otros profesores de la Nacional.

Ahí fue cuando decidimos fundar el Teatro Libre. Recogimos a la gente que venía de los Andes, otra gente que venía de la Escuela de Teatro del Distrito —Héctor Bayona, Hernán Pico, Arturo Mora—, y uno o dos que venían de mi grupo de teatro de la Universidad Nacional —Beatriz Rosas, Carlota Llano.

**JDA:** ¿Cuál pensaron que iba a ser el lugar que iba a ocupar el Teatro Libre en ese momento?

**RC:** Para nosotros era clarísimo que el teatro era un coadyuvante para la revolución. Hay que entender el momento, eso estaba en el aire, se pensaba que podía haber una transformación revolucionaria de la sociedad en general y, sobre todo, en América Latina. Era la época del triunfo de la Revolución Cubana, del “Che” Guevara, de la influencia maoísta, del ELN, de Camilo Torres, etc. Eso estaba en el aire. Y, en general, la mayoría de la gente que hacía teatro se miraba como coadyuvante de la lucha revolucionaria, muy influidos por Brecht. Él es la primera gran influencia que llega aquí. También Stanislavski, pero más Brecht, porque era la izquierda. Había gente de esta generación que había ido a Europa y había visto el Berliner Ensemble, el teatro que fundó Brecht.

Luego la situación política y social del país cambió. Nosotros creamos el Teatro Libre como parte de un proyecto político, pero, no me pregunte por qué ni cómo, porque esas cosas no se piensan sino que se van dando, poco a poco nos fuimos volviendo autónomos del proyecto político. Y nos fuimos por lo que más se conocía, que era el teatro de

repertorio. Queríamos ser un grupo estable que hiciera obras de repertorio internacional y de dramaturgos colombianos. Lo primero que hicimos cuando fundamos el Teatro Libre fue hacer un taller de dramaturgia donde estaban Esteban Navajas, Sebastián Ospina y Jairo Aníbal Niño.

**JDA:** ¿Cuál fue la primera obra de teatro no político que hicieron?

**RC:** Primero se hicieron dos obras de un norteamericano que se llama Murray Schisgal, *El tigre* y *Los mecanógrafos* (1974). Pero eran unas obras corticas de dos actores y no tuvieron mucha vida.

Pero el primer proyecto que nos sirvió a nosotros para afirmar la autonomía total del Teatro Libre fue *El rey Lear* (1978).

**JDA:** ¿Quién tomó la decisión de montar *El rey Lear*?

**RC:** Yo propuse la obra. No sé por qué. Esas cosas se hacen más por intuición que como producto de una larga reflexión. No. Viéndolo retrospectivamente la intención era montar un Shakespeare —el sueño de cualquier persona que haga teatro. Pero también, y esto no era muy consciente, existía el propósito de que esa obra sirviera como una declaración de autonomía. Sí había eso, aunque, cuando nosotros montamos *El rey Lear*, ya teníamos la sala del centro y habíamos hecho obras de repertorio.

**JDA:** ¿Cuándo y cómo contactaron a Enrique Grau para que les ayudara con el diseño de esa obra?

**RC:** Germán Moure era íntimo amigo de Enrique Grau y había hecho teatro con él en el Parque Nacional. Grau era un hombre de teatro frustrado. Le encantaba el teatro y había hecho escenografías. Germán Moure fue el que nos recomendó que llamáramos a Grau.

**JDA:** ¿Y cómo conocieron a Juan Antonio Roda?

**RC:** Roda era íntimo amigo de mi hermano mayor, Eduardo Camacho. En ese momento, Roda era el Director de Bellas Artes de la Universidad de los Andes y también era un hombre de teatro frustrado. Yo conocía a Roda por mi hermano y, cuando supo que a mí me gustaba el teatro, me animó muchísimo y fue el primero que me consiguió un

trabajo en teatro. A Bogotá vino un director español a la Universidad Nacional, después de Santiago García, y duró poco tiempo también. Se llamaba Alberto Castilla. Él montó *Los cuernos de don Friolera*, de Ramón del Valle-Inclán. Roda iba a hacer la escenografía para esa obra y me invitó a participar ahí. Yo quería aprender, saber, así que dije que sí. Hice un papel chiquito.

Roda, para esa época, ya era un pintor afamado. Él nos ayudó con nuestra primera obra en los Andes, que fue *Tres obras cortas de Chéjov*. Uno le contaba la obra y él completaba toda la parte visual. Era una persona muy culta, no solo en las artes plásticas, él leía mucho, sabía mucho de cine, de teatro. Roda había vivido en París y había sido muy aficionado al teatro ahí. Él nos orientaba muchísimo, no solo con la escenografía y el vestuario, sino también con la idea sobre cómo se debía montar la obra. En un momento él quiso dirigir una obra con nosotros en la Universidad de los Andes y escogimos la obra y todo: *Genusia*, de un dramaturgo hoy muy relegado que se llama René de Obaldía. Roda comenzó a ir a los ensayos pero nosotros éramos muy fiebrados y estábamos muy entusiasmados, entonces le exigíamos ensayar todos los días y Roda dijo: “No, esto así tampoco”. Él era, ante todo, un pintor. Esa relación con Roda se mantuvo hasta que murió. Él diseñó *Farsa y licencia de la reina castiza* (1982), de Ramón del Valle-Inclán, la primera versión de *El burgués gentilhombre* (1985), de Molière, y *Noche de epifanía* (1988), de Shakespeare.

**JDA:** ¿Y los contactos con los otros artistas?

**RC:** Germán Moure es sobrino de Ramírez Villamizar, que diseñó *Macbeth* (1985) y *Un fénix demasiado frecuente* (1986). Y los demás los contactamos a partir de Roda, como a Santiago Cárdenas —*Seis personajes en busca de autor* (1984), *Lope de Aguirre* (1988) y *Nueve desmayos* (2000)—, y a Carlos Rojas —*A puerta cerrada* (1983)—. Lorenzo Jaramillo —*Sobre las arenas tristes* (1986), *Gato por liebre* (1981), *Jacobo y su amo* (1992)— entró al Teatro como asistente de Roda para *Las brujas de Salem* (1981) de Arthur Miller y, como Roda se fue para España en esa época, dejó a Jaramillo encargado de la obra. Ahí hicimos una gran amistad y quedó como escenógrafo del teatro.

Pilar Caballero —que diseñó el vestuario de *La balada del café triste* (1983), *Un muro en el jardín* (1985), *Macbeth* (1985), *Un fénix demasiado frecuente* (1986), *Entretelones* (1987), y la escenografía y el vestuario de *El rey se muere* (1988), *El burlador de Sevilla* (1990), *La Orestíada* (1999/2013), *Se arrienda pieza* (2003), *El encargado* (2004), *La fascinación sagrada*

(2005), *Las preciosas ridículas* (2005), *Madre Coraje y sus hijos* (2006), *Crimen y castigo* (2006), *Los demonios* (2008), *La señorita Julia* (2008), *Las convulsiones* (2009), *El burgués gentilhombr*e (2011), *Marat/Sade* (2012), *El nombre* (2013) y *Complacencias musicales* (2014)— había sido alumna de Roda y actriz del grupo de la Universidad de los Andes.

Nosotros seguíamos una tradición: Roda le había diseñado una obra de Lope de Vega a Enrique Buenaventura para el TEC. Los artistas de Cali también habían diseñado obras para ese grupo. Obregón diseñó una obra para Santiago García aquí. Esto venía del mundo de esa época: todos se conocían, eran tan pocos los intelectuales modernos de la generación de García Márquez y, como se conocían, todos se ayudaban. Por ejemplo, Santiago García montó una obra que se llamaba *Los hampones* de Jorge Gaitán Durán, con música del maestro Luis Antonio Escobar. Así era todo con la gente de esa generación, nosotros somos la generación siguiente. Algo así como los hijos de ellos.

En esa época los artistas eran más universales y tenían mucha conciencia de que eran los pioneros de una gran transformación. Eran personas que habían viajado, que habían salido del país. Por ejemplo, en el mundo de las artes plásticas encabezaban una revolución contra la pintura realista y costumbrista, influida por el muralismo mexicano. Eran conscientes de que estaban cambiando las artes plásticas y la cultura en Colombia. De la misma manera en la que García Márquez era consciente de que estaba transformando la literatura colombiana.

Esta generación de hoy no. Esta nueva generación de artistas está inscrita dentro de corrientes internacionales, porque hoy es imposible que no sea así, pero ya no tienen la pretensión universal de los artistas con los que trabajamos. Ellos incursionaban en el cine, la escultura, la pintura, hacían *happenings*, teatro, etc. Era gente muy inquieta porque estaban descubriendo todo. Haciendo todo como por primera vez. Además, y aunque había diferentes tendencias entre estos artistas, los unía una ideología liberal democrática progresista. Así algunos fueran de estirpe conservadora, como Cote Lamus, que fue gobernador del Norte de Santander y era miembro del partido conservador. Hoy eso no existe, hoy casi que no hay ideología. Cuando yo empecé a hacer teatro toda la gente que yo conocía era de izquierda, hoy todos son de derecha. No digo que sean de extrema derecha, pero son de derecha. No les interesa nada de las ideologías de izquierda.

**JDA:** ¿El Teatro Libre ha intentado trabajar con otros artistas? ¿Con artistas jóvenes?

**RC:** Pues trabajamos con Marcos Roda, el hijo de Juan Antonio, un artista por mérito propio muy importante y muy reconocido. Y con los artistas jóvenes... lo que pasa es que tendrían que acercarse. Nosotros no vamos a ir a buscarlos porque tenemos a la gente con la que nos gusta trabajar. Y no vamos a buscar a unos artistas solo porque sean jóvenes.

**JDA:** ¿Cómo fue el taller de dramaturgia del Teatro Libre?

**RC:** Lo primero que hicimos cuando fundamos el Teatro Libre fue organizar un taller de dramaturgia. Eran: Jairo Aníbal Niño —actor y autor de *Los inquilinos de la ira* (1975) y autor de *El rescate* (1975), *El sol subterráneo* (1976) y *Los andariegos* (1983)—, Esteban Navajas —actor en *Encuentro en el camino* (1974) y *La huelga* (1976) y autor de *La agonía del difunto* (1977)— y Sebastián Ospina —actor en *Un pobre gallo de pelea* (1973) y *El sol subterráneo* y autor de *La huelga* y *Tiempo vidrio* (1977). El único que ya era escritor profesional era Jairo Aníbal Niño, que ya tenía en su haber toda una trayectoria tanto en el teatro como en la narrativa, en la literatura infantil. Ese taller produjo como unas siete obras. Ellos a veces las discutían entre ellos y a veces no. No había una reglamentación. Las presentaban al grupo y el grupo las montaba. Las montamos todas.

**JDA:** ¿Cómo conocieron a Jairo Aníbal Niño?

**RC:** A través del MOIR. Él era un hombre de teatro reconocido en el país, escribió una obra muy importante en la historia del teatro colombiano que se llama *El monte calvo*. Esa obra todavía se monta, pero eso es anterior al taller de dramaturgia. Como era un hombre de izquierda, simpatizamos. Él vivía en Medellín y decidió trasladarse a Bogotá e incorporarse al Teatro Libre. Esa es la historia. Lo mismo que Germán Moure, que trabajaba en Cartagena y, una vez que nos vimos allá, yo le dije que se viniera a Bogotá y él lo hizo.

**JDA:** ¿Por qué cree que Jairo Aníbal Niño es más reconocido por su literatura infantil que por su teatro?

**RC:** Pues porque esa literatura es mucho más comercial, más digerible. Simplemente por eso.

**JDA:** ¿Cuándo dejaron de hacer teatro de creación colectiva y empezaron a hacer teatro de autor?

**RC:** No, nosotros nunca hicimos teatro de creación colectiva. Esa es la verdad. Cuando yo estaba en la Universidad Nacional, en el clímax del Movimiento estudiantil, con el grupo armamos una obra que se llamaba *La verdadera historia de Milcíades García*, y a esa obra la bautizamos “de creación colectiva”, pero esa obra era una colcha de retazos. Tenía una historia, pero ahí la hicimos como pudimos. Era una obra que no tenía pretensiones de ser una obra de teatro estructurada, pero fue muy exitosa. Nosotros la llevamos por todo el país y, como éramos estudiantes, no cobrábamos. Íbamos por el acomodamiento, el transporte y la comida.

Cuando fundamos el Teatro Libre, Jorge Plata quiso revivir esa obra y la montamos en 1974. Pero nosotros, con el Teatro Libre, nunca abrazamos la idea de la creación colectiva.

**JDA:** ¿Por qué nunca quisieron hacer teatro de creación colectiva?

**RC:** Por dos razones. La primera era nuestra educación. Nosotros nos educamos en una facultad de Filosofía y Letras, más inclinados hacia la literatura que hacia la filosofía, y leíamos a los autores. Crecimos con eso. Los autores fueron nuestra educación. En el colegio donde yo estudié, el Liceo Francés, también leíamos a los autores.

La segunda razón era que esto de la creación colectiva cogió unos ribetes muy complicados. Aquí se publicó, y aún existe, un manual de creación colectiva. Es decir, una receta para hacer teatro a partir de la creación colectiva. La creación colectiva se sacralizó y se demonizó lo que no fuera así. Los padres de la creación colectiva en Colombia se escudaban hablando de crear un nuevo teatro colombiano, como si existiera un viejo teatro colombiano. Estaba lo de Luis Enrique Osorio, pero eso no contaba, era importado de Europa. Y decían que el nuevo teatro tenía que dedicarse a explorar y a trabajar sobre la realidad colombiana, y eso tenía que ser a partir de la creación colectiva. Se desechaba el teatro de autor y de repertorio porque, supuestamente, eso ya se había hecho o lo hacían mejor los europeos. Esa teoría siempre nos pareció parroquial y sesgada. Por esas dos razones nunca nos matriculamos en eso y siempre hicimos teatro de autor.

Cuando nosotros creamos el Teatro Libre no teníamos ni maestros, ni escuela, ni nada. Pero uno leía mucho y tenía referencias. Y nuestras referencias eran las de los grandes grupos que habían transformado el teatro, especialmente, en el siglo XX: el Teatro de Arte de Moscú, el Berliner Ensemble, el Piccolo Teatro de Milán y el Teatro Laboratorio de Grotowski. Todos eran grupos estables de teatro.

**JDA:** ¿Cuándo comenzó la relación del Teatro Libre con Piedad Bonnett?

**RC:** Esa es una relación que parte de una amistad, porque uno trabaja, básicamente, con los amigos. Conocí a Piedad Bonnett en la Universidad de los Andes, aunque no estábamos en el mismo curso. Ella es una gran poeta, pero también incursiona en otros géneros de la literatura, como la novela. Yo le propuse que escribiera para teatro, y así comenzamos. Lo primero que hizo fue una versión de *Noche de epifanía* (1988) de Shakespeare. Después, Laura García quiso montar un espectáculo para una actriz y escogió una obra alemana. Piedad Bonnett la adaptó, la transformó e hizo *Gato por liebre* (1991). Luego escribió *Que muerde el aire afuera* (1995), *Sanseacabó* (2002), *Se arrienda pieza* (2003), *Algún día nos iremos* (2013) —una reescritura de *Que muerde el aire afuera*—, y *Máxima seguridad* (2013).

**JDA:** Son pocas las personas con las que ustedes trabajan que estén dedicadas exclusivamente a hacer teatro. ¿Qué le hace falta al teatro colombiano para que las personas puedan dedicarse únicamente a este oficio?

**RC:** ¿Qué le hace falta al teatro colombiano? Pues todo. Lo principal que hay que decir es que, si uno mira la historia del teatro o la historia de las artes representativas, eso no ha podido funcionar en ninguna parte del mundo sin una generosísima subvención estatal. Eso se sabe desde la Antigua Grecia, desde los orígenes del teatro. Esa es una verdad que no se discute. Y eso siempre ha sido así porque nunca la taquilla va a pagar los costos del espectáculo.

Este es un problema que tiene que ver con el Estado y con el tipo de estado que nosotros tenemos. Yo siempre pongo estos ejemplos para no ir tan lejos: Costa Rica tiene una compañía nacional de teatro. ¿Y qué posibilita una compañía nacional de teatro?: hacer los clásicos, porque si uno va a hacer un Shakespeare necesita mínimo 12 o 14 actores, a menos de que usted haga una versión, o una reducción, para emplear términos de cocina, de Shakespeare, que es lo que se hace normalmente aquí. Igual, si usted quiere montar una obra griega: es costosa y necesita mucha gente. Y no se va a recuperar con la taquilla. Una obra de Chéjov jamás, nunca en la vida, va a recuperar su inversión. El hecho de no tener una compañía nacional cierra la posibilidad de que se haga el gran teatro de repertorio en el país.

El teatro en este país es el reflejo del Estado.

**JDA:** ¿Se ha intentado hacer una compañía de teatro en este país?

**RC:** Creo que sí. Una vez vino un español que montó unas obras ahí, pero eso duró unos meses. No ha habido una decisión del Estado de hacer una compañía nacional de teatro, como tampoco han hecho una de danza. En ese sentido, el Teatro Libre viene a suplantar al Estado, porque el Teatro Libre hace teatro de repertorio, porque no hace un teatro comercial y los actores viven para el teatro y no del teatro. Pero eso no debería ser así. Este es un problema político.

**JDA:** ¿Por qué decidieron hacer el Festival Internacional de Jazz?

**RC:** Eso es facilísimo: cuando el Teatro Libre de Chapinero se iba a inaugurar, en 1988, era obvio que el grupo del Teatro Libre no podía correr con toda la programación de esa sala, teniendo, además, otra en el Centro. Había que hacer otras cosas y esta sala ya tenía una tradición musical, tanto de música popular, sobre todo rock, como de música "cult", cuando fue la sede de la Fundación Arte de la Música. A mí siempre me ha gustado el jazz. No es que sea un fanático del jazz, como mucha gente que conozco que está suscrita a varias revistas y conoce todo. Pero a mí sí me gusta, me ha gustado toda la vida.

Tuve la oportunidad de conocer un jazzista colombiano que se llama Kent Biswell, que vivió mucho tiempo en Francia y ahora se va a devolver para Colombia. Él tenía un bar, el Café del Jazz, y yo fui una noche de casualidad, lo conocí y empezamos a hablar. Le conté del teatro y le dije: "¿Por qué no hacemos un festival de jazz en el Teatro?". Esa es la historia.

**JDA:** ¿Quién escoge a los artistas?

**RC:** Básicamente yo. Pero no es que vengan los que a mí me gustan. Uno negocia, consulta con la gente que está más enterada de qué artistas tienen las posibilidades de venir a Colombia y desde el punto de vista del público, si eso puede interesarle a la gente, porque puede ser un gran artista pero hace un tipo de jazz que no va a ser atractivo para el público. Eso ha pasado. También, como se ha generado una serie de festivales de jazz en varias ciudades del país, estamos en contacto permanente con ellos y compartimos y decidimos qué artistas pueden venir. Y como ya lleva el festival 26 años, pues a nosotros la mayoría de los artistas nos los ofrecen, no tenemos que salir a buscarlos. Hay

que buscar dos o tres, pero el resto nos los ofrecen porque el festival tiene renombre internacional.

**JDA:** ¿Cómo consiguió el festival tener ese renombre?

**RC:** Trayendo gente buena. Primero traíamos músicos colombianos y había poca presencia de músicos extranjeros, y poco a poco, y gracias a la constancia, esto creció. Entonces empezaron a venir músicos más importantes y el festival cogió nombre hasta convertirse en lo que es hoy.

**JDA:** ¿Cómo fueron los montajes de la tetralogía de Dostoievski: *Crimen y castigo*, *El idiota*, *Los hermanos Karamazov* (2007) y *Los demonios*?

**RC:** Yo he sido un buen lector de Dostoievski desde hace muchos años. Como a cualquier persona que haya leído a Dostoievski, para mí esas obras fueron muy impactantes. Esos personajes —toda esa gente al borde del abismo, en el límite absoluto— y esas historias se quedaron conmigo. Esos personajes son fascinantes para cualquier actor y eso, además de las historias, hace que Dostoievski sea uno de los autores más adaptados al cine y el teatro. Dostoievski no era un autor lírico y en la mayoría de las novelas el diálogo es clave. Eso, por ejemplo, le hizo decir a Nabokov que Dostoievski era un dramaturgo frustrado.

Yo había vuelto a leer sus novelas y propuse montarlas. Decidimos cuáles novelas íbamos a hacer y empecé a trabajar con otra gente para adaptarlas. Una de ellas fue Patricia Jaramillo y, el otro, un estudiante de Literatura de los Andes: Felipe Martínez. Patricia adaptó *Los hermanos Karamazov* y *Los demonios*; Felipe me ayudó con *El idiota*, resumiendo la novela capítulo por capítulo, y con eso yo trabajé y pude hacer la adaptación.

Estos montajes les permitían a los actores que interpretaran personajes complejos, contradictorios, llenos de matices y aristas, con puntos de luz y oscuridad; y a mí esa es de las cosas que más me interesan del teatro: crear los personajes.

**JDA:** ¿Los espectáculos de *cabaret*?

**RC:** Eso empezó por Brecht. Yo también he sido un buen lector de Brecht toda la vida y estoy en deuda con él, en el sentido que quiero montar más obras suyas. Hay una

faceta de Brecht que no es muy conocida, lamentablemente, y es el Brecht poeta. Él era un extraordinario poeta. Por ejemplo, hay un historiador, Eric Hobsbawm, que dice que Brecht era mucho mejor poeta que dramaturgo. Yo no sé. No entro en esa discusión, pero esto lo dice una persona con mucha autoridad. En español cada vez hay más versiones de sus poemas, porque antes no había. Antes solo había un tomito de Alianza Editorial, con poemas y canciones. Y leerlos es una maravilla.

Otra cosa es que a mí me ha interesado mucho el mundo del *cabaret* alemán, distinto del francés. Ese *cabaret* que fue una de las cunas artísticas de Brecht. Él tocaba el clarinete en uno, donde estaba Karl Valentin, a quien Brecht reconoce como su primer maestro. Es el *cabaret* que aparece en la película maravillosa de Bob Fosse, *Cabaret*, una de las mejores de la historia del cine.

También había gente del Teatro Libre que quería hacer algo parecido, que quería cantar. En el Departamento de Arte Dramático, en convenio con la Universidad Central, hay un semestre que tiene una clase de géneros, y uno de ellos es el *cabaret*, entonces ya había una pequeña tradición. Esa clase la propuse yo. Actrices como Paola Parrado querían hacer un *cabaret*.

Yo me reuní con Patricia Jaramillo y hablamos de la idea, a ella le gustó y ahí montamos *El pobre Bertolt Brecht* (2013). Después ella quedó entusiasmada y propuso la de los poetas malditos, *De las flores del mal y otras hierbas* (2013). La experiencia ha sido muy buena, hemos aprendido mucho. Yo no sabía cómo se hacía eso. No tenía ni idea. Y la verdad es que tocó hacer dos versiones de cada una, porque la primera fue como dando palos de ciego, hasta que en el trabajo pudimos encontrar el estilo que buscábamos.

**JDA:** ¿Y el remontaje de *La Orestíada*?

**RC:** Eso fue con ocasión de los 40 años del Teatro Libre. Un grupo de actores del Teatro propuso que se montara esa obra porque había sido muy importante en nuestra historia, pues un monstruo de esa categoría, una trilogía de esas, tan compleja y tan larga, cómo no iba a ser importante. Esa fue la razón principal, porque en los 40 años se debía mostrar lo que había hecho el Teatro Libre. No tanto cosas nuevas, sino algo de su pasado. Y se celebraron con la tetralogía de los Dostoievski y *La Orestíada*. Pero fueron remontajes, no nuevas versiones.

**JDA:** Usted no es muy dado a remontar obras...

**RC:** No, a mí eso no me gusta.

**JDA:** ¿Cómo decide qué obra montar?

**RC:** Eso es algo muy intuitivo. Usted va por ahí, por la calle, y se acuerda de una obra, se da cuenta que hay con quién hacerla, y uno piensa que siempre la ha querido montar. Cree que llegó el momento. Al otro día, dice que no. No se puede hacer. No hay los actores, o las condiciones, etc. O vuelvo a leer la obra y ya no me entusiasma tanto. Y así.

Ahora, uno tiene que considerar muchas cosas. Yo siempre pienso: “¿tengo algo que decir?”, “¿hay con quién montarla?”, y “¿creo que a alguien le va a interesar?”. A veces uno no puede contestar bien una de esas preguntas y ahí falla todo. Uno debe tener en cuenta a los actores y qué fue lo último que se hizo, pues es necesario que haya una variedad. Una de las cosas que me parece clave es tratar de no repetirse. Que los espectadores no digan: “Eso ya lo vimos. Estos tipos se están repitiendo”.

**JDA:** ¿Cómo hicieron eso con los Dostoievski, que no son obras iguales, pero sí similares?

**RC:** Esa fue una de las guías directrices de ese trabajo: que cada obra tenía que ser autónoma. Es decir, que quien conociera a Dostoievski pudiera ver el hilo entre las obras, pero que fueran cuatro espectáculos totalmente diferentes. Y yo creo que eso se logró, porque las obras no se repetían. Eso tenía que ver con el cambio de los actores, con el diseño, con la adaptación, etc. Esa fue una de las preocupaciones más grandes.

**JDA:** Usted dice que antes de empezar a montar una obra piensa qué decir, ¿qué quiere decir el Teatro Libre?

**RC:** Yo creo que el buen teatro desafía las convicciones del público. Uno está expuesto a una obra de arte y esa obra de arte lo transforma a usted, porque le hace ver cosas que, probablemente, usted ya había visto, pero de una manera totalmente distinta. Algo cambia en usted. Cuando uno ve, por primera vez, un cuadro de Goya, algo cambia en uno. Le hace ver una arista, un matiz, un aspecto de algo que uno no había visto o que había visto pero no se había dado cuenta. Con el teatro es lo mismo. Como dice alguien: se trata de hacer visible lo invisible. Pero, sobre todo, algo que enriquezca interiormente

al espectador, que no sea el mero entretenimiento. Que no se aburra la gente tampoco, porque si se aburre esto no tiene sentido. Pero que vaya más allá de la entretención, que haya un enriquecimiento así no se pueda expresar o verbalizar.

**JDA:** ¿Usted mantiene una línea temática o estilística al pensar en la programación anual del Teatro Libre?

**RC:** Los teatros de repertorio, por lo general, buscan combinar los géneros: que haya una comedia, un drama, una tragedia, una cosa experimental... Eso es lo que hacen los grupos internacionales, que haya una variedad. Lo mismo que cuando una orquesta sinfónica decide el repertorio, y puede tocar desde Bach hasta compositores *serialistas* modernos.

**JDA:** ¿Qué beneficio les trajo fundar la Escuela de Formación de Actores, hoy Departamento de Arte Dramático?

**RC:** Muy sencillo: el Teatro Libre hubiera desaparecido sin la Escuela.

**JDA:** ¿Sobre qué pilares académicos fundaron la Escuela?

**RC:** La Escuela busca formar actores dramáticos. Eso es muy claro. No busca más que eso. Es decir, un actor con una formación clásica. Que pueda recorrer los autores desde los griegos hasta hoy y los géneros como las comedias, dramas, tragedias, etc.

**JDA:** Lo principal de la Escuela y el Teatro Libre es el actor, ¿esa afirmación es cierta?

**RC:** Eso es evidente, pero en el Teatro hay un matiz. Hay tres cosas claves: el autor, el actor y el público. Pero nuestro campo de trabajo es el actor.

**JDA:** ¿Cómo hacer para traer público a teatro hoy en día?

**RC:** Yo no sé. La mera formulación de esa pregunta me parece que conduce a muchos equívocos porque yo no conozco ninguna persona de teatro que no quiera tener público. Entonces, pues cada uno hace lo que cree dentro de sus convicciones para armonizar su visión con la necesidad de tener público. Pero si uno pregunta cómo hacer para traer público, las fórmulas son clarísimas: una obra frívola, con bastantes chistes tontos y con

un par de estrellas de televisión —especialmente mujeres *sexys*—, y una buena inversión en publicidad y que tenga cierto picante. Esas fórmulas están inventadas hace mucho tiempo.

El punto es cómo atraer público para el tipo de teatro que nosotros queremos hacer, que es un teatro de ideas.

**JDA:** ¿Puede explicar mejor qué tipo de teatro hace el Libre?

**RC:** Es teatro de repertorio: desde los griegos hasta hoy, pasando por los diferentes géneros. Tratamos de articular un teatro de ideas, que no sea solamente la mera diversión, con un espectáculo atractivo, profesional. Le decía que el buen arte es el que le hace al espectador posar una mirada nueva sobre las cosas o sobre cosas que no conoce o que creía conocer, y a las que el arte le hace mirar un ángulo que no había contemplado. Eso es lo que pasa con el arte. Eso es lo que nosotros aspiramos aquí.

**JDA:** Hay una mala concepción del Teatro Libre y es que la gente cree que solo montan autores clásicos. Sin embargo, los últimos montajes prueban todo lo contrario. Por ejemplo, montaron en 2006 *Crimen y castigo*, de un autor ya clásico, pero con un montaje experimental. Cuénteme sobre ese montaje.

**RC:** A mí esa novela me ha perseguido durante mucho tiempo. Cuando yo propuse la tetralogía de Dostoievski, de pronto me encontré con una adaptación de unos gringos, Marilyn Campbell y Curt Columbus, de *Crimen y castigo* para 3 actores. Yo no podía creerlo, me leí la versión y a mí me pareció un acierto la idea de esa versión, pero no la versión. Esta comenzaba bien porque uno de los ejes claves de la novela es la confrontación entre Raskolnikov y el Inspector, y ellos empezaron su versión desarrollando ese eje, pero en la mitad se fueron por otro lado. Y se volvió una obra filosófica, árida, retórica y muy pesada. Lo que yo cogí fue esa concepción inicial de tres actores y sin ninguna escenografía pesada.

Luego, sobre la historia, pues ahí sí tuve que escoger. ¿Qué hace usted cuando va a adaptar al teatro una novela de 400 páginas? Es muy difícil. Para mí lo principal era la discusión entre Raskolnikov y el Inspector, pero había muchas cosas que iban a quedar de lado, porque esa novela podría dar para 3 o 4 obras de teatro. Pero también me interesaba la otra cara de la historia que es la relación de Raskolnikov con Sonia. Y ahí están

involucrados también la prestamista y su hermana. Eso fue lo que yo escogí, luego de leer la adaptación de los gringos y la novela, otra vez.

Así que montamos *Crimen y castigo* sobre dos ejes: la relación entre Raskolnikov y el Inspector, y Raskolnikov y Sonia.

**JDA:** Luego dirigió una obra ya de un autor contemporáneo, *Marat/Sade* (2012) de Peter Weiss.

**RC:** Yo creo que *Marat/Sade* es un clásico contemporáneo, como ciertas obras de Tennessee Williams, Arthur Miller o Edward Albee. De esa obra me interesaban dos cosas. La primera, el lado teatral, esto del teatro dentro del teatro, y cómo Weiss busca integrar el distanciamiento brechtiano con las ideas de Antonin Artaud. Él trata de conciliar estas dos vertientes que parecían irreconciliables. La segunda, la discusión sobre la revolución. A mí me parece que la obra tiene más pertinencia hoy que cuando se escribió porque se cayó el Muro de Berlín y la Unión Soviética y, con ellos, el comunismo. Entonces, aparentemente, la visión de mundo que tiene el Marqués de Sade en esa obra triunfa sobre la de Marat, que es la visión social, revolucionaria, etc. Y toda la complejidad de cómo la revolución se devora a sí misma, como el complejo de Cronos, que devora a sus hijos.

Esto se hizo gracias a que se puede trabajar con los estudiantes del Departamento de Arte Dramático, pues era una obra que requería de muchos actores en escena. Todo lo contrario a *Crimen y castigo*. Y esta experiencia es muy buena para los estudiantes, trabajar en un montaje profesional.

**JDA:** Ahora, sobre dos de los últimos estrenos del Teatro Libre, obras de autores vivos: *El nombre* de Jon Fosse y *Complacencias musicales* de Franz Xaver Kroetz.

**RC:** Esas obras prueban que no es cierto que el Teatro Libre solamente monta obras de autores clásicos viejos. Yo no me he puesto a ver la estadística, pero estoy seguro de que hemos hecho muchas más obras contemporáneas que clásicas. Ese prejuicio lo tienen porque aquí nadie monta teatro clásico. Yo creo que uno tiene que moverse en los dos campos: en la tradición clásica y en el teatro contemporáneo. A mí me interesan las dos por igual. Yo sé que Shakespeare y Esquilo son inalcanzables, y eso lo sabe cualquiera, pero uno no se puede quedar ahí, tiene que ver las voces contemporáneas.

Un amigo que vive en Inglaterra me recomendó a Jon Fosse así que leí *El nombre* y me interesó muchísimo. *Complacencias musicales*, en cambio, yo la vi hecha por una actriz inglesa hace mucho tiempo. Esa obra me impactó mucho. Cuando Alejandra Guarín me dijo que quería hacer un espectáculo para ella sola, los llamados unipersonal, pues me acordé de esta obra y se la propuse. Creo que es una obra que refleja muy bien ese mundo de la soledad desesperada en la gran ciudad.

**JDA:** ¿Qué tan difícil es mantener un grupo de teatro unido?

**RC:** Hoy es muy difícil. Esto hay que mirarlo en el contexto y como un proceso. Cuando yo comencé a hacer teatro aquí, la forma principal de hacer teatro era con un grupo, por la relación que había con los proyectos políticos: la idea de colectividad, de que se trabajaba en un equipo, gente que tiene una identidad no solo estética, sino también ideológica, etc. En las décadas de 1960 y 1970 había muchísimos grupos en el mundo que eran una referencia: el Teatro del Sol en Francia, el Living Theatre en Estados Unidos o el San Francisco Mime Troupe. Y estos eran grupos, y no compañías de teatro, que son cosas muy distintas.

**JDA:** ¿Cuál es la diferencia entre una compañía y un grupo de teatro?

**RC:** Las compañías son un actor, que a la vez es director y empresario, que contrata a sus actores y les paga como empleados. Estos actores, aunque pueden trabajar mucho tiempo con esta compañía, pueden moverse en otros circuitos. Estas compañías tienen cierta estabilidad: todas las compañías de teatro de repertorio, las compañías nacionales de Europa o las compañías itinerantes, por ejemplo. Al modelo de la compañía de Shakespeare, que eran unos accionistas que contrataban actores por una o dos temporadas.

El grupo de teatro es algo completamente distinto: es gente que se asocia voluntariamente y que tiene una identidad estética e ideológica. Y funciona, en la mayoría de los casos, como una cooperativa. Es decir, no hay una diferencia salarial entre los integrantes.

Después de la Segunda Guerra Mundial, cuando aparecieron estos grupos, estos estaban ligados a la causa socialista; y cuando se cayó esa causa, también se empezaron a caer los grupos. Además, esos grupos también se forman cuando las personas tienen más o menos entre 25 y 30 años, que es cuando uno quiere conquistar el mundo y vive con lo que puede y piensa que el teatro va más allá de un oficio y que está ligado a una

transformación del ser humano y/o de la sociedad, etc. En ese momento uno no piensa en vivir del oficio, en lanzarse al mercado con este oficio. Pero cuando uno tiene 35 o 40 años y ya tiene dos hijos, entonces los grupos empiezan a hacer agua.

En este país eso es lo que pasa, y los grupos entran en crisis porque hoy no existe el cemento ideológico —esta es la época del fin de las ilusiones—, y los actores que tienen cierta edad empiezan a mirar que la televisión no es algo tan malo y que pagan bien. Ellos se van y los grupos se desintegran.

**JDA:** ¿Usted cómo ha hecho para mantener el Teatro Libre por 40 años?

**RC:** *(Entre risas)*. No sé. No tengo ni idea. Porque de todas maneras, a pesar de que ya no somos militantes, el aliento y la visión inicial política subsisten. Ahora está focalizada en el teatro, en hacer un teatro de ideas, y en un convencimiento de que la televisión en este país es de una ínfima calidad, sobre todo después de que se le entregara a conglomerados privados que lo que buscan es el mero negocio, solo explotan los instintos más primarios del televidente —el sexo y la violencia—, y tienen una mirada muy superficial de la sociedad, pues buscan, a diferencia del arte, no crearle problemas a las personas. Por eso nos hemos mantenido, aunque somos muy pocos. Nadie puede saber qué va a pasar en el futuro.

Otra cosa clave es que Grotowski dice que un grupo de teatro dura diez años a no ser que se renueve constantemente. Y eso lo vivimos nosotros en carne propia, incluso antes de que él dijera esto. El Teatro Libre se fundó en 1973, en 1983 explotó y ahí salió una cantidad de gente. Luego, en 1993 volvió a explotar. En esos años se creó la Escuela y eso fue lo que salvó el Teatro Libre, porque entró una nueva generación que es distinta, que ya no tenía las motivaciones ideológicas sino las ganas de hacer buen teatro.

**JDA:** ¿Cómo convencen a los estudiantes a hacer este tipo de teatro que ustedes quieren hacer?

**RC:** Con la práctica. No tanto hablando, sino haciéndolo. El estudiante en el Departamento, cuando ve eso, a veces dice: “Eso me interesa. Eso es lo que yo quiero hacer”. O no, ven que esto es muy bonito pero lo que necesitan es ganar dinero. Ahí deciden.

**JDA:** ¿Cuál es la función política del Teatro Libre hoy?

**RC:** Enriquecer la vida interior de la gente. Despertar y alimentar la capacidad de asombro y la sensibilidad.

**JDA:** ¿Qué lugar ocupa hoy el teatro en Colombia? ¿Y qué lugar debería ocupar?

**RC:** El punto es que haya buen teatro, polémico, crítico y bien hecho.

**JDA:** ¿De qué sirve en una sociedad ese teatro?

**RC:** De nada, más que para despertar y alimentar la capacidad de asombro y la sensibilidad de las personas. El arte no produce más que eso. No mejora la vida de la gente. El país más culto del mundo era Alemania y mire lo que hizo el siglo pasado. Eso de que el arte hace un ciudadano mejor, no es cierto. Lo que sí puede hacer es enriquecer esa vida interior, nada más.

**JDA:** ¿Usted se considera el alma del Teatro Libre?

**RC:** No pienso así. Pienso intuitivamente. Yo nunca me propuse ser un director de teatro, ni me lo dije. Tampoco he pensado en ser el alma de algo o el líder. Nunca pienso así ni me veo así. Me ha tocado echarme esto a las costillas, pero no ha sido solo y no me veo como un mártir del teatro. Siempre saco la frase de Sade en *Marat/Sade*, cuando le dice a Marat: "Hoy eres Marat, mañana morirás y te harán un monumento y un gran homenaje. Después, te desenterrarán y pisotearán tu cadáver. Y, al cabo de los años, dirán: '¿Marat? ¿Y ese quién era?'". Eso para mí es clarísimo.

**JDA:** ¿Cuál es el futuro del Teatro Libre?

**RC:** No sé. Eso les toca a los jóvenes, a los nuevos. Por ejemplo, el Odin Teatret —que es uno de los grupos más importantes del mundo, tal vez el más importante hoy en día, y es de los herederos de Grotowski—, decidió que cuando Eugenio Barba (el director del grupo) por las razones que sea no esté, el grupo se acaba. Yo no tengo posición sobre eso. No sé si cuando pisoteen mi cadáver siga un Teatro Libre o no. ¿Y sabe qué? No me importa. Esta ha sido una experiencia nuestra. Si esto fuera un teatro nacional, subvencionado por el Estado, sería algo completamente distinto. Uno lucharía por la supervivencia de eso. Pero esto es una cosa de unas personas que se reunieron porque

quisieron y que se puede acabar. Así es. Como el Teatro Laboratorio de Grotowski, que se acabó también, por las razones que fueran.

**JDA:** ¿Y cómo ve el futuro del teatro en Colombia?

**RC:** Siempre habrá teatro. Cuando apareció la fotografía dijeron que se había acabado la pintura. Mentira. Cuando apareció el cine, dijeron que se había acabado la fotografía y el teatro. Mentira. Apareció el video, y dijeron que se había acabado el cine. Tampoco se acabó. Y así. Los géneros artísticos no se acaban, ¿quién dijo?

El teatro no se acaba. Pero es evidente, y no tiene discusión, que este es un arte de minorías hoy en día. Es obvio. A no ser que hagan lo que están haciendo en Inglaterra, que es retransmitir los montajes más importantes de las compañías nacionales en cine. Eso me parece extraordinario. No es lo mismo, claro, tener al actor vivo al frente de uno que en una pantalla, pero eso es extraordinario.

En Colombia también seguirá habiendo gente que haga teatro, y que innove y esas cosas, hasta que aparezca una figura predominante. Este continente ha dado grandes escritores —Juan Rulfo, para mí el más grande de todos, Gabriel García Márquez, Jorge Luis Borges—, ha dado grandes músicos y grandes artistas plásticos, pero no ha dado un gran dramaturgo que tenga el nivel en el teatro y la dramaturgia de un tipo como Juan Rulfo o García Márquez. No ha aparecido ni un Harold Pinter, ni un Edward Albee. Solamente cuando aparezca un tipo así, uno puede decir: hay un teatro nacional. No en el sentido comercial ni geográfico ni patriótico, sino en un sentido artístico: eso es lo que representa Molière para Francia o Shakespeare para Inglaterra.



Construcción Centro / Foto de archivo del Teatro Libre

# Entrevista a Andrea Gómez García-Herreros

12 de junio de 2014

**Juan Diego Arias:** ¿Cómo entró al Teatro Libre?

• 71 •

**Andrea Gómez García-Herreros:** Luego de que el Teatro iniciara un proceso de selección para nombrar a una Directora Ejecutiva. En ese entonces, la Junta Directiva le pidió ayuda a Jean-Claude Bessudo para definir un perfil para este cargo, recibir hojas de vida y, a partir de eso, hacer un proceso de selección y evaluación. Creo que es la primera vez en su historia que el Teatro cuenta con una colaboración externa para realizar este proceso. Así que el jefe de recursos humanos de Aviatur, en el momento, hizo unas entrevistas, unas pruebas, y después hubo una reunión con todos los miembros de la Junta Directiva, una entrevista final, y la Junta me seleccionó.

**JDA:** ¿Conocía el Teatro Libre?

**AGGH:** Había venido una vez a un Festival Internacional de Jazz. Conocía la historia del Teatro, a grandes rasgos, porque llevo mucho tiempo trabajando en el sector cultural. Tenía como referente lo que la gente decía del Libre que, en cierta manera, refleja lo que muchos de los que trabajamos en el sector sentimos: que es un teatro con gran reconocimiento y que es un teatro de historia, un teatro de autor.

**JDA:** ¿Con qué teatro se encontró?

**AGGH:** Con un teatro lleno de historias, lleno de calidad artística, con muchas discrepancias internas y con muchos frentes sobre los cuales trabajar, a pesar de tener 40 años de vida artística.

**JDA:** ¿Cuál es el reto más grande que ha tenido?

**AGGH:** Todos. Desde que asumí la Dirección Ejecutiva hasta hoy he enfrentado todas mis tareas como retos. Esto se debe a que siento que sí hay disparidad en el Teatro entre lo que se quiere y lo que realmente se hace. Creo que el Grupo Artístico, la Junta, todos se debaten entre lo que filosóficamente quieren y lo que en la realidad generan en productos, en contenidos, en temporadas, en programación, en actividades. Entonces, uno de los retos más grande ha sido reunir todos los flancos y decidir en pro de qué vamos a trabajar. Recién inicié mis labores había mucho desorden administrativo. Uno de los primeros retos fue encontrar un equipo de trabajo casi inexistente, había dos o tres personas en la administración y gente con muchos años en el trabajo y pocos conocimientos formales, con poca formación académica, niveles de formación muy incipientes y desconocimiento de las áreas administrativas. En la contabilidad había muchas falencias, administrativamente también. Me encontré con una institución donde no había criterios ni orden, tan solo un gran interés por hacer teatro, no importaba al precio que fuera ni cómo se hiciera, lo importante era hacer teatro. Es decir, esta era una institución que necesitaba formalizar sus procesos, que necesitaba formalizar su quehacer teatral y definir qué tipo de teatro realmente iba a hacer, para quiénes lo iba a hacer, cómo lo iba a hacer, nada estaba definido o establecido, todo se improvisaba y a partir de suposiciones se tomaban las decisiones. Con eso me encontré.

**JDA:** ¿Qué hace para mermar esos problemas?

**AGGH:** Este año y medio que llevo en el Teatro se han establecido procesos. Lo primero que hice fue definir dónde estábamos administrativamente, revisar documentos contables, balances, estados financieros, para encontrar, al final, que había muchas cosas que era necesario ajustar. Así que nos dedicamos a la contabilidad, a saber cuánta plata había, dónde estaba y cómo se gastaba; y también a hacer un par de ajustes contables porque había unas normas que estaban un poco malinterpretadas y desactualizadas. También tuve que crear un equipo de trabajo muy pequeño porque los recursos eran

muy limitados, pero por lo menos un nivel básico de gente que tuviera un mínimo de formación y que pudiera, desde la formación y la profesionalización, empezar a cambiar la forma en la que se hacían las cosas en el Teatro. La contabilidad estaba por fuera y nos la trajimos acá, cambiamos el sistema contable, empezamos a revisar los libros de actas, a formalizar un par de cosas de la Junta Directiva, a cambiar la manera como se presentaban los informes para las juntas, tratamos de tener una conversación más abierta con los actores, al principio muchas reuniones con el Grupo Artístico, como tratando de encontrar un entendimiento...

Poner en orden las casas ha sido otro trabajo muy importante en este periodo: identificar qué había en cada una de las dos sedes y tratar de organizarlo de la mejor manera, empezando por la casa del Centro. Cuando yo llegué el vestuario estaba en unas condiciones deplorables, no había manera de ver lo que había, porque estaba en el altillo, embutido, nadie sabía lo que había. Las condiciones de infraestructura de las oficinas de la sede del Centro eran aterradoras, casi como un juzgado de Paloquemao en el peor de sus momentos y, bueno, muchas cosas, que me hicieron pensar que lo mejor era ver cómo organizábamos la casa de la mejor manera. Cuando se tiene un espacio distinto, uno puede funcionar de una manera distinta. Eso implicó un cambio en la forma como se distribuían las cosas, cómo se almacenaba el vestuario, el calzado, etc. También se hizo una limpieza del sótano.

**JDA:** ¿Cómo ha sido tratar con los artistas del Teatro Libre?

**AGGH:** Ha sido un proceso natural dentro de cualquier institución artística: muy complejo porque la administración y la creación artística tienen dos visiones del mundo muy distintas. Las instituciones en el mundo que son exitosas lo son porque las dos cabezas logran encontrar un punto de conexión, un punto de respeto y de valoración de ambas partes. Cuando hay una creación artística es necesario que el que crea entienda el mundo real que hace viable esa creación. Y la administración tiene que entender la importancia del creador y el porqué de algunas exigencias de la creación artística. Creo que en eso tengo algo de experiencia, entonces no me sorprenden las dificultades ni las disparidades. El hecho de poner orden en una casa implica mucho rechazo, esta es una institución que, cuando yo llegué, llevaba muchos años sin un Director Ejecutivo que interviniera como yo lo he hecho, y que buscara desde que se limpiara el piso hasta que la programación se divulgara y se contara bien. Al parecer, en el pasado no había existido una figura que tuviera tanta intervención en tantas áreas de la Fundación. Poner orden

en el Centro generó unas grandes diferencias, poner orden acá en Chapinero también generó grandes diferencias.

Cuando me preguntan qué se ha hecho, para comenzar, y como ya lo mencioné, lo primero fue poner orden en las dos sedes, después empezamos a tratar de evaluar los ingresos y la boletería en cuanto a cantidad (¿quiénes ingresan?), método (¿cómo entran?), logística (¿cómo controlar y optimizar su ingreso?), y así elaborar estadísticas que nos permitieran reconocer el público real que asiste al Teatro Libre. Eso implica también un control y formalización del manejo de las cortesías, sean para un actor u otro empleado del Libre. Todo eso generó cada vez más dificultades y cada vez más rechazos. En realidad es entendible, pues son actores que llevan trabajando muchos años y de repente llega una persona advenediza, que tiene una formación distinta y un enfoque directivo, más gerencial, pero que para ellos desconoce el quehacer teatral.

**JDA:** ¿Qué quieren en específico los artistas del Teatro Libre?

**AGGH:** Son personas que quieren hacer teatro y que quieren hacer buen teatro, que llevan 40 años apostándole a decir cosas, a generar reflexiones a partir de las puestas teatrales. Eso es lo que creo que son.

**JDA:** Usted decía que había un gran debate entre la Junta Directiva y el Grupo Artístico, ¿ese debate era sobre qué?

**AGGH:** Hay un debate que todavía existe. Es la misma diferencia que hay entre la Administración y el Grupo Artístico: cómo compaginar una creación artística de calidad que sea viable desde el punto de vista administrativo. Entonces, más que un debate era un continuo diálogo para encontrar una manera de aprender a convivir; el creador artístico y todos los que intervienen en una producción tienen que aprender a conocer los procesos, entender qué cosas hay que hacer o qué hay que contemplar. Sí, uno puede escribir una obra maravillosa, pero si es una obra para 40 actores, que requiere 20 cambios de escenografía, pues ese proyecto puede tener unas implicaciones presupuestales y administrativas que tal vez sean viables o tal vez no. No es que uno haya escrito la obra y tenga a los actores y luego mira a ver qué hace. El debate, entonces, es más que todo un esfuerzo de la Junta Directiva para que el Grupo Artístico entienda esas realidades y así la organización sea viable.

**JDA:** ¿Pero ese es un debate exclusivo del Teatro Libre?

**AGGH:** No, no, ese es un debate normal de todas las instituciones culturales y en todas las expresiones del arte. Pasa mucho en los espectáculos en vivo, en la ópera, en la zarzuela, en la música... Es normal. Y por eso, hoy en día, la gente que estudia artes cada vez tiene que cursar más materias con enfoques administrativos, porque desde la misma formación artística se está intentando que el artista entienda que más allá de hacer una maravillosa creación, tiene que venderla, comercializarla, divulgarla y hacerla viable.

**JDA:** ¿Cuánto tiempo lleva en el Teatro Libre?

**AGGH:** Empecé a trabajar a finales de octubre del año 2012.

**JDA:** ¿Cómo ha evolucionado el Teatro en este tiempo?

**AGGH:** Pues yo creo que todos los que hemos trabajado en este tiempo nos hemos sentido muy contentos de ver que, aunque todavía falta mucho camino por recorrer, sí hay un nuevo aire. Dentro de ese abanico de cosas que hemos podido hacer, porque es un tema de un grupo que está apostándole a eso, se mejoró la imagen gráfica, se trató de cambiar la forma de comunicación, se cambió la página web y se están contando de manera distinta las actividades del Teatro. Además de ese conjunto de cosas, la formalización también nos ha permitido obtener mejores puestos en las convocatorias a las que nos hemos presentado; al contrario de la historia del Teatro, en las convocatorias hemos estado siempre en el primero o el segundo puesto. Todo gracias a haber puesto un orden, haber obtenido los recursos para maquillar las dos sedes y ponerlas en mejores condiciones físicas, a encontrar una manera también distinta de presentar las convocatorias. Entonces creo que ha habido una gran evolución respecto a una plataforma y una manera de hacer las cosas.

**JDA:** Cuénteme cómo es, administrativamente, manejar dos salas.

**AGGH:** Es muy difícil, sobre todo cuando hay equipos tan dispares. Yo decía que, cuando empecé, una de las primeras cosas que hice fue consolidar un pequeño equipo de trabajo, muy alineado con esa onda. Cuando uno tiene una mezcla de gente que viene de otra administración y viene de una manera antigua de hacer las cosas, y gente que tiene

otras dinámicas, otra manera de hacer las cosas, evidentemente hay unas diferencias. Y en este caso puntual, cada una de las sedes tiene muchas diferencias en el equipo de trabajo y eso termina vislumbrándose en el mantenimiento de las salas. El problema es que tenemos muy pocos recursos. Eso es lo que genera la dificultad, pues no es el estado ideal de las cosas, porque administrativamente todo se puede solucionar si uno tiene los recursos, me refiero a dinero, a gente, a todo, suficientes para poder tener un poco más de control sobre cómo deben estar las sedes. Es un reto, sobre todo porque la sede del Centro comparte espacio con el Departamento de Arte Dramático de la Universidad Central en convenio con el Teatro Libre. Entonces es un poco complejo porque el cargo de Director Ejecutivo implica que uno sea el del mercadeo, el abogado, el director administrativo... Es decir, finalmente, hay que cargar la caja y venderla. Muchas funciones adicionales que, por falta de personal, el Director tiene que hacer y eso hace que, muchas veces, no pueda estar más pendiente de sus cosas.

**JDA:** ¿Cree que las salas, que son tan distintas, tienen que presentar productos distintos?

**AGGH:** Sí, estoy convencida de que las vocaciones de las salas son distintas porque sus públicos son distintos, sus aforos son distintos, es decir, uno no puede pretender que un mismo producto funcione en una sala de 200 sillas y en otra de 650. El Teatro de Chapinero, y creo que la Junta Directiva y el Grupo Artístico lo tienen claro, tiene que tener una programación lo suficientemente diversa para que pueda generar unos equilibrios en público que le permita pagar las cuentas, porque uno no puede hacer una programación muy costosa, con un precio de boletería muy bajo y con muy poco público porque, sencillamente, no da. Es un tema de sumar y restar. Entonces, estoy convencida de que las vocaciones son distintas. Además, creo que la Fundación Teatro Libre sí tiene que pensarse desde las distintas actividades que hace, teniendo en cuenta que, por ejemplo, el Festival de Jazz es un mundo aparte, es un centro de costos que debería evaluarse de manera independiente, que lo que hace la sala del Centro también es una cosa distinta, lo que hace la sala de Chapinero es otro modelo de gestión y, por ende, también el Departamento de Arte Dramático y el Grupo, en sí mismo, no pueden estar sujetos a lo que ocurre en las dos salas. El Grupo tiene que tener unos proyectos independientes a la infraestructura física con la que cuenta, tiene que pensar en poder salir, en renovar su propuesta pedagógica, todos los cursos de educación continuada, los talleres de voz, los cursos de vacaciones, todas estas cosas que, además, en Bogotá tienen una oferta enorme.

**JDA:** ¿Cuáles son las vocaciones de las salas?

**AGGH:** La sala de Chapinero es una sala pensada para una programación cultural dirigida a diversos públicos, donde tiene que haber expresiones artísticas distintas, debería haber unas líneas de programación donde quepan la música, la danza, el teatro contemporáneo, el teatro clásico, que tenga un espacio para alquileres, para conferencias, donde finalmente haya un portafolio diverso y así se amplíe el público que viene al teatro. El espectador que ve Dostoievski normalmente no es el mismo espectador que le interesa venir a jazz y, viceversa, el público que viene a un concierto del Festival de Jazz no es el mismo al que le interesa ver un espectáculo como *La Orestiada*, normalmente. Entonces uno debe tener una oferta variada, para públicos diversos, y así garantizar su rotación y asistencia. La sala de Chapinero es un escenario de programación cultural, como los otros que hay en Bogotá, que debería poder ofrecer de manera permanente y constante distintos espectáculos de calidad. Por supuesto, dependiendo del montaje, en la programación siempre debe contar con la participación del grupo del Teatro Libre. Pero esta no debería ser una sala programada exclusivamente con obras del grupo del Teatro Libre.

En cambio, la sala del Centro, que es una sala más íntima, solo para doscientas personas (por ende los costos de operación son menores) y el hecho de que tenga un público asiduo por ser la Escuela de Formación y que, de entrada, los papás que van a ver a sus hijos conocen la programación, al igual que la misma dinámica del sector y la gente que lo habita, y ya que tiene una continuidad respecto a los espectáculos, le permite al Teatro Libre hacer todas esas puestas en escena experimentales o remontajes que no son, necesariamente, de carácter comercial, pero que tienen un público y, por lo tanto, una garantía. Uno con este interactúa más, no es necesario que el público opine, pero sí lo va construyendo, familiarizando, la gente que viene puede volver en un mes. Esa es la vocación del Teatro Libre del Centro: hacer muchas más obras del grupo del Teatro y dejar unos pocos espacios abiertos para las funciones de la Universidad y un par de cosas adicionales.

**JDA:** Usted habla de la necesidad de abrir las salas para actividades artísticas distintas al teatro, ¿qué ha hecho esta administración para permitir eso?

**AGGH:** El Teatro, desde hace unos seis años, por lo menos es de lo que yo tengo conocimiento, alquila la sala para presentar un montón de actividades distintas a las que el Teatro hace, que convocan otros públicos con funciones de danza, conferencias, talleres, un montón de cosas. Recientemente, en esta apuesta de tener una programación

cultural diversa, se han hecho coproducciones con entidades del sector o personas del sector reconocidas a las que les interesa producir espectáculos de nivel y llegar a un público. Este año, por ejemplo, hicimos una alianza con Jorge Cao que cumplió 50 años de vida artística y se presentó en el Centro, y, acá en Chapinero, tuvimos la experiencia de la temporada de magia con Gustavo Lorgia, seguimos con circo, con La Ventana Producciones y, ahora, la alianza con la Orquesta Filarmónica de Bogotá en un intento de institucionalizar el Festival de Música de Cámara y abrir otras oportunidades como el Festival de Coros y el Festival de Ópera al Parque. Además, se han hecho intentos para hablar con la Fundación Bolívar Davivienda para que la Filarmónica Joven de Colombia haga parte de sus funciones acá. En fin, se buscan coproducciones a partir de lo que el sector cultural tiene en Colombia y tiene en Bogotá.

**JDA:** ¿Cómo es el sector cultural en Bogotá?

**AGGH:** Informal. Mentiras. Al sector cultural uno no lo puede clasificar como una sola masa, porque hay unas agrupaciones más visibles que otras, hay agrupaciones muy profesionales y otras más informales, sin que lo uno sea excluyente de lo otro. En teatro hay muchos grupos sin sala, que buscan espacios para presentarse. En eso, el Teatro no ha tenido, al final, tantos espacios para poder ofrecer a los grupos sin sala. El público bogotano no está tan acostumbrado al teatro, entonces pasa lo mismo que con las presentaciones del grupo del Teatro Libre y es que esta sala de Chapinero es muy grande para los grupos sin sala. El resto del sector también es muy diverso. En música están las grandes agrupaciones que son pagadas por el Estado y permanentes, pero también hay muchas agrupaciones pequeñas que tienen muy buena calidad pero no tienen continuidad, no tienen mánager, en fin. Entonces, el sector cultural es muy diverso, pero hay muchas agrupaciones y muchos espectáculos bien hechos en Bogotá que necesitan escenarios donde presentarse.

**JDA:** ¿Cómo les ha ido con la Escuela?

**AGGH:** La Escuela de Formación del Teatro Libre es una escuela muy reconocida en el sector actoral por su respeto por el trabajo con los actores y eso se mantiene. Hace más o menos 6 meses estuvimos en el proceso de acreditación del programa del Departamento de Arte Dramático con unas entrevistas del Ministerio de Educación y es muy gratificante que el sector actoral, los que pretenden ser actores o los que ya son actores, se refieren a la Escuela del Teatro Libre como “la escuela más rigurosa y la de mejor

calidad de Bogotá”. Ese imaginario existe aún. ¿Cómo funciona? La unión con la Universidad Central le permitió a la Escuela de Formación del Teatro Libre graduar como profesionales a las personas que estudian después de cuatro o cinco años una carrera; antes se trataba de un programa más extenso, el cual requería de una alta inversión en términos de dinero y de tiempo, donde los graduados terminaban únicamente con una certificación de haber estudiado en el Libre. En el quehacer estaba muy bien, pero en el mundo moderno no es suficiente porque uno necesita una acreditación de un programa de educación superior y formal. Y esa alianza funciona porque la Universidad pone toda su plataforma académica y el Teatro Libre define los criterios artísticos y los criterios del *pensum*, además de que pone los profesores.

**JDA:** ¿Cuáles son las ventajas y desventajas de tener ese Departamento de Arte Dramático?

**AGGH:** Las ventajas: la formalización, el hecho de tener una infraestructura de Universidad, no solo porque la gente se gradúa, sino porque, además, eso le da a uno acceso a todo lo que implica estar en una universidad grande, con distintas carreras y con distintas miradas del mundo. Sobre todo que la Universidad Central tiene tres teatros y tiene la segunda mejor escuela de publicidad en Colombia. En fin, hay un montón de beneficios que son evidentes para alguien que trabaja o en una escuela chiquita o en una escuela grande.

**JDA:** ¿Y las ventajas y desventajas para el Teatro Libre?

**AGGH:** Le permite que su Escuela de Formación sea profesional. Le permite, además, hacer un proceso de formación riguroso, ceñido a unas normas, competitivo en términos de la academia. Esas son las ventajas. Y la desventaja, evidentemente, es que esa rigurosidad también tiene limitaciones y hace por ejemplo que no se puedan extender ilimitadamente las horas de trabajo, como antes sucedía, que los profesores, o monitores, se demoraban, no sé, 20 horas ensayando por día y pues era irrelevante porque el trabajo era por amor. Ahora, tienen que medir las horas, hay que delimitar el *pensum*, las materias. Entonces no es tan amplio como eventualmente quisiera el Teatro Libre que fuera.

**JDA:** ¿Qué es el Teatro Libre para usted?

**AGGH:** ¿Para mí? Es un grupo de gente que quiere hacer cultura en este país, que quiere hacer buen teatro y que quiere fomentar el interés por este.



*Complacencias musicales*, Franz Xaver Kroetz / Alejandra Guarín / Foto de Juan Diego Arias

# Entrevista a Alejandra Guarín

09 de junio de 2014

**Juan Diego Arias:** ¿Cómo entró al Teatro Libre?

• 81 •

**Alejandra Guarín:** Ah, no, eso sí es muy fácil. Yo quería estudiar danza y en esa época no había nada formal, entonces una amiga me habló de la Escuela de Formación de Actores del Teatro Libre y me dijo que era una buena opción, si no podía estudiar danza.

**JDA:** ¿Eso hace cuánto fue?

**AG:** En el 93.

**JDA:** ¿Y por qué el Libre? ¿No había otras opciones?

**AG:** Yo conocía el trabajo del Teatro Libre, había visto, por ejemplo, *El cuarto de Verónica* (1988), que me alcanzó a impactar muchísimo, y el campo teatral no me era nada indiferente, pues no me perdía los festivales de teatro de Bogotá. Y, pues, tampoco había otra opción. No conocía otra escuela acá en Bogotá en la que enseñaran teatro.

**JDA:** ¿Cómo fue su experiencia en la Escuela?

**AG:** Fue un cambio de ciento ochenta grados, el mundo se me volteó. Yo sabía que tenía una inquietud, un deseo de expresar algo. Me gustaba el trabajo con el cuerpo, estar en un escenario, pero lo tenía todo muy nublado. Como que no entendía bien. No tenía un norte claro. Entonces, el Teatro me enseñó disciplina, una ética, el respeto por el trabajo. Me enseñó lo que verdaderamente era ser un artista, la entrega verdadera del artista, todo lo que eso trae consigo. Entonces, pues, eso me cambió. El Teatro me cambió. Me orientó en que esto era lo que quería, yo quería ser como muchos maestros que estaban ahí.

**JDA:** ¿Qué maestros recuerda?

**AG:** Yo recuerdo a todos los que formaban parte del cuerpo de profesores, porque en todos algo me sorprendía. Por ejemplo, de Fernando Montes me encantaba la acción, lo que él lograba. De Carlota, el método, la ética, la disciplina que tenía. De Ricardo Camacho, la claridad. Y así, recuerdo algo de cada uno. Por ejemplo, yo veía a Jorge Plata, a Germán Moure, a Héctor Bayona, a Patricia Jaramillo, a Livia Esther Jiménez, a todos ellos, que, dentro de sus diferencias, tenían criterios artísticos similares, como un lenguaje que los identificaba, un pensamiento, una ética en su trabajo. Y a mí eso me encantaba: formarme dentro de ese universo artístico.

**JDA:** ¿Usted me puede describir ese criterio?

**AG:** Sí. Lo primero es que sus miembros tienen unos intereses artísticos comunes, que están sustentados sobre principios sólidos que van desde lo político a lo social y lo artístico. Estos intereses, pienso, se han transformado a medida que el grupo se ha renovado, sin embargo, todavía hay puntos de convergencia. Por eso al Teatro Libre lo marca una identidad, pues en cada proyecto que emprende hay un criterio claro. Eso es muy chévere. Entonces, desde el principio yo sentía que tenían una ética. Me di cuenta de que ese espacio, el del Teatro Libre, tiene un sentido que lo enmarca y que enmarca a esas personas, los mayores, que son Livia, Ricardo, Héctor, Patricia, Jorge, Germán y el "Pollo" (Ricardo de los Ríos). Yo sentía que nadar sobre eso, que estar ahí, me obligaba a cultivarme, a explorar, a investigar. Sentía una seguridad, en el sentido de que estaba en un lugar serio, de que estaba en buenas manos, unas manos responsables. En un espacio vigilado por "los maestros".

**JDA:** ¿Cuál era su línea artística?

**AG:** La que siempre ha sido: el teatro de autor, el teatro de ideas. Yo veía que las obras tenían una estética, pero que además se sostenían sobre criterios que las justificaban. No eran cualquier cosa. Eran y son algo a lo que se llega, que se busca, hay una inquietud en torno al tema, o al autor. Nada se hace porque sí. Además, el trabajo se focaliza en el actor de forma testaruda. Hay un empeño en trabajar sobre la búsqueda de uno como actor. De que el actor explore... La limpieza, la perfección.

**JDA:** Cuando usted entró ya se había acabado el teatro político en el Libre, ¿quedaba algún rezago de eso?

**AG:** Sí, para mí sí. De todas formas, yo sí veo en los montajes una idea política, no es una cosa panfletaria de querer defender una postura, ser de tal partido, sino que lo que se monta no es cualquier obra que llegue porque sí. Sí tiene unas características.

**JDA:** ¿Usted me puede dar un ejemplo?

**AG:** Sí, por ejemplo, *Marat/Sade* (2012), *El pobre Bertolt Brecht* (2013), *Algún día nos iremos* (2013)... No es que sean políticas, ni que defiendan unos partidos, pero cuestionan, confrontan ideas, sobrepasan los límites sociales permitidos, no son obvias, ni se mueven dentro de terrenos conocidos. Es un teatro que expone unas ideas que tienen cierto peso, compromiso. Que tienen unos referentes políticos o existenciales de la sociedad, de las personas. Por ejemplo, *Marat/Sade* es una obra que tiene muchas contradicciones en torno al tema de la revolución. Eso está en la discusión que tienen Marat y el Marqués de Sade.

**JDA:** ¿Cómo describiría un "teatro de ideas"?

**AG:** Por ejemplo, esa discusión entre Marat y Sade: Marat critica la postura individualista de Sade y este la forma como emprende la revolución Marat. O en *La Orestíada* (1999 /2013), la formación de la justicia, todo lo que sucedió para que pudieran cimentarse las bases de la justicia. En un "teatro de ideas" bien puede uno como público salir tocado, con algo adentro. Bien dirigido es un teatro que lo hace a uno sacudirse, confrontarse, preguntarse cosas. Algo cambia en uno durante la obra.

**JDA:** ¿Usted estuvo en los dos montajes de *La Orestíada*?

**AG:** No, es que hubo tres. Estuve en el segundo y en el último.

**JDA:** ¿Cuándo fue el segundo?

**AG:** El segundo fue en el 2003.

**JDA:** ¿Y usted vio el del 99?

**AG:** Sí, claro, ese fue el mejor.

**JDA:** ¿Cómo fue ese cambio de ser espectador a actriz de la misma obra?

**AG:** Fue un reto, un desafío. Poder alcanzar esa carga, en mi caso, Electra, la carga que tenía ese personaje. Me gustó mucho el trabajo de Sara Fernández, la actriz que hizo de Electra en el 99. Era un desafío personal que quería conseguir. Y el trabajo de los coros me parecía muy limpio y estructurado.

**JDA:** ¿Cuándo se graduó de la Escuela y cuándo entró propiamente al grupo?

**AG:** Yo me gradué en el 97 y de ahí me fui. En el 98 estuve en Italia. Luego trabajé con Fernando Montes en Varasanta y al Teatro Libre ingresé en el 2001.

**JDA:** ¿Por qué regresó al Teatro Libre?

**AG:** Ahí está la cosa. Porque yo me di cuenta de que quería trabajar en obras escritas por un autor, con un grupo estable. Eso era lo que yo quería. También quería tener público. Sentía que se estaba dilatando el tiempo sin hacer algo concreto.

**JDA:** ¿Cómo fue trabajar con los profesores?

**AG:** Eso fue súper chévere, porque ahí fue donde yo comencé a aprender, aprender de verdad, sobre todo viendo a un profesor como Héctor Bayona. Él no fue mi profesor y casi nunca he actuado directamente con él, pero viéndole el trabajo a él es que aprendí. Y con Patricia Jaramillo, esas indicaciones que daba, como que le escarbaba a uno en el alma del personaje, ella nos ayudaba mucho con todo eso que debe haber en el alma de cada personaje. Yo no actuaba con Jorge Plata ni con Germán Moure, pero lo chévere

de tenerlos a ellos es que esas presencias, aunque no estaban trabajando con uno en la escena, estaban afuera y aportaban cosas muy valiosas en muchos campos. Uno se nutría no solo de lo que le decían a uno, yo, por ejemplo, aún me nutro en la Escuela de las obras que hace Germán Moure con los estudiantes.

**JDA:** ¿Cómo se siente usted ahora como profesora en el Departamento de Arte Dramático en convenio con la Universidad Central?

**AG:** Me encanta porque tengo la oportunidad de interactuar, de relacionarme en el mismo nivel con personas como Germán, Patricia, Héctor, Jorge, Ricardo o Livia. Tengo la oportunidad de relacionarme con ellos de una manera distinta: ya no son únicamente mis maestros, también son mis compañeros. Puedo seguir su trabajo, conocerlo y entenderlo.

**JDA:** ¿Cómo ve a los estudiantes?

**AG:** En ellos hay como un sello, algo que identifica un lenguaje, una marca de lo que es el Teatro Libre.

**JDA:** ¿Por qué cree que esa identidad ha perdurado?

**AG:** Yo veo que se reafirma un criterio, una búsqueda. En los trabajos de los estudiantes, por ejemplo, yo veo que Héctor explora la relación con la palabra. En el trabajo de Livia, lo mismo. En el trabajo de Shakespeare que hace, ella quiere que la palabra sea auténtica. Lo que me gusta es el tesón que tienen ellos, la terquedad, en el buen sentido, para que los estudiantes entiendan lo que es decir un texto. Lo que debe haber detrás de un texto.

**JDA:** Usted guarda todos los libretos de sus obras, ¿cuál recuerda en especial?

**AG:** *Se arrienda pieza* (2003), una obra que hicimos con Piedad Bonnett. Fue como un experimento individual, una búsqueda de cada actor que después Piedad recogió para armar una obra con eso. *Las preciosas ridículas* (2005), que estuvo mucho tiempo en repertorio. Los trabajos con los colegios, *Gargantúa* (2002), que fue una obra muy divertida, lo mismo que *El enfermo imaginario* (2013). Recuerdo *La Orestíada*, *Marat/Sade*, *Algún día nos iremos*.



*Que muere el aire afuera*, Piedad Bonnett / Martha Lazcano, Pilar Díaz, Héctor Bayona, Laura García y Germán Jaramillo /  
Foto de Carlos Lersundy

# Entrevista a Víctor Hernández

18 de junio de 2014

**Juan Diego Arias:** ¿Hace cuánto está en el Teatro Libre de Bogotá?

• 87 •

**Víctor Hernández:** A mí me convocaron en el año 1996.

**JDA:** ¿Para hacer qué?

**VH:** En ese entonces yo estaba estudiando en la universidad y la maestra Martha Rodríguez me convocó a mí y a otras dos personas. Nos comentó que había una obra de un señor llamado Ricardo Camacho, que ni idea quién sería, nos dio la dirección de la sala de Chapinero y llegamos a ver una obra extrañísima, un montaje raro, con cuatro personajes, dirigidos por Ricardo. Tampoco tenía ni idea de quiénes eran esas personas. Todo era muy extraño y la obra era muy rara. Entonces tuvimos varias sesiones en las cuales tratábamos de ver qué se podía hacer con el montaje. La primera dificultad a la que nos enfrentamos fue que Ricardo nos dijo que propusiéramos algo en cuanto al sonido y esas eran palabras que, por lo menos donde yo estaba trabajando, en el área de música para video y multimedia, los directores nunca decían. Ellos daban órdenes: “Esto es un paisaje urbano, hay que poner pop o tecno y debe sonar así”. Entonces la llegada aquí fue un poco complicada. Al final, los actores y el director tuvieron que hacerle transformaciones a lo

que estaban trabajando y citaron a Piedad Bonnett. De ahí nació el montaje de la obra *Que muerde el aire afuera* en el 97. Para ese montaje las dos personas que venían conmigo ya no estaban y yo realicé la composición musical de esa obra.

**JDA:** ¿Por qué se quedó en el Teatro Libre?

**VH:** En realidad no lo sé. Después del montaje de *Que muerde el aire afuera*, Ricardo Camacho me comentó de una obra llamada *La Orestíada* (1999/2013), que igual ni idea. Yo la leí y fue difícilísimo. Así nos embarcamos en esa obra que se empezó a montar a finales del 97, seguimos en el 98 y en el 99 se estrenó. Le soy franco, cuando uno está en esos montajes pasa mucho: desde muchas cosas técnicas, que uno desconoce, hasta muchas cosas musicales a las que uno se enfrenta pero que tampoco conoce. Cuando acabé ese montaje, quedé en modo de espera hasta que me llamó, en el 2000, Héctor Bayona. Él estaba montando con Carlos Martínez una obra que se llamaba *American Blues* (2001), de Tennessee Williams, y yo volví a entrar allí.

Curiosamente es el teatro el que no me ha soltado: aunque he salido y he tenido periodos de descanso. Después de *American Blues*, me llamó Nelson Celis para una obra con estudiantes que se llamaba *Los tres pelos del diablo* y, después de salir de ahí, se montó un musical, en el 2002 o 2003, que se llamaba *Tránsito*. Ha sido una sucesión de obras que no me ha permitido escapar.

**JDA:** ¿El trabajo de *La Orestíada* lo hizo solo o hubo alguien que le ayudara con el texto?

**VH:** No, nadie me ayudó.

**JDA:** ¿Cuál era el *feedback* que recibía de los integrantes del Grupo?

**VH:** El texto que me dieron era la versión de Jorge Plata. El grupo empezó a montarlo y yo acudía a todos los ensayos. Allí se notó que los coros eran unos textos eternos, muy largos y pesados, pero Ricardo Camacho iba editando en la marcha, iba cortando: "Esto sí, esto no". Y en medio de la edición les explicaba a los actores por qué era así, por qué se decía así, por qué estaba ahí y por qué pasaba eso, qué debería pasar luego y así. Fue de esa forma como yo iba entendiendo y aprehendiendo esa información para ir convirtiéndola después en la parte musical.

En la pieza de *Las oferentes*, la segunda parte de *La Orestíada*, conté con la participación de una de las estudiantes, Yamyle Lanchas, que hizo la música y yo le hice la asesoría. Ellos querían, ante todo, colaborar y contribuir en el proceso creativo de todo el montaje. Esa es la razón por la cual cuando se escucha toda la música, la obra del medio es diferente. Ella se complicó bastante la vida al hacerla. Yo, con base en lo que Ricardo Camacho les decía a los actores, formaba conceptos y le llevaba propuestas para que, de un paquete, él dejara el diez por ciento. Tocaba cambiar constantemente.

**JDA:** ¿Usted había trabajado antes con teatro?

**VH:** No profesionalmente. La primera vez que trabajé en teatro fue en el año 92 o 93, en un montaje de estudiantes de la Universidad Santo Tomás y era el *Coram Populo*, de Strindberg. Era una obra de diálogos entre los dioses y el diablo, era interesante y graciosa. Además decían que el autor escribía sus mejores obras en delirium trémens. Fue un montaje muy sencillo y fue como la primera impresión que yo tuve del teatro.

**JDA:** ¿Cuál fue su primera impresión del Teatro Libre de Bogotá?

**VH:** Yo no entendí nada. Soy sincero, no entendía nada porque yo estaba trabajando haciendo música para video y los directores eran muy precisos, todo era muy cuadrado, la sincronización era impresionante, como los tiempos y la velocidad. Todo estaba muy marcado. Además, usted está sometido a un *storyboard* y es más fácil. Por otro lado, está la ventaja tecnológica y usted solamente se enfrenta a los equipos. Con los aparatos basta llegar al estudio y sincronizar: si no les gustó es posible devolverse. Además no hay mayor cantidad de textos para entender porque en esos trabajos todo tiene que ser muy sencillo. Cuando yo entré a ver la obra que estaban montando, que después fue *Que muerde el aire afuera*, no entendí nada. Pasamos como cuatro o cinco ensayos en los que no sabíamos qué proponer, no sabíamos qué hacer, aunque se nos ocurrieron cualquier cantidad de ideas locas. Yo tenía unos cuadernos y trazaba mapas, diagramas, por donde pasaban los actores para hacer propuestas.

**JDA:** ¿Qué les decía Ricardo Camacho?

**VH:** Él siempre estaba buscando que nosotros propusiéramos algo y eso siempre ha sido lo más difícil acá: proponer. Uno arranca con una paleta en cero donde la experiencia se convierte solo en una experiencia técnica pero no de librería, en donde es posible sacar

información. Yo le preguntaba cosas a él y él también trataba de definir. Los actores trataban de hacer mejor sus acciones, tenían sus secuencias definidas pero también muy abiertas y fue complicado. Cuando apareció Piedad Bonnett con un texto, con escenas y canciones, fue mucho más sencillo. Sin embargo, la obra fue muy difícil, muy pesada, porque yo no comprendía muchas cosas del por qué estaban haciendo eso y por qué estaban diciendo eso. Ese drama que estaba ahí era tan pesado, tan denso... fue complicado hasta el final.

**JDA:** ¿Esa dificultad se mantiene?

**VH:** Sí. Imagínese que cuando hice el montaje en la Universidad Santo Tomás estábamos en la época de lo análogo: las cintas y los casetes. Yo trabajaba con un equipo que hoy en día sería aficionado o casero. Hoy, en la última obra estamos hablando de equipos que ni siquiera son profesionales sino industriales, de alta gama, un sistema de estado sólido. Con el Teatro Libre a mí me ha tocado empezar cada obra buscando cómo innovar en materia de tecnología, buscando una librería más amplia de autores, de compositores, de sonidos, muchos que desconocía.

Yo soy músico, estudié música, pero realmente no hacía nada. Me explico: de lo que hacía a lo que hago, la línea es cada vez más ascendente. La exigencia aquí con las obras es de ir a la casa a investigar y, sin haber acabado la que se hace, empezar a investigar las que se harán. Siempre con ellos ha sido así. Aunque la obra sea pequeña, aunque sea de la Escuela, ahora Departamento de Arte Dramático en convenio con la Universidad Central, siempre se me exige que investigue, que aplique innovación tecnológica.

**JDA:** ¿Cuál es su relación con el Departamento de Arte Dramático?

**VH:** Mi relación con el Departamento va de la mano con mi entrada al Grupo. Tanto en las obras que montan para sus repertorios como las de sus muestras. He sido convocado por los diversos profesores del Departamento. Curiosamente uno dice: este es el montaje del Grupo del Teatro Libre y este es el montaje del Departamento, y se piensa que este último es más sencillo que el primero, pero ambos poseen las mismas dificultades y exigen la misma cantidad de recursos técnicos y de técnica interpretativa. Ambos son productos que para mí son pesados.

**JDA:** ¿Por qué ocurre eso? ¿No deberían ser más difíciles los montajes del Grupo que los del Departamento?

**VH:** A nivel musical es igual. Por ejemplo, en el 2010 me convocó el maestro Héctor Bayona para hacer una obra donde la música tenía que ser de Charles Chaplin. Investigando, caí en cuenta de que era *ragtime*. Este género demanda tener mucha velocidad en las manos, que yo no tenía, ni tengo todavía. Me tocó trabajar mucho porque el lapso con que me lo pidió era demasiado corto: no eran semanas ni días, sino horas. Fue pesado para mí porque me tocó llegar a estudiar toda la noche, investigar mucho en internet acerca de la técnica, del salto de las manos y de los acordes para poder llevarle el trabajo. Otro ejemplo es la obra *Divinas palabras*, dirigida en el 2010 por Ricardo Camacho. Él me dijo que necesitaba *esa* música que yo sabía hacer y por *esa* se refería a música electrónica. Nunca me habían pedido algo en ese estilo y yo creía que no se refería a ese género. Le llevé maquetas y todas las rechazó. Fue ahí cuando decidí hacer lo que él estaba buscando, lo que yo había estudiado: electroacústica.

De todas formas componer eso no era tan sencillo porque el tiempo mínimo eran cuatro o cinco meses para una pieza de diez minutos y, aquí, lo que se hacía en cuatro o cinco meses se tenía que hacer en cuatro o cinco días. Entonces ambos sectores le ponen la misma cantidad de trabajo. Por otro lado, están los actores. Los del Grupo son profesionales y experimentados, aunque tienen ciertas limitaciones al momento de hacer montajes musicales. Son actores pero no son cantantes y a lo mejor no saben llevar el ritmo. A los estudiantes les pasa lo mismo. Quizás la ventaja es que el actor profesional es más experimentado y aprende más rápido, pero también el actor joven es más versátil y hasta mejora los talentos que puede tener.

**JDA:** Usted ha tenido que trabajar con varios directores del Teatro Libre, ¿cuáles son sus similitudes y sus diferencias?

**VH:** Todos son diferentes. El primero que yo conocí, obviamente, es Ricardo Camacho. Una persona que tiene un temperamento y unas características bastante definidas. Héctor Bayona, en cambio, tiene un temperamento diferente, pero también es lo mismo en cuanto a núcleo, en cuanto forma, en cuanto a base. Pasa lo mismo con Carlos Martínez. Trabajé mucho con Nelson Celis y él es mucho más tranquilo. Los conceptos son mucho más tranquilos, pero me exigía un poco más que los otros.

La diferencia para mí son los temperamentos de cada uno y su forma de trabajar. Uno de los más jocosos siempre fue César Morales, que era muy abierto a involucrar diferentes conceptos populares, muy populares. Trabajar con Diego Barragán, cuando él tiene muchas cosas por definir, pide ayuda. Quizás la línea que los une es que confían mucho en uno porque me sueltan muchas responsabilidades.

**JDA:** ¿Qué caracteriza al Teatro Libre?

**VH:** Principalmente, el trabajo. El trabajo porque, para los músicos, para muchos amigos que son músicos, yo les describo cómo son los montajes aquí en el Teatro Libre y para ellos es completamente inaudito que usted pase casi uno o dos meses yendo todos los días al montaje, a ensayo, como pasó en la obra *Marat/Sade* [2012], que todos los días estábamos ahí. Yo les comento eso y me dicen que hubieran matado al director. Por otro lado, está la constancia de siempre responderles a ellos a tiempo, aunque los plazos sean cortos y exijan un gran nivel de trabajo, porque el cumplimiento, ante todo, genera confianza.

**JDA:** ¿Usted cómo les describe a sus amigos el Teatro Libre?

**VH:** Al principio, por mañas de los músicos, uno describe todo como el cielo y como lo más exclusivo y uno se jacta mucho de eso para generar envidias. Ahora, como ya conocen que uno sigue ahí y es algo rutinario, no es que me envidien mucho, sobre todo cuando les comento que presenté tantas maquetas y el director solamente aprobó pocas. Por ejemplo, en el *El pobre Bertolt Brecht* [2013] eran cuarenta poemas, de los cuales se hicieron treinta y cuatro canciones y Ricardo Camacho y Patricia Jaramillo sacaron muchas canciones, cortaron mucho, demasiado: al final solo dejaron veintitrés. Yo les comentaba a muchos de mis amigos esto y para ellos fue como si me hubieran quitado mi música pero, para mí, si eso es lo que dice el director, no hay ningún problema. Entonces no es que me tengan mayor envidia, no hay mayor recelo. Me preguntan mucho cómo funciona esto, obviamente cuánto pagan, que es lo que le interesa a todo el mundo, pero a todos los desanima mucho el trabajo del ensayo, pues los músicos están acostumbrados a que ensayan en la casa y se ven para hacer dos o tres pasadas y sanseacabó, pero no es que pasen diez y hasta veinte veces.

**JDA:** ¿Usted se acostumbró a eso?

**VH:** Sí, en *La Orestíada* fue más de un año de ensayo, ensayo, ensayo. Me acuerdo también que en *Que muerde el aire afuera* fueron muchos, como en *Tránsito*, *Divinas palabras*, *Los Hermanos Karamazov* (2007), *Los demonios* (2008) y *Marat/Sade*. Y resulta que llegamos a una obra como *De las flores del mal y otras hierbas* (2013), en la que no se pudo ensayar casi nada y era necesario. Nos hizo mucha falta porque uno se acostumbra a estar tranquilo porque hay buen tiempo para ensayar y no lo hubo.

**JDA:** ¿Se volvió algo indispensable para usted también?

**VH:** Sí, porque cada vez uno se va involucrando más y va metiendo más elementos, entonces la sincronización es muy importante tanto para los actores dentro de la obra como para uno, ya sea adentro o afuera. En *Que muerde el aire afuera* trabajábamos con una maquinita, un DAD y una cinta digital. A mí me tocaba hacerle la sincronización desde cuando oprimía el botón hasta cuando la máquina con el embobinado de verdad daba el *play*. Yo tenía guías de “opríma acá y en tres segundos tiene el sonido”.

Después pasar a que el CD funcionara con el botón, pero resulta que el botón tenía una mecánica, entonces tocaba anotar esas cosas. Es necesario tener el ensayo para probar el equipo. Ahora, cuando uno ya se involucra en estas obras, toca ensayar mucho más porque hay que seguirlos a ellos y que ellos lo sigan a uno y los actores son a veces muy sutiles en sus gestos o muy grandes y toca leerlos.

**JDA:** Usted decía que todos los directores que le habían tocado eran distintos en carácter pero tenían un núcleo similar, ¿podría describirlo?

**VH:** Ese núcleo es como un ADN propio. La estructura de cómo ven la obra. No ha habido ningún director que sobre cualquier montaje saliera con cosas extrañas. Todos tenían unos fundamentos que los caracterizaban, todos tienen un gran gusto por las luces y el montaje de luces les encanta. Les encanta esa parte de la técnica. El vestuario es algo elaborado que todos comparten. Aunque lo que los actores les proponen no puede ser tampoco cualquier cosa al azar, la forma y el modo de cada obra no son diferentes. Aunque la temática, los tiempos y los autores sean diferentes, hay un núcleo de construcción de todos ellos.

**JDA:** ¿Y a la hora de trabajar en los montajes también se mantiene un núcleo?

**VH:** A la hora de trabajar... sabe que sí. Todos siempre se abstraen bastante: buscan observar la obra desde lejos, entran y vuelven y salen. Tienen la maña de tumbar una cantidad de música impresionante. Es algo que, al principio, no me gustaba pero es entendible porque yo llevaba mucho más material para que tuvieran mucho que cortar y no se quedaran escasos. Y, bueno, la manera de llevar las situaciones también son muy parecidas. Aunque es cierto que estos montajes están bajo los mismos espacios: la sala del Centro y la sala de Chapinero, el mismo espacio los obliga a interactuar casi de manera similar.

**JDA:** ¿Hay alguna obra en especial que usted recuerde?

**VH:** *La Orestíada* fue muy difícil. Hace poco se volvió a presentar, el año pasado, y no me había dado cuenta de lo musicalmente sencilla que era, puesto que ahora he hecho cosas más complejas. Desarrollar esa sencillez fue muy complicado con ellos, porque, primero, uno como músico no sabe enseñarle música a los demás y, segundo, que sean actores no significa que sean cantantes y que sean actores no significa que aprendan las cosas de manera fácil. Por otro lado, era un grupo bastante grande y bastante joven y trabajar con jóvenes es un poco complicado, se desordenan mucho, entonces entra usted como músico y, a veces, hasta como papá: es aburridor y pesado. Yo recuerdo que superada esta obra busqué disminuir al máximo los sistemas de impacto y fue cuando pensé que debía emplear al máximo la tecnología.

**JDA:** El Teatro Libre incursionó en 2013 montando dos espectáculos de *cabaret* y usted compuso la música ambos, ¿cómo fue esa experiencia?

**VH:** Buenísima. El primer *cabaret*, el de Brecht, fue muy interesante. Una de las cosas que me ha permitido el Teatro Libre en todo el tiempo que llevo trabajando con ellos es que me ha dado, sin ellos saberlo, el espacio para crear ciertas obras que yo había querido componer desde hacía mucho tiempo. Casi en todas las obras, los montajes, siempre ha habido esa pieza que siempre quise componer. En *Que muerde el aire afuera* hubo una pieza sencilla para piano que me encantó y tanto que había estudiado lo contemporáneo ver eso tan sencillo y hacer algo tan interesante, me impactó. Cuando llegamos a los *cabarets* pasó lo mismo, hay temas que fueron el espacio perfecto para hacer piezas u obras así.

En el caso de *El pobre de Bertolt Brecht* hay varios temas que yo le escribí al maestro Ricardo de los Ríos para que los interpretara en la guitarra, pero yo nunca había escrito una obra para guitarra antes de eso. Tampoco había compuesto un bolero y lo hice para ese espectáculo de *cabaret*.

**JDA:** ¿Ha sido también un lugar de experimentación?

**VH:** Sí, totalmente.

**JDA:** ¿Ante eso siente libertad o no?

**VH:** Todo tiene que ver con la palabra mágica de Ricardo Camacho: proponga. No le da a uno mucha libertad. Con ellos empecé buscando, probándolos: yo propongo esto, escojan. Pero hay que hacer un test muy rápido, hay que escribir rápido, hay que poner todo eso a sonar rápido para que, si esa muestra les gusta, uno tome por ahí el color y se empiece a trabajar. Tomando la idea del gusto, de lo que les suena, no solo a Ricardo Camacho sino a los directores, entonces sí hay ese puente hacia la libertad, a ver cuántas libertades me puedo dar. Por ejemplo, en el *cabaret De las flores del mal y otras hierbas* una de esas muestras fue completamente libre: este tema soy yo. Presenté cinco temas, uno era yo y los otros eran ellos, quería ver qué escogían. Dentro de ese trabajo se me ha permitido tener esos grados de libertad, donde puedo ser mucho más yo y no tanto ellos. Eso se puede ver de dos maneras: el compositor siendo él y el compositor complaciendo al director.

Realmente yo lo que busco es complacer al director porque es su idea, si me pongo a complacerme a mí pues se convierte en un enfrentamiento. Eso fue lo que me pasó en mi primera obra, me agarré con el director porque él no entendía mi música. En los *cabarets*, en el de *El pobre Bertolt Brecht*, por ejemplo, con la cantidad de temas que hubo, yo me tomé ciertas libertades a consideración del director. Unas sí quedaron y otras no. En *De las flores del mal y otras hierbas* me tomé un poco más de libertades por cuestiones de tiempo y de montaje, unas sí quedaron y otras no, entonces el punto de libertad cada vez es un poco más alto.



*El farsante del mundo occidental*, John M. Synge [Teatro Estudio de la Universidad de los Andes - 1968] / Patricia Jaramillo / Foto de Guillermo Cuéllar

# Entrevista a Patricia Jaramillo

25 de septiembre de 2013

**Diego García-Moreno:** ¿Cómo fue que ingresaste al Teatro Libre?

• 97 •

**Patricia Jaramillo:** En 1968, cuando entré a estudiar Filosofía a la Universidad de los Andes y ya llevaba un año funcionando el grupo de teatro universitario que había fundado y dirigía Ricardo Camacho, el TEUA (Teatro Estudio de la Universidad de Los Andes). Como yo había hecho teatro en el colegio, apenas vi que había un grupo en la Universidad me metí y, en 1973, cuando los miembros de este grupo aficionado y algunos estudiantes de la Escuela de Teatro del Distrito decidieron crear el Teatro Libre, yo fui una de las cuarenta y tantas personas que concurrieron a su fundación, un evento en el que participaron desde estudiantes de teatro y universitarios hasta activistas políticos. Así fue que empezó todo.

**DGM:** ¿Pero la actividad principal era el teatro o la política?

**PJ:** Era el teatro político, el teatro como una herramienta de propaganda política, porque esa era la tónica en los años setenta, con el auge del movimiento estudiantil y una agitación muy importante a nivel nacional: los levantamientos campesinos y las huelgas y reivindicaciones obreras, por ejemplo; en ese momento nosotros usábamos las obras de teatro en alguna medida para hacer política.

**DGM:** Pero ustedes estaban en la universidad más burguesa del país, ¿eso cómo se veía?

**PJ:** Pues estábamos en la universidad más burguesa del país y ahí también hubo movimiento estudiantil, fíjese. Yo creo que eso también tuvo que ver con un movimiento generacional, ¿no? Lo que pasó en el 68, en el 70, etc., y, bueno, los que estábamos en el grupo de teatro no éramos indiferentes a la situación política, a lo que sucedía, a la inequidad que ha caracterizado la realidad nacional.

**DGM:** ¿Cómo era el papel de la mujer en el grupo?

**PJ:** Nosotros nunca nos planteamos ese problema de la mujer, esa es la realidad. Mujer y hombre éramos iguales, las mujeres participábamos en el grupo de teatro en las mismas condiciones en las que participaban los hombres, nunca se presentó una discusión sobre problemas de género ni nada por el estilo. Yo creo que eso, incluso en mi vida personal, no ha jugado un papel especial. Por ejemplo, yo desde chiquita siempre jugaba juegos de hombres o de mujeres de manera indiferenciada; ahora es distinto porque hay una serie de reivindicaciones de la mujer y, obviamente, ha habido unas luchas muy importantes contra la discriminación; pero que en el Teatro Libre las mujeres desempeñáramos un “rol femenino”, eso yo nunca lo he sentido.

**DGM:** Cuéntame cómo fue la transición del teatro universitario al teatro profesional.

**PJ:** Yo creo que respondió a un imperativo que nos planteó la vida, porque cuando nosotros hacíamos teatro en la Universidad, muchos miembros de los grupos de teatro universitarios fueron expulsados de sus respectivos centros educativos y Los Andes no fue la excepción. Al quedarse en la calle, en el sentido de que ya no tenían dónde hacer teatro, algunos de los estudiantes-actores de nuestro grupo se plantearon la pregunta vital de si su quehacer en las tablas era un pasatiempo o era la actividad que le daría sentido a su vida. Ya para ese momento nuestra dedicación al teatro era tan intensa, que para todos era clara la necesidad de crear un grupo profesional que tuviera la marca de lo que nosotros queríamos hacer, que era distinto a lo que otros grupos profesionales estaban haciendo.

**DGM:** ¿Cuál era esa diferencia?

**PJ:** Pues yo creo que, por un lado, había una diferencia política porque nosotros éramos maoístas y los otros grupos se movían más en la corriente del Partido Comunista y de la Unión Soviética; como decía anteriormente, la actividad teatral estaba muy vinculada al trabajo de tipo político. Pero yo creo que también había una diferencia desde el punto de vista del oficio, pues nosotros empezamos a tener dudas sobre el método de la creación colectiva: como la idea era convertirse en un grupo de teatro profesional, nos planteamos la tarea de aprender del teatro de autor, montar obras del repertorio internacional y descubrir la riqueza del texto teatral, incluso para escribir obras sobre nuestra realidad inmediata. Eramos un grupo que, en todo caso, trabajaba muy de la mano con el MOIR, que era el partido al que pertenecíamos, y con el activismo político. A su vez, había una retribución, porque nosotros ensayábamos en los sindicatos y hacíamos giras a nivel nacional en las que nos presentábamos en toda clase de espacios, como las sedes de las organizaciones populares y estudiantiles.

**DGM:** Cuarenta años después yo me encuentro contigo y te veo como dramaturga haciendo adaptaciones de *cabarets*. En la época, ¿cuál era tu papel, cuál era tu visión?

**PJ:** Cuando fundamos el Teatro Libre yo era actriz, yo no hacía cuestiones de dramaturgia, aunque la verdad era que, por ejemplo, en el teatro de la Universidad de los Andes sí tratamos de hacer una serie de obras escritas por nosotros. Pero yo no creo que las estuviéramos escribiendo con un concepto muy claro de que eso era dramaturgia, sino que era un tránsito un poco intuitivo de la creación colectiva a un texto escrito, buscando que tuviera una forma un poco más elevada, ¿sí? Pero yo no creo, por parte mía por lo menos, que tuviera un interés en la dramaturgia, no. Como le digo, yo lo que hacía era actuar y estar ahí colaborando en todo, porque todos éramos toderos.

**DGM:** ¿Hasta Ricardo Camacho?

**PJ:** Todos. Camacho actuó conmigo en una obra que se llamaba *La autopsia*, una de las piezas cortas de *Los papeles del infierno* de Enrique Buenaventura. Claro que él realmente no se dedicaba a la actuación, sino a dirigir, pero actuó, actuó, sí. Cuando yo digo toderos me refiero a que terminamos haciendo de todo; por ejemplo, cuando compramos la casa del Centro, llegábamos a las ocho de la mañana a trabajar como obreros para adaptar la casa y convertirla en un espacio teatral: todo el grupo trabajaba de ocho a doce y de dos a seis como obreros; claro que éramos unos obreros muy malos, porque no teníamos ni idea de eso, pero así empezamos a tratar de darle forma a nuestra actual

sede del Centro. Después ensayábamos y nos presentábamos por la noche. No había una especialización, digamos, por ejemplo, para conseguir recursos o pedir algún tipo de apoyo de las empresas. No era que hubiera una comisión de finanzas, digamos. El recuerdo que yo tengo era que todos trabajábamos de manera uniforme.

**DGM:** Y, a nivel financiero, ¿lograban sobrevivir?

**PJ:** No, qué íbamos a sobrevivir, si todavía no sobrevivimos: ¡no! Éramos hijos de familia. Pero, lógicamente, algunos tenían problemas familiares muy graves, porque sus familias estaban cansadas de mantener a una persona ahí, que no contribuía con el presupuesto familiar. Es la misma historia de hoy. En Colombia es difícil que los grupos de teatro o sus miembros tengan la posibilidad de sobrevivir del teatro; generalmente trabajan en otras cosas y con eso se sobrevive y se hace teatro. Claro que en ese momento, hace cuarenta años, pues, había el respaldo familiar, ¿no?

**DGM:** De esa época, ¿qué tipo de obra te marcó?

**PJ:** Yo creo que *Los inquilinos de la ira* (1975) de Jairo Aníbal Niño, porque era una obra que contaba la historia de una invasión a un barrio y el trabajo fue muy bonito, porque fue con un dramaturgo, que era Jairo Aníbal Niño, y hubo una colaboración muy interesante y él, en cierta forma, escribió la obra para el grupo, teniendo en cuenta la composición del grupo. Jairo Aníbal iba a los ensayos y Ricardo dirigía y nosotros actuábamos. Tengo un recuerdo muy interesante de eso.

**DGM:** ¿La relación entre realidad y teatro se ha mantenido?

**PJ:** Yo creo que sí; tanto en el grupo como en el caso personal, creo que hay una presencia constante, conocimiento de lo que sucede a nivel nacional y mundial. Incluso la gente joven del Teatro Libre, cuyos orígenes no son los nuestros —es decir, de una militancia política, pues ellos vienen de otra realidad—, siempre está muy preocupada, informada; si se analizan las obras que ha montado el Teatro Libre, se puede ver con claridad que estas se han elegido porque hablan de una manera directa o simbólica de la situación.

**DGM:** Ponme ejemplos.

**PJ:** Por ejemplo, *Julio César* (2001) de Shakespeare plantea el problema de si es válido el atentado político o no; es una obra que tiene vigencia en un país como el nuestro en que, en ese momento y hoy todavía, la violencia se utiliza como una herramienta política. Todo el ciclo de Dostoievski (2006-2008) está alimentado por esa misma preocupación, por las preguntas que se hacía Dostoievski sobre la validez de la violencia, la trampa y la utilización de cualquier herramienta para lograr un fin; esa es una discusión que es válida en Colombia, hoy.

**DGM:** ¿Y en el caso de la tragedia griega, por ejemplo?

**PJ:** Pues en el caso de la tragedia griega, en el caso de *La Orestíada* (1999/2013), el planteamiento es clarísimo, porque lo que se muestra en esta trilogía es que la única herramienta para lograr la solución de los conflictos entre los seres humanos es la justicia. En *La Orestíada* hay un asesinato que origina otro asesinato, que origina otro asesinato. Es decir que los personajes de *La Orestíada* están obligados, por el código del honor, a vengar la muerte del progenitor o de la progenitora. Pero al final, cuando aparece Palas Atenea e instaura el Derecho entre los hombres, inaugura una costumbre que es que haya un juicio, que unos personajes esgriman argumentos a favor de uno y de otro de los contendientes y se logre la paz, la armonía, de tal manera que los conflictos no se solucionan por la violencia, sino por el imperio de la razón. Es decir, por la concordia después de un acto jurídico. El paralelo con la realidad nacional es innegable, pues en Colombia, no solamente por asuntos políticos, también por asuntos de clanes, seguimos viviendo bajo ese imperio de la ley del talión, ojo por ojo y diente por diente. Piense en lo que ha ocurrido en la Guajira, por ejemplo, en donde los de un apellido se matan con los de otro apellido, como en *Romeo y Julieta*, de Shakespeare.

**DGM:** Vos, ¿qué haces en el teatro en este momento?

**PJ:** Pues en este momento yo estoy trabajando con el texto, a veces hago adaptaciones de obras teatrales o de novelas en el caso de Dostoievski o, a veces, también acompaño los montajes haciendo asesoría literaria, cosa que el Teatro Libre siempre ha hecho: que alguien ayude al montaje con una mirada externa, colaborando, por ejemplo, con el contexto y dándole herramientas al grupo, digamos, para profundizar un poco en la comprensión de una obra.

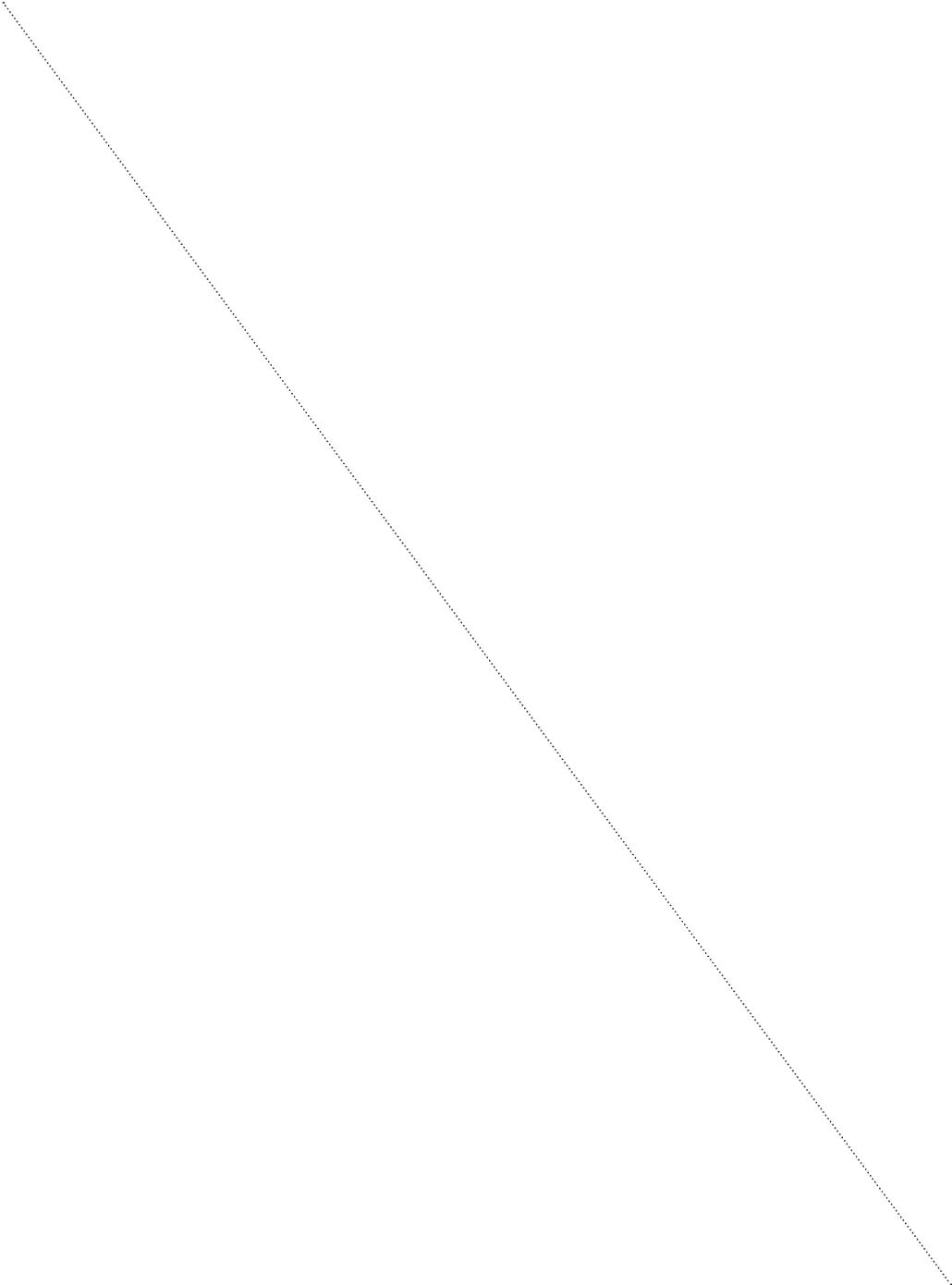
**DGM:** Te había preguntado por esa fascinación con Brecht.

**PJ:** En la época en que nosotros empezamos a hacer teatro estábamos cansados de ese lenguaje romántico, dulzarrón, con el que se hacía teatro y se hacía poesía, ¿no? Y de la tendencia que ha habido en Colombia de no decir las cosas por su nombre, recurriendo más bien al eufemismo. Brecht, por lo menos para mí, significó la posibilidad de hacer una obra teatral en la que había una alta elaboración literaria, dramática, pero en donde no aparecía ese elemento meloso que el mismo Brecht nos enseñó a mirar con desconfianza. En su producción encontramos herramientas para poder trabajar refiriéndonos al mundo que nos había tocado, que era un mundo duro, difícil, en donde el tono empalagoso ya no tenía un espacio.

Hoy en día, cuando Ricardo propuso que hiciéramos un *cabaret* con la poesía de Brecht, yo me puse en la tarea de leer su obra poética y descubrí que sus poemas no se reducían a esos que nosotros, cuando éramos jóvenes, repetíamos con emoción patriótica porque eran poemas políticos, sino que el universo poético de Brecht abarcaba todos los asuntos de la vida humana y que había gran parte de esa obra que tenía que ver con el amor y que había un contenido lírico y muchas audacias de tipo formal. Descubrí que Brecht había sido un gran lector de poesía. Fue, entonces, el Brecht poeta el que nos hizo desembocar en el segundo *cabaret*, *De las flores del mal y otras hierbas* (2013), que hicimos con material de los poetas malditos, porque en la poesía brechtiana uno alcanza a adivinar al lector de Rimbaud, por ejemplo, y al lector de François Villon, poetas franceses críticos, contestatarios, que ponían en cuestión todas las verdades generales de la moral convencional y de la cultura oficial.

Hacer el *cabaret* con la poesía de Brecht fue muy gratificante, porque fue descubrir toda una faceta de un creador, de un artista, que no se puede encajonar, y tratar de divulgar eso en el país, en Colombia, porque yo creo que la imagen que hay aquí de Brecht es parcializada. Ha reducido, digamos, su obra. Y, también, fue gratificante porque fue un experimento que creo que salió bien. Todos estábamos muy contentos, era una oportunidad para los actores, porque ellos entonces podían cantar, estar cerca del público, moverse, tener una relación distinta que no se reducía al escenario, sino que se desarrollaba en la cafetería<sup>1</sup> y todo eso era, creo, muy fresco, había una gran alegría en el trabajo.

.....  
 1 Los *cabarets* no se presentaron en los escenarios, sino en las cafeterías de las dos salas. Hubo dos temporadas de *El pobre Bertolt Brecht* en la sala del Centro y una de *De las flores del mal y otras hierbas* en Chapinero y, otra, en el Centro.





*La agonía del difunto*, Esteban Navajas / Carlota Llano / Foto de Juan Camilo Segura

# Entrevista a Carlota Llano

27 de septiembre de 2013

**Diego García-Moreno:** Bueno, querida, yo nunca tengo ni idea de lo que voy a preguntar, vamos a conversar. Hay una parte que es evidente, que a mí me llama la atención: todos estos niños de la Universidad de los Andes, de clase bien alta, ¿cómo fueron a parar al Teatro?

**Carlota Llano:** Pues yo te voy a contar lo mío, porque fue puro accidente. Yo en el colegio era cinco en todo; me dio la época de la angustia existencial y me di cuenta de que el mundo era muy injusto, entonces, contra viento y marea, decidí que iba a estudiar Medicina en la Universidad Nacional de Colombia. ¡Ay, ay, ay, pero qué lío, no me querían dejar mis padres! Universidad Nacional de Colombia, segundo semestre del año 75, plena huelga permanente de la Facultad de Medicina, una de las épocas de mayor combatividad, pero contra viento y marea yo decía que si no era allá pues no estudiaba.

En la familia uno debía ir a aprender bien inglés y estudiar por fuera. Cuando yo salí de la urna de cristal en donde me crié y vi que el mundo era tan absurdamente injusto, mi choque fue brutal, entonces mi juventud fue un trauma. Después me dije que para cambiar el mundo era mejor estudiar Sociología que Medicina. Entré a la Universidad Nacional de Colombia a estudiar Sociología, pero cada día se me acercaba algún integrante de

un grupo político: “Compañera, venga nos tomamos un tinto; compañera, ¿usted de qué partido es?”. No había cumplido los 17 años, “Déjenme estudiar, yo no tengo ni idea”. Yo sí sabía que el mundo era muy injusto, que yo quería cambiar el mundo, pero no sabía de qué lado estar. Fue una situación muy tensa y a esta bobita, para calmarse, se le ocurrió meterse al grupo de teatro, y el grupo de teatro lo dirigía Ricardo Camacho. Se llamaba Teatro Estudio de la Universidad Nacional. El primer semestre me dieron beca por las buenas notas y yo me escondía literalmente de todos los grupos políticos porque: “Compañera, venga nos tomamos un tinto”. Más cuando era becaria la niña, pues, ¿quién se iba a ganar esta adepta? Me metí al grupo de teatro con Ricardo y empezamos a montar una obra que se llamaba *Cárcel para el fuego*, sobre un preso político, de Jairo Aníbal Niño. Yo era la actriz, la asistente de dirección, la música, todo... Ricardo me echó el ojo.

Al siguiente semestre me empezó a llamar para hacer cositas en el Teatro Libre. Yo nunca olvidaré que ese semestre vi dos obras que a mí me marcaron profundamente y pensé, de verdad, que el arte sí era un canal para hacer eso que yo quería: cambiar el mundo. Me pareció horrible el mundo cuando descubrí lo que era. “Eso no se puede quedar así”, fue mi pensamiento, “hay que hacer algo y urgente”. Te voy a hacer un paréntesis porque hace poquitico me volví a ver *Y nos amamos tanto*. Yo adoro a Ettore Scola, a mí me gustan todas sus películas, yo tengo una afinidad con ese director. Y esta frase del profesor universitario cuando se vuelve a reunir el combo de amigos, todos se habían enamorado de la misma y todos iban a cambiar el mundo a su manera, y dice el profesor universitario una frase absolutamente genial que yo creo que resume mi experiencia y la de la generación mayor que me formó: “Íbamos a cambiar el mundo y el mundo nos cambió a nosotros”. Paré la película y me dije: “Dios mío, me quedo con este sabor porque eso es literalmente mío”.

Yo creí que íbamos a cambiar el mundo, que teníamos esa capacidad, pero yo no sabía de qué partido era ni me quería meter en nada, hasta que no leyera todo lo que tenía que leer y decidiera con buen criterio, con discernimiento. Entonces, me fui involucrando en cosas que me pedía Ricardo para el Teatro Libre. La primera obra que me invitaron a hacer se llamaba *La huelga* (1976), de Sebastián Ospina. Si yo soy volada del piso, Sebas lo era aún más en esa época, y nos fuimos los dos caleños a presentar *La huelga* y *Los cantos del cañal* con El Son del Pueblo al Teatro Municipal de Cali.

Yo todavía no había cumplido los 18 años, yo era hija de familia y de una familia muy tradicional, además una familia a la que yo soy profundamente unida. Yo no había contado

nada sobre qué era lo que hacía. Yo trataba de mantener la caña como estudiante de la Universidad Nacional de Colombia, y llegamos a esa gira al Teatro Municipal. Mi mamá nos mandó una canasta de flores de este tamaño; pandebono y pandeyuca para todos. Todos los actores felices pero yo sí empecé como con la tembladera antes de la función. Mi papá tenía un problema serio de huelga en la finca, no fue a la obra, y en la mitad de la función llega María Morán, la esposa de Humberto Dorado en esa época, y me dice: “Ay, Carlota, su abuela se acaba de levantar, hizo tremendo show en la mitad del teatro y se salió”. Después mi mamá, que había ido con la recua de muchachitos que nosotros somos, una familia numerosa, también se salió. Yo decía: “Dios mío, ¿yo qué hago? ¿Ahora qué digo?”. Para rematar yo no bailaba salsa y Ricardo Camacho adoraba la salsa y los del Teatro Libre eran salsómanos furibundos. “¿Y usted caleña?”, me decían.

Yo era *rockera*, mis amigos tenían un grupo de rock y a mí me tocó criarme con los Beatles y los Rolling Stones, la salsa no me había tocado.

“Usted camine, la llevamos a oír salsa después de la función de *La huelga*”, yo no quería, yo no sabía qué iba a hacer para llegar a la casa. Me llevaron para Juanchito y, de Juanchito, ¿yo cómo llegaba a una hora decente a mi casa? Llegué a las seis de la mañana y mi papá estaba parado en la puerta con el periódico y no me dijo ni mu, y ahí yo entendí que algo estaba pasando, que el mundo que se estaba quebrando era el mío. ¡Qué contradicciones tan fuertes!

Yo dije en mi casa que habíamos pasado la noche en una reunión del teatro para cuadrar todas las cosas de la gira, que eso había una serie de problemas, dije una mentira piadosa, y Sebastián se encontró con mi mamá al otro día y le contó: “Marichu, pasamos delicioso con Carlota anoche en Juanchito”. Esto fue en noviembre, en diciembre tenía que volver yo a mi casa y no había cumplido los 18. Las vacaciones... fue una época muy difícil, el lazo... sabía que quería cambiar el mundo, pero a mi familia no. O sea, el lazo con mi familia ha estado absolutamente intacto siempre, es una contradicción muy bonita.

La generación que me formó, estos chicos de los Andes, era gente muy culta, muy linda. Yo les tengo un agradecimiento profundo. Ellos me dieron algo que para mí ha sido invaluable: la mística, todo lo hacíamos con tanta pasión, con tantas ganas, con tanto amor... Yo terminé involucrando a mi familia, mi familia ayudó en todo al Teatro Libre, cuando hacíamos las campañas para comprar las sillas, para hacer el teatro, las cosas de la siguiente obra, *La agonía del difunto* (1977), el retrato de la niña Laura, mi hija en la obra,

era de mi hermana mayor, los zamarros de mi papá, todas las cosas de la finca, ahora que yo lo pienso digo: “¡Qué bonito!”, porque ahora me doy cuenta de que fue el cambio de los tiempos, que no fue fácil para ninguno de los lados y fue una época muy difícil, muy difícil, pero con una cosa preciosa: la utopía, algo que yo, aunque me empeñé, no podré perder jamás, yo no puedo vivir sin utopías y, en esa época, la utopía era preciosa.

Hay una cosa que ya entendí, al igual que el “Íbamos a cambiar el mundo y el mundo nos cambió a nosotros”, y es que uno no puede darle una verdad a otro, pero uno puede ayudar a otro, a darle lucecitas para que descubra su propia verdad. Esa fue mi reflexión después, como profesora por muchos, muchos años, ese ha sido mi gran aprendizaje: creímos tener una verdad que había que dar a otros, y eso no es así. Uno trata de descubrir, durante toda la vida, una verdad propia y solamente puede ayudar con herramientas a las siguientes generaciones para que descubran su verdad. Mi vuelta ha sido esa, yo me quedé con las ganas de cambiar, pero ya sé que no es el mundo, es uno mismo, es ayudar un poquito, es la cuadra, es el barrio, es el entorno primario. Uno sí puede hacer mucho; y la generación de los niños bien de los Andes, como que tú los llamas, sufrió un muy fuerte desencanto y eso marcó mucho una etapa creativa; hubo un desencanto muy grande por haber tenido una ilusión tan alta y después tener que bajar de la nube, ¿cierto? Había algo en el grupo, en las relaciones humanas, muy fraternal que a mí también me quedó marcado.

Ese descubrir al otro, la otredad como una cosa magnífica, el otro que te marca a ti y tú dependes de esa relación con el otro tan cercana, fue una vivencia muy linda. Cuando yo entré al Teatro Libre ellos ya lo habían fundado, en el 73 (yo entré en el 76), ya llevaba tres años el Teatro Libre y ahí mismo me pusieron a participar en la construcción de la sala del Centro. Entonces, desde el principio aprendí que mi labor artística no era solo aprender a actuar con el maestro Tabloski: “a la una, a las dos y a las tres”, y con los alaridos de “no se *empendeje*, María Carlota” y “a la una, a las dos y a las tres”, sin ninguna reticencia; sino que también era poner un granito de arena en todos los frentes de la construcción de un mundo. Fue la construcción de un mundo que nos costó una ardua labor levantar, que tuvo como fase inicial el teatro del centro.

**DGM:** Entonces, sígame contando cómo fue ese paso de la Universidad al Teatro Libre.

**CLI:** Mi primera obra fue *La huelga*. Me tocaba hacer de una obrera, que era la que armaba la huelga con otro compañero en Indupalma y, aún después de que la llevamos a Cali,

yo todavía no había conocido a una obrera. Una amiga me hizo la mejor broma que me han hecho en la vida, que yo me parecía más a la hija de Míster Goodman, el dueño de Indupalma, que a una obrera revolucionaria. Ahí fue cuando caí en cuenta de dónde me había metido. Yo había sido cinco en todo, en el Teatro Libre, el apodo que me pusieron fue "Charlie, cinco en todo", pero el arte es distinto... Me formé en el Liceo Benalcázar, colegio para señoritas, y nuestro lema era "Tensión y ritmo"; fue tan arduo ese aprendizaje que no me lo he podido quitar de la cabeza. Soy completamente psicorrígida, es horrible, yo no sé perder, es indeleble la marca, ¿te imaginas la marca del Liceo Belalcázar y después el entrenamiento del Teatro Libre con unos señores inteligentísimos que me llevaban doce años? A mí me tocó aprender a la carrera. Yo saqué la cédula para firmar los cheques de la construcción del Teatro Libre en Bogotá, por ejemplo.

Pero cuando me hicieron esa broma, yo entendí que esa broma era verdad. Yo dije: "Dios mío, se va para su casa en vacaciones, se vuelve juiciosa, usted no es actriz, acuérdesese de la Medicina o de la Sociología, se va a pasar vacaciones y vuelve a entrar a la universidad y se olvida, no vuelve al teatro". Me salí del grupo durante un mes. Estaba en Cali y allá fue a buscarme Jorge Plata, a proponerme que actuara en la obra que él iba a dirigir que se llamó *La agonía del difunto* y, yo no sé cómo, Jorge fue, me hizo el envío y me dijo: "No, no, no. Es que esta vez sí vamos a hacer una obra cuidadita, con mucho tiempo y, entonces, vas a tener un proceso de aprendizaje y yo te quiero para el personaje de la esposa del terrateniente, doña Carmen, que es una figura que tú conoces muy bien".

Dije que sí y entonces en enero empezó uno de los viajes más interesantes que yo he tenido en mi vida. *La agonía del difunto* fue la primera obra con exploración larga en la que participé en el Teatro Libre y la última función que hice en el Teatro Libre (yo duré veintiún años en el grupo), en 1997, fue de *La agonía del difunto*. Es una experiencia invaluable y no solamente en mi formación artística, sino que conocí el país con *La agonía del difunto*. Es increíble. Yo me crié en el Valle del Cauca, mi tierra, el departamento industrializado del país; en enero empezamos la investigación de campo para hacer *La agonía del difunto*, en esas sabanas de Córdoba y Sucre, y aterrizo yo, ¿en qué país vivo? El atraso, la miseria, las condiciones del campesinado de Córdoba y Sucre... fuimos en época de corralejas y nos metíamos en estas: tuvimos una experiencia contundente. Germán Jaramillo, otro de los actores de *La agonía del difunto*, y yo nos hicimos pasar por unos periodistas franceses y nos sentábamos con los terratenientes a conocerlos y a vivir este mundo entre la fiesta, la barbarie y el atraso.

Duramos un mes por allá y no se me olvida que, al mes, el asistente de dirección ya se había tenido que venir porque todo el mundo ya tenía anemia, amibas y, qué cosa tan impresionante, yo era con los ojos yo creo que de este grande conociendo mi país. Yo me formé con *La agonía del difunto*, nunca olvidaré esa experiencia, pues me hizo aterrizar. A cada rato acudo a ciertos recuerdos que son para mí como pilares, vivencias fundamentales, experiencias del ser y una de ellas fue *La agonía del difunto*, con la que crecí. Yo escribí un artículo que se llama “Creciendo con mi personaje”, en el que cuento parte de esta experiencia. Primero sobre la investigación de campo, después, apenas tuvimos la obra lista, nos fuimos con un baúl y un ataúd a presentar la obra por veredas, pueblos, caseríos y, cuando se podía, viajábamos con una mula, con el ataúd y el baúl a un lado, nosotros a pie detrás o en una chalupa, cuando era verano. Y, a ver, ahí conocí al campesinado y conocí a los Descalzos, que eran niños, muchos, también de los Andes y demás que se habían ido a trabajar con las comunidades campesinas, a armar las Ligas Campesinas que después tuvieron tanta acogida en Córdoba y Sucre; la época de la preparación, la época de presentación de *La agonía del difunto* no se me va a olvidar.

La anécdota cómica: nosotros hacíamos funciones de *La agonía del difunto* con una vela, debajo de postes, una versión corta, abreviada, y los campesinos nos cogían odio a Germán Jaramillo y a mí por nuestros personajes. El fenómeno teatral nunca lo habían conocido en esas zonas, y la gente nos veía a Germán y a mí y nos odiaban, era muy bonito ese fenómeno, tan absolutamente vivencial, lo que es la indivisión entre ficción y realidad, ¿no? Terminamos la gira en Sucre y nos dieron la plata para salir en una chalupa hasta Magangué y después pudimos coger un avión que venía para Bogotá y no aterrizó en Bogotá por mal tiempo, sino que llegó a Cali. Las cosas de la vida, siempre fui a dar a mi casa y llegué a mi casa en esas condiciones lamentables, después de una gira de un mes de *La agonía del difunto*, mi mamá lloraba y yo no sabía cómo explicar.

A *La agonía del difunto* le debo todo, empecé haciendo una mujer mayor, poniéndome rellenos, canas, yo de 18 años, y terminé haciéndola sin nada, terminé haciendo mi personaje, doña Carmen Zuleta Landazábal, cuando ya era una mujer adulta, sin nada, habiendo entendido a punta de trabajo que dar vida a un personaje es encontrar su tipo especial de energía, algo que tú empiezas como a sentir muy profundo, muy del ser; todo lo que le pongas afuera es salecita, pero hay algo adentro que, cuando nace, tú tienes un amigo para siempre, y doña Carmen ha sido mi amiga siempre, yo nunca olvidaré las experiencias de *La agonía del difunto*. Livia Esther Jiménez, que también actuaba en esa obra, llevaba la bitácora de la obra y, cuando llegamos a la función tres mil, dijo: “Bueno,

me cansé, son experiencias inenarrables...”. Creo que me quedé en el Teatro Libre por *La agonía del difunto*, porque fue una experiencia fundamental. Ahí supe que en el arte yo tenía una puerta abierta a un aprendizaje muy profundo; y a mucho garrote porque la generación que me crió era la generación de la crítica y la autocrítica, fue duro.

Esto fue a palo, yo me formé sin ninguna contemplación, yo creo que ni una vez me dijeron una palabrita buena, no hubo de eso. La frase de Ricardo, yo creo que era buenísima, como yo era la chiquita, cuando íbamos a hacer los ejercicios físicos, me ponía a mí de primera a hacer una mano de acrobacias, a tirarnos al piso, a dar botes, a pararnos en la cabeza: “No se *empendeje*, María Carlota, no se *empendeje*...”.

No me arrepiento de nada. Fue lindísimo, yo me formé como persona, fue algo muy esencial, fue mi universidad. Ya te digo, la historia de mi vida académica es cortísima, en el segundo semestre yo era becaria de la Universidad Nacional y ya estaba en el Teatro Libre de pleno, y yo llevaba en cuatro punto cinco la materia con el “coco” de mi facultad, que era el profesor Darío Mesa, un profesor de historia buenísimo, pero bravo, bravo. Tenía úlcera de la contradicción, de pensar qué hacer para mantenerme “Charlie, cinco en todo”, tanto en el Teatro Libre como en la universidad. Tenía examen final oral con Darío Mesa y me pusieron una función para el Festival de Teatro Colombiano en la Candelaria, el mismo día con una hora de diferencia y yo fui a donde un médico y le dije: “Estoy con la úlcera alborotada, deme una incapacidad”. No fui capaz de decir la verdad y no fui al examen final, tenía mi incapacidad médica; y sale en el periódico una foto de este tamaño con la hora de la función, con mi foto y mi nombre. Yo no volví a la universidad de la vergüenza... Esa fue mi experiencia académica en la Universidad Nacional, no volví y me dije “a la una, a las dos y a las tres: o va a hacer lo uno bien o lo otro bien”, y me quedé con el Teatro Libre.

Y el Teatro Libre fue mi universidad y no es una expresión ligera, en mi caso, la universidad de la vida.

**DGM:** Sigamos con el Teatro Libre. Ya mencionaste esa primera etapa en la que recorrieron el país, después hubo un giro muy grande.

**CLI:** A los clásicos. Sí, ven te cuento. A mí, de la época del teatro político, me tocó, yo creo, que la parte más bonita, *La agonía del difunto*, que era una obra muy bien construida, de mucho humor y de mucho éxito, eso fue muy fructífero. Yo nunca milité, ni fui de

célula, pero el teatro político era mi contribución a ese mundo. Paralelo a eso empezó a existir esta preocupación: si íbamos a poner nuestro granito de arena con el arte, pues debíamos ser muy buenos artistas, ¿cierto? Debíamos ser hombres y mujeres conscientes, pero buenos artistas también, y empezamos a formarnos con los clásicos. Fue una época preciosa también; a mí no me tocó despacito, porque estábamos en gira de *La agonía del difunto* cuando empezó el montaje de *El rey Lear* (1978). Fueron seis meses de estudio para hacer el primer Shakespeare y el director de *La agonía del difunto*, Jorge Plata, y yo nos enamoramos y, antecitos de los veinte, me casé con él. Jorge era quien estaba haciendo la versión en prosa y verso de *El rey Lear*, él era el protagonista y yo era una de las hijas de Lear, teníamos dos repartos porque éramos muchas mujeres para tan pocas hijas del rey, entonces nos las turnábamos y nos disfrazábamos de soldados; una noche te tocaba ser princesa y la siguiente te tocaba ser soldado. Y, entonces, la etapa de estudio profundo, mientras los actores estábamos en gira de *La agonía del difunto*, yo la hice por mi cuenta y con Jorge.

La relación con Jorge fue muy bonita porque Jorge me formó en mi parte intelectual; yo sí tenía una base, una cultura general buena, por la casa, por un buen colegio, yo tenía una muy buena formación, uy, pero Jorge, como intelectual, fue precioso, además porque coincidió: Jorge estaba escribiendo y actuando, yo le ayudaba, yo le revisaba los versos, éramos *llavería* en todo, fue la época de construcción del teatro, obviamente me casé, ya no me mantenían en la casa, entonces me conseguí mi primer trabajo, que fue profesora de literatura del colegio Refous. ¡Ay, Dios mío, qué gozadera! Fue una etapa lindísima, yo tenía veinte años y mis alumnos dieciocho y diecisiete. Yo fumaba y hacía cara de brava y estudiaba como loca para darle clase a la generación de Mauricio Vargas, Mario Mendoza, Santiago Gamboa, Ramón Cote. Ellos eran mis alumnos, todavía nos vemos y nos derretimos. Hay un artículo muy lindo, "Buscando a la profesora Carlota" de Ramón Cote, te lo tengo que mostrar porque fue eso, es que crecimos juntos, era muy bonito, llegábamos muy tarde del Teatro Libre, de los ensayos y la preparación de *El rey Lear*, que fue especial porque Ricardo Camacho y Germán Moure codirigieron, eso fue sensacional.

**DGM:** ¿Cómo era eso?

**CLI:** Era así: Ricardo se centró en la dirección de actores, esa era la especialidad de Ricardo, y Germán Moure se dedicó a la parte estética, a la parte de estructuración de la escena, y a hacer estos cuadros tan maravillosos que tenía *El rey Lear*. El maestro Grau

nos hizo el vestuario, fue una época de gloria, eso fue precioso, yo no me olvido. Marlene Hoffman también ayudó con las telas. Era toda esta generación de artistas apoyando este primer gran clásico del Teatro Libre, fue un hervidero de creatividad, los actores volábamos en talleres especiales de actuación, pero también del germen de nosotros salían las ideas de vestuario. A mí no se me olvida el pobrecito Tomás de Dorado. Dorado desde el principio cogió una olla vieja que había en el Teatro Libre por allá de los obreros, se la puso en la cabeza y así se quedó el pobrecito Tomás. Fue una época bullente, estudiábamos, gozábamos, trabajábamos tan intensamente...

Tan bonito. La versión de Jorge de *El rey Lear* era eso, pura ebullición, absurdamente bella.

**DGM:** Oye, ¿había en ese momento algún tipo de consciencia de estar haciendo alguna metáfora de país?

**CLI:** No, metáfora del país no. Eso fue una contradicción. En el arte influyeron mucho los grupos de izquierda en la historia del país: Santiago García y La Candelaria eran del Partido Comunista, en el Teatro Libre había un combo grande del MOIR, y se detestaban —los unos eran la línea pro-rusa y los otros la línea Pekín. Yo nunca participé de esas peleas. Y Ricardo había empezado con Santiago en la Casa de la Cultura. No se me olvida la función del *El rey Lear*, en pleno Festival del Nuevo Teatro (se suponía que el Nuevo Teatro era todo metáforas del país, un teatro marcadamente político, para mi modesto modo de ver excesivamente literal, con la ideología muy ahí, sin mucha metáfora) y después de las funciones se hacía un foro. La obra era realmente buena, ahí confluyó toda una ebullición del arte y, además, con estas ganas de cambiar el mundo y de hacer cosas bonitas, estrenando sala, por fin teníamos después de años de construcción el Teatro Libre del Centro. Y cuando alguien virulento se paró en el foro, me dije: “Nos van a acabar aquí, van a criticar que estamos haciendo teatro burgués, como dijeron muchos”; y dijo “Esta obra es una tautología muy tenaz”, y se acabó el foro. No hubo foro porque nadie supo qué quería decir tautología y, entonces, ¿qué debate?, ¿qué foro? No pasó nada. *El rey Lear* fue incontrovertible, la grabó Gómez Agudelo para RTI, en blanco y negro.

Eso fue el Teatro Libre, era pura vida, eso estaba más vivo y nadie pudo decir que era teatro burgués. De igual forma transcurrieron las funciones de *El rey Lear* en el auditorio León de Greiff para los estudiantes de la Universidad Nacional en pleno 78: al principio

era la *chiflatina* más horrible, porque era Shakespeare, y empezaba la obra, quedaban agarrados y, al final, era ovación; fue tan ovacionado *El rey Lear* como *La agonía del difunto*, que la hicimos más de tres mil veces. No se me olvida cuando montamos el *El rey Lear* en el Teatro Colón por primera vez, desnudando el fondo del Teatro: se veía toda la construcción de ladrillos y los arcos. En esa función había una cantidad de “gente de la base”, como le decían en la jerga política, y todo el mundo estaba fascinado con la obra, eso fue muy bonito, esa época, César Mora, Humberto Dorado, Jorge Plata y todos los demás, esa fue una época de oro para el Teatro Libre. Yo creo que hubo una época de mucho esfuerzo, los años anteriores a mi ingreso, después los años en que yo participé y después la época de recoger manzanas en la que Germán y Ricardo codirigieron, de una manera muy fructífera, cuando hicimos el *El rey Lear*, *Las brujas de Salem* (1981), más *La agonía del difunto*. De ahí salen los carteles del Teatro Libre, eran las colas para entrar al Teatro Libre del Centro que fue una sala bellísima, muy acogedora, con mucho carisma.

Toda esa parte inicial de gloria se rompió por un trauma que yo creo que los colombianos y, específicamente los que hemos vivido muchos años en Bogotá, todavía no hemos analizado cuán brutal fue: el Palacio de Justicia. Nosotros estrenábamos *Macbeth* (1985), con escenografía de Ramírez Villamizar, texto de Jorge, dirigida por Germán Moure. Yo era la asistente de dirección de Germán, y pasó lo del Palacio de Justicia y lo de Armero. A mí no se me olvida, nosotros parados en el techo del Teatro Libre viendo esas llamas del Palacio de Justicia y las noticias sin decir nada, y uno pensando “¿qué está pasando, qué está pasando?” A la semana, porque la vida sigue, estrenamos *Macbeth* en el Teatro Libre y la gente no fue, no quería ir al centro. Duramos no sé cuántos años viendo ese boquete en ese Palacio de Justicia que no reconstruían. Llamábamos a La Candelaria, al TPB, al Colón, a la Luis Ángel. Al centro no quería ir nadie, el trauma de lo del Palacio de Justicia para la ciudad nos marcó a todos y empezó la época de decadencia del centro, eso nos afectó mucho.

Pero bueno, hicimos muchas obras en la etapa de los clásicos, creo que cumplió un objetivo fundamental que fue formarnos. Fue muy bonito, cada obra la hacíamos con todo un proceso de investigación, entonces yo aprendí ahí, yo me hice actriz y me formé como intelectual, como persona, ahí, con cada obra, porque cada obra era un laboratorio. *Las brujas de Salem* y *El burgués gentilhomme* (1985), obras de esa época, fueron experiencias sensacionales. Para *El burgués gentilhomme* llegó Herve Van der Meulen, un director invitado francés a montar con esta mano de actores bastante disparaditos, en exceso creativos, un montaje cartesiano copiadito de la Comedia Francesa, con los

desplazamientos marcados, y se encuentra este grupo y la simbiosis fue sensacional, esta cosa cartesiana, francesa, engomada con estos locos que se empezaron a saltar todas las reglas, eso fue muy bonito.

**DGM:** Carlota, ¿y eso de cuándo te vino lo del piano?

**CLI:** Hombre, yo toqué piano de chiquita, como un año. En la familia las niñas aprendíamos gracias, una aprendió piano, la otra aprendió acordeón, e íbamos a clase de pintura donde la señora Otilia, aprendíamos de todo, aprendíamos gracias, era divino, yo creo que yo aprendí piano para darle gusto a mi papá, para tocarle un poquito, pero fue un *trícito*. Y, ahora, mayor, para poder expresar unos recuerdos de mi infancia en mi última obra, *Columpio de vuelo* (2009), que es un homenaje a mi familia y, en especial, un homenaje a mi hermano muerto, cuando empecé a editar fragmentos de las películas que mi papá nos filmaba cuando estábamos chiquitos, sentí que necesitaba música, piano, me puse a oír las invenciones de Bach y empecé a reproducir los fragmentos con la música y supe que tenía que empezar a retomar mis clases de piano con la señora Piedad de Micolta, y volví a estudiar piano, empecé a tocar Bach con las imágenes, y desde ahí no lo he soltado.

**DGM:** ¿Y eso es en la época después de que sales del Teatro?

**CLI:** Sí, eso es en la época en la que me salgo del Teatro Libre.

**DGM:** ¿Cómo fue esa salida?

**CLI:** Fue difícilísimo, fue de las cosas más difíciles que yo haya hecho, para mí el Teatro Libre fue, primero, mi formación y, después, la etapa de concepción del legado, desde muy jóvenes comenzamos a concebirla. Creamos la Escuela de Formación de Actores del Teatro Libre y yo me clavé desde el principio en esta. La Escuela fue la vía para darle a la siguiente generación eso que nosotros no tuvimos: una formación cuidada, rigurosa, paso a paso. Yo me formé a las duras, también fue gratificante y hubo cosas muy bonitas, pero hubo unas partes absolutamente rígidas y creo que a mí me acentuó mi rasgo del colegio de “Tensión y ritmo” por la estructura del Teatro Libre que a mí me tocó, una estructura piramidal dirigida por Ricardo. La Escuela fue una belleza, empezamos a construir una Escuela en la que nosotros, repito, pudiéramos dar esta formación rigurosa, metódica entre comillas, porque para el arte no hay método, pero placentera que, sobre

todo, nosotros no tuvimos. Yo me gané una beca del British Council y me fui para Londres a hacer un magister. Como ya conté, yo no tuve universidad, me equipararon la experiencia, ya llevaba yo no sé cuántos años, e hice un magister en Entrenamiento de Cuerpo y Voz para el actor y de *Stage combat*; y al regresar fui, además de profesora, la Directora Administrativa de la Escuela.

Me di un oasis y volví y me clavé, sobre todo, a la Escuela. También empecé a dirigir. Mi obra más querida con los alumnos fue *Refugio de pecadores*, una adaptación de José Domingo Garzón de *Pedro Páramo* de Rulfo; fue una inmersión con un grupo precioso de alumnos de la Escuela, que yo creo que nunca olvidaré. Gozamos mucho y pudimos dar una vista a ese claro oscuro mexicano, ese Rulfo sórdido de *Pedro Páramo* contrastado con el alarido y el grito a la vida de los corridos mexicanos. Hicimos esa contraposición que funcionó muy bien. La Escuela para mí fue mi hijo, mi legado, yo adoré la Escuela, consentí la Escuela. Pero me empecé a sentir desgastada, cansada en el grupo. Cuando logramos hacer la sede de Chapinero yo también me encargué de la construcción, fue una parte muy estresante. Estrenamos el Teatro Libre de Chapinero con una obra que yo quise mucho, *Noche de epifanía* (1988) de Shakespeare, que dirigía Ricardo; también hicimos después una obra que a mí me fascina todavía, *Seis personajes en busca de autor* (1984) de Pirandello, que la dirigió Germán con quien aprendí muchas cosas, y de la que me quedó impresa la pregunta sobre qué es ficción y qué es realidad, dónde está el borde. Ese personaje de la hijastra yo lo he adorado toda la vida. La hicimos tanto en el teatro del centro como en Chapinero.

Y después empezó una etapa en la que yo no sentía que estaba contenta artísticamente con las obras que estábamos haciendo; me empecé a sentir frustrada como actriz, me replegué mucho en la Escuela, pero después me empezó a hacer falta actuar, empecé a sentir que necesitaba nuevos horizontes, nuevas puertas, porque estaba anquilosada como artista, no en mi parte de profesora, que siempre me ha encantado y siempre ha florecido ahí, sino como actriz; y también en los grupos, se deterioran, van afectándose las relaciones humanas, fue una cosa triste y yo me sentía pesada, me empecé a sentir ahogada y pensé “debo buscar otros horizontes, me tengo que ir”, pero no fue nada fácil, yo creo que ni para mí ni para algunos de mis compañeros de tantos años. Yo llevaba 21 años ahí y me propuse dejar la Escuela muy estructurada, financiada para que no le pasara nada, y lanzarme al agua, lanzarme al vacío... y lo hice en el 97, me salí y busqué nuevos horizontes, eso es.

Les tengo el cariño más profundo que le pueda tener a un colega, a los compañeros del Teatro Libre, nunca me cansaré de repetirlo, porque los regalos que me dieron fueron muchos, pero muchos, el de la mística, el de la otredad, cosas que a mí se me quedaron ahí adentro, para toda la vida, ahí hubo un cambio en mi ser, una evolución de mi ser muy profunda. Es que yo nunca he tenido academia. En Londres aprendí técnicas que me sirvieron, sí. Después, la obra en homenaje a mi hermano y mi familia, que se llama *Columpio de vuelo*, la hice en el ámbito de la maestría de Teatro de Artes Vivas de la Universidad Nacional, usé ese laboratorio que proponía esa maestría para hacer mi creación, pero la academia no ha sido mi ámbito, yo me formé en el Teatro Libre, ahí fueron mis cambios estructurales como ser humano y eso lo reconozco y lo agradezco siempre. Ahora, fue duro, durísimo.

Yo todavía, cuando canto, me acuerdo de todo eso. Mi parte más dúctil como actriz es la voz, yo tengo ahí un haber grande; en cambio tenía trancones en el cuerpo y me costó mucho tiempo, muchos años de estudio, resolver ciertas rigideces. Ahora que estaba mirando el piano, me acuerdo que me saqué el clavo cantando en mis recientes obras, *Mujeres en la guerra* (2001) y *Columpio de vuelo*, entre muchas otras canciones una ranchera a lo Chavela Vargas; porque Ricardo me decía: "Suelte esa voz, Carlota, cante como las negras". Y yo trataba. "Pero cante como las negras gringas". Y, ¿cómo cantar como las negras?

Ahora que he desarrollado mi capacidad vocal puedo cantar como Carlota.

**DGM:** ¿Para usted qué es el teatro?

**CLI:** Repetición, así se dice ensayo en francés, dele que dele y vuelva y repita y repita, hasta que toque puntos profundos del ser; y nunca es lo mismo porque siempre es como si fuera la primera vez, eso es lo bonito de nuestra profesión, es un arte que se lo lleva el agua, pero lo que le queda es la huella en la sensibilidad en uno y en el otro, es impagable, ¿no?

Así es, en cambio usted graba todo, deja la imagen fija, ¿después uno querrá volver a ver eso, Diego?



*Un muro en el jardín*, Jorge Plata / Leonardo Zossi, Héctor Rivas, Carlota Llano, Héctor Bayona, Sonia Arrubla, Consuelo Luzardo, Germán Jaramillo y César Mora / Foto de Jaime Valbuena

# Entrevista a Consuelo Luzardo

09 de junio de 2014

**Juan Diego Arias:** Su primera obra en el Teatro Libre fue *A puerta cerrada* (1983), de Jean-Paul Sartre, ¿se acuerda quién la contactó para participar en esta?

• 119 •

**Consuelo Luzardo:** La verdad, no. Lo que pasa es que yo soy amiga del Teatro Libre desde antes de que existiera.

**JDA:** ¿Cómo se hizo amiga de ellos?

**CL:** Yo estaba actuando con Santiago García en la Casa del Teatro, antes de que creara La Candelaria. O sea, Santiago antes trabajaba para la Universidad Nacional, tenía su grupo de teatro allá. Yo empecé a trabajar con él. Luego, fundó la Casa de la Cultura, que quedaba en la carrera trece con la calle veinte. Y allá, Ricardo Camacho presentó dos obras, *El Knack y cómo lograrlo* (1968) y *La cantante calva* (1966), de Ionesco, con Pilar Caballero como actriz, una maravillosa actriz. Yo siempre le digo que, al dejar la actuación, me libré de una grandísima competencia, porque ella era muy, muy buena.

Entonces conozco a Ricardo, a Pilar y a todos ellos desde antes de que existiera el Teatro Libre. Creo que estoy hablando como del año 66. Allá me hice amiga de Ricardo.

**JDA:** ¿Entonces es Ricardo quien la contacta para *A puerta cerrada*?

**CL:** Creo que sí. Aunque yo no sé si fue Germán Moure. Porque de él soy amiguísima del alma, ambos fuimos fundadores del Teatro La Mama, entonces éramos como hermanitos. No sé quién me contactó, pero alguien del Teatro Libre me dice: “Vamos a hacer una coproducción con el Teatro Nacional, *A puerta cerrada*, la dirige Germán y actúan Carlota Llano, Gustavo Londoño y tú”.

**JDA:** ¿Qué hacía en ese momento?

**CL:** Acababa de terminar temporada de *¿Quién le teme a Virginia Wolf?*.

**JDA:** ¿Cómo fue ese cambio del Teatro Nacional al Teatro Libre? ¿Se notó o no?

**CL:** Pues lo que sí recuerdo es que les pregunté: “¿Ah, por fin, me van a quitar el veto por ser actriz que trabaja en televisión?”. Camacho siempre me decía: “Tú eres una actriz de teatro prestada a la televisión”. No era un cambio radical entre los dos teatros, estaba trabajando con amigos que ya conocía mucho, con la dirección de Germán, que ha sido alguien muy cercano.

**JDA:** Luego actuó en *Un muro en el jardín* (1985).

**CL:** No, antes de *Un muro en el jardín* y después de *A puerta cerrada*, también en coproducción con el Teatro Nacional y esta vez dirigidos por Ricardo Camacho, se hace *Panorama desde el puente* de Arthur Miller (1984). Hicimos temporada en el Teatro Nacional, inclusive fuimos invitados a un Festival en San Juan de Puerto Rico.

**JDA:** ¿Eran muy usuales esas coproducciones entre el Teatro Libre y el Teatro Nacional?

**CL:** Pues no eran tampoco tan usuales, no era que por años el Teatro Libre estuviera en el montaje de una o dos obras, pero sí se dieron varias coproducciones, como cuando hacen, dirigida por Camacho, *La dama de las camelias* (1986). Yo ahí no estuve, pero era una coproducción del Nacional con el Teatro Libre.

**JDA:** ¿Cómo fue la experiencia con *Panorama desde el puente*?

**CL:** Tuvimos una muy buena temporada. Además adoro el teatro de Arthur Miller, entonces para mí fue delicioso que me llamaran. En realidad, me llamaron a reemplazar a una actriz, pues se presentó un inconveniente con la actriz original, y Ricardo me dijo: “Venga y hace el papel usted”. La sobrina en la obra la hacía mi hermana Celmira.

**JDA:** ¿Luego sí hace *Un muro en el jardín*?

**CL:** Sí, en el 85.

**JDA:** ¿El estreno?

**CL:** Fue el año del estreno. Después Ricardo se fue a Francia, a París, e hizo un intercambio. Ricardo se fue a dirigirla allá con actores franceses y acá vino Herve van der Meulen a dirigir *El burgués gentilhombre* de Molière (1985), donde fui asistente de dirección junto a Ricardo.

**JDA:** ¿Cómo fue ser asistente de dirección junto a Ricardo?

**CL:** Muy bien, a pesar de que como teníamos música en vivo, manejar a estos niñitos del cuarteto que hacían la música de *El burgués gentilhombre* fue muy difícil. Yo ahí aprendí que los músicos pueden ser mucho más problemáticos que los actores.

Pero para mí fue una experiencia deliciosa y muy interesante. Siempre que he trabajado con Ricardo me he sentido muy cómoda, aprendo mucho, se me exige. Profesionalmente es algo que siempre me ha enriquecido.

**JDA:** Luego, ¿qué hacen en el Libre? ¿*El cuarto de Verónica* (1988)?

**CL:** *El burgués gentilhombre* es en el 85. *El cuarto de Verónica* es en el 88, realmente en el 89, pues ensayamos en el 88, pero estrenamos como en enero del 89.

**JDA:** ¿Y de quién fue esa idea de hacer esa obra junto a sus hermanos, Julio y Celmira?

**CL:** Julio, mi hermano, quería montar esa obra. Él también ha sido muy cercano al Teatro Libre. Él le propone a Ricardo que se haga esa obra, que él la traduce y se hace una coproducción: los Luzardo con el Teatro Libre. Los Luzardo ponían al director y a las dos

actrices y el Teatro Libre al actor mayor, que era Germán Jaramillo, y a la joven promesa, Nicolás Montero, y hacemos la coproducción. Fue una temporada muy exitosa, pero muy exitosa, en el Libre de Chapinero. Es el primer trabajo que hago en el Libre de Chapinero. Antes siempre había actuado en la sala del Centro.

**JDA:** ¿Y cuánto duró en temporada?

**CL:** Como seis meses. Fue una temporada maravillosa. Nos fue divinamente. Luego tratamos de hacer una gira, pero nunca se pudo contratar una gira, con todo y el éxito que tuvimos.

**JDA:** Luego volvió a trabajar con Julio en *Entretelones* (1987).

**CL:** Claro, cuando proponen volver a hacer un montaje de *Entretelones*, ya en la sala de Chapinero, yo voy. Julio dirige esa obra. Eso es en el 89.

**JDA:** ¿Alguna experiencia en el Teatro que recuerde?

**CL:** Pues es que los quiero tanto a todos, me gusta tanto su trabajo. Me encanta la labor que hace el Libre. Me emocionó mucho cuando crearon la Escuela de Formación de Actores, porque nosotros decíamos aquí: “Vamos a hacer la Escuela que nos hubiera gustado tener”. Yo hice parte del patronato de la Escuela, me iba con una serie de señoras judías a pedir plata para hacer obras allá.

No fui profesora, no tengo el suficiente coraje. Pero quiero a la Escuela y la conozco y tengo una cantidad de colegas y amigos e hijos de amigos que han hecho su formación allá, que están trabajando conmigo actualmente.

**JDA:** ¿Cómo ve el teatro en Colombia?

**CL:** Ahora hay algo muy interesante que lo han bautizado como “La primavera teatral”. Tengo entendido que se da por una serie de gente que escribe, que hace su propio teatro. Antes sí, siempre ha habido gente que escribe sus obras, pero ahora hay más y al tiempo, y buenas, muy interesantes. De hecho, yo acabo de estrenar para el Festival Iberoamericano una obra escrita por un dramaturgo jovencísimo, y esta era su segunda o tercera obra, y me parece buena.

**JDA:** ¿Qué diferencia la actuación en el teatro y en la televisión?

**CL:** Son medios diferentes. La base de la actuación siempre es la misma. Lo que pasa es que no se puede actuar igual porque los medios son diferentes. Tú no puedes tener ni la voz, ni la gestualidad, ni el manejo del cuerpo igual para el teatro o para la televisión o el cine. En la televisión tienes que ser más sutil, más pequeño. No necesariamente más intenso, pero sí más controlado.

**JDA:** ¿En dónde pondría el Teatro Libre en la historia del teatro en Colombia?

**CL:** El Teatro Libre ha sido muy importante, ha hecho algo que si no lo hubiera hecho el Libre sería un enorme hueco en el país, que son los clásicos, por ejemplo, un repertorio de obras a las que nadie más que el Libre se les ha medido. Gracias a Dios, porque nos hubiéramos quedado sin ver ese tipo de teatro. El Libre es parte fundamentalísima de nuestro teatro, si se habla tanto de lo que es La Candelaria, de sus creaciones colectivas, también se tiene que hablar sobre el trabajo del Libre; si el Libre no hubiera hecho todas estas obras, este repertorio maravilloso de grandes obras, la gente no hubiera tenido la oportunidad de verlas, porque nadie más lo hizo.

• 123 •

**JDA:** ¿Por qué cree que nadie más lo hizo ni lo hace?

**CL:** Entre otras cosas, porque son obras complicadas y caras, porque necesitan mucha gente. También le tienen miedo porque dicen que si uno se pone en el trabajo de montar un clásico, ¿quién va a venir a verlo? En el Libre han dejado por fuera esa zozobra y este temor y dicen: “No, vamos a hacer esto, punto”. Con toda la gente que haga falta en escena, con un vestuario maravilloso, con excelentes luces, unas puestas en escena maravillosas y en ningún momento piensan en si es comercial, si eso sí va a llevar gente. Eso es algo maravilloso.

**JDA:** ¿Qué le parece a usted eso: pensar más en hacer ese tipo de obras que en el público?

**CL:** Yo pienso que son unos valientes, que es una labor maravillosa y que ya quedó demostrado que no todo el mundo quiere hacerlo, porque casi nadie más lo ha hecho.

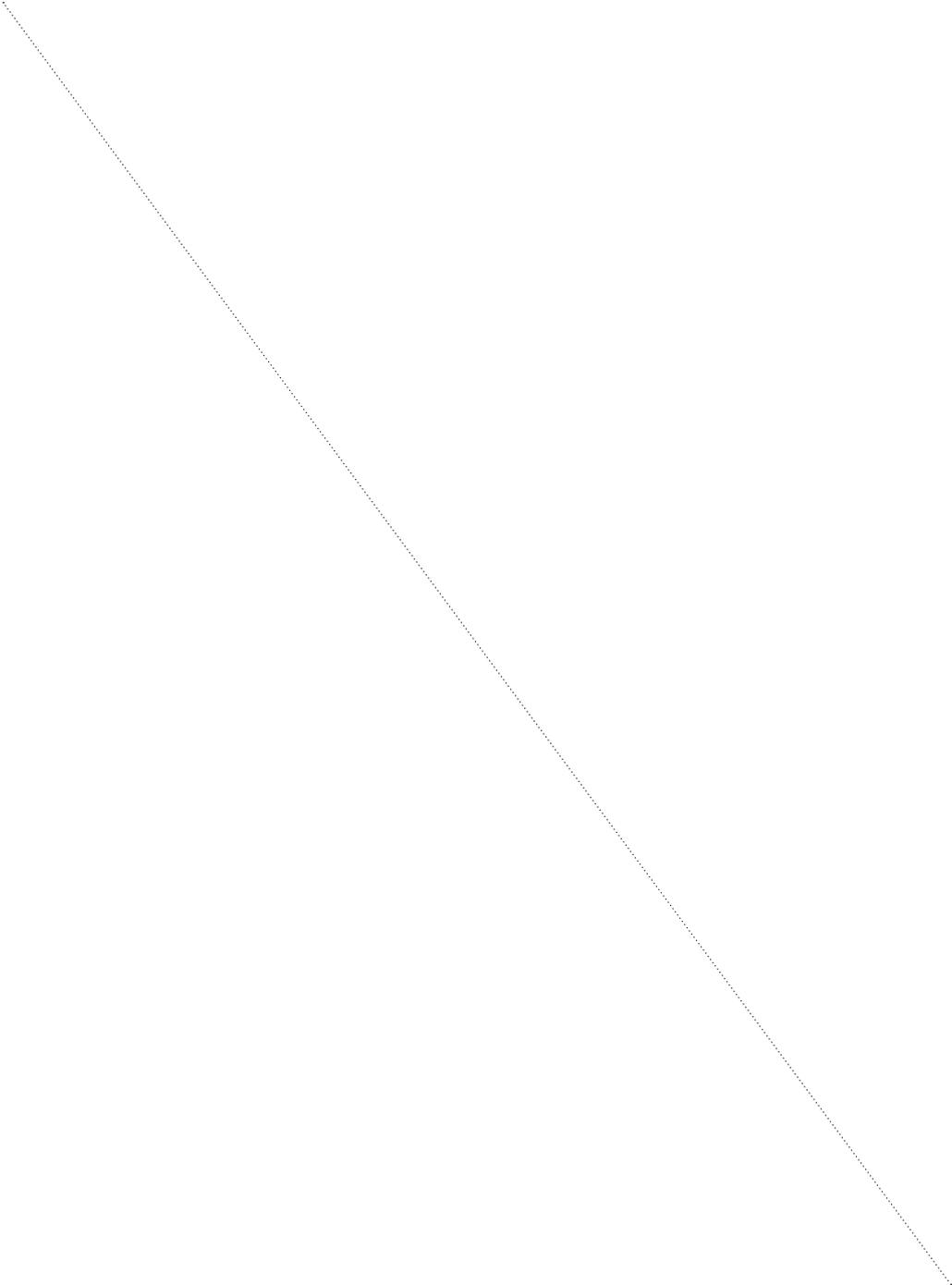
**JDA:** ¿Cuáles son las similitudes y diferencias que tiene el Teatro Libre con otros teatros en Bogotá?

**CL:** No es tan fácil meter los teatros dentro de una canasta. Hay diferencias dentro de los grupos viejos de teatro, pero el público al que le gusta el teatro sabe qué tipo de teatro hace, por ejemplo, La Candelaria, y qué tipo de teatro hace el Libre. Son dos estilos diferentes que, a veces, van a distintos públicos, que cumplen con difundir el teatro, con conquistar y enamorar públicos.

Yo destaco como una constante en el trabajo del Teatro Libre, desde que eran solo un grupo de teatro hasta hoy en día, cuando además tienen el Departamento de Arte Dramático en convenio con la Universidad Central, el rigor. El exigir siempre precisión, belleza, no hacer concesiones en cuanto a la parte estética y actoral, sobre todo. O sea, el rigor en el Teatro Libre ha sido siempre importantísimo y eso, obviamente, da los resultados que todos conocemos.

**JDA:** ¿Qué otras características destaca del Teatro Libre?

**CL:** Lo del rigor se me hace importante porque eso significa más trabajo, más ensayos, más exigencias para lograr montajes muy limpios. No simplemente decorosos, sino muy buenos.





**Marat/Sade**, Peter Weiss / Tatiana Acosta, Karen Agudelo, Diego Barragán, Christian Caína, Deicy Carrillo, Nelson Celis, Juan Felipe Cely, María Fernanda Cuervo, Diana Esteves, Alejandro Gómez, Alejandra Guarín, Erika Herrera, Javier Leonardo Herrera, Carlos Martínez, Fabián Martínez, María Clara Mojica, César Morales, Laura Quintero, Emmanuel Restrepo, Juan Sebastián Rincón, Katherin Romero, Sebastián Roncallo, Alberto Rubio, Ricardo Sánchez, Marcello Tessarolo, Andrea Rey, Sergio Vargas, Fabián Velandia / Foto de Carlos Mario Lema

# Entrevista a Carlos Martínez

12 de junio de 2014

**Juan Diego Arias:** ¿Cuándo entró al Teatro Libre?

• 127 •

**Carlos Martínez:** En 1980.

**JDA:** ¿Cómo llegó?

**CM:** Llegué porque tenía muchas inquietudes de tipo social, político y cultural. Yo era de los que pertenecían a la utopía de la época.

**JDA:** ¿Cuál era la utopía de esa época?

**CM:** La utopía era luchar por un mundo más justo, más equitativo; un mundo distinto en todos los sentidos —en lo ideológico, lo filosófico, lo político, en la estructura, la súper estructura, en la economía, en todo. Yo era un niño cuando me surgieron todas estas inquietudes, un niño de colegio. Y mi inquietud con el teatro empezó porque yo hacía comedia, pero yo no actuaba sino que dirigía a mis compañeros. Desde la primaria me destacaba porque hacía esas cosas, comedias de colegio. Pero cuando ingresé al bachillerato me

picó el sarampión del mundo, del país, de la sociedad, de la economía, de todo esto que he dicho. Empecé a ver teatro, entre otras cosas, por las inquietudes que tenía.

Asistía a teatro en lugares diferentes. Por ejemplo, en el Teatro Casa Vieja, ahí en la veintitrés con séptima, que era de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, iba a la Universidad de los Andes, iba a la Universidad Nacional, y eso me parecía deslumbrante, me parecía lo máximo. En esa época el teatro era evidentemente político, el teatro universitario no era sino político. Claro, yo estaba comenzando el bachillerato cuando por ahí en 1971 vi lo que en el futuro iba a ser el Teatro Libre, el grupo de la Universidad de los Andes, y esa vaina me enloqueció. Entonces yo pertenecía a un movimiento político, pero siempre sentí que lo mío, lo que más me gustaba, era el teatro. Eso lo veía ya. Pero eso no lo veía como una profesión ni nada de eso. No entiendo bien lo que yo veía en esto y nunca pensé vivir de hacer teatro, pero el teatro para mí era una cosa importantísima, fundamental. Yo conocía todos los grupos pero me quedaba con los del Teatro Libre cuando aún era el grupo de la Universidad de los Andes y con el grupo de la Universidad Nacional. Nunca me perdía nada de lo que estas compañías hacían. Yo era un muchachito que estaba por allá, viendo las obras y fascinado por el teatro.

**JDA:** ¿Quién estaba en ese grupo de los Andes?

**CM:** Estaban Jorge Plata, Livia Esther Jiménez, Patricia Jaramillo, entre los actores compañeros que aún están en este grupo. Ricardo, por esa época, estaba en la Universidad Nacional y dirigía un grupo de esa institución. Yo también veía las obras de ese grupo en el que, por ejemplo, estaba Beatriz Rosas. Un señor, Felipe Escobar, dirigía un grupo en el que estaban Héctor Bayona y Hernán Pico. También había un grupo con gente proveniente de otras universidades y de la Escuela Distrital de Teatro, la de los sótanos, lo que hoy viene a ser la ASAB.

**JDA:** ¿Qué le llamó tanto la atención del grupo de los Andes?

**CM:** Lo que decían, porque era fundamentalmente un grupo político. Y todo lo que decían me parecía fascinante. Los personajes, todo para mí era deslumbrante.

**JDA:** ¿Cuál era el contexto político de Colombia en ese momento?

**CM:** Era la época del Frente Nacional. En ese entonces los jóvenes estaban muy azuzados al ingreso a las guerrillas, que estaban comenzando, pues todavía se creía en discursos. Pero estos grupos de teatro no hacían apologías a la lucha armada, eso también me encantaba de ellos. Eran grupos que llevaban, por así decirlo y casi de manera peyorativa, un mensaje. Era lo que yo creía: la lucha de la gente por las reivindicaciones políticas, por la justicia social, por un mundo distinto, por un mundo libre de toda la basura ideológica y política que se ha afianzado y que impera en el mundo.

**JDA:** ¿Por qué los jóvenes encontraron en el teatro un espacio para expresar estas ideas y por qué ese espacio se acabó tan pronto (pues en las décadas de 1980 y 1990 ya no se veía tanto teatro político)?

**CM:** Porque se “acabó” la utopía política. Sin embargo, vemos que el mundo, las juventudes, inclusive en países como Brasil, dirigidos por una persona de izquierda, siguen luchando. Es decir, eso no sirve, el modelo económico no sirve, pongan a quien pongan para dirigir el estado, tiene que haber un cambio hacia otra sociedad. Es imposible vivir en una sociedad como la nuestra con el modelo económico que hay. Yo no sé cuál será el adecuado, el que le sirve a la gente, a los pueblos, pero el actual no sirve, en ninguna parte del mundo. Vea a Chile, se propone una reforma educativa pero eso no le sirve a los estudiantes, ya los mismos copartidarios del movimiento estudiantil dicen que eso no sirve. Es decir, tienen que ampliarse, porque todas las reformas están basadas en un modelo económico que no deja a las personas ir más allá. Pero la gente joven ve el mundo diferente, un mundo nuevo, y buscan y quieren ensanchar las fronteras del pensamiento. Los jóvenes normales, ¿no?

**JDA:** ¿Por qué el teatro como medio de expresión?

**CM:** Pues el teatro, como todos los medios artísticos, es un medio de expresión, pero en el teatro se puede ser más directo: son personas. Las pinturas también, la literatura, la danza, el cine, en todas las expresiones artísticas se puede desarrollar un lenguaje que hable del mundo, de la sociedad, que hable sin sentar posición política, pero que hable de lo que pasa, de lo que ocurre, eso es revolucionario. Y yo me considero un revolucionario.

**JDA:** ¿Y usted entró al Teatro Libre porque pensaba que sus miembros también eran revolucionarios?

**CM:** Porque era un teatro revolucionario. Y yo todavía siento que en el teatro puedo decir las cosas que quiero decir. Todos los demonios que uno tiene adentro, que lo apabullan y que lo enloquecen a uno, ¿cómo expresarlos? Con el lenguaje del teatro se pueden decir.

**JDA:** ¿Pero entonces los mensajes no han cambiado desde la década de 1970 hasta hoy en el Teatro Libre?

**CM:** No, pero por supuesto que sí han cambiado. Cuando yo entré, el grupo ya estaba haciendo *El rey Lear* (1978). Para mí eso fue revolucionario en el teatro, porque después de ver ese teatro de pancarta por todas partes y hablando de la cosa más o menos cotidiana, no se sabía si *El rey Lear* también era revolucionario. Pues claro que sí, el conocimiento del arte universal, incluso el arte clásico, eso es revolucionario, eso cambia la mente de la gente, cambia al ser humano. Lo que sea que nos cambie es revolucionario. Parodiando lo que dice algún programa: después de leer un libro uno no vuelve a ser lo mismo. En el teatro es lo mismo, después de ver una obra de teatro o de hacer una obra de teatro, uno no sale igual. En el puesto en el que uno esté, inclusive uno de los puestos en los que yo más he trabajado, como asistente de dirección, que es un cargo técnico. Yo he actuado, dirigido grupos aficionados, trabajado en la pedagogía, pero en esos cargos técnicos, que no son artísticos, uno también puede decir muchas cosas y cambiar. Cada vez que uno hace un trabajo nuevo, descubre un mundo nuevo.

**JDA:** ¿El Teatro Libre revolucionó el teatro en Colombia?

**CM:** Yo creo que sí. Yo creo que el hacer teatro clásico en una época en la que nadie hacía ni conocía el teatro clásico, pues eso era totalmente desdeñado por el insipiente teatro colombiano que acababa de nacer, era revolucionario. Aún están vivos algunos de los pioneros de ese teatro moderno colombiano. Pero era casi un pecado hacer teatro de autor, teatro clásico que no fueran los clásicos como Brecht, que hablaran de temas sociales y políticos de la actualidad. Si no se hacía ese teatro, hacían teatro sobre problemas coyunturales: problemas de la universidad, de la ciudad, del país, de la economía. Si las obras no hablaban de eso, no eran teatro y eso era peligroso, quién sabe qué era. Y entonces este grupo sale con una obra como *El rey Lear* de Shakespeare, y todo mundo se preguntó: "¿Cómo así, Shakespeare?". Eso a mí definitivamente me abrió las entenderas: es que es todo el arte el que le sirve a la gente, le sirve al mundo. ¿Cómo? No sé, pero al menos, como le dije, uno no puede ser el mismo luego de ver una obra de teatro.

**JDA:** ¿Por qué es importante hacer teatro clásico?

**CM:** No, son importantes todos los teatros. Nosotros hacemos de todo: clásico, teatro nacional. Nosotros tenemos no menos de quince obras colombianas, eso no es nada desestimable, de dramaturgia colombiana, obras de autor: se han hecho montajes de obras de Jairo Aníbal Niño, Piedad Bonnett, Eduardo Camacho, Esteban Navajas, Sebastián Ospina, etc. Entonces, no somos un grupo que hace exclusivamente teatro clásico, pues ahí están las obras que se han escrito aquí. Y no es que se hayan hecho hace años, es que actualmente se hacen obras nacionales. Los pintores contemporáneos que no han visto los clásicos de la pintura, no son pintores. Para que Picasso pudiera llegar a sus *Meninas*, tuvo que ver las *Meninas* de Velázquez. Y los músicos ni se diga, no hay ninguna persona que vaya a estudiar jazz que no conozca a Beethoven, Mozart, Bach, Schubert o Villa-Lobos. Tienen que beber de esas fuentes para ser más universales y para conocer el arte con más profundidad. Si se quedan en una época, harán un teatro totalmente de esa época y fragmentario.

**JDA:** ¿Por qué el teatro tomó esa decisión de montar un clásico?

**CM:** Porque fue consciente de las debilidades, de la ignorancia. Nosotros no éramos actores de verdad, ni mucho menos, éramos aficionados, pero sabíamos que si no conocíamos con profundidad a los clásicos no íbamos a ser profesionales. Ahora, esta no es la única manera, habrá mucha gente profesional que toma otras vías para su inspiración, para su teatro y para su trabajo. Nosotros, el grupo, tomamos esta: beber de la fuente de los clásicos, entre otros, para superar todas estas debilidades profesionales.

**JDA:** Entonces, ¿usted vio *El rey Lear* y quedó enamorado del Teatro Libre?

**CM:** No, desde mucho antes. Desde *La verdadera historia de Milcíades García* (1974), *Un pobre gallo de pelea* (1973), *Encuentro en el camino* (1974) y obras que hicieron antes de ser el Teatro Libre. Y después, cuando ya eran el Teatro Libre y montaron obras como *Los inquilinos de la ira* (1975), obras políticas.

**JDA:** ¿Cómo era ese Teatro Libre al que usted llegó?

**CM:** Ya se había hecho el estreno de *El rey Lear*. Llegué al Teatro y, definitivamente, me di cuenta de que lo que yo quería hacer era teatro. Siempre había pensado en eso, pero

nunca había sido capaz de decir: “Yo quiero hacer teatro”. Le dije una vez a Ricardo: “Yo quiero hacer teatro”. Antes había tenido grupos aficionados y, sin saber de dónde, dizque dirigía. Eran grupos aparte de mis otras actividades, eran estudiantes de un sitio, de otro, los cogía y yo no sé cómo me creían, pero logré tener grupos. “Yo no sé nada de esto”, me decía, por ahí tenía dos o tres libritos de donde leía y creía que con eso sabía de actuación. Entonces Ricardo me dijo: “Listo”.

**JDA:** ¿De dónde conocía a Ricardo?

**CM:** Pues como le digo. Ya había visto todas sus obras, por supuesto ya lo saludaba y ya era amigo de todos los del grupo, casi que todos los grupos me conocían. Yo era un chino ahí, un sardino ahí, que se la pasaba viendo y yendo a todas las obras. Además comparíamos muchas otras cosas, como la afinidad política.

**JDA:** ¿Usted qué entró a hacer?

**CM:** Lo primero que hice fue leer *Las brujas de Salem*. No tenía ni idea de qué era eso. Y las tuve que leer en público, en voz alta. Entonces me tocó empezar de cero. Lo que yo supuestamente sabía era pura paja. No sabía nada. Me tocó como un estudiante de menos primero, de kínder. Me tocó aprender todo haciéndolo, no de manera escolarizada, sino que era una combinación de estudio, de teoría, y de práctica. Me tocaba combinar las dos cosas, porque me tocaba estar viniendo y estar leyendo, investigando, estudiando, haciendo el trabajo corporal insipiente que teníamos en esa época, pues no sabíamos mucho de eso. Aprendíamos casi que a hablar dándonos puños en la barriga para sacar la voz. Y eso hacíamos hasta cuando la gente se especializó en cosas como la voz, el cuerpo, etc.

**JDA:** ¿Cómo fue ese aprendizaje?

**CM:** Muy difícil. Siempre lo ha sido. Todos los días aprendo algo nuevo. Afortunadamente eso me tiene todavía aquí, porque aquí no se gana como para vivir de esto. Claro, en el teatro se puede, cuando se trabaja en instituciones académicas y se dirige grupos, se vive, en ese sentido, del teatro, dado que existe la ganancia de un sueldo aquí y allí. Pero vivir de los montajes que hacemos no se puede. ¿Por qué estamos aquí? Porque esto es lo que nos nutre espiritualmente, nos enriquece, esa es la ambición de permanecer aquí, que esto nos sigue nutriendo.

**JDA:** ¿Qué ha cambiado y qué sigue igual entre el Teatro al que usted entró y el de hoy?

**CM:** Las ganas de aprender, las ganas de hacer todavía siguen. Un actor que lleva más de cuarenta años en las tablas, como Héctor Bayona, uno de mis compañeros, todavía tiene ganas de estar en todas las obras y si no está en una me dice: "Siento envidia de no estar ahí". Eso no ha cambiado. Pues claro, ya nuestros cuerpos no son jóvenes pero sigue existiendo eso, las ganas de cambiar el mundo, de cambiar la sociedad, de ser mejores, de que el mundo sea mejor, eso no ha cambiado, eso sigue nutriéndonos. Y mantenemos eso sin militar en ningún partido político, con posiciones políticas diferentes. Claro, ya no somos unánimes en respaldar lo mismo, como en una época en la que eso nos unía, sino que cada quien tiene su postura política; obviamente todo el mundo tiene posturas políticas e ideológicas. Eso es importantísimo, nadie es apolítico.

**JDA:** ¿Qué ha cambiado?

**CM:** La visión profesional, ¿no? La gente lo mira como una profesión, no como una afición deliciosa. Inclusive quisiéramos vivir de esto en todo sentido. Nosotros hemos dicho siempre: nosotros vivimos para el teatro, no vivimos del teatro. Y eso se mantiene. Ha cambiado en el sentido de que tratamos de ser menos soñadores, menos ilusos. Tratamos de ser más pragmáticos, sin embargo toda nuestra formación fue un poco la del aficionado. Por ejemplo, nosotros no sabemos aún ganar dinero y hacer de esto una empresa comercial, en el sentido lato de la palabra. Para nosotros lo fundamental, lo principal, es la obra de arte, la puesta en escena. Si eso da resultados económicos, bien, si no, también. Nosotros no hacemos concesiones al público, concesiones baratas. Las concesiones de hacer reír a la gente para que este agrade y se llene el teatro. No. Lo fundamental es hacer un arte que eduque también y hacer lo que nosotros queremos, no lo que la gente quiere. Se supone que esto es un grupo de artistas, no de mercachifles: "Le doy esta mercancía, ¿cómo la quiere? ¿Le pinto la tela de este color para que se la lleve?". No, nosotros en eso seguimos siendo muy ortodoxos, en el sentido de que primero está el actor, el director y el quehacer artístico que el comercio.



*El rey Lear*, William Shakespeare / Jorge Plata y Héctor Bayona / Foto de archivo del Teatro Libre

# Entrevista a Germán Moure

12 de septiembre de 2013

**Diego García-Moreno:** Germán, cuénteme, ¿usted por qué llegó al Teatro Libre?

• 135 •

**Germán Moure:** Por invitación de Ricardo Camacho. En ese entonces, 1975, el Teatro Libre ensayaba en salones sindicales o en aulas de colegios. Cuando llegué estaban ensayando en un salón en el Jorge Eliecer Gaitán. Ricardo estaba montando *Los inquilinos de la ira* (1975) de Jairo Aníbal Niño. Yo empecé a ensayar *El rescate* (1975), también de Jairo Aníbal.

Un día, conversando con Ricardo, me dijo: “¿Por qué no hacemos una obra de Shakespeare? Una de las grandes obras de Shakespeare, hagamos algo grande”. Él propuso *El rey Lear* y yo me asusté. *El rey Lear* era demasiado, nosotros éramos jóvenes y necesitábamos actores viejos... “Hagámosla, metámonos en ese lío”, repetía Ricardo. Y nos metimos a hacer *El rey Lear* (1978).

**DGM:** ¿Cómo fue el montaje de *El rey Lear*?

**GM:** Nosotros, los directores y actores, leímos en grupo todas las obras de Shakespeare. Jorge Plata hizo la traducción, que es formidable, y le pedimos a Enrique Grau que nos

diseñara la escenografía y el vestuario —él vino a varios ensayos y diseñó el vestuario a partir de los colores de los trapos que usaban los actores para ensayar. Fue una experiencia larga y dura, pero muy emocionante.

**DGM:** Al escoger *El rey Lear*, ¿pensaron en los problemas del país?

**GM:** Sí, sí, claro. En esa obra, y en la mayoría de obras de Shakespeare, está la lucha por el poder. Algo que se ve todos los días acá.

**DGM:** ¿Y usted codirigía con Ricardo?

**GM:** Sí, nosotros codirigimos *El rey Lear*, *Las brujas de Salem* (1981) y *Farsa y licencia de la reina castiza* (1982).

**DGM:** ¿Cómo fue ese complemento entre Ricardo y usted?

**GM:** No sé, no lo puedo explicar, fue un mutuo acuerdo, pero sin acuerdos previos, algo mágico y muy agradable donde influyeron mucho los maestros Enrique Grau y Juan Antonio Roda. Roda diseñó *Las brujas de Salem* y *Farsa y licencia de la reina castiza* y Grau *El rey Lear*. Ellos iban a los ensayos, discutían, opinaban, tomaban trago con nosotros, etc. Repito, fue algo mágico e irrepetible, una experiencia muy fructífera y estimulante.

Ricardo y yo no nos sentábamos en los ensayos a decir cómo debía ser cada escena. No discutíamos. Era como un acuerdo tácito, y también con los actores sentíamos ese acuerdo. Así hicimos tres obras y llegó un momento en el que ya no fue más. Es algo irrepetible.

**DGM:** Yo quiero hacer una pregunta. En ese momento estaban muy marcados por toda esa tradición política, la cual se había generado con el MOIR, ¿cómo llegan a esa decisión de hacer un teatro clásico?

**GM:** Nosotros, siempre se ha sabido, éramos militantes del MOIR, eso fue muy importante para el grupo. Hicimos obras de combate, incluso obras electorales en las plazas y calles de los pueblos. Gracias a eso conocimos el país.

Francisco "Pacho" Mosquera, fundador y líder ideológico del MOIR, era una persona bastante inteligente y culta y nos dijo que podíamos hacer lo quisiéramos. Nosotros no

abandonamos el teatro político —por ejemplo, montamos *La agonía del difunto* (1977) de Esteban Navajas—, pero hacíamos teatro clásico porque esa era como una cualificación, nosotros aprendíamos y aprendían los actores. Nosotros éramos muy empíricos en casi todo.

Y, de todos modos, *El rey Lear* es una obra política, como lo es *Las brujas de Salem*, de Arthur Miller, que hicimos después.

**DGM:** ¿Qué diferencia hay entre el Teatro Libre con respecto a los otros teatros que en ese momento se estaban haciendo?

**GM:** Nosotros teníamos un deseo de hacerlo bien, de estudiar, de indagar. *Las brujas de Salem*, se sabe, es una obra contra el macartismo. Entonces estudiamos qué fue el macartismo, qué consecuencias tuvo, pero también la época en la que estaba ambientada la obra y quiénes eran los *pilgrims*. Nosotros éramos muy serios.

**DGM:** De esa primera camada de actores, ¿qué recuerda?

**GM:** Recuerdo las obras y la gira que hicimos por China y por Europa. Se retiraron, por distintos motivos y en distintos momentos, excelentes actores como Humberto Dorado, César Mora, Germán Jaramillo y Laura García.

Nosotros, entonces, creamos la Escuela de Formación de Actores del Teatro Libre, hoy Departamento de Arte Dramático de la Universidad Central. Esa es la creación más importante del Teatro Libre. La fundamos —en 1988— porque nos vimos y nos preguntamos: “¿Después de nosotros qué?”. Ya empezábamos a envejecer y sabíamos que tenía que haber algo después de nosotros. Por eso creamos la Escuela, que no es solo de formación de actores, sino también de personas.

Yo me he dedicado a la docencia y no he vuelto a hacer teatro para el público, la última obra que dirigí fue *Madre Coraje y sus hijos*, de Bertolt Brecht, en 2006. Me gusta hacer obras con los estudiantes de teatro, descubrir con los jóvenes esos maravillosos mundos en los que suceden historias extraordinarias y acontecimientos cotidianos.

**DGM:** Este teatro ha existido en una época bien dura para Colombia, ¿qué momentos han marcado la existencia del teatro?

**GM:** Pues nosotros somos colombianos y nos afecta todo lo que sucede. Este es un país sensacional y también miserable. Hemos pasado momentos de gran agobio económico y los hemos sorteado.

**DGM:** Y ustedes, ¿por qué fueron del MOIR y no del Partido Comunista?

**GM:** Porque el MOIR nunca apoyó la lucha armada, sino el trabajo en el campo y los sindicatos. Nosotros apoyamos mucho ese trabajo con obras de teatro y títeres.

**DGM:** ¿Qué opina de los remontajes en el teatro?

**GM:** Hacer un remontaje, varios años después de haber hecho la obra, es como hacer una obra nueva. En el teatro no se pueden hacer retrospectivas, o retrasmisiones como en el cine o en la televisión. En una película, una grabación, los actores están iguales. En el teatro algo ha pasado: el tiempo. La escenografía y el vestuario pueden ser los mismos, pero algunos actores tal vez han muerto, o están más viejos, o pueden ser mejores, pero ya son otros. Y la perspectiva hacia la obra también habrá cambiado. El teatro es un arte vivo, hecho por personas vivas.

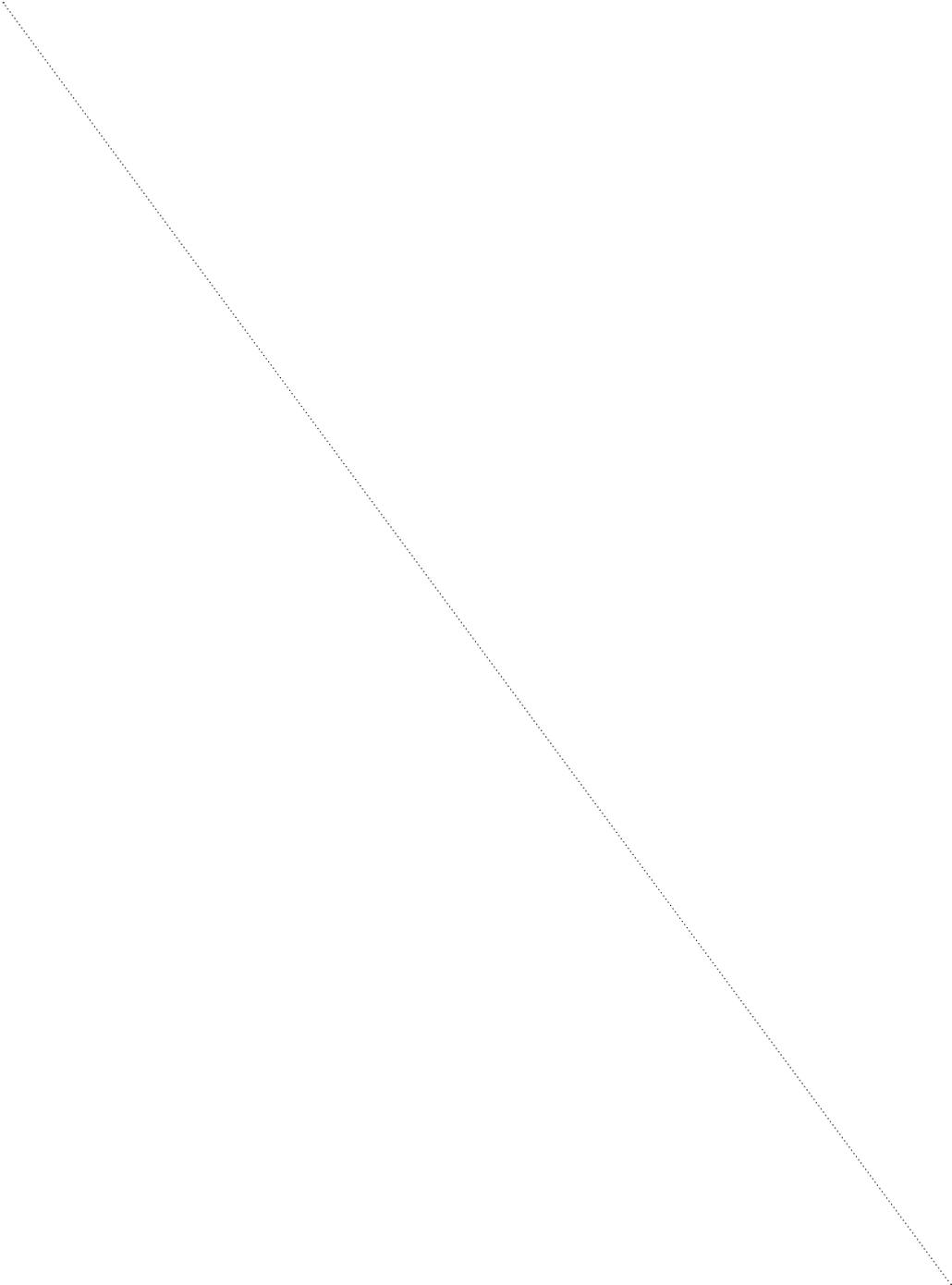
**DGM:** ¿Usted es optimista con el futuro del teatro?

**GM:** Sí, sí lo soy. El teatro seguramente seguirá cambiando, como todo, pero el teatro vivo, con actores, seguirá en pie. Al teatro lo han matado muchas veces —primero el cine, después la televisión—, pero, repito, el teatro con actores seguirá. Así me lo prueban los jóvenes que hoy, en el Departamento de Arte Dramático, quieren hacer teatro.

**DGM:** Y, concretamente, al Teatro Libre, ¿qué perspectivas le ve?

**GM:** ¿Al Teatro Libre? Yo creo que, durante mucho tiempo, mantendrá su importancia en Colombia. No creo que se acabe. El Teatro Libre tiene ahora dos edificios, dos lugares para hacer teatro, conseguidos y mantenidos, no sé cómo, pero ahí están.

Hay personas y otros grupos de teatro que piensan que somos muy poderosos y muy ricos, pero no, tenemos esos dos edificios que hacemos funcionar. Pero no es fácil.





*La Orestíada*, Esquilo [2013] / Paola Parrado / Foto de Juan Diego Arias

# Entrevista a Paola Parrado

17 de junio de 2014

**Juan Diego Arias:** ¿Por qué entró al Departamento de Arte Dramático del Teatro Libre en convenio con la Universidad Central?

• 141 •

**Paola Parrado:** Yo no entré al Departamento de Arte Dramático, yo entré a la Escuela. Yo conocí el Teatro Libre cuando tenían la Escuela de Formación de Actores. Yo me interesé por el arte dramático cuando estaba en el colegio. En once hicimos talleres con el distrito, creo que para hacer unos cortometrajes de colegios, entonces yo me metí a los talleres de actuación y ahí conocí a una profesora que me recomendó el Libre para estudiar. Yo salí con la idea de estudiar arte dramático del colegio, pero mis papás inicialmente no me dejaron. Me dijeron que buscara una carrera parecida y entonces estudié Comunicación Social. Hice cinco semestres en la Tadeo, pero después vi una obra de los estudiantes del Libre, *Tránsito*, dirigidos por Nelson Celis, y se me dañó la cabeza. Tenía que estudiar eso. Eso era lo mío. Y ya, me fui, me cambié de una.

**JDA:** ¿Qué vio en esa obra que le llamó tanto la atención?

**PP:** Esa obra es un musical. Vi que eran estudiantes, era un montaje muy profesional, todos estaban en un nivel muy bueno y era muy interesante la obra. Era sobre el Bogotazo y

la historia lo agarraba a uno mucho porque uno conocía el hecho histórico. Además había una propuesta física: hacían botes y cosas por el estilo, cantaban, prácticamente mostraban todo lo que era la Escuela del Libre en esa obra. Me interesé por eso y se me metió en la cabeza: la obsesión que tenía de estudiar teatro y de dejar lo que estaba haciendo. Finalmente, lo logré.

**JDA:** ¿Qué diferencia hay entre un montaje profesional de uno no profesional?

**PP:** Pues para mí en ese momento no había ninguna diferencia. Me pareció muy bueno, yo estaba viendo teatro profesional. Sabía que eran estudiantes, pero a mí me impactó eso. Yo en realidad nunca había visto teatro, había visto por ahí obras de teatro aficionado y había visto una, que también me pareció muy buena y no sé si era de La Salle, que se llamaba *La puta enamorada*. Pero los estudiantes del Libre eran muy técnicos, parecían como bailarines haciendo teatro. *Tránsito*, no sé, tenía como vida, tenía sabor y también tenía técnica, es decir que estaba muy bien hecha y me gustó mucho.

**JDA:** ¿Cree que ese tipo de montajes todavía se hacen en la Escuela del Teatro Libre?

**PP:** Yo hace mucho tiempo no veo un montaje así. Sí, he visto algunas cosas últimamente, pero no es una generalidad, son cosas muy pequeñas.

**JDA:** Entonces, ¿eso fue algo excepcional?

**PP:** Sí, era un grupo muy bueno que tenía una propuesta muy buena.

**JDA:** ¿Qué fue la Escuela para usted?

**PP:** La Escuela para mí fue como la escuela militar, fue como prestar servicio cuatro años, porque fue duro. Uno ríe, llora, sufre, tiene éxitos, de todo, tiene picos, tiene bajones. También lo sacude a uno como ser humano, entonces para mí la Escuela es como algo que de verdad uno no puede negar. La gente que pasa por el Libre se le nota que es del Libre. Es como un servicio militar, una especie de adoctrinamiento también un poco.

**JDA:** ¿Cómo se les nota a las personas? ¿Qué tienen de especial?

**PP:** En mi caso, y de la gente con la que yo me gradué, hay una consciencia de llegar temprano, ser cumplidos, trabajar en serio cuando hay que trabajar y molestar cuando hay que molestar. Es una visión del trabajo igual, como una ética parecida tanto en lo que respecta al trabajo como en cuanto a la forma de ver el mundo y eso para un actor lo es todo

**JDA:** ¿Qué, o quién, la hizo sufrir en la Escuela?

**PP:** Yo creo que la clase de movimiento me dio duro al principio, porque yo era caderona y la acrobacia era difícil para mí. De resto, creo que en todo me iba bien, la verdad, y con ningún profesor tuve ningún problema.

**JDA:** ¿Qué fue lo que más le gustó?

**PP:** Cuando Ricardo Camacho me llamó a trabajar con el grupo profesional.

**JDA:** ¿Cuándo fue eso?

**PP:** Fue cuando estaba en segundo año, estaba pequeñita. Estaba en el segundo semestre del segundo año, es decir, en cuarto semestre. Él necesitaba un asistente de dirección para *Los hermanos Karamazov* (2007) y pensó en mí. Todos los profesores me recomendaron porque yo era muy ñoña y entonces él me llamó y yo acepté. De ahí en adelante empezó el matrimonio con el Libre.

**JDA:** ¿Qué diferencias vio entre los montajes en los que había estado en la Escuela y *Los hermanos Karamazov*?

**PP:** Muchas cosas. En ocasiones, cuando uno es estudiante se cree más el cuento de ser actor y, cuando entré al grupo profesional, pensé que el trabajo iba a ser más rígido, más tenido, casi místico. Pero no, me di cuenta que no. Los actores tenían una forma más relajada de ver el trabajo, también porque todos trabajaban en otras cosas. Además, el trabajo que había que emplear para lograr escenas que eran fuertes pues era mucho menor, porque eran actores, son actores, con experiencia y ya no necesitaban explorar tanto. Claro que todavía necesitan explorar, pero dominan la técnica y tienen experiencia sobre el escenario, eso significa quitarse una carga y concentrarse en el personaje. Cuando ya uno tiene dominadas esas dos cosas, el escenario ya está dominado. Creo que

uno ya puede expresar mejor sus personajes. Esa fue la diferencia que yo vi: en la Escuela todavía uno está pescando qué es la cosa, uno todavía no ha entendido bien. Aquí ya uno ve que todo el mundo sabe lo que hay que hacer, ya habla el lenguaje del trabajo.

**JDA:** Pero usted ya conocía a muchos de los actores de *Los hermanos Karamazov*, pues eran profesores suyos, ¿no?

**PP:** Sí, varios eran mis profesores.

**JDA:** ¿Cómo fue ese cambio de ser alumna de ellos a trabajar con ellos?

**PP:** Eso es duro. En primer lugar, uno es pequeño, entonces siempre al pequeño o al nuevo se la montan. Y es duro para una persona aplicada ver que los profesores a veces no hacen lo que dicen. Me pasó mucho cuando yo entré al grupo y vi muchas cosas que ellos criticaban en los estudiantes pero que hacían. Entonces yo pensaba: "¿A qué estamos jugando? No puede ser que yo me esté formando para ser algo que no voy a ser". Eso fue un choque para mí. En segundo lugar, trabajar con una persona a la que siempre has visto como maestro. Es un poco duro, pero igual hay que hacerlo, es parte de la vida.

**JDA:** ¿Esa experiencia en qué cambió su percepción de la Escuela? Seguramente el siguiente semestre no fue igual al anterior...

**PP:** Es cierto. Yo dejé de creer mucho, pero no por eso dejé de hacer las cosas que tenía que hacer, aunque ya no las hacía con la misma convicción. Finalmente son ellos los que le crean a uno esa idea, esa ética. Al ver que ellos también la transgreden uno deja de creer en eso del todo, aunque yo aún creo en esa ética, pero no es igual que antes, no es la misma cosa.

**JDA:** ¿Por qué lo hacía si ya no creía tanto en esa ética?

**PP:** Porque de todas formas estar en el escenario es mi droga. Yo ya no podía renunciar a eso, ya me había parado en un escenario, ya sabía qué era estar ahí, ya sabía qué era explorar un personaje, qué era el trabajo y me gustaba mucho. Tampoco quería renunciar a eso. Hay cosas que no pueden ser perfectas, no todo puede ser cuadrado y si me gusta esto, pues no voy a renunciar solo porque dos o tres personas no aplican lo que predicán.

**JDA:** ¿Cuál es esa ética que predicán?

**PP:** Son muchos elementos, pero sobre todo está el respeto tanto por el otro como por el trabajo de otro. Tú no puedes venir a destruir lo que el otro hace así como así, también tienes que mirar qué esfuerzos ha hecho o por qué problemas ha pasado y respetar las propuestas. Un actor no puede crear sin equivocarse. Cuando se espera que el resultado esté al instante es una bobada. Es el respeto a que no todo el mundo hace las cosas al mismo tiempo: no todos tienen un personaje listo mañana, el vestuario no se hace en un día, ¿sí? Cada uno tiene su proceso y ahí también juega el respeto por la palabra del otro, es el respeto por el trabajo.

**JDA:** ¿Eso es difícil de conseguir?

**PP:** No. Yo no creo que sea difícil. Creo que es fácil que se contagie, pero no creo que todo el mundo sea así. Sin embargo, lo más fácil es respetar porque es mutuo. Si uno vive en guerra con el otro es muy difícil trabajar.

**JDA:** ¿Qué hizo con el grupo profesional después de *Los hermanos Karamazov*?

**PP:** *Crimen y castigo*, pero entré a hacer un reemplazo (la obra se estrenó en 2006, pero el reemplazo se hizo en 2010). Yo no fui la creativa de esos personajes, entré después a acomodarme a lo que habían dejado las tres actrices que habían pasado por ahí. Entré a condensar todo lo que ellas habían dejado en lo que es ahora.

**JDA:** ¿Esa fue la primera vez que estuvo en el escenario con el grupo?

**PP:** Sí.

**JDA:** ¿Cómo se sintió?

**PP:** Una vez en *Los hermanos Karamazov* tuve que reemplazar a Angie Bueno, pero no es lo mismo hacer un reemplazo que trabajar con el grupo.

**JDA:** ¿Cuántos años lleva con el papel en *Crimen y castigo*?

**PP:** Lo que llevo acá, cuatro años.

**JDA:** ¿Cómo ha sido la experiencia de mantener los personajes (Sonia, Lizaveta y Aliona) en esa obra?

**PP:** A mí me ha encantado, porque yo entendí al grupo del Libre cuando vi esa obra. Entendí a Ricardo Camacho. Entendí el lenguaje. Cuando vi la obra por primera vez dije que quería estar allá parada y resulta que así fue, entonces me siento muy satisfecha. Así vino también el resto de la responsabilidad de tener que sacar el papel como debe ser. Entonces me exigí mucho a mí misma, vi varias veces a Brigitte, que era la persona que había dejado el papel, busqué como loca imágenes y videos de Diana Alfonso, que fue la primera persona que hizo ese personaje, a la que yo había visto también por primera vez y me había encantado, pero no había ningún registro de ella y yo no me acordaba bien de todo su vestuario, que era muy distinto a lo que tenía Brigitte. Fue así como me puse a investigar lo que ella había hecho con respecto a las indicaciones de Ricardo Camacho para no llegar tan perdida. Obviamente había que leer el libro y tenía que hacer todo un trabajo de investigación para meterme a hacer Dostoievski, que no es cualquier cosa. También hay que sumarle que yo seguía en la Escuela, entonces uno tiene todavía más consciencia de eso cuando es estudiante. *Crimen y castigo* me enseñó a saber cómo tenía que trabajar y más o menos en qué línea meterme dentro del Libre, pero sobre todo a entender a Ricardo Camacho, sobre todo entenderlo a él.

**JDA:** ¿En qué semestre estaba?

**PP:** En sexto semestre.

**JDA:** Cuénteme sobre el montaje de *Crimen y castigo*.

**PP:** Con Héctor Bayona hablábamos de que era un montaje muy teatral, muy preciso. Era muy claro y contundente y nos parece que resumía lo que es el Libre y lo que es el teatro en esencia. El teatro-teatro.

**JDA:** ¿Cuál es la esencia del teatro-teatro?

**PP:** El teatro-teatro es el actor. En *Crimen y castigo* hay tres bancas, un escritorio y tres actores y con eso se cuenta la historia muy bien, está muy bien contada y es muy concisa.

**JDA:** ¿Cuál es la esencia del Teatro Libre?

**PP:** El actor. Como Escuela, es decir como grupo, la esencia del Teatro Libre es el actor. Sin embargo, creo que también hay por ahí unos matices políticos que se han olvidado un poco, pero que hacen parte de esa esencia.

**JDA:** ¿En qué se ven reflejados esos matices políticos?

**PP:** En el teatro de ideas, que está hecho con material político.

**JDA:** ¿Qué entendió de Ricardo Camacho con *Crimen y castigo*?

**PP:** Entendí lo concreto que él es. Y lo concreto que busca que sea el mundo. Eso se ve reflejado en las obras que hace. Creo que él es muy concreto en su dirección en todos los aspectos que van desde actores hasta luces, todo.

**JDA:** ¿Qué implica ser tan concreto?

**PP:** Eso es bueno y es malo. Para un artista da más libertad ser subjetivo, pero en el teatro lo subjetivo es muy difícil de entender para el público. Entonces lo concreto hace que siempre se entiendan las cosas, que siempre la idea llegue. Eso es lo interesante de Ricardo, él se encaminó siempre a eso. El tinte político estaría en eso, que es muy brechtiano.

**JDA:** ¿Cuáles son esas ideas que quiere dar a entender el Teatro Libre?

**PP:** Sobre todo explicar el ser humano, que es lo que el teatro siempre ha hecho. Todos somos duales, somos tanto malos como buenos y no hay una verdad absoluta en todo. Por ejemplo, siempre que uno ve una obra, la piensa desde dos puntos de vista y como una sola cosa.

**JDA:** ¿Cree que eso lo hacen todos los grupos de teatro de Bogotá?

**PP:** Creo que eso está presente en el teatro de autor, pero no todos los grupos lo hacen porque no todos le apuntan a eso, a ser concreto o a que la idea llegue. Por ejemplo montan *Romeo y Julieta* en un performance y se echan chocolate mientras se revuelcan dos hombres. Y eso es *Romeo y Julieta*. Pero ¿y qué? La idea de la obra no llega,

la esencia no llega. Eso siento que es lo que se busca aquí, que la idea llegue y que se abra el espacio para dos o tres o cinco opiniones.

**JDA:** ¿Qué buscan los otros teatros entonces?

**PP:** No sé. Me imagino que otros buscarán lo comercial. Cada uno tendrá su vertiente, pero como yo he estado metida acá desde que empecé, yo no sé de verdad en qué están los demás teatros. Sé que La Candelaria es un poco así también, que le apunta a la esencia de lo que se dice, de la idea, de lo que se debe transmitir, o que Varasanta es otra cosa, totalmente físico. Yo no digo que esté mal, porque son formas muy distintas de ver el arte y los artistas no somos iguales tampoco. A mí me gusta esto porque yo siento que es lo que, como artista, tengo que decir.

**JDA:** ¿Hace cuánto se graduó?

**PP:** En el 2009, hace cinco años.

**JDA:** ¿Desde entonces está en el grupo del Teatro Libre?

**PP:** Sí.

**JDA:** ¿Qué ha hecho en ese tiempo?

**PP:** *El idiota* (2007), donde hice dos papeles, *Crimen y castigo*, *Divinas palabras* (2010), *La boda de los pequeñoburgueses* (2011), *El burgués gentilhombre* (2011), *Marat/Sade* (2012), *El nombre* (2013), *El pobre Bertolt Brecht* (2013), *La Orestiada* (2013), *De las flores del mal y otras hierbas* (2013) y *El demonio de Dojoji* (2014).

**JDA:** ¿Cuál de esos montajes en los que ha actuado le ha marcado especialmente?

**PP:** Todos.

**JDA:** ¿Alguna experiencia en particular?

**PP:** En *Divinas palabras* tuve que hacer un desnudo completo. Fue en la Universidad de los Andes y fue la única vez que se hizo completo. Yo siempre me las doy de dura, pero

cuando estuve ahí, con todos esos ojos encima, me sentí muy extraña, aunque fue un miedo que superé muy tranquilamente. No hubo nada de pudor, sino que fue como el impacto de sentirme observada por mucha gente y totalmente desnuda. Mis compañeros ya me habían visto, pero eso no es lo mismo. Además, recién graduada, esa es la *primiparada* perfecta.

**JDA:** Acaba de dirigir *El demonio de Dojoji*, ¿cómo fue el cambio de actriz a directora?

**PP:** Es complicado empezar a dirigir a los compañeros con los que uno ha sido siempre *partner*. Buscar sobre todo la credibilidad, eso es lo más duro. Además uno tiene que llegarle a la gente de una vez, seguro de lo que tiene, plantearle las cosas perfectas, prácticamente decirle a la gente que uno tiene todo dominado así no lo tenga. Es lo que no pasa con un actor, porque uno de director es el único que entiende el mundo que lleva adentro. Como actor tú tienes a tu compañero para respaldarte, al director para preguntarle cosas, pero tú como director estás en realidad solo, estás todo el tiempo preocupado que algo se salga de las manos. Y siempre va a tender a pasar eso, a que las cosas se salgan de las manos. Si uno no se mete en problemas, ¿qué sentido tiene? Eso era una cosa que yo no había entendido, que llegué a entender cuando dirigí una obra. Uno tiene encima a los actores, al grupo técnico, tiene de todo. Es la carga y son responsabilidad de uno. Si cualquier cosa falla, es responsabilidad de uno. Si a uno como actor se le olvida la letra, la embarra en una función pero tiene otra. El director no puede equivocarse en nada, porque pierde el cauce de la obra, sus discípulos también pierden el cauce. Cuando ellos ven a su dios o a su papá tambaleando, el grupo también empieza a tambalear.

Yo aprendí eso y que un director debe ser muy tranquilo. Por ser actriz, y por mi personalidad, soy muy emocional y se me salta muy rápido todo, desde la ira hasta la risa, y no doy a entender bien lo que quiero decir. Esta experiencia como directora me dio una tranca: "Tranquila, escuche, siéntese y no se desespere que ahí van las cosas". Es eso, tener tranquilidad. A pesar de que por dentro uno esté a mil por hora, por fuera siempre tiene que estar tranquilo. Uno como actor no, no pasa nada. Al director yo lo siento como una figura solitaria, incomprendida un poco. Él sabe lo que quiere, lo que tiene en la cabeza, pero a veces no es fácil de transmitir. Entonces, cuando uno se equivoca haciendo cualquier cosa, todo empieza a coger otro cauce, se tambalea y, aunque uno la tenga clara, pareciera como si afuera todo estuviera tambaleando. Igual que cuando uno parece que está tranquilo, pero adentro hay un montón de cosas que están volando.

**JDA:** ¿Cómo hizo para solucionar esos problemas?

**PP:** Nada. En el proceso uno se da cuenta de los errores que comete pero, a diferencia del actor que todo el tiempo se equivoca, el director no tiene derecho a equivocarse tanto como el actor.

**JDA:** ¿Entendió a sus directores anteriores?

**PP:** Sí.

**JDA:** De todos los directores que tuvo en la Escuela, ¿de cuál cogió más elementos?

**PP:** Yo creo que de todos un poco.

**JDA:** ¿Hay algo que asimile a todos los que dirigen en el Teatro Libre?

**PP:** La impaciencia. Es una generalidad de todos. Pregúntale a cualquiera. La impaciencia es muy difícil, pero tiene que controlarse.

**JDA:** ¿Usted fue paciente?

**PP:** No. Primero, porque uno niega a su padre y, segundo, porque también en medio de buscar resultados rápidos uno explota a veces demasiado al actor y uno no se da cuenta. Como director uno no debe buscar un resultado, lo que en realidad debe buscar es mostrar un espíritu de algo o una idea, para hablar con términos de aquí, entonces buscar un resultado rápido es muy torpe. Fue muy torpe de mi parte, porque el resultado va a estar en algún momento mientras todo esté bien encauzado. No hay que perder la calma, porque en algún momento va a llegar el resultado o va a salir en el momento en que uno menos piense y cuando uno menos presione.

**JDA:** ¿Uno cómo logra ser paciente?

**PP:** ¿Respirando? Es que la impaciencia lo lleva a uno a cometer errores, entonces uno no quiere cometer el mismo error y aquí pasa mucho que se cometen los mismos errores. Y se aprende que no hay problema: todo toca pasarlo por un filtro para que no afecte tanto.

**JDA:** Usted decía que cuando era estudiante era más consciente de la necesidad de investigar los personajes y las obras, ¿cree que eso lo ha perdido después de haberse graduado?

**PP:** No. Yo procuro que no, pero cuando tuve esas dos obras rápidas que fueron *El nombre* y *El pobre Bertolt Brecht* no pude investigar nada de Fosse o de Brecht. Tengo que decirlo porque tuve muchas cosas encima.

**JDA:** ¿Por qué es más difícil investigar ahora después de haberse graduado?

**PP:** Porque no podemos dedicarnos enteramente al oficio. Tenemos que hacer otras cosas para mantenernos, porque el teatro no es un medio para sostenerse en esta sociedad tan ajetreada.

**JDA:** ¿A qué se tiene que dedicar el actor entonces?

**PP:** Casi siempre a ser maestros: profesores de colegio o de universidades. Es lo más cómodo en realidad. También he visto gente que trabaja en Andrés Carne de Res y en Show Place.

**JDA:** ¿Por qué cree que pasa eso?

**PP:** Casi siempre se le echa la culpa a que no hay apoyo del Estado, pero el Estado medianamente da uno que otro apoyo. En realidad, yo creo que es porque la gente no va a teatro, entonces si no hay taquilla no hay para los actores. Si acá hubiera una cultura de teatro tal vez los actores podríamos estar más dedicados a eso. Ahora, la otra mirada es que el gobierno diera todo el subsidio al arte y todos fuéramos funcionarios públicos, pero obviamente eso no va a pasar acá. Nos toca hacerlo de puro amor. Hacerlo con las uñas, porque las energías también se agotan y el tiempo también como para hacer investigaciones, entrenamientos y lo necesario para el actor.

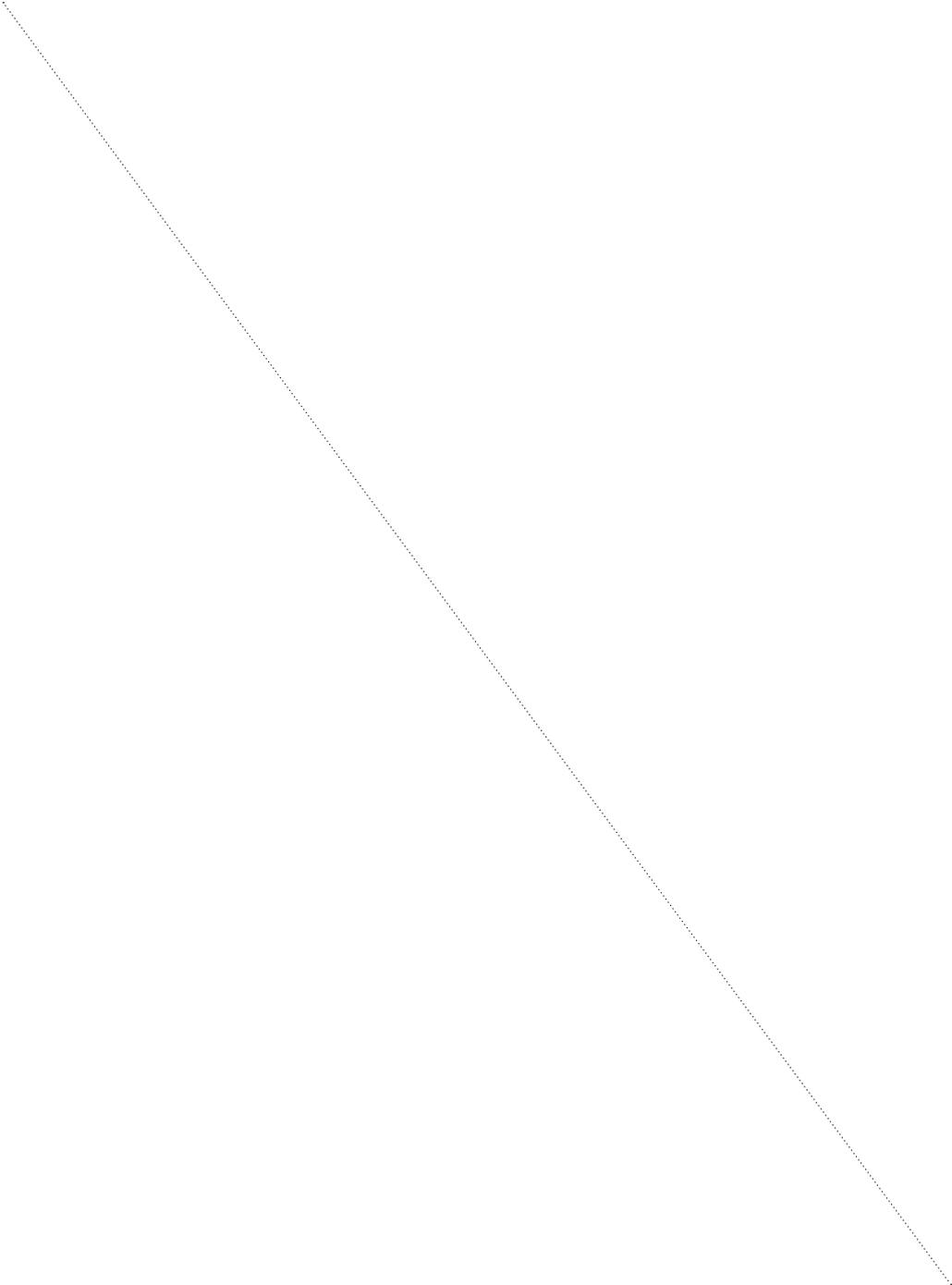
**JDA:** ¿Qué hacer para crear esa cultura teatral?

**PP:** Es difícil. No sé cómo hacerlo porque llevamos mucho tiempo tratando de que la gente venga a teatro. El Teatro Nacional en La Casa del Teatro tiene unas conferencias gratuitas los sábados de formación de público. Dicen que cada vez va más gente, pero

eso varía. Son intentos por tratar que la gente se interese en eso y sobre todo que vaya y pague. Que reconozca y acepte que el teatro tiene valor, tiene esfuerzo humano, tiene de todo y vale la pena pagarlo, igual que una boleta de cine o que un par de zapatos. Hay mano de obra ahí metida, tiempo de personas que está gastándose ahí. Eso la gente no lo ve, la gente acá tiene una cultura de lo fácil y de lo barato: hartito, barato y fácil. Y el teatro no es eso.

**JDA:** ¿Qué le enseñó el Teatro Libre como actriz?

**PP:** Todo. Yo no podría saber en realidad a mí el Teatro Libre qué me enseñó, porque dentro de todas las cosas me dio la posibilidad de crear mi manera de buscar, mi propia firma de trabajo. Entonces lo que me brindó fue saber que existe Stanislavsky, Brecht, que existen miles de posibilidades, miles de caminos. No tiene que ser uno solo. Cada artista mira qué le conviene más y cómo formar su carácter y su forma de trabajo como artista. Entonces yo creo que lo que me regalaron en realidad es la libertad de escoger mi propio método.





*Macbeth*, William Shakespeare / Jorge Plata / Foto de Jaime Valbuena

# Entrevista a Jorge Plata

29 de agosto de 2013

**Diego García-Moreno:** Oye, y la manifestación<sup>2</sup> de hoy, ¿a qué te recuerda?

• 155 •

**Jorge Plata:** A la época en la que participábamos muy activamente de las protestas. Eso debió ser entre finales de los 60 y principios de los 70, antes de fundar el Teatro Libre. Los grupos de teatro improvisaban en las esquinas del centro de la ciudad con los temas de las protestas. Nosotros también hacíamos ese tipo de teatro, *happenings*.

**DGM:** ¿Cómo fue el nacimiento del Teatro Libre?

**JP:** Pues nosotros comenzamos en los Andes, en el año 67, cuando el maestro Juan Antonio Roda, que era el Director de Bellas Artes, le propuso a Ricardo Camacho que fundara un grupo de teatro en la Universidad, porque en ese momento no había uno, ya que el grupo que dirigía Kepa Amuchastegui se había acabado. Entonces, Ricardo Camacho, que era el asistente de dirección del maestro Roda, el director del nuevo grupo, convocó a estudiantes de filosofía. Éramos compañeros de salón, pero no nos

---

<sup>2</sup> Jorge Plata y Diego García-Moreno subían por la calle 26 con carrera 7 con destino al Parque Los Libertadores, en el centro de la ciudad. En ese momento, por la carrera 7, pasaban estudiantes apoyando el paro agrario.

conocíamos, habíamos entrado hacía muy poco a la universidad. Llevábamos, no sé, tal vez un mes de clases como *primíparos* y Camacho preguntó quiénes querían participar en este grupo, yo levanté la mano y ahí me quedé. Ya llevo cuarenta y cinco años en esto.

Al poco tiempo, el maestro Roda se fue de vacaciones para España y Ricardo asumió la dirección del pequeño grupo. Se involucraron estudiantes de otras carreras e, incluso, personas de la administración, como es el caso de Pilar Caballero, que trabajaba en el Departamento de Audiovisuales. Montamos unas obras cortas de Antón Chéjov, la Universidad nos apoyó para que participáramos en el Festival Universitario de ese año y ahí comenzó el grupo con muchos éxitos. Pocos años después, en el 69, tal vez, Camacho montó *El canto del fantoche lusitano* de Peter Weiss, y esa obra ganó los tres premios de teatro que había en esa época: el Nacional Universitario, el de Manizales y el Nacional Profesional; y, por eso, la Universidad le dio bastante apoyo al grupo. Sin embargo, cada día que pasaba nos involucrábamos más en los problemas del país, en los problemas nacionales, en las protestas. Entramos en contacto con el MOIR y comenzamos a hacer parte del brazo cultural de ese partido político y así, poco a poco fuimos cada vez más radicales en los contenidos de nuestras obras. Después del *Canto del fantoche lusitano*, Camacho montó *Vietnam*, también de Peter Weiss, y, bueno, así seguimos hasta el 72.

En ese año hubo una gran represión al movimiento universitario y a su movimiento teatral, pues era muy poderoso. Prácticamente todas las universidades del país tenían sus grupos de teatro y todos se involucraban en las luchas sociales. Los rectores, entonces, comenzaron a barrer con todos esos grupos y acabaron con el movimiento teatral universitario. Ahí es cuando nosotros decidimos fundar el Teatro Libre. Eso fue en el 73, cuando dejamos de tener cualquier vínculo con la Universidad. La base del grupo fueron los estudiantes que hacíamos teatro en los Andes, pero también estudiantes de uno de los grupos de teatro de la Universidad Nacional que dirigía Camacho y, también, estudiantes de la Escuela Distrital de Teatro. Comenzamos a montar obras, la idea era desarrollar una dramaturgia nacional y poner nuestro arte al servicio de las causas populares, de los cambios sociales que necesitaba este país y que sigue necesitando, como podemos ver por la nutrida marcha que presenciamos en estos momentos. Hay muchas cosas en el país que aún no han cambiado.

Una de las primeras obras del Teatro Libre fue *La verdadera historia de Milcíades García* (1974). Esta era una obra de creación colectiva y su tema era la ley 200 que López Pumarejo

puso en marcha en el año 36. Esta les prometía a los campesinos que, luego de laborar las tierras ajenas durante diez años, entrarían en posesión de esas parcelas; eso a los poderes terratenientes no les gustó y se volvió uno de los motivos de la violencia que se desató en el 46, 47 y 48 y de la Gran Violencia del 50. *La verdadera historia de Milcíades García* fue la obra bandera del Teatro Libre en sus inicios.

Después, Jairo Aníbal Niño escribió una obra sobre los movimientos campesinos en Florencia, Caquetá, que se llamó *Los Inquilinos de la ira* (1975); Esteban Navajas, también del Teatro Libre, escribió *La agonía del difunto* (1977), obra que yo dirigí y que trata de la lucha de los campesinos sin tierra contra el terrateniente (*La agonía del difunto* tuvo un premio Casa de las Américas y fue una obra importantísima en la historia del Teatro Libre, estuvo presentándose durante veinte años. Los actores principales, los que iniciaron, Germán Jaramillo, Carlota Llano y Héctor Bayona envejecieron con la obra durante veinte años. Al final no tenían que pintarse canas, eran reales).

En los años 70 el Teatro Libre estuvo dedicado a la temática nacional, a las causas populares, a las reivindicaciones de los derechos de los campesinos, de los obreros, de los estudiantes y, en esa época, el grupo viajó muchísimo por todo el país. Los compañeros del MOIR nos llevaban a diversas regiones, dándonos transporte, comida y vivienda, para integrarnos con los sectores campesinos, para presentarles nuestras obras y para tomar información sobre sus vidas, sus conflictos, elementos que luego nos servirían para realizar nuestras obras y montajes. Por ejemplo, para montar *La agonía del difunto* tuvimos que viajar a la Costa Atlántica y conocer el campesino costeño, su comportamiento, su modo de hablar. Así estuvimos casi un mes en toda la zona de Córdoba, Sucre, conviviendo con los campesinos e, incluso, también con los terratenientes, para ver cómo funcionaban y cuál era su ideología y su comportamiento. Recorrimos prácticamente todo el país, excepto, tal vez, la Amazonía y el Vaupés, pero de la Guajira hasta Nariño hacíamos grandes giras en bus, buses destartalados que nos prestaban a veces las universidades, buses urbanos que metían en largas jornadas de carretera. Una vez nos fuimos a hacer presentaciones en Sucre, un viaje larguísimo, pues veníamos desde Quito. Entre las obras que llevábamos estaba *El rey Lear*. Yo recuerdo estas presentaciones: un calor impresionante y con el ropaje de esta obra de Shakespeare era incomodísimo, unas funciones en las que sufríamos bastante.

## 21 de noviembre de 2013

**Diego García-Moreno:** ¿Por qué decidieron montar *La Orestíada* (1999/2013)?

**Jorge Plata:** El Teatro Libre se ha caracterizado por ser uno de los pocos grupos en Colombia que montan las grandes obras clásicas y con un gran respeto por su texto original y su estructura, así se hizo con *El rey Lear* (1978) o con *Macbeth* (1985), obras de Shakespeare.

En el año 96 a Ricardo Camacho se le ocurrió la idea de montar *La Orestíada* de Esquilo, la trilogía completa, eso era un desafío inmenso porque es una obra bastante alejada de nuestro tiempo, dos mil quinientos años nos separan de ella. Es una obra extensa, por ser una trilogía encadenada, y puesta en escena dura más de cuatro horas.

Sin embargo, el Teatro Libre y Camacho decidieron enfrentar ese reto, porque *La Orestíada* es como la madre del teatro de occidente. *La Orestíada* es una obra comparable a *La Ilíada* de Homero y a las grandes obras de Sófocles, como *Edipo rey*. Es como la *Divina Comedia*, como el *Paraíso perdido*, como las grandes tragedias de Shakespeare, como la Novena Sinfonía de Beethoven. Como estas obras, es un punto culminante de la cultura de occidente, entonces, decidimos enfrentar ese reto.

**DGM:** ¿Fue una decisión puramente teatral o había en Colombia algo que los llevara a esa decisión?

**JP:** El contenido fundamental de *La Orestíada* es el problema de la justicia. Esquilo, a través de sus tres obras, describe el apasionante, patético y dramático paso de la justicia primitiva humana (ojo por ojo, diente por diente; la ley del talión, la ley de la justicia por medio de la venganza) a la justicia (moderna con un juez, un jurado, un acusado con defensor, oyendo argumentos de parte y parte). Es el gran significado de *La Orestíada* y, desde ese punto de vista, es muy emocionante y aleccionadora.

La obra habla de las cosas esenciales del comportamiento humano y del comportamiento social. Trata de la justicia, del equilibrio social contra la ambición, contra el crimen, contra la voracidad de determinados sectores para avasallar a otros sectores, sobre la tiranía y la dictadura. Estos son temas siempre vigentes. Por eso, los grandes clásicos, que han aguantado dos mil quinientos años, como en este caso, aún hablan de

cosas que nos tocan. Naturalmente, nosotros sentimos que esta obra hablaba a nuestro tiempo y a nuestro país, porque se trata de temas conflictuales candentes en nuestra sociedad colombiana: la justicia, la corrupción, la corrupción de la justicia, la ambición desmedida, la desigualdad, la esperanza en una organización mejor de la sociedad, etc.

Es una obra que le decía cosas importantes a la gente y, efectivamente, en las presentaciones de la temporada del 99, cuando se estrenó por primera vez, y ahora, en estas presentaciones muy recientes, se ha notado que el público siente que la obra alude, toca, pone el dedo en la llaga sobre nuestros problemas.

La obra es, sin duda, una gran obra de arte, pero además tiene una gran validez filosófica, política y social.

**DGM:** Ilústranos un poquito más sobre este punto.

**JP:** Este país lleva más de sesenta años en una guerra civil en la que los guerrilleros se han enfrentado al Estado, a la estructura terrateniente y feudal y de grupos políticos hegemónicos. Hemos estado en una guerra de más de sesenta años, ahora buscamos la paz, pero esa guerra es una guerra entre hermanos. *La Orestíada* habla mucho de eso; Esquilo, en la obra, abomina, rechaza cualquier posibilidad de una guerra fratricida, de una guerra entre hermanos, de una guerra civil. Dice: "Si es necesario, lancemos nuestras fuerzas contra enemigos extranjeros". Los griegos acababan de enfrentarse en las Guerras Médicas al Imperio Persa, que trató de invadirlos y aniquilarlos. Esa fue una guerra heroica, una guerra de defensa del territorio, pero, ahora, lo que se veía venir y lo que presentía Esquilo es que se iba a desatar una guerra civil entre las ciudades griegas: la guerra del Peloponeso, de finales del siglo. Esquilo no la vio, pero parecía que presintiera esa posibilidad de una guerra entre hermanos, entre las ciudades griegas y él abominaba eso: "No hay nada más repugnante que una pelea entre las aves de un mismo corral", dice refiriéndose a una guerra civil y eso es lo que nosotros hemos tenido durante varias décadas, una guerra civil.

Por otra parte, está la corrupción; en las últimas décadas, debido al desarrollo del narcotráfico, la posibilidad de generar ganancias inmensas y de manera rápida, el ejemplo de Pablo Escobar y compañía, ha corrompido espantosamente nuestra sociedad. Y es una corrupción que abarca todos los niveles, ¿no? A nivel de la salud, los grandes desfalcos de Saludcoop; a nivel de la contratación pública, los carruseles de la contratación que han

desfalcado en sumas millonarias nuestras ciudades, no solamente Bogotá; los pulpos del comercio internacional; la voracidad por apropiarse de la tierra por parte de los terratenientes, de las castas tradicionales, hegemónicas y feudales de nuestro país, y los nuevos actores, como son la guerrilla y los narcotraficantes.

**DGM:** El ataque al Palacio de Justicia: ¿encuentras equivalencias o derivados en la obra?

**JP:** Pues todo se enmarca dentro de esa violencia de venganza, ¿no? En ese caso el M19 tomó acciones desmedidas por venganza. Todo el conflicto colombiano, esta guerra civil que aqueja nuestro país, está motivado por la sed de venganza. Generaciones que vengan muertes de generaciones anteriores, hijos vengando a sus padres asesinados en la violencia de los años cincuenta, nietos que vengan a sus abuelos o a sus padres o a sus hermanos. Pero ese tipo de justicia primitiva, la justicia por la propia mano, no funciona, pues solo produce que la violencia se perpetúe. Entonces esto del M19 y, posteriormente, el asesinato de los líderes de la Unión Patriótica, todo va encadenado a una justicia de venganza. Claro, también son acciones desatadas por la ambición de poder y de riqueza. Los estamentos oficiales, los grupos que están en desacuerdo y se llega a acciones excesivas de parte y parte. El exterminio de la Unión Patriótica, esos 3.000 asesinados, fue algo realmente criminal.

Me parece que en todo esto está comprometido un Estado de alguna manera tiránico, un Estado de clase, dictatorial, egoísta, posesivo y que no tolera las disidencias, como ocurre en *La Orestíada*. Cuando han asesinado a Agamenón, cuando Clitemnestra y su amante toman el poder, se instaura una dictadura, una hegemonía política total. Nadie puede hablar, no hay libertad. En el comienzo, en el prólogo de *Agamenón*, el Vigía habla de eso. Hay un sistema de represión o como dice Esquilo: "No podemos hablar porque hay un buey sobre nuestra lengua". Hay un gran peso sobre la lengua, el peso de la represión, el peso de la censura. El Vigía y el coro esperan que eso cambie con la llegada de Agamenón: "Que al fin se imponga la justicia", es un estribillo del pueblo a través del coro. Pero Agamenón es asesinado y ocurre todo lo contrario, se refuerza la dictadura. Después llega Orestes, que no solo es un vengador familiar, sino una especie de liberador. El pueblo le pide que lo libere de esta horrible tiranía.

Con respecto a esto de la instauración de la nueva forma de justicia, a mí me parecen esenciales unas frases, unos versos que pronuncia Atenea al final de la obra *Euménides*, los voy a leer porque me parecen fundamentales, dice Atenea a las Erinias, a los jueces

y a Orestes: “Desde esta firme roca, / el respeto y el miedo, su hermano, mantendrán / alejado del crimen, haya luz o tinieblas, / a todo ciudadano, siempre y cuando no cambien / estas leyes. Si el agua pura enturbias con fango, / jamás podrás beber, aunque la sed te mate. / Lejos de la anarquía, del despotismo, libres; / es este mi consejo sagrado, ciudadanos. / Si guardan el debido respeto al Tribunal / tendrán en el baluarte protector del Estado, / defensor de la patria, como no lo han tenido. / Venerable, inflexible, perfecto, incorruptible, así será el Consejo que estoy instituyendo / con el fin de que cuide como fiel centinela / por siempre a esta ciudad, aunque esta esté dormida. / Aquí, conciudadanos, doy fin a mi discurso”. Esta es la gran esperanza de una justicia real, efectiva, equitativa y que previene contra la corrupción. Un país sin justicia no tiene futuro.

**DGM:** ¿Cuál es el papel del teatro dentro de la sociedad?

**JP:** La influencia del teatro, en nuestra época, es escasa a nivel de masas, pero de todas maneras nosotros cumplimos, tratamos de cumplir, de aportar un grano de arena, como se dice, en este proceso. Esperamos un país mejor, un país más equitativo, más justo. Esa ha sido siempre nuestra esperanza y nuestra lucha desde que el Teatro Libre se fundó, hace cuarenta años, esa responsabilidad social del arte que hacemos ha estado siempre acompañándonos y dirigiendo nuestros montajes.

• 161 •

**DGM:** ¿Cuénteme sobre la adaptación de *La Orestíada*?

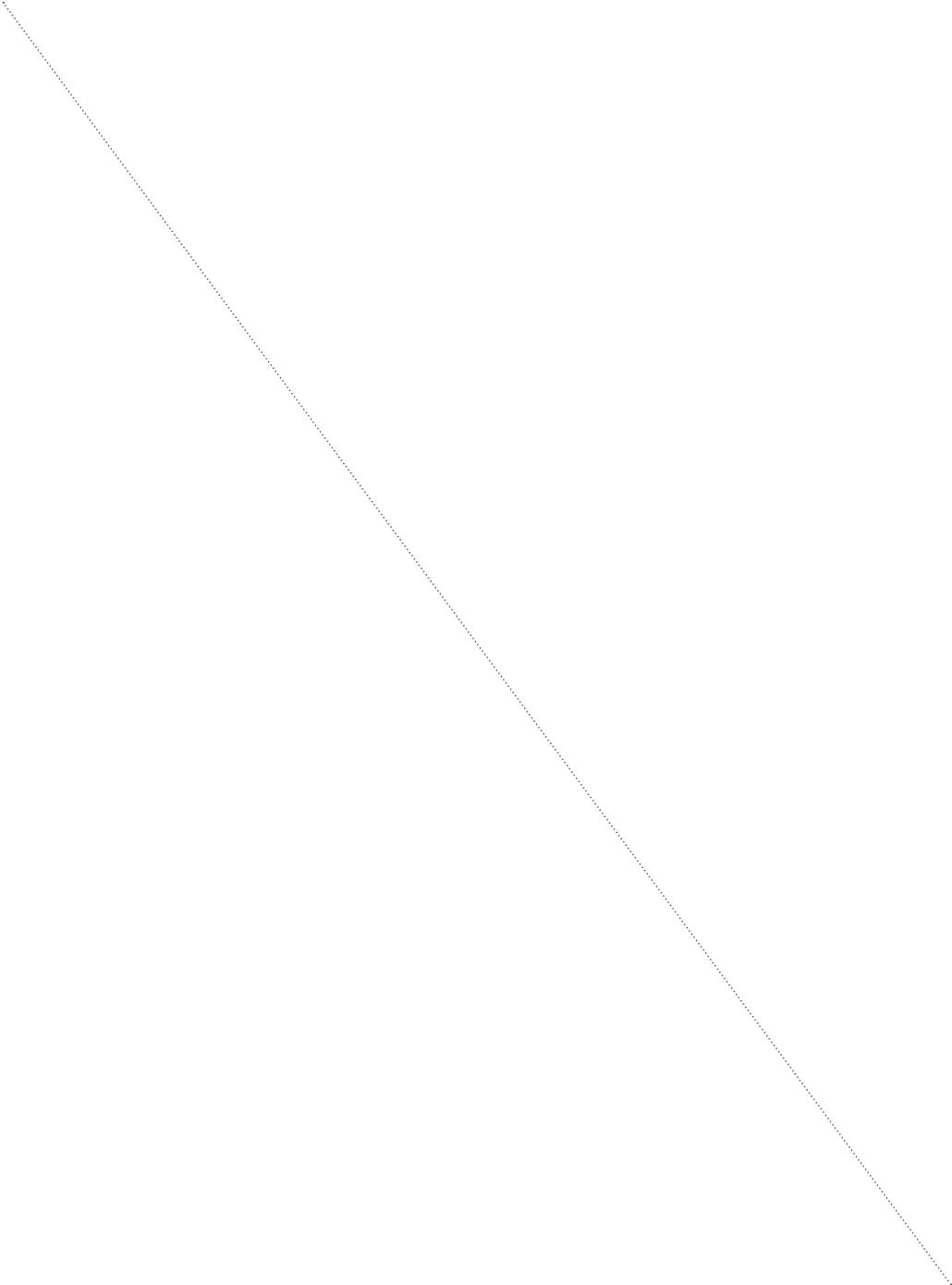
**JP:** Toda la tragedia y la comedia griega, y toda la tragedia y el teatro durante el Renacimiento, el Barroco y, prácticamente, hasta mediados del siglo XIX, se escribió en verso. Líneas armónicas, medidas, rítmicas, acentuadas de determinada manera: ese es el verso. Esto es una característica muy propia del teatro, porque el teatro representado, el teatro puesto en escena, es la palabra en el campo del arte. La palabra en el campo del arte es sonido, que corresponde a leyes acústicas, a normas del sonido. Por eso mi adaptación fue en verso.

Todos estos grandes poetas trágicos, desde Esquilo hasta Shakespeare, hasta Schiller o Goethe, se consideran poetas dramáticos. En el teatro la palabra es para ser oída sobre un escenario y esa palabra debe tener unas características musicales, rítmicas. Casi la totalidad de las traducciones al español de estas obras y, hablando en especial de *La Orestíada*, son versiones en prosa, versiones hechas por gente muy seria, académicos, muy profundos helenistas, conocedores de la cultura griega y son, por lo general, traducciones

muy fieles, pero llenas de notas de pie de página, llenas de comentarios para explicar los significados. Esto no funciona en teatro, ¿sí? En teatro no podemos poner notas de pie de página o “de pie de escenario”. Por eso, a la hora de hacer la adaptación busqué la máxima claridad para el oyente contemporáneo, para que los versos sean claros y el público esté agarrado, entendiendo, y siga todo el hilo de la historia.

Por otro lado, buscamos recuperar la armonía, la música que las traducciones serias en prosa pierden, porque no tienen ritmo, no tienen tempo. Por ejemplo, tres versos de Esquilo o tres versos de Shakespeare al ser traducidos en prosa, se extienden y se convierten en cinco o seis líneas de prosa, entonces eso se vuelve lento, se alarga, se pierde el ritmo de la escena, se pierde la musicalidad, el encanto de la palabra. Cuando montamos uno de estos clásicos siempre procuramos que la obra quede en verso. Verso, obviamente muy distinto al que utilizaban los griegos del siglo V antes de Cristo, un verso distinto al verso inglés de Shakespeare del Teatro Isabelino, pero de todas maneras buscamos recuperar la musicalidad, recuperar el tempo, el ritmo de los parlamentos, de las relaciones entre los personajes.

Teniendo claro esto, Camacho me propuso en el 97, más o menos, cuando se decidió montar *La Orestíada*, escribir una versión en verso. Fue un trabajo muy exigente, demoré dos años haciendo esa versión. Yo estudié griego en la universidad, cuando estudiaba Filosofía y Letras, pero obviamente eso se olvida mucho, se pierde. Tengo unas nociones de griego, pero, obviamente, no puedo traducir directamente del griego. Entonces, me apoyé en seis, siete, ocho versiones al español en prosa, las más serias; me apoyé en traducciones al inglés, en ediciones críticas, las de Oxford y otras universidades en las que aclaran sentidos, frases oscuras y, con estos apoyos y el texto griego, ahí rasguñando lo que podía entender, comencé a poner en verso toda la obra. Yo intento trabajar los versos como en el texto original: hay versos largos, entonces ahí utilizo el alejandrino, que tiene catorce sílabas, con censura en la mitad; en otras partes se pasa a endecasílabos. Especialmente en las canciones del coro trabajo con metros más pequeños, más cortos, el octosílabo o el heptasílabo, que tienen más rapidez, una rítmica que se aprecia más fácilmente. Utilizando diversos tipos de metros se logra diversos tipos de musicalidad y ritmo. El verso largo, el alejandrino, sirve para momentos solemnes, declaraciones importantes, cuando hablan los altos personajes. Pero cuando hablan los esclavos o el coro lo hacen mucho más rápido, más libremente, incluso divertido. Para eso es el metro de siete u ocho sílabas, que es el metro más natural de la lengua castellana y es muy apropiado. Estas fueron las razones por las cuales hice este trabajo.





El Son del Pueblo / Ricardo de los Ríos en / Foto de archivo del Teatro Libre

# Entrevista a Ricardo de los Ríos

16 de junio de 2014

**Juan Diego Arias:** ¿Cómo entró al Teatro Libre?

• 165 •

**Ricardo de los Ríos:** Entré por una convocatoria que hicieron varios integrantes del Teatro Libre, –los que eran más aptos para la música–, porque estaban formando un grupo: El Son del Pueblo. Supuestamente ellos ya tenían conformado el grupo, pero les faltaba una persona que tocara el bajo. Yo estaba en Bogotá, –yo soy de Pasto–, acompañando a un grupo de música afrocubana, que se llama La Unidad 6, y que venían a participar de un festival de música protesta organizado, obviamente, por la gente del Teatro Libre. Yo vine con ese grupo, aquí me contaron que necesitaban un bajista y me preguntaron si quería entrar. Dije que sí.

Había venido a Bogotá pensando en quedarme y la mejor opción para mí era entrar al Teatro Libre de alguna forma y esa fue la más propicia.

**JDA:** ¿Pero entró solamente como músico?

**RR:** Sí.

**JDA:** ¿Pensó en también ser actor del Teatro?

**RR:** Sí. Yo había actuado en el grupo de teatro de la Universidad de Nariño y en mi colegio, entonces no era tan extraño para mí actuar.

**JDA:** ¿Con qué propósito el Teatro Libre creó El Son del Pueblo?

**RR:** Ellos querían tener un grupo de música adscrito al Teatro Libre y que estuviera basado en la concepción sobre la música de la época que ellos tenían. En ese momento, había una reacción frente a toda la música andina, que era la que animaba todas las manifestaciones de apoyo a Allende —estamos hablando de 1973 o 1974—, y al Teatro no le parecía que la música revolucionara tuviera que ser triste, sino alegre. También en Cuba pasaba algo parecido, pues, con el gobierno de Castro, se hizo popular la nueva trova, como una especie de simbiosis entre la música cubana y la andina, y fue relegada la música cubana, el son cubano. El Teatro Libre quería recuperar un poco esa música cubana y armamos El Son del Pueblo.

**JDA:** Cuénteme la historia de El Son del Pueblo.

**RR:** El Son del Pueblo se funda en febrero de 1975. Los integrantes del Teatro Libre éramos: Ramiro Jiménez, Ricardo Téllez, César Mora, Gustavo Martínez, Fabio López, Luz Estela Velásquez, Leonardo Zossi, Bruno Díaz, entre otros. Éramos como once integrantes.

**JDA:** ¿Ustedes componían y escribían las canciones?

**RR:** Sí. César Mora y Bruno Díaz escribían las letras. César Mora también componía la música, pero el que usualmente lo hacía era Gustavo Martínez. Era música protesta. Cualquier pretexto que hubiera lo usábamos para hacer canciones. Por ejemplo: las elecciones. Como nosotros en esa época acompañábamos al MOIR en las campañas electorales, entonces salíamos a cantar en contra o a favor de los candidatos. En una ocasión hubo una gran huelga en Río Paila, Valle del Cauca, que duró varios días. Nosotros inmediatamente nos fuimos para allá a acompañarla, César Mora se quedó allá ocho días y escribió un concierto que se llamaba “Los cantos del cañal”. El concierto lo cantamos por todo el país. Aquí en Bogotá hubo un gran lanzamiento, tal vez en 1979, y el Teatro Libre acompañó en los coros a El Son del Pueblo.

**JDA:** ¿Y el Teatro Libre iba con ustedes representando obras?

**RR:** No. El Teatro Libre nos acompañaba a veces en los conciertos, pero nosotros éramos como un apéndice del Teatro. Ellos no se metían con lo que nosotros hacíamos.

Ahora, dentro del Grupo, éramos los músicos de las obras. *La madre* (1974), de Bertolt Brecht, se hizo con música de El Son del Pueblo y también hicimos de músicos en *Farsa y licencia de la reina castiza* (1982), de Ramón del Valle-Inclán. En esa obra actuábamos y tocábamos. En *El rey Lear* (1978), de Shakespeare, yo hice parte de las fanfarrias, junto a Leonardo Zossi y Bruno Díaz. Yo tuve que estudiar trompeta para esa obra.

**JDA:** ¿El Son del Pueblo sigue?

**RR:** Sí, se supone que no se ha terminado. Todavía hay algunos miembros, que tocaron en diversas épocas, que esperan que haya una oportunidad, un buen momento, de volver a reunirse.

**JDA:** ¿Usted cuándo empieza a actuar con el Teatro?

**RR:** Eso se va dando por épocas. Por ejemplo, en la *Farsa y licencia de la reina castiza* ya actué como músico. En *Episodios comuneros* (1981), de Jorge Plata, El Son del Pueblo era el grupo de músicos de la obra, pero Germán Moure, que era el director de la obra, en un momento nos dijo: "Aquí necesito que haya alguien que haga un papel y no hay nadie quien lo haga, ¿algunos de ustedes quiere hacerlo?". Y yo dije que yo quería. Ese fue el primer papel que hice como actor en el Teatro Libre.

Sin embargo, la primera obra con una fuerte relación con la música en la que yo actué fue *Crescencio, la leyenda y la música* (1993), de Armando Múnera, sobre la obra de Crescencio Salcedo. Yo fui el padre de Crescencio. Era una obra con muchas canciones.

**JDA:** ¿Cómo le fue actuando?

**RR:** Bien. El segundo papel que hice fue de un día para otro, como siempre. Me llegó la invitación y me dijeron: "Tenemos un problema con el actor que hace de Merlie Ryan en *La balada del café triste* (Carson McCullers, Edward Albee, 1983). Ya le llevamos el libreto

a su casa, mañana tiene que tenerlo aprendido". Yo acepté, pero era muy difícil, y lo hice porque uno siempre quiere estar en el centro del escenario, actuando.

**JDA:** Ninguno de ustedes era un actor profesional, ¿cómo era actuar con los integrantes del Grupo del Teatro Libre?

**RR:** (*Entre risas*). Yo siempre había visto al Teatro Libre a la distancia. Con el grupo de la Universidad de Nariño fuimos al Festival de Manizales en 1973 y allá vi *La verdadera historia de Milcíades García* (1974), una obra de creación colectiva. En el momento en el que me llaman, a mí me gustaba mucho el Teatro Libre, pero nunca pensé que iba a llegar a actuar ahí.

**JDA:** ¿Qué le gustaba del Teatro Libre?

**RR:** Yo creo que su criterio. Hacer las obras de los clásicos, el hecho de tener una concepción y una idea de hacer un teatro distinto. Sus obras me llamaban mucho la atención. Cuando el Teatro fue a Pasto (con *La huelga* [1976], de Sebastián Ospina), me llamó mucho la atención, aunque también por su posición política. Desde muchacho, desde 1975, yo ya pertenecía al MOIR y a la Juventud Patriótica. Entonces, ellos eran como los compañeros, ¿no?

El hecho de hacer obras de autores universales, ya que montaban obras de Brecht, de Shakespeare, inscribía al Teatro dentro de un movimiento universal. Eso siempre me ha parecido lo más importante.

**JDA:** Usted estuvo en la creación de la Escuela de Formación Actoral, ahora Departamento de Arte Dramático en convenio con la Universidad Central, ¿cómo fue eso?

**RR:** En esa época, las escuelas nacionales de teatro en Bogotá habían entrado en declive y el Teatro Libre vio que había un vacío y que era necesario formar una nueva generación de actores. Desde el comienzo, porque a mí me funcionaba lo de la música, fui profesor de música, junto a Manuel Cubides, profesor en la Universidad de los Andes.

**JDA:** ¿Cómo ha sido la experiencia con los montajes del año pasado de los espectáculos de cabaret *El pobre Bertolt Brecht* y *De las flores del mal y otras hierbas* (2013)?

**RR:** Pues yo estoy muy agradecido con eso: el hecho de que los nuevos espectáculos tengan música es lo que más me ha amarrado al Teatro Libre. El Teatro siempre se ha caracterizado por tener música en sus obras, todas han tenido música, pero estas últimas han tenido mucha más.

*La madre* tuvo música; *La huelga* también (una vez me dijeron que un músico no fue a la gira porque se había enfermado y que sabían que yo podía reemplazarlo y me tocó de un día para otro aprenderme todas las canciones); *El rey Lear*, por supuesto, con las trompetas y con la composición que Eduardo Carrizosa, hoy uno de los directores de la Orquesta Filarmónica de Bogotá, hizo para un grupo de cámara (guitarra, percusión y flauta) del que yo hacía parte; también había música en la *Farsa y licencia de la reina castiza*; en *Los andariegos* (1983), de Jairo Aníbal Niño, (la obra se lleva a China en 1983 y yo hago el papel de un violinista que se llamaba Cecilio Ahumada, porque había tenido unas clases de violín); en *Seis personajes en busca de autor* (1984), de Luigi Pirandello, en la que hice de pianista...

**JDA:** ¿Aprendió a tocar todos esos instrumentos en el Teatro Libre?

**RR:** A la par que estaba en el Teatro Libre y en El Son del Pueblo siempre he procurado tener un maestro de música. Primero pagué unas clases de violín, después pagué unas clases de canto, luego de piano y así sucesivamente. He estado abierto a esa relación con los instrumentos.

El último que aprendí a tocar fue el acordeón: Ricardo Camacho creía que la música de *Los hermanos Karamazov* (2007), adaptación de Patricia Jaramillo de la novela de Dostoievski, debía girar alrededor del acordeón, porque este es el instrumento nacional de Rusia. “¿Qué le parece?”, me dijo Ricardo. Y yo le dije que me parecía bien, si me daba carta blanca para comprar el acordeón, yo empezaba a estudiar.

**JDA:** ¿Usted toma esas clases dependiendo de las necesidades que presentan los montajes?

**RR:** Nacen de mi propia curiosidad, pero muchas veces van de la mano con los montajes.

**JDA:** ¿Cómo fue el viaje a China?

**RR:** El Teatro Libre, políticamente, tenía un acuerdo tácito con la Asociación Colombo-China, que eran unos amigos que luchaban porque hubiera, en los años 80, relaciones diplomáticas con China. Eso fue por ahí en el gobierno de Julio César Turbay Ayala. Como el Teatro Libre había acompañado a esa Asociación en esa lucha, ellos decidieron que la organización cultural que debía viajar primero fuéramos nosotros. Íbamos en representación del país. Llevábamos *Los andariegos* y, con El Son del Pueblo, unos cantos y bailes típicos: bambucos, pasillos, que eran interpretados por nosotros y bailados por actores del Teatro Libre.

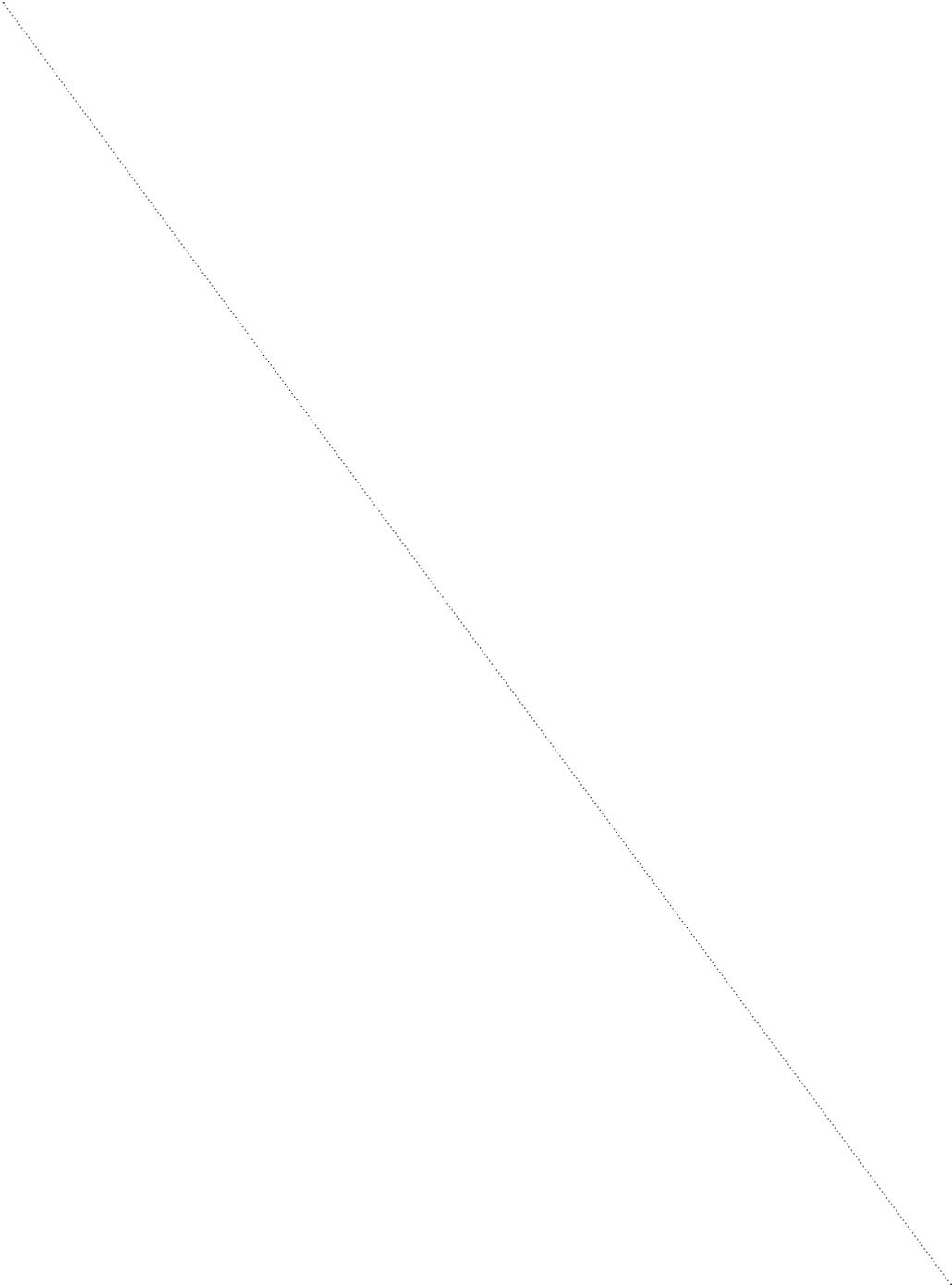
Esa experiencia fue impresionante. Era como si la cultura china fuera la suma de todas las culturas universales, tenían una facilidad y una receptividad increíble. Lastimosamente el fotógrafo y los encargados de eso en el Teatro Libre cometieron algún error y no quedó registro de nada. Pero era impresionante, después de las cenas de yo no sé cuántos platos, siempre terminábamos tocando música y cantando con los músicos de allá. Eran esos instrumentos milenarios de viento y cuerdas integrados con nuestros instrumentos.

**JDA:** ¿Alguna obra del Teatro que usted recuerde?

**RR:** Creo que a mí me fue muy bien en *El burlador de Sevilla* (1990), atribuido a Tirso de Molina, como Catalinón. Uno sabe cuándo uno dio con lo que era el personaje. Recuerdo bien también mi personaje en *Ahí vive alguien* (1991), de Athol Fugard, que se llamaba Shorty, y el de *Cándido y los incendiarios* (1992), de Max Frisch, que se llamaba Eisenring.

**JDA:** En *La Orestíada* del 99 usted hizo de Mensajero y Orestes, y el año pasado fue Mensajero y parte del Coro en la misma obra, cuénteme del remontaje de la obra de Esquilo.

**RR:** Uno se llena de emoción al rehacer una obra que nadie había hecho antes en el país.





*Macbeth*, William Shakespeare / Jorge Plata y Beatriz Rosas / Foto de Jaime Valbuena

# Entrevista a Patricia Uribe

11 de junio de 2014

**Juan Diego Arias:** ¿Cuándo se vinculó al Teatro Libre?

• 173 •

**Patricia Uribe:** Digamos que yo tengo dos encarnaciones en el Teatro Libre. Yo fui compañera en la Universidad de los Andes de Ricardo Camacho, Jorge Plata, Patricia Jaramillo y de un montón de gente que empezó a hacer teatro en la Universidad y que fue la semilla del Teatro Libre. Yo nunca hice teatro, pero sí participaba en las lecturas de obras y todo eso. Luego me fui al exterior y, poco tiempo después, regresé.

En 1983, mi primera encarnación, yo era Subgerente de una entidad de economía mixta que se llamaba Colcultura. Allá llegó un día Germán Jaramillo a conversar conmigo. Él no solamente es uno de los fundadores del Teatro Libre, sino que es pariente mío. Vino y me dijo: "Vea, es que estamos buscando una persona para la Dirección Ejecutiva del Teatro Libre y hemos pensado en usted". ¿Y de dónde? ¿Por qué? Si yo, fuera de ir a todas las obras y de ser amiga de ellos, no tenía nada que ver con el Teatro. "Pues porque estamos en una coyuntura y necesitamos un Director Ejecutivo y creemos que usted es la persona", me dijo. En ese momento yo le dije que ni el teatro tenía con qué pagarme ni yo podía vivir con lo que el Teatro me iba a pagar. Pero buscamos una forma y, efectivamente, nos reunimos con Germán Jaramillo, Diego Prieto y Jean-Claude Bessudo para

encontrar una fórmula en la cual el Teatro no se arruinara ni yo perdiera plata, pues yo ya era una persona independiente, vivía de mi trabajo y tenía que pagar un alquiler.

**JDA:** ¿Qué tipo de vínculo tenían Diego Prieto y Jean-Claude Bessudo con el Teatro Libre?

**PU:** Llamémoslo un vínculo de amistad. Diego es de familia manizaleña, al igual que Germán y yo. Entonces había como un vínculo ahí de amigos y coterráneos. Jean-Claude fue compañero de pupitre de Ricardo Camacho en el Liceo Francés. Ellos estaban buscando un Director Ejecutivo fijo en el Teatro Libre. En ese momento había uno, pero, como todos, vivía de otras cosas. Entonces, ahí se planteó una fórmula que yo acepté: un sueldo básico y un porcentaje por resultados del Teatro. Total, me lancé.

**JDA:** Cuénteme sobre la coyuntura del Teatro.

**PU:** Yo llegué al Teatro y me encontré con que el grupo, para festejar un aniversario, había decidido hacer la epopeya de su vida y se habían ido para China. Cuando regresaron, había tantos pagarés por pagar que iban a embargar al Teatro Libre y, evidentemente, nadie respondía por eso. Unos estaban firmados, otros no; unos estaban firmados a título personal, pero eso era otra historia. Entonces, en 1984 la deuda era del orden de 30 millones pesos, que para esa época era una cantidad de plata y más para alguien, como el Teatro, que no tenía nada, no tenía cómo responder por eso. En ese momento la única posibilidad que teníamos era trabajar en lo que hacíamos y en lo que sabíamos, ponernos en orden y ser muy rigurosos.

Entonces planteamos una temporada de un año entero de *Un muro en el jardín*, de Jorge Plata; *Un tranvía llamado deseo*, de Tennessee Williams; y *El burgués gentilhombre*, de Molière (1985). Fue una temporada muy exitosa y fue la primera vez que se vendieron abonos. Me acuerdo que necesitábamos policías para cuidar la entrada del Teatro del Centro porque se llenaba muchísimo. Eso nos permitió salir de buena parte de la deuda del viaje a China, pero luego vino el desastre, porque al final del 85 ocurrió lo de la Toma del Palacio de Justicia y lo de Armero. Nosotros estrenábamos *Macbeth*, de Shakespeare, prácticamente el día del Palacio de Justicia. Hubo toque de queda en Bogotá y nos tocó quedarnos a dormir en el Teatro. Por eso, el siguiente año, 86, fue muy duro.

**JDA:** Ustedes compran dos años después el Teatro de Chapinero, ¿cómo fue esa compra?

**PU:** Como habíamos logrado salir de parte de la deuda, aparece la Fundación Arte de la Música y Rafael Puyana y toda la gente que quería vender el Teatro. Ellos habían comprado este Teatro para hacer actividades musicales, pero no les estaba funcionando y habían tomado la decisión de venderlo. El comprador que tenían era almacenes Only y querían comprarlo para convertirlo en una vitrina adicional, a lo que Rafael dijo: “Este es un teatro hecho por Luis Enrique Osorio, es un teatro en el corazón de Bogotá, ¿cómo es posible que se convierta en una vitrina de ropa?”. Entonces buscó a Ricardo Camacho y a Germán Jaramillo, que era el único que tenía noción del dinero, y vinimos a ver el Teatro.

En todas estas situaciones pasan cosas que son mágicas y misteriosas y que uno no entiende por qué pasan, pero el caso es que fuimos a visitar a Mario Calderón Rivera, que era el Gerente del Banco Central Hipotecario, a decirle que ese teatro no se podía dejar convertir en una vitrina y, yo no recuerdo la cifra, pero Mario Calderón Rivera nos prestó la plata, con un crédito hipotecario, para comprarlo. Ese préstamo fue para la compra, pero había que remodelar el teatro, porque solo cada tanto había un concierto, se presentaba una película o se montaba una obra infantil: el teatro estaba deteriorado. Entonces, ya con el teatro, tuvimos que buscar la plata para remodelarlo y el Banco del Estado y el Cafetero —Víctor Londoño y Jorge Humberto Botero fueron nuestros contactos— nos prestaron la plata que necesitábamos.

Todo el proyecto arquitectónico que usamos para la remodelación lo hizo Alfonso García Galvis, que nos lo regaló, él no cobró ni un centavo por todo eso. El constructor fue Alberto Martínez, que también, prácticamente, nos regaló su trabajo. Y empezamos a hacer lo posible para conseguir la plata para remodelarlo y ponerlo a funcionar. Vendimos carpetas artísticas, hicimos un calendario con colaboración de artistas de renombre nacional y seguíamos trabajando, mientras tanto, en el Centro como locos en una programación permanente y constante, de manera que mantuviéramos el flujo de caja y las cosas para poder terminar la remodelación del teatro.

**JDA:** ¿Qué tenía de especial el Teatro para conseguir estos beneficios?

**PU:** Creo que había dos factores fundamentales, el primero era prestigio y, el segundo, credibilidad. El Teatro Libre en ese momento era un referente. Es decir, había tres teatros en Bogotá: el TPB, el Teatro La Candelaria y el Teatro Libre. El Teatro Nacional no fue un grupo, los otros sí lo fueron. Y el Teatro Libre tenía bien clara su vocación, su definición estética y artística, y la gente lo conocía por eso y por el *boom* que significó una

obra como *El rey Lear* (1978), de Shakespeare, y las obras que vinieron después, como el súper éxito de *El burgués gentilhombre*. El Teatro tenía un nombre, un prestigio y yo creo que también teníamos credibilidad, por el hecho de haber salido de la deuda por el viaje a China. También tuvimos la suerte de encontrarnos gerentes de banco sensibles y que tenían cierta libertad de acción, cosa que hoy en día es impensado. Que un gerente de banco apruebe un crédito hipotecario a un grupo artístico, imposible. Sin presentar una cantidad de garantías de quién sabe cuánto... eso no es posible. En nuestro caso la garantía era el inmueble y el compromiso era pagar. Lo mismo ocurrió con la plata para la remodelación.

En esa época, lo que hoy se llama “mermelada”, se llamaba auxilio parlamentario y realmente tuvimos mucho apoyo de parte de varios concejales. Para esa época tener un auxilio de un millón de pesos era muy bueno cuando uno tenía una deuda de veinticuatro millones. De esa manera, y con mucho trabajo y con mucha gestión de *fundraising*, nos metimos en todo esto. El distrito también nos ayudó con la remodelación de la plazoleta. La sala de Chapinero se estrenó el 25 de mayo de 1988 y yo me retiré a finales de ese año. Fui Directora Ejecutiva por cinco años, en los que pagamos la deuda del viaje a China y compramos y empezamos a trabajar en el Teatro de Chapinero.

Yo me fui a Paraguay a trabajar con el Programa de Naciones Unidas para el Desarrollo y, luego, me fui con la UNESCO doce años a Perú. Hace seis años regresé a Colombia. Me jubilé y volví. Llegué a Colombia un 4 de febrero y el 6, en la casa de mi madre, recibí una llamada de Ricardo Camacho. Eso me sorprendió. Primero, me preguntaba de dónde había sacado el teléfono de mi madre y, segundo, cómo sabía que yo estaba acá, si yo había llegado hace dos días. Él me dijo: “No le puedo contar, pero supe y quiero conversar con usted. Usted tiene que volver al Teatro”. Yo le respondí: “Mijito, yo llevo diecisiete años por fuera del país, estoy llegando y necesito poner la cabeza acá. Me toca buscar apartamento, tengo que saber dónde vivo y a qué país volví, porque ni este ni yo somos los mismos. Hasta dentro de un año no puedo pensar en hacer absolutamente nada”. Entonces, Ricardo me dijo que no, que no podían esperar hasta el otro año y que me daba hasta el 31 de mayo para darle una respuesta. En esa fecha lo llamé y le dije que yo no podía, no tenía apartamento, mis muebles estaban en un depósito. No tenía cómo dedicarle cabeza a una cosa así. “Seguiremos hablando, entonces”, respondió Ricardo.

Luego, a finales de año, me volvió a contactar: “Bueno, usted ya tiene apartamento, ¿por qué no asume la Dirección Ejecutiva del Teatro?”. Yo lo estaba pensando y creía que

dar un paso hacia atrás de diecisiete o dieciocho años no era conveniente. “Si quiere yo le ayudo con la Junta Directiva, como miembro. Yo me meto y les ayudo y hago lo que pueda”, le dije. Me dijo que bueno. Y entré a la Junta como un miembro más. Esa fue mi reencarnación.

**JDA:** ¿Con qué Teatro Libre se encontró luego de esos diecisiete años?

**PU:** Encontré el que nunca imaginé que iba a encontrar. Es decir, habían pasado diecisiete años y algunas cosas habían cambiado, pero muchas otras no, muchas se habían detenido en el tiempo. Lo primero que hice antes de volver a la Junta Directiva, con un chico pasante francés que había acá, fue mirar cómo estaba el Teatro por dentro. Porque una cosa era ir a ver los espectáculos o mirar si las salas estaban mejor o peor, y otra cosa era ver esto por dentro, cómo estaba funcionando. Empezamos a hacer una serie de entrevistas a todos los miembros del Grupo Artístico, de la Asamblea, en ese momento. Las entrevistas eran de cuatro preguntas y anónimas. Yo tomé notas, pues no se grabaron. Nosotros preguntábamos: cómo ven el Teatro Libre hoy, cómo se ve usted en el Teatro Libre hoy, cómo quisiera que fuera el Teatro Libre dentro de diez años y cómo se ve usted en el Teatro Libre dentro de diez años. Para todos eran las mismas preguntas. Ahí recogimos un montón de información.

Esta era una institución con un mundo de cosas, que fue creciendo por osmosis, a convertirse en una empresa cultural, pero que no tenía, ni tiene, las herramientas ni los modos para serlo. Así, otra vez estaban en lo mismo: en deuda, en déficit, preguntándose si la programación funcionaba o no, que si había o no hitos, etc. Mientras tanto, habían pasado veintipico de años de la sala de Chapinero, 20 Festivales Internacionales de Jazz, estaba la otra sala, ya existía el Departamento de Arte Dramático en convenio con la Universidad Central y, fuera de eso, un grupo de diecisiete o diecinueve personas, que finalmente seguían trabajando de la misma manera de siempre, como un grupo estable de una institución que es mucho más grande que el grupo.

Nosotros empezamos a conversar de todo esto y yo les dije que teníamos que cambiar nuestra manera de ver el Teatro, pues teníamos que asumirnos como una empresa cultural, con una sala pequeña y una grande —que, además, está en el corazón de Chapinero. Mi trabajo comenzó con los miembros de la Junta Directiva: les expliqué mi propósito y la necesidad que teníamos de organizar la administración.

Sin embargo, a los dos años de estar en la Junta y de estar recogiendo esta información, y al ver que todo seguía igual, yo decidí no seguir. “Yo, honestamente, prefiero sentir que ni estoy perdiendo el tiempo ni que estoy imponiendo una cosa que a nadie le interesa. Yo no estuve acá diecisiete años, ustedes pueden seguir viviendo sin mí”, le dije a Ricardo. Pero él no me dejó, dijo que iban a cambiar la administración, y se planteó el cambio en la Dirección Ejecutiva. Pero el problema es que una persona no puede cambiar una cultura, eso es un proceso que tiene que incorporarlo todo el mundo a su quehacer, y es un proceso traumático y difícil, más cuando las formas de hacer las cosas se han arraigado tanto.

Ahí es cuando decidí plantear mi visión del Teatro Libre como una empresa cultural y demostrar que el Teatro era mucho más que el Grupo. El Grupo es una parte de la Fundación Teatro Libre de Bogotá. Ahora, la Fundación es una Asamblea que la conforman el Grupo Teatro Libre, las dos salas, el Festival Internacional de Jazz y el Departamento de Arte Dramático. Yo entiendo que en un medio artístico hablar de una empresa es como hablar inmediatamente de lucro y yo no creo que la vocación de una empresa cultural sea esta, pero tampoco puede ser con ánimo de pérdidas, porque estaríamos condenados a desaparecer y cada día es más difícil movilizar recursos para actividades culturales y otras no rentables.

Esa reunión se hizo en octubre y en febrero del otro año recibí un correo de Ricardo en el que me decía: “Hemos estado pensando y lo que nosotros tenemos que hacer es vender Chapinero. Ya tenemos un cliente”. Pero después de todo lo que habíamos hablado, que éramos una empresa, ¿por qué íbamos a vender a Chapinero? Ricardo decía que no tenían capacidad para programar los dos teatros y era un desgaste muy grande. Nosotros aceptamos su idea y, como Junta Directiva, decidimos escuchar el Grupo, porque no podíamos estar a contracorriente de lo que ellos querían, era absurdo. El Grupo, no en términos legales, pero sí afectivos, es el dueño del Teatro, aunque solo sean una parte de este. Además, esta es una empresa cultural sin parangón en el país, cosa de la que yo estoy absoluta y totalmente convencida. No tiene igual. Habrá otras, pero de las características de este Teatro no las hay aquí ni las hay en varios países de Latinoamérica.

Decidimos hacer una reunión con la asamblea y miembros de la Junta Directiva para preguntarles qué es lo querían y para saber para dónde debíamos encaminar las cosas. Al Grupo no le gustaba Chapinero, le parecía una sala fría, un monumento a la burocracia y mil horrores así... Los miembros de la Junta Directiva salimos muy desconcertados,

pero al final de esa reunión alguno dijo: “Pero, en realidad, nosotros no tenemos elementos de juicio para poder saber si lo mejor es vender o no la sala. Entonces la Junta Directiva debería delegar la decisión al Grupo”. En la Junta constituimos un comité para hablar con el posible comprador para ver qué era lo que ellos ofrecían, lo que querían y de qué manera podríamos buscar que ellos usaran el teatro para las cosas que lo necesitaran sin que nosotros perdiéramos la propiedad.

El caso es que en esa época el Teatro Libre no tenía hipotecas ni deudas. Yo pensaba: cuando estuvimos endeudados siempre pudimos salir adelante y, en ese momento, que no teníamos ese tipo de problemas, ¿cómo no íbamos a poder hacerlo? Entonces tumbamos la negociación. Hubo quien dijo que era un costo beneficio, ya que se tenía un comprador, pero la mayoría quería poner a funcionar esto como una empresa cultural.

Un poco esa es la apuesta. Yo estoy en la presidencia de la Junta Directiva desde hace tres años y ha sido muy duro porque el entorno en general es muy difícil en el país, pero sobre todo las maneras de trabajar internas son muy reacias al cambio. Hay mucho temor a que cambiar las maneras sea desnaturalizar la institución. Es más, a muchos les molesta que uno hable de institución y de empresa, pero estamos en el siglo XXI. Esa es la realidad: nosotros formamos parte de lo que hoy se llaman industrias culturales, lo que suena todavía más feo, pero es la realidad para la que vamos. Definitivamente tenemos que acometer todo esto con una visión integral y con objetivos compartidos, porque el objetivo de la Fundación ya no es solo hacer teatro, sino que es programar dos salas, mantener el Departamento de Arte Dramático y seguir con uno de los festivales de jazz más antiguos de América. Entonces esto realmente requiere un gran esfuerzo mental y administrativo o de gestión. Yo estoy persuadida y me mantendré en esto mientras no me demuestren lo contrario, pero sí creo que es necesario tener varias reflexiones sobre quiénes somos, en dónde estamos, para dónde vamos y qué queremos. Estamos trabajando para el futuro, ya festejamos cuarenta años y no podemos vivir de las glorias del pasado, tenemos que vivir de lo que hagamos hoy, aquí y ahora, y el trabajo de la Fundación es pensar en el presente y el futuro.

Igualmente, hay que pensar, como Grupo Artístico, qué queremos programar en la sala de Chapinero, porque con el Grupo Artístico que tenemos no podemos hacer una programación para las dos salas. Ni es bueno para los actores, que en la mayoría de los casos son también docentes, ni para el público, porque este siempre quiere ver caras distintas, caras nuevas. Yo creo que el temor que hay es que si hay otros, se desnaturalizará el

tipo de trabajo que hace el Teatro y yo estoy persuadida de que no hay razones para que esto pase.

El último año hicimos una reforma a los estatutos, donde queda bien definido qué es la Fundación Teatro Libre, no el Grupo, sino la Fundación, y cuáles son las reglas y normas que lo rigen. Hemos empezado a trabajar como productores y programadores, porque la sala de Chapinero se tiene que programar y no solo producir. Y programar en una diversidad de ofertas, donde le saquemos el partido que se le puede sacar a una sala de 654 sillas, en el corazón de Bogotá, con varios parqueaderos alrededor. Debemos tener la capacidad de programar sin ánimo de pérdida y ojalá con ánimo de lucro para que eso nos permita sostener otras cosas que definitivamente no se van a sostener por sí solas.

**JDA:** ¿Qué es el Teatro Libre?

**PU:** El alma del Teatro Libre es Ricardo Camacho, con sus cualidades y con sus defectos. Con él, a veces tenemos encontronazos, pero yo creo que tenemos un enorme respeto mutuo. Creo que, poco a poco, ha ido dándose cuenta de que todo esto es una realidad.

**JDA:** ¿Por qué el Teatro se mantiene, a pesar de las deudas, hipotecas, embargos, etc.?

**PU:** Porque siempre ha habido un ángel de la guarda. Lo que pasa es que uno no puede esperar que siempre haya un ángel de la guarda. Nosotros no nos podemos confiar que aparezca ahora alguien, porque no va a aparecer, y, si lo hace, nos va a decir: "Ustedes tienen cuarenta años, ¿por qué siguen haciendo teatro? Esto se lo inventaron ustedes, manténganlo ustedes". Sobre todo en un mundo como en el que vivimos. No es solo la realidad local y nacional: lo primero que han hecho en España por su crisis es quitarles los apoyos a la actividad cultural y fue lo mismo que hizo Thatcher en Inglaterra. Y no es porque así sea el neoliberalismo, es la dinámica social y económica. Uno tiene que tener la capacidad de reacomodarse y reconvertirse, de innovar y generar nuevas formas para seguir creciendo.

Para nosotros es clarísimo que el Grupo del Teatro Libre quiere hacer teatro, pero nos tenemos que empezar a plantear qué tipo teatro, para quién, con quién. Necesitamos un público y lo podemos conseguir en la línea estética del Teatro Libre, no tenemos la necesidad de recurrir a un teatro comercial. Este es un teatro de autor, de texto, de reflexión, de pensamiento... Un teatro que puede ser divertidísimo, pero también muy serio, como

las viejas películas italianas. No hay que sacrificar el qué, pero sobre el cómo se pueden buscar formas. Tenemos que pensar cuál es el público. No podemos producir cinco obras anuales, no tenemos ni los recursos humanos ni los económicos. Es mucho mejor que pensemos que nuestro aporte en lo artístico sea el mejor posible y si no podemos hacer sino dos espectáculo al año, no hacemos sino dos. Pero si hacemos dos podemos traer obras o espectáculos de otras partes que complementen ciclos en el Teatro Libre. Por ejemplo, podemos hacer ciclos como “El teatro y la música”, “El teatro y el cine” o “El teatro y la novela”.

Ahora, eso requiere de varias cosas que el teatro no está acostumbrado a hacer, como programar, planificar y presupuestar con mucha anticipación para poder hacerle gestión a todo eso. Porque nosotros no sacamos nada con tener una programación anual que se ofrece desde febrero si no tenemos los mecanismos para mercadearla, venderla, ofrecerla, sostenerla y sustentarla. Hay que echarse para atrás, pensarse y proyectar más y mejor hacia un futuro.

**JDA:** ¿Cómo ve el futuro del Teatro Libre?

**PU:** Yo veo que hay un problema de relevos. Desde mi perspectiva, esa es otra preocupación, porque creo que construir a lo largo de tantos años una institución y que nadie piense en qué va a pasar con ella mañana... Todos nos vamos a ir. No pensar en quién va a tomar las riendas de esto, cómo se va a continuar, cómo se va a seguir...

**JDA:** En el mismo año que usted se fue, en 1988, el Teatro Libre fundó la Escuela de Formación de Actores, hoy Departamento de Arte Dramático en convenio con la Universidad Central, y el Festival Internacional de Jazz. Cuénteme sobre la fundación de la Escuela.

**PU:** Hace veintiséis años se fundó y se hizo, precisamente, pensando en la necesidad de una renovación actoral, pues veníamos de otra crisis, mucha gente se había ido y el grupo se había diezclado. Creímos que lo mejor era buscar una manera de formar actores y de tener gente nueva. De ahí fue de donde surgió la idea de la Escuela. Se hizo una investigación para establecer el currículo y se empezó con una enseñanza, digamos, no formal. Luego de que varias generaciones de la Escuela salieran y no tuvieran posibilidad de acreditar un título o un certificado y no les dieran posibilidad de trabajar en ningún lado, pensamos en unirnos con una universidad. Esa idea la teníamos desde el momento en el que creamos la Escuela, pero era mucho más difícil vender la idea de

algo que no existía. Antes de retirarme, participé en varias de las reuniones cuando se pensó que fuera en asociación con la Universidad de los Andes, porque era la universidad con un vínculo natural con el Teatro, pues el Grupo había nacido allá.

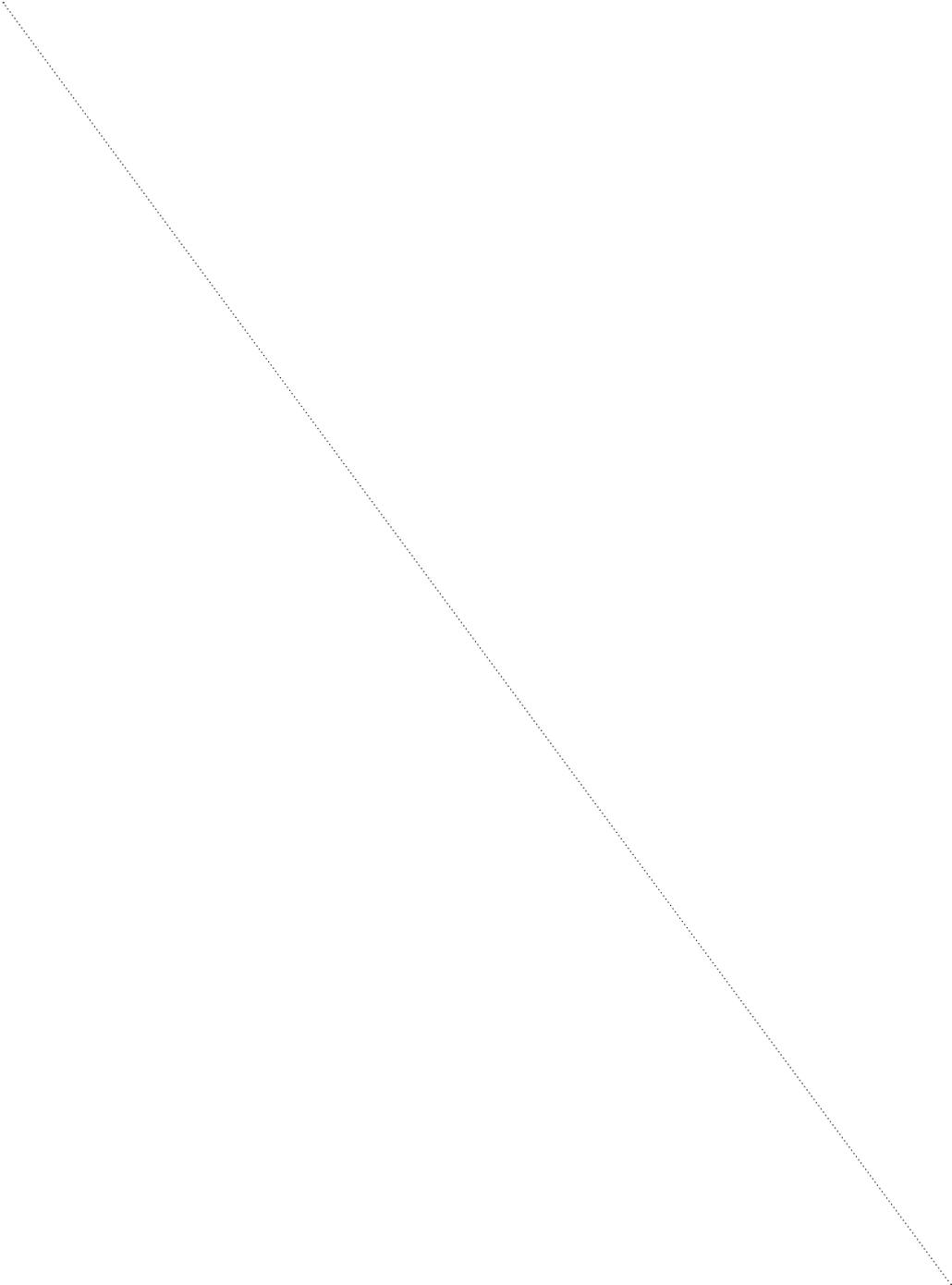
Cuando yo regresé del Perú, ya estaba el vínculo con la Universidad Central. Este se hizo en 2007.

**JDA:** ¿Y el Festival Internacional de Jazz?

**PU:** Esa fue una propuesta neta de Ricardo Camacho, pensando en programar la sala de Chapinero con cosas distintas al teatro. Comenzamos a hacer vínculos con la gente que tenía larga trayectoria en programas de jazz en la emisora HJCK, con Kent Biswell, Óscar Acevedo, los hermanos Arnedo, entre otras personas. Así se organizó el primer Festival Internacional de Jazz y fue un éxito, porque no se hacían conciertos de jazz similares en el país. Desde ese momento estaba la necesidad de que esta sala programara algo distinto a la otra sala.

**JDA:** ¿Algo más que quiera agregar?

**PU:** Hace poco estaba revisando las entrevistas que me hicieron cuando salí del Teatro en el 88, y me sorprendió que en esa época pensaba lo mismo que hoy. Creo que se ha progresado mucho, pero estamos en un momento de inflexión: o tomamos una dirección clara o no sé si esto, como es hoy, pueda sobrevivir. Sería muy triste que después de todo lo que se ha hecho, esto se estanque y echemos hacia atrás. Por eso, el planteamiento que se hizo en la última reunión de Junta Directiva fue hacer un comité mixto, para que dos miembros de la Junta se puedan reunir con dos del Grupo Artístico para conversar sobre estos temas. Porque yo estoy suficientemente convencida de que tenemos todo para consolidar una empresa cultural sin igual en Colombia.





*La verdadera historia de Milcíades García*, Creación colectiva / Dora Ligia Ospina, Gloria Valdiri, Pepe Pardo y Adela Gamboa /  
Foto de archivo del Teatro Libre

# Quién es quién

**Juan Diego Arias.** Literato de la Universidad de los Andes. Hizo un diplomado en Estudios Cinematográficos, con énfasis en Guión, en FAMU, Praga. Actualmente es Productor de Contenidos de la Fundación Teatro Libre y profesor de Historia, Teoría y Crítica en el Departamento de Arte Dramático de la Universidad Central en convenio con el Teatro Libre. Para teatro escribió una obra basada en dos pasos de Lope de Rueda, *Compañía de garnacha*, y los textos para una adaptación de la obra de Franz Xaver Kroetz, *Complacencias musicales*, que presentó el Teatro Libre.

**Diego Barragán.** Egresado de la Escuela de Formación de Actores del Teatro Libre en 2003. Con el grupo actuó en *Julio César*, *El burlador de Sevilla*, *Gargantúa*, *Pequeño negocio de familia*, *Las preciosas ridículas*, *Arthur el niño*, *La fascinación sagrada*, *El gato con botas*, *Madre Coraje*, *El idiota*, *Los hermanos Karamazov*, *Los demonios*, *La Odisea*, *Divinas palabras*, *La boda de los pequeñoburgueses*, *Las convulsiones*, *Marat/Sade*, *El enfermo imaginario*, *Máxima seguridad* y *La Orestiada*. Literato de la Universidad de los Andes. Profesor de Voz, Lectura e Interpretación en el Departamento de Arte Dramático de la Universidad Central en convenio con el Teatro Libre.

**Héctor Bayona.** Fundador del Teatro Libre. Con el grupo actuó en *Un pobre gallo de pelea*, *La verdadera historia de Milcíades García*, *La madre*, *Los inquilinos de la ira*, *La huelga*, *La agonía del difunto*, *El rey Lear*, *Las brujas de Salem*, *Farsa y licencia de la reina castiza*, *Los andariegos*, *La balada del café triste*, *Seis personajes en busca de autor*, *Un muro en el jardín*, *El burgués gentilhombre* (en sus dos versiones), *Macbeth*, *Sobre las arenas tristes*, *Oroonoko*, *Entretelones*, *Lope de Aguirre*, *El pelícano*, *Jacobo y su amo*, *Almas muertas*, *Noche de epifanía*, *Entremeses*, *Que muerde el aire afuera*, *La Orestíada* (en sus dos versiones), *El encargado*, *Pequeño negocio de familia*, *Las preciosas ridículas*, *Crimen y castigo*, *El idiota*, *Los hermanos Karamazov*, *Los demonios*, *Divinas palabras*, *La boda de los pequeños burgueses* y *Marat/Sade*. Para el Teatro Libre dirigió *La vida es sueño*, *Las convulsiones* y *American Blues*. Profesor de Actuación e Interpretación en el Departamento de Arte Dramático de la Universidad Central en convenio con el Teatro Libre y director del Teatro Estudio de la Universidad de los Andes.

**Piedad Bonnett.** Licenciada en Filosofía y Letras de la Universidad de los Andes y profesora de esta universidad desde 1981. Tiene una maestría en Teoría del Arte y Arquitectura en la Universidad Nacional de Colombia. Publicó ocho libros de poemas y varias antologías. Con *El hilo de los días* ganó el Premio Nacional de Poesía, otorgado por el Instituto Colombiano de Cultura, Colcultura, en 1994. En 2011, con *Explicaciones no pedidas*, ganó el premio Casa de América de Poesía Americana en Madrid. En 2012 recibió en Aguascalientes, México, el premio Poetas del Mundo Latino por el aporte de su poesía en la lengua castellana. También es dramaturga y autora de cinco novelas. Para el Teatro Libre escribió *Gato por liebre*, *Sanseacabó*, *Que muerde el aire afuera*, *Se arrienda pieza*, *Algún día nos iremos* y *Máxima seguridad*.

**Ricardo Camacho.** Fundador del Teatro Libre y su actual Director Artístico. Ha dirigido obras de Antón Chéjov, Ann Jellicoe, Peter Weiss, Bertolt Brecht, Jairo Aníbal Niño, William Shakespeare, Ramón del Valle-Inclán, Arthur Miller, Edward Albee, Athol Fugard, Eduardo Camacho, Tirso de Molina, Milan Kundera, Piedad Bonnett, Nikolái Gógol, Gabriel García Márquez, Esquilo, Harold Pinter, Molière, Jon Fosse, entre otros.

**Diego García-Moreno.** Director y productor de cine especializado en documental. Antes de dedicarse a la cinematografía, intentó en el teatro, la música, la literatura y trabajó como piloto comercial hasta que se escapó a París, donde realizó estudios de cine en l'École Louis-Lumière. Con más de 30 años de experiencia en la profesión, entre sus obras se encuentran: *Beatriz González*, *¿por qué llora si ya reí?*, *El corazón*, *Las castañuelas*

de *Notre Dame*, *Colombia horizontal*, *Colombia con-sentido* y *Colombia elemental*. Actualmente realiza un documental sobre el Teatro Libre, termina *Proyectando memoria* y comienza *Memorias de un copiloto*. Su obra ha sido seleccionada y galardonada en un sinnúmero de festivales en todo el mundo y ha sido premiada con el Premio Nacional de Cultura de la Universidad de Antioquia, el Premio Simón Bolívar, la condecoración del Idartes y con una mención del premio nacional documental del Ministerio de Cultura. Se desempeña también como catedrático de cine, es Gerente de Lamaraca Producciones y fundador de la asociación de documentalistas Alados.

**Andrea Gómez García-Herrerros.** Directora Ejecutiva de la Fundación Teatro Libre desde 2012. En esta, su principal preocupación ha sido crear una nueva perspectiva sobre el Teatro Libre, tanto para el público como para el Grupo Artístico y sus empleados. Así, no solo ha renovado distintas áreas de las dos sedes del Teatro, sino que también ha buscado que los objetivos de este cambien.

Estudió Ingeniería Industrial y está vinculada al sector cultural desde hace más de una década. Su trayectoria en la dirección de entidades como la Asociación de Amigos del Museo Nacional, la Asociación Nacional de Música Sinfónica, la Orquesta Sinfónica Nacional y su vinculación como asesora del Museo Nacional y del Ministerio de Cultura son parte de su recorrido profesional en la gestión cultural.

**Alejandra Guarín.** Egresada de la Escuela del Teatro Libre en 1997. Con el grupo actuó en *American Blues*, *Gargantúa*, *El burlador de Sevilla*, *Se arrienda pieza*, *La fascinación sagrada*, *Las preciosas ridículas*, *Los hermanos Karamazov*, *Los demonios*, *Angelino*, *servidor de dos patronos*, *Marat/Sade*, *El enfermo imaginario*, *Algún día nos iremos*, *El nombre*, *La Orestíada*, *El demonio de Dojoji* y *Complacencias musicales*. Profesora de Movimiento en el Departamento de Arte Dramático de la Universidad Central en convenio con el Teatro Libre.

**Víctor Hernández.** Estudió Composición de Música Contemporánea en la Universidad de los Andes. Para el Teatro Libre compuso la música de *La Orestíada*, *Que muere el aire afuera*, *American Blues*, *Arthur el niño*, *Los tres pelos del diablo*, *Tránsito*, *El gato con botas*, *La Odisea*, *Los hermanos Karamazov*, *Los demonios*, *Divinas palabras*, *Las convulsiones*, *Marat/Sade*, *Salomé*, *El pobre Bertolt Brecht* y *De las flores del mal y otras hierbas* e hizo la selección musical y el sonido para *Complacencias musicales*. Para la Escuela del Teatro Libre y el Departamento de Arte Dramático de la Universidad Central en convenio con el Teatro Libre compuso la música de: *Penas y Cadenas*, *Volpone*, *Amor y eternas soledades*,

*Manuelita la Libertadora, La tempestad, El demonio de Dojoji y Lazarillo de Tormes.* También hizo música incidental para televisión, danza contemporánea y el Cirque de l'Air.

**Patricia Jaramillo.** Fundadora del Teatro Libre y actriz de este en sus inicios. Estudió Filosofía y Letras en la Universidad de los Andes e hizo una maestría en Literatura en el Instituto Caro y Cuervo. Editó el libro *Teatro Libre 1973-2005* (Planeta), escribió una versión de *Marat/Sade* y adaptó para el teatro *Los hermanos Karamazov, Los demonios, El pobre Bertolt Brecht* (basado en unos poemas del dramaturgo alemán) y *De las flores del mal y otras hierbas* (basado en una selección de poemas de cinco poetas malditos).

**Carlota Llano.** Magíster en Interpretación Actoral en Londres como becaria de The British Council y Magíster en Teatro y Artes Vivas de la Universidad Nacional de Colombia. Miembro del Teatro Libre durante veintiún años, donde fue actriz, Directora Administrativa y profesora de la Escuela de Formación de Actores del Teatro Libre. Con el Teatro actuó en *La agonía del difunto, El rey Lear, Seis personajes en busca de autor, A puerta cerrada, El burgués gentilhomme, Entremeses, Episodios comuneros, Sobre las arenas tristes, Un fénix demasiado frecuente, Jacobo y su amo, Los andariegos, Hércules y el establo de Augías, Almas muertas, Crescencio, la leyenda y la música, Pequeño negocio de familia, Entretelones, Un muro en el jardín, Noche de Epifanía*, entre otras. Para la Escuela del Teatro Libre dirigió *Refugio de pecadores* (obra de José Domingo Garzón basada en *Pedro Páramo*) y *Advertencias para barcos pequeños*, para la Universidad Pedagógica Nacional *Seis personajes en busca de autor* y *Sueño de una noche de verano*, y para la Casa del Teatro Nacional *Entretelones* y *Cartagena de Indias* (inspirada en *Viña*, de Sergio Vodomic), entre otras.

Fue Subdirectora de Cultura del Instituto Distrital de Cultura y Turismo de 1998 al 2000 y gerente de varias empresas editoriales. También fue profesora por once años del programa de Artes Escénicas de la Universidad Pedagógica y en la Universidad de los Andes por cinco años. Actriz en los monólogos *Mujeres en la guerra* y *A dónde el camino irá. Columpio de vuelo, obra unipersonal*, de la cual es creadora e intérprete, fue su tesis de grado en la Maestría Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas de la Universidad Nacional de Colombia, en 2009. En cine, apareció en *Del amor y otros demonios* y *El soborno del cielo*; en televisión, en *Cinco viudas sueltas* y *Las Esmeraldas*. Gerente de la Fundación Agrícola Himalaya.

**Consuelo Luzardo.** Actriz egresada de la Escuela Nacional de Arte Dramático. Lleva cincuenta y cinco años de trabajo ininterrumpido en teatro, cine y televisión. Actuó en obras de teatro como *La casa de Bernarda Alba*, *Doña Rosita la soltera*, *Marat/Sade*, *La Gaviota*, *El matrimonio*, *La reclusa*, *La metamorfosis*, *Rosenkranz y Guildenstern han muerto*, *Dos viejos pánicos*, *El cabo Hesio*, *El rey se muere*, *¿Quién le teme a Virginia Woolf?*, *A puerta cerrada*, *Panorama desde el puente*, *Los demonios*, *El rehén*, *Chicago, el musical*, *En boca cerrada*, *Pic-nic en el campo de batalla*, *La mujer del año* y *Voz*. En televisión apareció en producciones como *Yo y tú*, *La tía Julia y el escribidor*, *Gracias por el fuego*, *Los cuervos*, *Cuentos del domingo*, *¿Por qué mataron a Betty si era tan buena muchacha?*, *Caballo viejo*, *Perro amor*, *¿Por qué diablos?*, *La viuda de blanco*, *Punto de giro*, *Merlina*, *mujer divina*, *Aquí no hay quien viva* y *Chepe Fortuna*. Con el Teatro Libre actuó en *A puerta cerrada*, *Panorama desde el puente*, *Un muro en el jardín*, *El cuarto de Verónica* y *Entretelones*, y fue asistente de dirección en la primera versión de *El burgués gentilhomme*.

**Carlos Martínez.** Ingresó al Teatro Libre en 1980. Con el Teatro Libre actuó en *El rey Lear*, *Las brujas de Salem*, *Farsa y licencia de la reina castiza*, *Los andariegos*, *La balada del café triste*, *Seis personajes en busca de autor*, *El burgués gentilhomme* (en sus dos versiones), *Macbeth*, *Sobre las arenas tristes*, *Oroonoko*, *Entretelones*, *Noche de epifanía*, *Pequeño negocio de familia*, *Hércules y el establo de Augías*, *El burlador de Sevilla*, *Los demonios*, *La boda de los pequeñoburgueses*, *Divinas palabras*, *Marat/Sade*, *El enfermo imaginario* y *El nombre*. Asistente de dirección de *Jacobo y su amo*, *Almas muertas*, *Crescencio, la leyenda y la música*, *Noche de epifanía*, *Entremeses*, *Que muerde el aire afuera*, *Crimen y castigo* y *La Orestíada*.

**Germán Moure.** Con el Teatro Libre actuó en *La madre*. Dirigió *El rescate*, *La huelga*, *El rey Lear*, *Episodios comuneros*, *Las brujas de Salem*, *Farsa y licencia de la reina castiza*, *Los andariegos*, *A puerta cerrada*, *Seis personajes en busca de autor*, *Un tranvía llamado deseo*, *Macbeth*, *Un fénix demasiado frecuente*, *El farsante más grande del mundo*, *Lope de Aguirre*, *Hércules y el establo de Augías*, *Aquí vive alguien* y *Doce fósforos*. Diseñó *Las mujeres sabias*, *Que muerde el aire afuera* y *Entremeses*. Profesor de Interpretación y Lectura en el Departamento de Arte Dramático de la Universidad Central en convenio con el Teatro Libre.

**Paola Parrado.** Egresada del Departamento de Arte Dramático de la Universidad Central en convenio con el Teatro Libre en 2009. Con el grupo actuó en *Crimen y castigo*, *El idiota*, *Los hermanos Karamazov*, *Divinas palabras*, *La boda de los pequeñoburgueses*, *El burgués*

*gentilhombre, Marat/Sade, El nombre, El pobre Bertolt Brecht, La Orestíada y De las flores del mal y otras hierbas. Asistente de dirección de Los hermanos Karamazov. Dirigió El demonio de Dojoji.*

**Jorge Plata.** Fundador del Teatro Libre. Actuó en *La madre, Los inquilinos de la ira, La huelga, El rey Lear, Los andariegos, Macbeth, Oroonoko, Entretelones, Gargantúa y Jacobo y su amo.* Dirigió *La verdadera historia de Milcíades García* y *La agonía del difunto.* Autor de *Episodio comuneros* y *Un muro en el jardín.* Escribió las versiones de *El rey Lear, Macbeth* (publicadas en el Áncora Editores y Editorial Panamericana), *Gargantúa, La Orestíada* (publicada en Editorial Panamericana) y *La comedia de las equivocaciones,* y las adaptaciones de *Lope de Aguirre* de Carlos Arturo Torres y *La paz* de Artístofanes (publicadas en Revista Texto y Contexto). Director y Profesor de Historia, Teoría y Crítica en el Departamento de Arte Dramático de la Universidad Central en convenio con el Teatro Libre.

**Ricardo de los Ríos.** Ingresó al Teatro Libre en 1975 como músico de El Son del Pueblo. Con el grupo actuó en *Farsa y licencia de la reina castiza, Los andariegos, Episodios comuneros, La balada del café triste, Macbeth, Noche de epifanía, Gargantúa, Hércules y el establo de Augías, Seis personajes en busca de autor, El burlador de Sevilla, Ahí vive alguien, Cándido y los incendiarios, Las mujeres sabias, Crescencio, la leyenda y la música, La Orestíada* (en sus dos versiones), *Pequeño negocio de familia, Las preciosas ridículas, La fascinación sagrada, El idiota, Los hermanos Karamazov, Marat/Sade, El pobre Bertolt Brecht y De las flores del mal y otras hierbas.* Profesor de Música y Canto en el Departamento de Arte Dramático de la Universidad Central en convenio con el Teatro Libre.

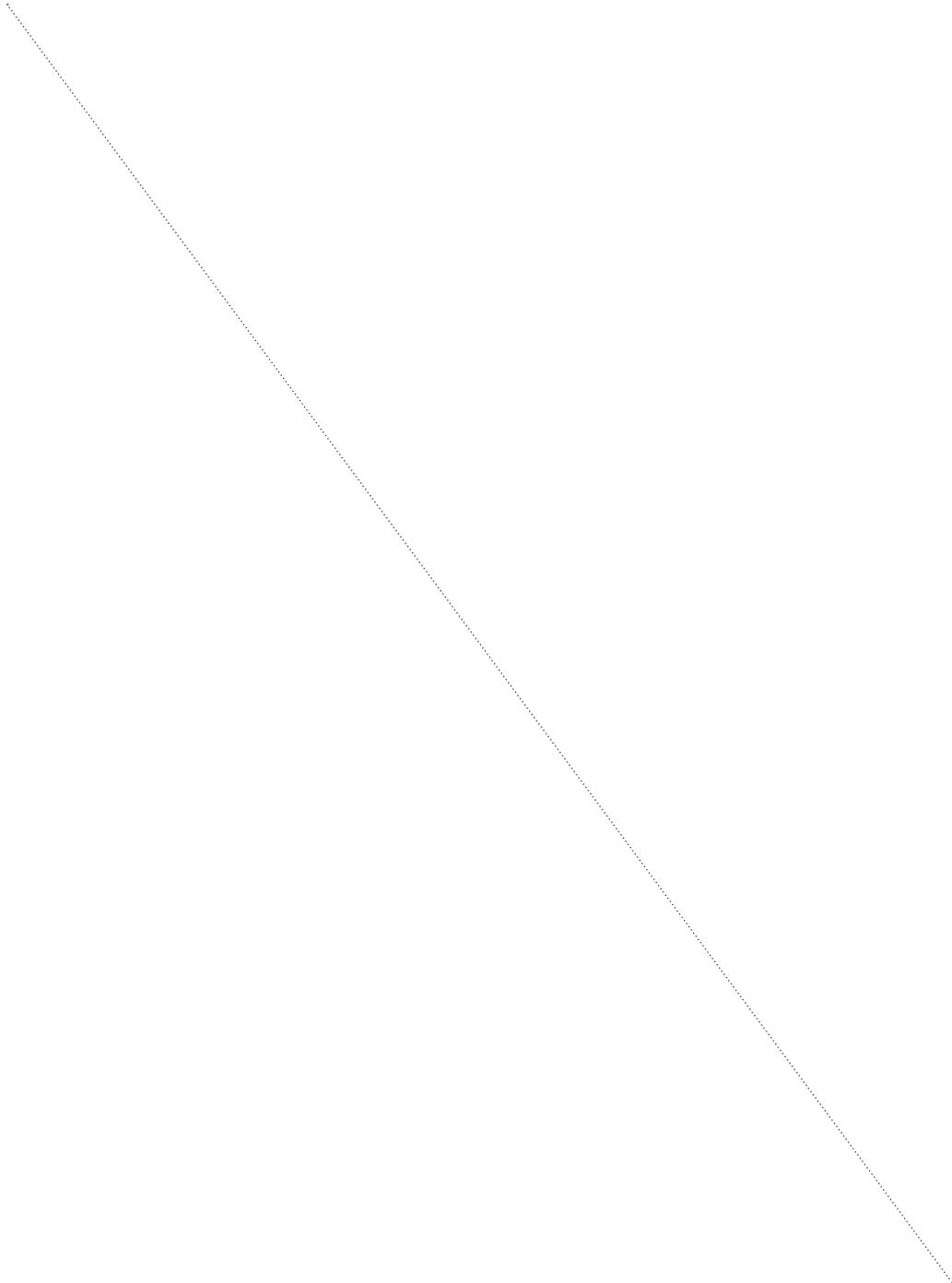
**Patricia Uribe Arango.** Estudió Filosofía y Letras en la Universidad de los Andes, Ciencias Políticas en el Institut Saint Guillaume de París y Lingüística aplicada en Paris III: Sorbonne Nouvelle.

Inició su carrera profesional en la Delegación Permanente de Colombia ante la Unesco (París, 1971-1975), de donde regresó al país para vincularse al Ministerio de Educación Nacional como Jefe de la Oficina de Relaciones Internacionales (1975-1978). Contratada por la UNESCO, volvió a París como Especialista de Programa en el Sector de Cooperación para el Desarrollo (1978-1981).

Entre 1981 y 1991, nuevamente en Bogotá, desarrolló una intensa actividad vinculada a la creación y gestión de entidades culturales, mixtas y privadas, entre ellas el Teatro Libre de Bogotá, donde fue Directora Ejecutiva entre 1983 y 1989.

En el transcurso de sus últimas vinculaciones profesionales como Representante Residente Adjunto del PNUD en Paraguay (1992-1994) y Representante de la UNESCO en Perú (1995-2006), realizó diversos cursos cortos en Planificación Estratégica, Instrumentos para la Gestión y Gestión Cultural. Su trayectoria profesional la ha dotado de experiencia para la promoción y gestión de proyectos culturales vinculados a las Convenciones Internacionales para la preservación, protección y promoción del Patrimonio Cultural, Material e Inmaterial, la Diversidad Cultural, las Artes Escénicas y las Industrias Creativas.

Miembro de la Junta Directiva de la Fundación Teatro Libre de Bogotá desde el 2009 y, actualmente, la preside.





*Complacencias musicales*, Franz Xaver Kroetz / Alejandra Guarín / Foto de Juan Diego Arias



*De las flores del mal y otras hierbas*, espectáculo de cabaret basado en poemas de los poetas malditos adaptado por Patricia Jaramillo y musicalizado por Víctor Hernández / Ulíma Ortiz, Paola Parrado, Santiago Godoy, Ricardo de los Ríos, Fabio Espinosa y Víctor Hernández / Foto de Juan Diego Arias



*Canto del fantoche lusitano*, Peter Weiss (Teatro Estudio de la Universidad de los Andes - 1969) / Sebastián Ospina y Conrado Zuluaga / Foto de Guillermo Cuéllar



*Crimen y castigo*, Fedor Dostoievski (2006) / Diana Alfonso, Iván Carvajal y Héctor Bayona / Foto de Robert Max Steenkist y Carlos Perdomo



Qué terrible secreto encierra...

# EL CUARTO DE VERÓNICA

La obra maestra del autor de "El Bebé de Rosemary" Ira Levin

CON:

CONSUELO Y CELMIRA  
LUZARDO

GERMAN JARAMILLO  
NICOLAS MONTERO

Director: JULIO LUZARDO

Iniciada la función no se  
permite el acceso a la sala

TEATRO  
LIBRE

Calle 62 No. 10-65  
Tel. 217-19-88  
Aceptamos tarjetas  
de crédito

DESDE EL 25 DE ENERO  
Martes a Sábado 8 p.m.



*Divinas palabras*, Ramón del Valle-Inclán / Héctor Bayona / Foto de Santiago López

• 198 •

Teatro Libre, 40 años



*El cuarto de Verónica*, Ira Levin / Celmira Luzardo, Nicolás Montero, Germán Jaramillo y Consuelo Luzardo / Foto de Julio Luzardo



*El encargado*, Harold Pinter / Christian Ballesteros y Héctor Bayona / Foto de Carlos Mario Lema



Diseño de vestuario de Pilar Caballero para *Seis personajes en busca de autor*, Luigi Pirandello / Foto de Germán Montes





*La Orestíada*, Esquilo (2013) / Margarita Rosa Gallardo / Foto de Juan Diego Arias

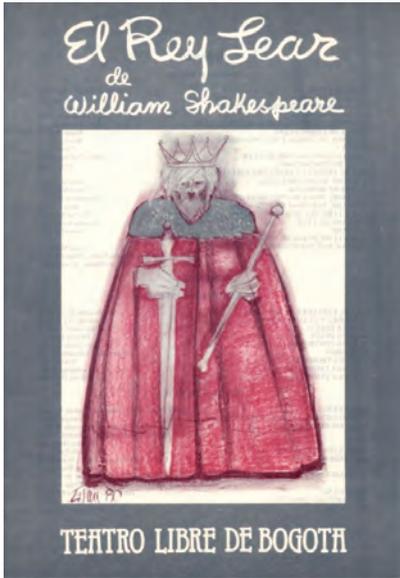


*El rey Lear*, William Shakespeare / Jorge Plata / Foto de archivo del Teatro Libre

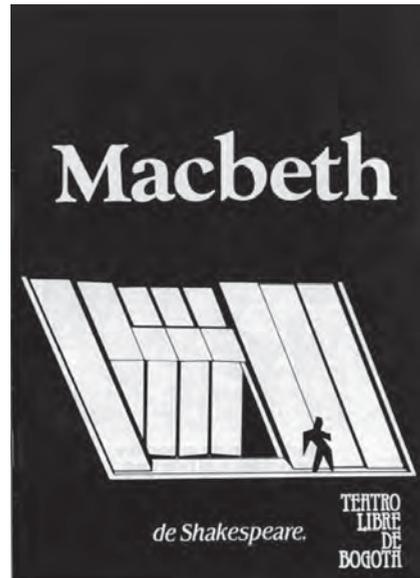


*Farsa y licencia de la reina castiza*, Ramón del Valle-Inclán / Héctor Bayona y Arturo Mora / Foto de Rafael Moure





*El rey Lear*, William Shakespeare /  
Diseño de Enrique Grau



*Macbeth*, William Shakespeare /  
Diseño de Eduardo Ramírez Villamizar



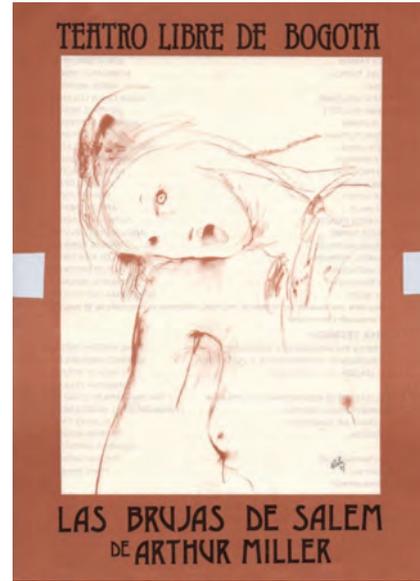
*El burgués gentilhomme*, Molière /  
Diseño de Juan Antonio Roda



*Seis personajes en busca de autor*,  
Luigi Pirandello / Diseño de Santiago Cárdenas



*Gato por liebre*, Piedad Bonnett /  
Diseño de Lorenzo Jaramillo



*Las brujas de Salem*, Arthur Miller /  
Diseño de Juan Antonio Roda



*La agonía del difunto*, Esteban Navajas (Programa de mano de la temporada en el Teatro Colsubsidio Roberto Arias Pérez)



*La huelga*, Sebastián Ospina (Programa de mano)



*Se arrienda pieza*, Piedad Bonnett / Martha Lazcano, Alejandra Guarín y Angie Bueno / Foto de Carlos Mario Lema



*La boda de los peñoburgueses*, Bertolt Brecht / Sonia Estrada, Carlos Martínez, Santiago Godoy, Diego Barragán, Paola Parrado, Héctor Bayona, Luz Adriana Gutiérrez, Juan Sebastián Rincón / Foto de Marcos Roda



*Las brujas de Salem*, Arthur Miller / Jennifer Steffens, Fernando Uribe, Hernán Pico, Alberto Salom, Héctor Bayona, Olga Lucía Lozano, Vilma López y Sonia Arrubla / Foto de Julián Barba



*Los inquilinos de la ira*, Jairo Aníbal Niño / Germán Jaramillo, Beatriz Rosas, Patricia Méndez y Rosa Virginia Bonilla / Foto de archivo del Teatro Libre



*La huelga*, Sebastián Ospina / Rosa Virginia Bonilla, Arturo Mora, Mauricio Grillo, Patricia Méndez, Humberto Dorado, Orlando Becerra, Fernando Uribe, Pepe Pardo, Livia Esther Jiménez, Jorge Plata, Antonio Aparicio, Álvaro Hoyos y Germán Jaramillo / Foto de archivo del Teatro Libre



*Los hermanos Karamazov*, Fedor Dostoievski / Diego Barragán / Foto de Carlos Mario Lema



*La agonía del difunto*, Esteban Navajas / Germán Jaramillo y Carlota Llano / Foto de Juan Camilo Segura



Jerry González y el Comando de la Clave / Festival de Jazz 2014 / Foto de Juan Diego Arias



Regina Carter Quartet / Festival de Jazz 2013 / Foto de La10Studio



Paquito D'Rivera y Trio Corrente / Festival de Jazz 2013 / Foto de La10Studio



Chick Corea & The Vigil / Festival de Jazz 2014 / Foto de Juan Diego Arias



*Marat/Sade*, Peter Weiss / Paola Parrado / Foto de Carlos Mario Lema

