

# Ricardo Camacho,

TEATRO LIBRE DE BOGOTÁ  
[DIRECTOR DE LA ORESTÍADA]

Ricardo Camacho y el Teatro Libre de Bogotá (cuya peripecia, resumida, nos ofrece el mismo Camacho a continuación) son historia y son realidad actual de una Colombia que ha cambiado mucho en los últimos treinta o cuarenta años. No es exagerado ver en las crisis actuales de algunos de los países iberoamericanos una convulsión que se puede comparar a las sufridas por países europeos en tiempos. Pensemos en que las Guerras de Religión dieron paso en Francia a una gran potencia. Nos preguntamos qué le reserva el porvenir más o menos inmediato a esos países de tanta vitalidad y riqueza potencial como Colombia, como Venezuela, como México o como ese Brasil al que Stefan Zweig consideraba el país del futuro, un futuro que no acaba de llegar. Dejamos al margen, por sus circunstancias muy distintas, los países del Cono Sur. Pero Colombia, un país con crisis política permanente, con soberanías de hecho divididas, con un poder relativamente débil que ha de defenderse a menudo de quienes se supone que son sus apoyos, como el ejército, y que tiene en frente la guerrilla, el crimen organizado o las fuerzas paramilitares, con una economía dual y en parte precaria, con una violencia que es forma de vida, es un caso muy especial. El teatro de grupos como éste ha tenido mucho que decir en todo esto. Pero Camacho, en su nombre, no blasona de ello. Muy al contrario, a menudo se diría que hace una autocrítica.

Hemos visto en el Festival Cervantino de Guanajuato (México) su montaje de *La Orestíada*, la trilogía de Esquilo que cuenta una historia que siempre llega al fondo de las conciencias de los pueblos, en especial si la situación que atraviesan es como la de Colombia. Y en Guanajuato hablamos con Ricardo Camacho.

[Declaraciones recogidas por Santiago Martín Bermúdez]

**S.M.B.** Antes de referirse a *La Orestíada* que han presentado en Guanajuato, me gustaría que nos refiriera la historia del Teatro Libre de Bogotá.

**R.C.** El Teatro Libre de Bogotá es un grupo que nace en 1973. Sus orígenes están en el teatro universitario de finales de los 60 y comienzos 70. Participamos muy activamente en el teatro universitario cuando éramos estudiantes en la Universidad de Los Andes, en Bogotá. En ese momento, el teatro universitario da un giro tremendo y se implica en las luchas sociales y políticas del momento, con influencias de acontecimientos tanto del país como de fuera. En primer lugar, las reivindicaciones propias del pueblo colombiano, pero también las protestas de los estudiantes de Estados Unidos contra la guerra de Vietnam y el fenómeno de mayo de 1968. Es una época de gran movimiento político, y nuestro grupo estaba inmerso en él. Ésa es nuestra escuela, porque puede decirse que en ese momento no tenemos una escuela teatral. Venimos de ahí, de un teatro universitario que se hace y se aprende en la práctica, muy orientado hacia el teatro de pancarta, de protesta. Cuando salimos de la universidad y decidimos crear un grupo ligado a los movimientos de la izquierda radical, específicamente maoísta, hacemos muchas giras por el país y por América Latina. Es ya un teatro formalmente más complejo, pero todavía muy directo, y vinculado a la lucha revolucionaria.

A finales de los setenta comienza una nueva etapa, porque empezamos a vislumbrar que el grupo no puede seguir legitimando su acción sólo por su entusiasmo y su tarea política. Si no se daba un cambio en términos de calidad, el grupo estaba condenado a desaparecer, y esto se ha probado con tantos y tantos grupos que desaparecieron por no elevar la calidad de sus propuestas. Era inadmisibles enarbolar la causa como pretexto para ser validados. En un país sin tradición teatral, donde no hay formación, era muy fácil caer en la trampa ideológica para no enfrentar los problemas del oficio. Empezamos entonces el proceso de inmersión dentro de ese oficio, había que llenar los vacíos formación que teníamos, así que viajamos, trajimos maestros de fuera del país, y empezamos a mirar el teatro con la perspectiva del oficio, y no simplemente como vehículo ideológico.

En esta etapa inauguramos nuestra primera sede, muy pequeña, en un barrio tradicional de Bogotá, la Candelaria, y empezamos a incursionar en los clásicos: en primer lugar, dos Shakespeare y un Molière. Esta relación con el teatro clásico fue muy importante para nosotros, ya que nos planteaba los problemas del actor de forma viva y apremiante, no a la manera de los talleres. Los talleres son instrumentos importantes pero que no pueden suplir los elementos de un texto, que es la base que hace posible la formación de los actores, y no sólo de los actores, sino también de los directores y el público.

Llegamos a los ochenta y combinamos obras del repertorio internacional con piezas de jóvenes colombianos,

desde autores formados en el grupo hasta García Márquez, y de repertorio internacional hasta Pirandello o Albee. Posteriormente, a mediados de esa misma década, tiene lugar una profunda crisis en Colombia, una de tantas, y el estado cierra la única escuela de arte dramático del país, por razones que no he logrado entender nunca. Nosotros, que llevábamos un proceso de formación de más de quince años, fundamos una escuela de formación teatral profesional, un currículo de cuatro años, que incluía danza y música, aparte de lo normal en una escuela teatral.

No había alternativa. O creábamos una escuela o perecíamos. Los jóvenes no tenían dónde formarse, así que había que ir por ese camino. Adquirimos una segunda sede, más grande, más moderna, que hoy día sigue siendo la sede del Teatro Libre de Bogotá.

**S.M.B.** ¿Cuál es la situación económica del grupo? ¿En qué medida hay una autosuficiencia en este sentido?

**R.C.** El estado subvenciona un treinta por ciento. Las ayudas eran esporádicas antes, no estaban instituidas, cada año había que luchar por ellas, y en una de éstas corría uno el peligro de desaparecer. Hace unos ocho años el estado instituyó una política de salas concertadas. Las instituciones públicas (la ciudad y el Ministerio de Cultura, que existe desde hace seis años) subvenciona el treinta por ciento, y nosotros tenemos que conseguir el setenta restante. La empresa privada, con la ideología neoliberal imperante, en un país en que las empresas tradicionales han sido destruidas y entregadas al capital extranjero, no apoya el teatro, así que por ese lado no hay nada que hacer. El teatro no es vehículo propagandístico ni de prestigio para las empresas.

**S.M.B.** ¿Cuáles son las características del grupo que se enfrenta a un montaje como el de *La Orestíada*?

**R.C.A.** A propósito de *La Orestíada*, hay que señalar dos cuestiones. Una, por una parte está el grupo que se propone montar *La Orestíada*, que es el Teatro Libre. Pero un grupo de teatro estable tiene una vida útil de diez o doce años, al cabo de los cuales empieza a estancarse, a fosilizarse; los actores tienden a repetirse, y hasta marchitarse. Tiene que haber una inyección de sangre nueva. Quisimos hacer un grupo mixto, con gente fundadora y jóvenes actores que no pasan de los 20 años. Y ahí surge la segunda cuestión, que no es sino el grupo de refuerzo que viene a vivificarnos. Se trataba de conseguir una revitalización del grupo con actores jóvenes, pero al mismo tiempo que esos jóvenes tuvieran, aun estando todavía en la escuela, su primer enfrentamiento profesional.

**S.M.B.** Hay algo en *La Orestíada* que sin duda ha sido especialmente atractivo para unos colombianos de finales del siglo XX. Son tres obras. La primera nos cuenta un crimen. La segunda, una venganza. La tercera trata de la reconciliación.

**R.C.** Pues, claro. Eso es Colombia. Menos la tercera parte (al menos, todavía). Pero la similitud de lo que trata Esquilo y lo que sucede en Colombia desde hace unos

años es sólo uno de los factores de la obra, no el principal, ya que tiene muchas otras cosas. El mero hecho de enfrentar una obra que es un sueño para cualquier grupo, que es la madre de todas las obras, ya era bastante para incitarnos a ello en un período que podríamos considerar de madurez. Además, y según decía García Márquez, no hay tema de la literatura que no esté ya en los griegos. Ese mundo, esos personajes, esas situaciones, han dado lugar a todo lo que viene históricamente después. Ha servido hasta para las telenovelas.

**S.M.B.** Ustedes se han planteado una Orestíada respetuosa. Desde luego, han aligerado el texto aquí o allá, pero se trata de un espectáculo largo, que al parecer ponen en escena unas veces de un tirón, y otras en tres días continuos.

Me gustaría que nos hablara de esa experiencia, como director y como profesor que tiene una gran relación con el teatro griego y que maneja los mitos de aquella sociedad.

**R.C.** Creo que se trata de un momento de madurez, si se me permite decirlo. Hemos cumplido veinticinco años en 1998. Este montaje supone el cierre de una etapa y creo que el comienzo de otra nueva. *La Orestíada* la enfrentamos por la fascinación ante el teatro griego que había en el grupo, como lo hay en cualquier auténtico profesional del teatro. Un montaje así lo reclamaban nuestros actores desde hace tiempo. El primer problema era que el texto de Esquilo llegara de la manera más directa y más espontánea al espectador. Yo no creo en las llamadas "propuestas de montaje", y hasta lo digo entre comillas. No nos hemos dedicado a despojar el texto para hacer nuestra pequeña o gran propuesta. Pongamos un ejemplo: Robert Wilson utiliza cualquier obra como pretexto para sus cosas; pues bien, a mí eso no me interesa, y menos con un clásico. Queríamos entrar en la obra de Esquilo con la menor cantidad de prejuicios y que hablara de la manera más directa y más actual a los jóvenes, que son nuestro público principal. Las traducciones eran un problema, porque están hechas de manera académica, resultan farragosas, son indicadas sólo para lectura, no para dichas ni escuchadas por un público, son muy explicativas, están llenas de notas a pie de página que extienden en exceso el sentido final, y nos dimos cuenta de que ninguna de esas traducciones servía para la puesta en escena. Uno de los dramaturgos del Teatro Libre, Jorge Plata, reunió las versiones existentes en español (verso blanco, endecasílabos y alejandrinos muchos), trabajó un

año y medio, tuvo que recordar el griego que aprendió en tiempos, y el resultado de ese trabajo fue lo que enfrentamos, con todo respeto, para la puesta en escena. Pero, no crea, en nuestro texto, en verso blanco, hay a menudo endecasílabos y alejandrinos.

**S.M.B.** Los textos de los tres trágicos atenienses están escritos para unos valores y unas vigencias muy lejanos. Yo sí soy partidario de esas traducciones, precisamente porque te permiten preparar un texto escénico, y no para manipularlo o traicionarlo con eso que despectivamente llamas propuestas, sino para que sea trabajado por un dramaturgo, como hizo Jorge Plata en vuestro caso. El dramaturgo tiene mucho trabajo. Por ejemplo: qué se hace con el coro, qué hacemos con el personaje mudo, ése que está allí siempre, pero que no habla porque en Esquilo sólo había dos actores, y el tercero no llega hasta los trágicos posteriores.

**R.C.A.** Píades le hemos adjudicado algún parlamento, para evitar ese carácter mudo del personaje. Hemos suprimido algún otro, como Hermes, cuya función resulta prescindible. Hemos cortado unos 200 versos, cosas anacrónicas, por ejemplo, cuando el coro se refiere a los significados del nombre de Helena, con juegos de palabras en el original destinados a los atenienses del siglo V antes de Cristo. Si no hubiéramos hecho esos cortes, el espectáculo duraría más de cinco horas. *La Orestíada* de Peter Stein duraba algo más todavía. La nuestra no llega a cuatro horas, a lo que hay que añadir los intermedios. Durante año y medio hemos trabajado en este montaje, lo llevamos en giras, y siempre hemos tratado de conservar el espíritu de la obra. Por ello el coro tiene esa gran importancia, por eso lo hemos respetado hasta ese punto. Nuestra intención es que el público tenga la mejor percepción posible del texto sin necesidad de superponerle una propuesta de montaje.

**S.M.B.** Ha aludido varias veces al concepto de propuesta de montaje, esto es, de la primacía del director de escena sobre el texto, que resulta algo secundario si hay propuesta en el sentido que usted dice.

**R.C.** Las llamadas propuestas de montaje han destruido el teatro y ha impedido la aparición de autores nuevos. El montaje tiene que levantar un texto, no sustituirlo. El director de escena tiene que servir al texto, no servirse de él.

**S.M.B.** *La Orestíada* es una obra de propaganda política optimista. No sé si hablar de optimismo en una propuesta cultural colombiana de hoy.

**R.C.** Los atenienses se sienten victoriosos en ese momento, y es lógico que hagan una propuesta para que quepan todos. Si esto es optimismo en nuestro caso, resultará que los colombianos son, por una vez, optimistas. La asociación política que hace el público en Colombia es tremenda, pero no fue deliberado, salía del texto. No hemos tenido que inventarlo, ahí está la crítica de Esquilo a la fuerza del primitivismo, de la barbarie, de la ley del talión, de la venganza personal, de esas pasiones desatadas

que en Colombia se están viviendo desde hace tiempo y que algún día tienen que terminar.

**S.M.B.** En *La Orestíada* el coro interviene, no es pasivo, no cumple una función sólo lírica, como en Sófocles.

**R.C.** Desde luego. Si no es por el coro, no matan a Egisto, porque el coro induce la muerte del personaje. Y los miembros del coro son antagonistas en *Coéforas*, la segunda parte.

**S.M.B.** En este montaje, y dada la enorme personalidad y presencia de Laura García, hay un gran peligro de que simpaticemos con Clitemnestra. Pero comprendo perfectamente que ese papel lo haga precisamente una actriz de tanta solera y tal capacidad dramática. Ahora querría hacerle una pregunta obligada en una revista como **Las Puertas del Drama**. ¿Qué ocurre con los autores vivos en Colombia?

**R.C.** En la década de los setenta se puso de moda esa cosa terrible que es la creación colectiva. Al principio fue una especie de solución temporal para enfrentar el hecho de que no hubiera obras que se refirieran a la realidad nacional. Era esa época en que todos los grupos estaban muy comprometidos con esa realidad y, ya digo, podía tener sentido, un sentido provisional. Lo malo es que la práctica de la creación colectiva se entronizó como principio creativo, y se inventaron métodos de creación colectiva, de manera que al poco tiempo, en todo el mundo, se consideró al teatro colombiano como el paradigma de la creación colectiva. Y eso ha sido terrible. Y produjo una crisis tremenda. Porque era una concepción ideológica que no correspondía a la realidad, ya que siempre había alguien en el grupo que decidía y cosía la colcha de retazos. Si examinamos ahora las obras consideradas como creación colectiva, resulta que algunos espectáculos tenían gran interés. Pero como texto eran deleznable, nulos. Además, produjo una reacción contra el teatro del autor, que se identificó con un teatro burgués y caduco. Y se identificó la creación colectiva con el vanguardismo, pero todo aquello tenía un lamentable aspecto de cosa mal asimilada y peor digerida. El resultado es que nunca apareció un teatro de repertorio, de autor. En mis más de treinta años de teatro no conozco más que un montaje de Ibsen o Shaw. Al comienzo, los grupos padres del teatro colombiano hacían clásicos y contemporáneos, pero con fervor revolucionario, pero eso se enterró, y ha llevado a que apenas haya una generación de autores de importancia en Colombia entre los treinta y los cincuenta años de edad. Sí, hay cantidad de gente que escribe teatro, textos que se montan esporádicamente, pero no un autor con cinco o seis obras, con trayectoria, con peso. La propia sociedad teatral ha castrado por prejuicios ideológicos a varias generaciones de creadores.

**S.M.B.** Entonces, ¿qué papel cumple el autor en el teatro colombiano?

**R.C.** El autor es de las últimas cosas que aparece en el fenómeno teatral. Es algo muy nuevo, comparativamente.

Había en tiempos un teatro costumbrista modelado en el astracán español. El teatro contemporáneo en Colombia aparece sólo al final. Si tomas las obras más destacadas como textos importantes que pudieran montarse en otras partes, no hay apenas cinco o seis. Hay mucho teatro de circunstancias y que se monta alrededor del montaje, pero el texto no es nada. Por ejemplo, *La agonía del difunto*, de Esteban Navajas, era una obra muy interesante, pero ahí se quedó, no funcionó más tarde, entró en ese mundo garciamanquiano que ha estado presente en Colombia durante décadas. Los grandes padres son a veces castrantes. A Jairo Aníbal Niño, autor de *El Monte Calvo*, sobre la participación de Colombia en la guerra de Corea, le pasó lo mismo. Después de eso, desapareció, por la falta de movimiento teatral que le estimulara. Carlos José Reyes, muy conocido en Colombia, fue nombrado director de la Biblioteca Nacional, y si todavía escribe yo no tengo noticia. En cuanto a Enrique Buenaventura, lo que escribe ahora no es muy distinto de lo que hace treinta años. Y fuera de los montajes que hace con el grupo, no veo que tenga un alcance fuera de Colombia.

**S.M.B.** Ustedes se inspiraron en el maoísmo. El maoísmo, en una geografía no tan lejana a Colombia, ha llevado a movimientos como el de Sendero Luminoso. ¿En qué ha quedado todo aquel fermento revolucionario?

**R.C.** El maoísmo se desarrolló en Colombia en dos corrientes grandes. Una se embarcó en la guerra popular, tipo Ejército Popular Liberación, pero nunca tuvo la importancia de Sendero Luminoso. Cuando Sendero estaba en su cenit, el Ejército Popular de Liberación había entrado en decadencia, y se había subdividido en escisiones unas ocho o diez veces. La otra corriente, en la que nosotros militábamos, era un partido maoísta que nunca recurrió al terrorismo ni al secuestro, llevaba a cabo un trabajo ideológico y político, como Movimiento Obrero Independiente Revolucionario, que existe aún, pero que es muy pequeño y carece de influencia. Sendero no ha tenido repercusión en Colombia. En materia de terrorismo, Colombia puede enseñarle a todos los movimientos terroristas, que la violencia es el pan nuestro de cada día.

**S.M.B.** Deduzco que no cree usted que sea ése el camino.

**R.C.** Eso es más que evidente. ■