

Ricardo Camacho y el Teatro Libre

Betty Osorio
(Universidad de los Andes)

Betty Osorio: *¿Podrías contarnos algunos momentos significativos en tu formación como hombre de teatro?*

Ricardo Camacho: Yo comencé haciendo teatro en la Universidad de los Andes cuando era estudiante de Filosofía y Letras. Entré a los Andes en 1967 y terminé en 1970 y durante toda mi carrera combiné el estudio de la filosofía y de la literatura con un grupo de teatro que yo armé con mis compañeros básicamente de Filosofía y Letras, ya que soy hijo directo del teatro universitario. Es la época, de lo que nosotros llamamos "ojo del ciclón", donde está pues todo el gran movimiento estudiantil que se dio en el mundo entero y en el que Colombia no fue la excepción: Berkeley 68, mayo 68, digamos la época de la revolución estudiantil, ahí nos formamos nosotros.

Cuando terminé la Universidad me fui, viajé y estuve un tiempo por fuera básicamente viendo teatro y tomando talleres y cursos, pero nada sistemático, digamos así. Mucho después estuve en la Asociación Británica de Teatro en Londres y allí estudié dirección, un año. En 1973, fundamos con varios de los compañeros de esa misma época, más otra gente, el Teatro Libre. Ahí he dirigido, ahí he estado desde siempre, toda mi vida, ha sido mi casa y mi lugar de trabajo. He dirigido también por fuera; estuve un año dirigiendo en París un grupo que se llama El teatro del triángulo, y ahora acabo de dirigir en la Universidad de Acron, en Ohio, pero aparte de eso mi trabajo ha sido en el Teatro Libre.

B.O.: *¿Cuáles serían las características del teatro moderno en Colombia y en qué se diferencian de las etapas anteriores?*

R.C.: Yo diría, tratando de ser muy apretado, que el teatro colombiano contemporáneo tiene una fecha, clarísima: la fundación de la Televisora Nacional en 1954, cuando comienzan a formarse —a partir de la venida del señor Seki Sano— los primeros núcleos de gente de teatro, se empieza a pensar en este oficio de una manera contemporánea. Antes, lo que había era un teatro costumbrista, folclórico, provinciano como correspondía a lo que era el país, cuyo adalid principal es, por supuesto, Luis Enrique Osorio.

Los dos pioneros del teatro moderno en Colombia, es muy claro, son Santiago García y Enrique Buenaventura; el primero en Bogotá y el segundo en Cali. Son los que, junto con otra serie de intelectuales, tratan de poner al país un poco al tanto de lo que está pasando en Europa y en los Estados Unidos. Son parte de la generación de la violencia, de lo que García Márquez llamó la generación de la violencia, de los que hoy tienen entre 60 y 70 años y que son parte de lo que también se llamó la "generación del Mito". Los primeros iniciadores del teatro contemporáneo son los primeros que empiezan a hablar de Brecht, de Stanislaski, del teatro del absurdo, de Tennessee Williams y de todas esas cosas que aquí eran completamente exóticas antes de esta época en que campea, como digo, el teatro costumbrista. Yo creo que eso tiene un inmenso valor, que muchas veces no se acaba de reconocer. Estos dos personajes son los padres, son los pioneros y afortunadamente están vivos y trabajando ambos.

Ambos están ligados a todo ese fenómeno que está muy bien caracterizado: del final de la violencia, del comienzo de los años 50 en Colombia, de los años 60, con la influencia de la revolución cubana, de la izquierda internacional, de los frentes populares de Europa,

de gente como Jean Paul Sartre y la influencia de Brecht, entre otras. Yo diría que pertenezco como a la tercera generación. Es decir, que después viene una generación intermedia, donde está gente, como por ejemplo, Carlos José Reyes. Pertenezco a la generación de lo que se llama el teatro universitario localizada a finales de los sesentas y comienzos de los setentas, momento histórico diferente. Todo este grupo se ha hecho sin maestros, más bien viajando, leyendo y ejecutando. El teatro colombiano no tuvo maestros. Es muy paradójico y muy curioso que un personaje como Seki Sano, al cual se le dedicó un teatro aquí en Bogotá, estuvo en Colombia no más de tres meses y fue deportado por comunista, lo cual muestra que nuestro teatro se ha hecho un poco con la invención y la imaginación y no a partir de maestros, lo cual es una fortaleza y una debilidad. Muy contradictorio que en este país el teatro contemporáneo haya surgido a partir de la televisión y no como en los países del sur del continente por ejemplo, en donde el teatro tiene inmensa tradición, y ésta llegó apoyada y ya con una estructura teatral, que como en el caso de la Argentina, de Uruguay o de Brasil, ya tenía muchos años, por el fenómeno de la inmigración europea en estos países que no conocimos en Colombia.

Creo que el teatro colombiano ha dado muchas vueltas y yo no quisiera hablar de eso que llaman la búsqueda de la identidad, porque para mí eso es una entelequia total. Yo no creo que un artista se plantee nunca eso: un artista crea y punto, y nunca está buscando integrarse en una identidad. Por lo tanto, nuestro teatro ha pasado por miles de faces y miles de etapas (desde los inicios de un teatro de vanguardia que yo caracterizaría básicamente a finales de la década de los sesenta). Un teatro de vanguardia muy pronunciado, con la influencia después del teatro político, básicamente a través de Brecht y del teatro documental que fue muy acusada en la década de los setenta. Vino ese período de buscar en nuestra propia historia los materiales para el teatro, en donde al lado de formas como la creación colectiva, aparece hasta nuestros días un cierto número de autores que alcanza a hacer algo interesante. A mí me parece interesante que el teatro colombiano sea tan diverso, y muy rico en cierto sentido. Yo diría que aquí pasó un problema serio, grave y es que nunca se aclimató definitivamente el teatro de autor. Eso hizo que no surgieran autores colombianos, por ejemplo. Aquí nunca se han formado sistemáticamente los autores, y a mí me parece que ese es un fac-

tor de aprendizaje esencial en la vida del teatro de cualquier país: de aprender de lo antiguo, lo clásico y lo contemporáneo y de lo que está pasando en otras partes del mundo. Todos los directores tratamos de estar al tanto de lo que pasa en el mundo de la dirección teatral y todo el mundo sabe cuáles son las figuras clásicas de la dirección teatral hoy, pero nosotros no logramos aclimatar los autores en Colombia.

B.O.: ¿Ese no sería precisamente el aporte del Teatro Libre?

R.C.: Pues esa ha sido una pelea del Teatro Libre, pero yo siento que es en general una pelea muy solitaria. Tratar de hacer por una parte a los clásicos, que fue por ejemplo, la primera época del Teatro Experimental de Cali. El TEC tiene el grandísimo mérito de montar en Colombia por primera vez Lope de Vega, *Edipo Rey*. Yo recuerdo que muy pequeño me llevaron a ver a *Edipo Rey* en la catedral montado por el TEC, y para mí fue un impacto impresionante. Este grupo fue uno de los que llevó a escena la obra de Shakespeare aquí. Sin embargo, eso no se aclimató; entonces, yo creo que esa es una de las falencias graves de nuestro teatro, que se instaló primero digamos el género de lo que se puede llamar muy globalmente la vanguardia y no se instaló un teatro de autor, lo cual hizo que en Colombia no hubiera autores. Así es de fácil, no hay autores. No solamente no hay autores sino que no hay diseñadores, no hay buenos técnicos de teatro porque el teatro empezó a prescindir de todo eso, supongo yo, quemando una etapa, una etapa que a mi modo de ver es tremendamente necesaria en la vida de un país. Aquí las obras que han logrado trascender las fronteras patrias, como se dice, pues son contadas con los dedos de una mano. Yo mencionaría a la *Agonía del difunto* que es la obra colombiana que más se ha hecho en el exterior, *Guadalupe años sin cuenta* y tal vez *A la diestra de Dios Padre*, de Enrique Buenaventura. Tres es un número insignificante en casi cincuenta años, por ese problema, porque el teatro de autor se desechó de una manera olímpica a mi modo de ver, y yo creo que ese es uno de los huecos, de las deformaciones que hay en el teatro colombiano.

B.O.: ¿Crees que la crisis en el teatro artístico y experimental reconocida por muchos críticos, está conectada con la falta de la tradición del teatro de autor?

R.C.: Absolutamente, yo estoy completamente convencido de eso. Vemos la diferencia en el campo de la pintura, de la literatura y de la poesía, en donde pienso que Colombia es un país que tiene mucho más que mostrar. No hubo nunca una ruptura; García Márquez reconoce a sus padres literarios de una manera clarísima, desde la generación perdida norteamericana, hasta los clásicos de la literatura: el teatro griego que está en la *Crónica de una muerte anunciada*. Lo mismo en la pintura: Botero siempre ha dicho que su pintura arranca en Velásquez. Aquí nosotros produjimos esa ruptura con el teatro de autor y mayoritariamente, el teatro colombiano se empantanó en ese mundo de la vanguardia, y la vanguardia para mí es una cosa profundamente equívoca, porque en general la vanguardia no construye una obra coherente, una obra orgánica, sino son destellos, apariciones, pero no constituye un cuerpo coherente. Creo que una de las características de la vanguardia es esa, y en un país que no tiene tradición teatral haberse brincado esa etapa del teatro de autor, me parece a mí un error craso.

B.O.: ¿Piensas que el Festival Iberoamericano podría ayudar al teatro colombiano precisamente en ese aspecto?

R.C.: Es que esos festivales tienen tanto de largo como de ancho, creo. A mí me parece que el Festival Iberoamericano de teatro es una cosa muy importante para todo el mundo porque desparroquializa la vida cultural de este país, nos saca de la provincia y nos pone a ver lo que está pasando internacionalmente en el mundo del teatro. Sin embargo, me parece que cada vez los festivales de teatro en general, en los países subdesarrollados se orientan hacia esos géneros de vanguardia que son unos híbridos, que son experimentos en los que algunos funcionan y otros no; la mayoría a mi modo de ver no funcionan, y no dejan nada. Mucha danza teatro, mucho híbrido de ese que no es ni teatro, ni danza, ni nada y muy poco teatro de autor por el problema obvio de la dificultad del idioma, ¿verdad? Estos festivales, me parece a mí, se orientan más hacia el espectáculo y no hacia el teatro, y esto, mal asimilado, produce más estragos que beneficios, porque la tendencia normal de estos países es copiar lo que viene de fuera en lugar de tratar de construir con nuestros recursos los modos propios de expresión. Pienso que esos festivales tienen ese problema.

B.O.: ¿Qué piensas del público colombiano, ha progresado, es un público mejor el de los noventas que el de los sesentas?

R.C.: Yo, a riesgo de parecer como don Jorge Manrique, diría que hay una decadencia total, pero ese es un fenómeno social. Ésta es una sociedad elitista, basada en el dinero, en el llamado logro personal, inmediatista, en donde digamos las capas medias, ese público intelectual liberal, es muy débil a mi modo de ver, sumamente débil. Es un público que debido a las presiones de la vida moderna y de la gran ciudad, —me refiero básicamente a Bogotá— le interesa gastar su dinero en consumo de bienes culturales a la fija, es decir que no quiere en general arriesgarse; lo cual hace que el teatro comercial, que es un teatro que no esconde —yo no critico eso—, su evidente afán de primero hacer dinero y después hacer teatro, haya arrastrado ese público. Yo creo que mucho de este teatro que yo he llamado de vanguardia lo que hizo fue deliberado: desterró consciente y claramente al público de las salas. Todo este público joven, lo digo por mis estudiantes en la Universidad de los Andes, la mayoría no va al teatro, no le interesa el teatro, asocia el teatro con aburrición o cosas que no entiende, no le interesa y no le dice nada. Un grupo como por ejemplo el mío, y me excuso de hablar de eso, está definitivamente a la búsqueda de un público completamente distinto. Trabajamos básicamente para los colegios, las cárceles, la gente que no va a teatro, la gente que no consume productos culturales.

Existen algunos grupos en el país dedicados a eso, que estamos volteando la espalda al mundo de la cartelera de *El Tiempo*, al mundo del consumo cultural y buscando un público completamente distinto que es ese público marginal, integrado esencialmente por los jóvenes y los jóvenes que estudian. Otro tipo de población a la cual es más difícil llegar, y para la cual hacemos muchos esfuerzos, es la tercera edad y el de las cárceles, por ejemplo, pero tratando de escapar, clarísimamente de ese mundo de la cultura como bien de consumo en el cual no tenemos competencia.

B.O.: ¿No estarías poniendo a riesgo tu grupo con esa orientación?

R.C.: Yo creo que es exactamente al revés: por ejemplo, ahora estamos haciendo *Noche de Epifanía*, de Shakespeare, e iniciamos una temporada hace 2

meses que va a durar 6 para colegios, con 2 y 3 funciones diarias. Los actores salen absolutamente transformados, primero por trabajar en una sala completamente llena y con un público que nunca ha ido a teatro, que no tiene idea sino por una referencia muy remota de quién es el señor Shakespeare, segundo, porque en todo caso no han oído nombrar esta obra y la reciben sin esa mediación de lo que yo llamo la sociedad de los bienes de consumo culturales, sino que la reciben de una manera directa: si se aburren, bostezan, se duermen o se van; pero si les gusta, se meten completamente.

Entonces es una reacción absolutamente espontánea y natural, y eso nos acerca tremendamente a un teatro definitivamente popular, no populachero, sino popular, lo que ha revitalizado tremendamente un grupo como el nuestro, y mis colegas, que trabajan en esa misma dirección, con quienes compartimos esto, dicen exactamente lo mismo.

Estos pseudo-experimentos de vanguardia, hechos en salitas para los amigos, son una autoindulgencia, en mi modesta opinión, y con el pretexto de la experimentación pasa la mediocridad más increíble. Nuestra tendencia nos garantiza un trabajo sólido y llegamos a los sectores que son definitivamente los que interesan para el teatro, y no una clase media completamente caprichosa, mediatizada por el éxito y por el pragmatismo también en la cultura; es decir, yo voy a la fija: si me divierten, bien, si no, no invierto mi dinero ahí.

B.O.: ¿Cómo ves el futuro del teatro colombiano y dentro de él el del Teatro Libre?

R.C.: Yo soy un escéptico y para mí todo esto es inseparable de Colombia, de lo que está pasando aquí. Creo que es un país que está en un grado de descomposición de toda naturaleza muy profunda y a eso no escapa, pienso, en la oferta cultural en general. No hay parámetros de excelencia, porque la formación es una cosa que se descuida totalmente: es diciente que el Estado cerró la Escuela Nacional de Arte Dramático. La

única escuela de teatro que funciona en la ciudad, es la famosa esa ASAB, Academia Superior de Artes de Bogotá que no tiene presupuesto, pagan unos sueldos de miseria, funciona dentro de las condiciones más difíciles, de tal manera que la formación es la última de las prioridades en un estado como éste. Las universidades no se interesan por esto, y entonces, lo que mayoritariamente arrastra a la gente es toda la basura que muele la televisión, la radio y el pésimo cine que se presenta abrumadoramente. Dentro de ese contexto yo creo que el panorama es muy difícil. Aquí nos toca, volver a empezar en este país, hacer borrón y cuenta nueva, sin haber resuelto ese problema de la *formación*. El 99% de la gente que trabaja en televisión no tiene ningún tipo de *aprendizaje*. Cuando nosotros actuamos ante el público popular, la gente se sorprende de que haya tan buenos actores que ellos no conocen, porque identifican actuación con eso que ven en la televisión.

La asistencia al teatro en Bogotá yo no creo que pase de las 30.000 personas, en el mejor de los casos, en una ciudad de seis o siete millones de habitantes. Si uno la compara, por ejemplo con Montevideo, que es una ciudad que tiene un millón de habitantes, que ofrece entre 30 y 35 espectáculos de teatro diarios y donde el teatro es una especie de deporte nacional (hasta el punto que hace de Montevideo una ciudad que tiene igual teatro per cápita que Nueva York, o Londres o París), entonces uno ve que aquí estamos en pañales. Se debe comenzar desde eso, desde la formación de la gente. Yo creo que el teatro ha avanzado mucho en el mundo entero sobre la base de la formación, cosa que en este país se desconoce completamente; aquí, las escuelas de teatro andan en unas condiciones totalmente precarias; los métodos de formación de actores están totalmente atrasados. Los esfuerzos son básicamente individuales, de 8, 10 personas que creen en eso y se dedican a trabajar desde la base, pero no hay un esfuerzo desde el Estado por el problema del aprendizaje, y eso creo yo que hace la cosa muy complicada.