

Ponencia para el Congreso de Colombianistas Norteamericanos

BOSTON 2013

Por Mario Yepes Londoño

Profesor de la Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.

*Advertencia: un tema como el de la mujer en el teatro colombiano, para quien, como yo, quisiera dar cuenta de varias décadas y de múltiples elencos y personas, es una labor destinada a un investigador con más arrestos que este servidor. Quiero rendir en primer lugar un homenaje a algunas mujeres que han hecho un aporte sustancial al desarrollo de nuestro teatro: sin haber tenido vinculación con la práctica del oficio, Marina Lamus Obregón y María Mercedes Jaramillo nos han enseñado sobre la historia, el repertorio, los usos de actores, dramaturgos y teatros, y de esta manera, con sus numerosas publicaciones y seria investigación, han creado vínculos entre los miembros del movimiento teatral, han convocado a numerosos colaboradores del nivel de Betty Osorio o Juana María Cordones Cook (María Mercedes) o Enrique Pulecio Mariño y Hernando Parra (Marina) y han inducido otros trabajos tanto entre la gente de teatro como en la academia. Y una mujer, Patricia Ariza, de labor integral en la actuación, la dirección, la dramaturgia, la defensa gremial y la proyección del teatro colombiano. Hoy en día bastaría para reconocerle mérito excepcional, su promoción y organización de los festivales de teatro alternativo y de teatro producido por mujeres.*

*Los textos de Marina y de María Mercedes, así como los reconocidos de Carlos José Reyes, han sido auxiliares para este trabajo memorístico.*

En Colombia toda, con muy raras excepciones, el Teatro está lejos aún de merecer el título de profesional, tanto en el sentido de alcanzar una dedicación a la actividad permanente de actores, directores y técnicos con una formación adecuada y con la capacidad de derivar la subsistencia de la misma, como en el sentido de lograr la calidad consecuente. Las carencias no terminan allí: la

falta de recursos, la arbitrariedad del Estado para la asignación de contratos que, en el colmo del cinismo llaman patrocinios, la mínima educación del público para verdaderamente convertirse en la contraparte del espectáculo. Pero hay un hecho contundente: ha cambiado de manera radical la presencia de las mujeres en todos los aspectos y las disciplinas del Teatro. Sobre todo en la valoración social. Veamos un poco de historia.

Cuando llegué, en 1972, a trabajar en la Universidad de Antioquia, en Medellín, como director del Grupo de Teatro El Taller, éste se componía de estudiantes de los diversos programas académicos: la clase de grupo que funcionaba si los miembros voluntarios no tenían exámenes o salidas de campo y si se hallaban en vena de ensayar; un partido de fútbol, entonces transmitido por radio, una fiesta o una salida con el enamorado de cualquier género, conspiraban para no hacer quórum. Así, llegar a montar una obra era cosa de término impredecible, aún sin contar con todas las demás contingencias: la falta de financiación, la minúscula importancia que las directivas concedían a estas actividades y la escasa dedicación que concedían los actores aficionados al estudio complementario en el campo de las humanidades. Yo mismo, el director, era por entonces aún más principiante que hoy, cuando me siento inerme para abordar una obra nueva. La calidad artística, por lo tanto, era una utopía en esas condiciones. Conocedor como yo era de esa situación, desde el mismo momento de mi posesión como director propuse la creación de la Escuela de Teatro. No existía ninguna como carrera universitaria en todo el país y hacía poco había desaparecido, por razones políticas, la única de Medellín, dependiente del Municipio y dirigida por el dramaturgo y director Gilberto Martínez; la de Cali, desde hacía casi diez años había expulsado a Enrique Buenaventura por orden del gobierno; la Nacional de Arte Dramático, sólo tres años después sería resucitada por Gloria Zea cuando la encomendó a la dirección de Santiago García, coincidiendo con la creación de la nuestra que sería la primera de nivel universitario, ya en 1975. A propósito, quien recuerde aquellos años necesariamente tendrá en mente ese grupo de mujeres que en Cali y en Bogotá hicieron parte de esos dos elencos insignia del teatro colombiano que han sido el TEC y La Candelaria: en Cali, además de Jacqueline Vidal a quien me referiré más adelante, fueron importantes actrices y fortaleza del TEC durante décadas, Nelly Delgado, Gladys , Aída Fernández, Liber Fernández e Hilda , así como Yolanda García quien también trabajó en Medellín y luego como actriz y técnica de varios oficios en la televisión, durante más de veinte años, al lado de otras actrices de teatro que se desempeñaron con destreza en ambos campos, como

Judy Enríquez o Consuelo Luzardo, la primera inolvidable en su actuación compartida con Santiago García en *La mujer judía*, de Brecht, y la segunda en el montaje de *Marat-Sade*, de Peter Weiss, con el Teatro Estudio de la Universidad Nacional dirigido por Santiago García. En La Candelaria, indispensable mencionar a Nohora Ayala, Inés Ortiz, Lucy Martínez, Graciela Méndez, Beatriz Camargo, actriz, dramaturga y directora, o Luz Marina Botero. Y Patricia Ariza. O Margalida Castro en teatro y en televisión; Laura García en el Teatro Libre y en el Teatro Popular de Bogotá. Lina Uribe en Teatro El Local. Evoco todo esto, porque la labor de estos grupos, sobre todo su presencia en los escenarios de Medellín con un repertorio de alta calidad, y el ejemplo de su disciplina y dedicación fueron un acicate para muchos de los que entonces empezábamos en el oficio. A propósito del TPB, se impone recordar la labor de Rosario Montaña, quien compartió la fundación del grupo con Jorge Alí Triana y Jaime Santos, y la de largo alcance de Fanny Mikey como actriz y como administradora decisiva para la consolidación del elenco y su proyección a todo el país. Una figura polémica, sin duda, el mérito de Fanny Mikey es innegable también en el Teatro Nacional que lleva su nombre, y en la creación y sostenimiento del Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá.

En el comienzo de mi dirección del primer grupo que logré consolidar en la Universidad, decidí poner en escena *Proceso de Juana de Arco* de Bertolt Brecht, pero me encontré con la rotunda dificultad de conseguir la inscripción de mujeres, a pesar de la intensa campaña que emprendí por varios medios. Finalmente llegaron tres: una estudiante de Medicina de excelente talento, una profesora de inglés recién llegada de West Virginia, y mi esposa, estudiante de Derecho. La primera asumió el papel titular y las otras dos los demás personajes femeninos. Así llegamos hasta el ensayo general, única representación alcanzada y que terminó entre bombas y gases lacrimógenos en uno de los consabidos enfrentamientos de nuestras universidades. Luego, la Universidad fue cerrada cerca de un año. Tendría que volver a armar el grupo desde cero, al regresar a clases.

Esta era la situación de todos los grupos; escoger la actividad teatral para un hombre o una mujer en aquellos días, ciertamente no era escoger una profesión; solía ser un hobby para muchos, para otros una forma de militancia política, pero si se trataba de una mujer, cualquiera fuese su personal elección, para no pocos, empezando por su propia familia, sí era escoger una práctica muy cercana a la prostitución y, en cualquier caso, una distracción inadmisibles

de los otros estudios, esos sí “superiores”. No era más que el prejuicio heredado de siglos, irracional y producto de la ignorancia, tanto en la tradición anglosajona puritana como en la latina y católica, que desde siglos pasados asimilaban la trahumancia y el jolgorio de los cómicos con todo género de desórdenes: como en la Edad Media, gentes dignas de ser embarcadas en la Nave de los Locos; mujeres promiscuas iguales a sus colegas de tabernas o, más tarde, cabarets, que harían cualquier cosa por alcanzar el divismo, la fama y el dinero.

En cualquier caso, grandes altibajos para las mujeres en esa tradición. Dice Marina Lamus Obregón en su excelente obra *Teatro en Colombia, 1831-1886, Práctica teatral y sociedad*: “España trajo a sus colonias una larga historia de trabas impuestas a las mujeres de teatro. En el siglo XVI no se autorizaba a ninguna mujer a representar si existían dudas sobre su vida y costumbres o se suspendía la representación si las autoridades tenían conocimiento de amancebamientos o amoríos. Frente a las dudas se optó por la prohibición: podría resultar provocador una mujer desenvuelta. / Después la medida fue reconsiderada y se la puso bajo la tutela paterna o la del marido, si también eran actores. Para el siglo XVII se dictaron otras medidas sobre la participación de las mujeres en compañías, sobre bailes y vestuario en el escenario. (Al margen del texto de Marina Lamus, sobre esta condición de las mujeres y otros aspectos del teatro en el siglo XVII, nada mejor que la obra de José María Díez Borque: *Sociedad y teatro en la España de Lope de Vega*. Pero sigamos con el texto de Marina): Esta cultura restrictiva llegó al Nuevo Mundo./ (Juan Pedro) Viqueira Albán dice que al principio del período colonial las actrices fueron vistas con recelo y quedaron excluidas del teatro religioso. Poco a poco se fueron ganando un espacio, y en México, a finales del siglo XVII y principios del XVIII, algunas dirigieron compañías. Parece ser que el Siglo de las Luces vió con desconfianza estos avances y de nuevo comenzaron las limitaciones. / En Colombia, las actrices del Coliseo Ramírez, a fines del siglo XVIII, tuvieron prestigio, cosecharon triunfos y respeto social, como fue el caso de Nicolasa Villar, Josefa Chabur, Isabel Pérez y otras, al igual que María de los Remedios Aguilar, “La Cebollino”, a comienzos del siglo XIX. Después de la Independencia las actrices profesionales desaparecieron de la escena y los hombres ocuparon su lugar en los papeles femeninos. Su regreso a los escenarios demoró casi medio siglo. En Bogotá y ciudades de la costa atlántica fue donde más rápidamente se presentaron; en Medellín su falta es notoria; por esto, la nómina de jóvenes actores en papeles femeninos resulta allí más amplia y especializada. De todas maneras son muy escasas las cómicas colombianas que permanecieron

en los escenarios varios años; la mayoría tuvo vida artística fugaz. Dentro de las compañías existían varios roles femeninos, homólogos a los de los hombres, y que eran una herencia del Siglo de Oro de España. Los más sobresalientes fueron: primera dama: era la actriz más importante; característica: correspondía a la actriz que representaba los papeles de carácter, matronas o viejas; segunda dama o dama joven: como su nombre lo indica, los papeles de mujer joven, enamorada y papeles jocosos, aunque en este último algunas se especializaban aún más. El resto del elenco femenino se nombraba genéricamente como actrices. La anterior división adquiría diversos matices en compañías grandes; por ejemplo: primera actriz, primera dama joven y primera dama cómica, primera actriz de carácter, primera dama característica y otras combinaciones. / De las cualidades artísticas de las mujeres es más escasa la información en las publicaciones periódicas que aquellas que hacen referencia a los hombres. Las reseñas teatrales son flacas en información. Una mezcla de caballerosidad, pudor y paternalismo impedía a los críticos y periodistas hablar sobre el desempeño de las actrices en el teatro, más aún sobre la vida. Debido a estos miramientos se escribieron frases elogiosas encubridoras de la verdadera dimensión de una carrera artística. Es posible que con este exceso de alabanzas se pretendiera acabar con el estigma que pesaba sobre las actrices y animar a las mujeres a subir a las tablas./ De vez en cuando en dichas publicaciones se encuentran versos galantes dedicados a alguna cómica, y en los cuales se resalta su belleza, más que todo espiritual. A algunos reseñistas se les escapa de pronto un apunte jocosamente ilustrador de la verdadera belleza física o el nivel cultural de alguna de ellas. Se sabe que muchas fueron analfabetas y el director o los compañeros se encargaban de enseñarles los parlamentos. (...) La carrera de actriz fue aprobada dentro del Código Civil Colombiano de 1887, entre otras profesiones eminentemente femeninas.” A continuación, Marina Lamus nos da algunos nombres de estas mujeres: Margarita Escobar, primera dama y directora. La Pepa (María Josefa) Fernández, bailarina y cantante cuya nacionalidad algunos creían colombiana, otros venezolana y otros española, quien fue la reina de los escenarios colombianos desde los últimos años del decenio de los 1860 y hasta la primera década de los 1880. Emilia Ortiz, bogotana de la compañía de Juan José Aúza en 1851, segunda dama en la compañía de Lorenzo María Lleras entre 1855 y 1858. Felisa Forero, de quien dijo el periódico El Conservador de Bogotá en 1864: “la señorita Forero no desmiente su escuela, i a cada aparición nos trae una cosecha de adelantos”. Y Hortensia Rodríguez, “comenzó su carrera artística en 1858 en la obra ‘Fé, Esperanza y Caridad’ en el papel de Matilde, el cual le granjeó la simpatía del público y la prensa. A esta última (El Teatro en el Tiempo de 7 de julio de

1857) se refirió a su actuación como ‘natural’, y alabó su ‘estatura, la gallardía de su porte’, ‘ademanos señoriales, desnudos de toda monería i toda afectación’. Hasta aquí, Marina Lamus.

Cuando montamos nuestras nuevas obras en el grupo de la Universidad, en 1975, ya contábamos con 5 mujeres; pero si queríamos presentar las obras fuera de la ciudad, yo, como director, debía hacer acuerdos con las familias para que una de las madres acompañara al grupo en la gira, e incluso permitir que parientes asistieran a algún ensayo. El hecho de que fuéramos un grupo de universidad pública no ayudaba a despejar prejuicios y temores: para mentes pacatas, la Universidad pública era el nido de la subversión y del todavía vigente foro del nadaísmo entre nosotros, así como del apasionante movimiento intelectual de las décadas de 1960 y 1970. Y sí: tenían razón en parte quienes así pensaban: para la promiscuidad y la autonomía de elecciones sexuales o para escoger compañías permanentes o transitorias, no hacían falta mayores impulsos intelectuales, ni entonces ni nunca, pero no había duda de que el mundo de las relaciones entre hombres y mujeres ya no fue el mismo después de la revolución cultural de la píldora anticonceptiva. Las jóvenes mujeres que requeríamos eran ya la segunda generación después de la adopción del voto femenino en Colombia. Y para la distinta visión de la sociedad, no hay duda de que desde aquel momento, después de lo dicho y de Sartre y Simone de Beauvoir, de Camus, de Moravia, del movimiento beatnick, del neorrealismo italiano y la nueva ola francesa en el cine, después del boom latinoamericano, del rock, los Beatles y el arte Pop, después de los ecos que llegaban de Women’s Lib, pero sobre todo después de los intensos (aunque a veces también fueran intonsos) debates de las izquierdas, después de las lecturas de los clásicos del marxismo, después del ejemplo de la Revolución Cubana, de la guerra de Vietnam, de Mayo del 68 en París y en México principalmente, después de la tremenda agitación que se daba en Colombia en el campo sindical y en el comienzo del movimiento guerrillero, del debate de la participación y la representación políticas entre nosotros, en pleno aplastante Frente Nacional; después de todo eso y más, por lo menos una parte de nuestra sociedad ya no fue la misma conventual y sumisa de siempre. El desarrollo de la conciencia política que había comenzado a principios del siglo XX con la incorporación de las mujeres a los procesos industriales nacies y el papel que mujeres como María Cano desempeñaron en los comienzos de la lucha sindical y por el socialismo, ahora, desde la década de 1960, se trasladaba también a las mujeres de la pequeña y la mediana burguesías para manifestarse por una mayor decisión a intervenir en

los ámbitos que más de cerca les correspondían. Y el teatro, sobre todo el movimiento del Nuevo Teatro, representó ese momento complejísimo, y se dedicó a la representación de nuestra historia, la de nuestros inveterados conflictos sociales, que ahora también eran estudiados con otro radical enfoque por la Nueva Historia que estaba imponiendo la Universidad, en la cual ahora tenían cabida las nuevas carreras de ciencias sociales y humanas, la antropología, la sociología, el trabajo social, la filosofía, más tarde los estudios políticos. A propósito, en el campo de los estudios históricos, sociológicos y políticos, al lado de Jaime Jaramillo Uribe, Jorge Orlando Melo, Luis Antonio Restrepo, Jorge Villegas, Malcolm Deas, Daniel Pecaut, Herbert Braun, David Bushnell, Salomón Kalmanovitz o Alvaro Tirado, en el relato de la Nueva Historia de Colombia y de su interpretación se han destacado mujeres como Margarita González, Catalina Cárdenas, Elsa Blair, Gloria Mercedes Arango, Magdala Velásquez, Beatriz Patiño, mi gran maestra María Teresa Uribe y tantas que hoy son una legión, porque las transformaciones de la vida social, proyectadas a la vida académica, que señalábamos para la incorporación de las Artes a las Universidades, han tenido su correlato en todas las disciplinas sociales y humanísticas. Todo eso fue hipnotizante y atrajo a muchos hombres y mujeres al teatro y a la formación teatral; los estímulos no eran, como hoy, los realities ni los espejismos de la fama y el éxito. El hecho de que entonces ya el teatro se pudiera estudiar como carrera profesional, fue decisivo. Quien lo vivió lo sabe.

Con aquel grupo de 1975 las cosas habían cambiado: era el mismo que participó activamente en la creación de la Escuela de Teatro. Ésta sólo se consolidó a partir de 1981 después de años de gran inestabilidad de la institución, y cuando logramos la autorización de las directivas universitarias para que la admisión a las carreras de música y de teatro fuera por medio de exámenes y procedimientos propios. Además de aquellas transformaciones de la mentalidad que he mencionado arriba, atribuyo a estos dos hechos la notable ampliación del ingreso de estudiantes y en particular la sorprendente inversión de la matrícula: hoy en día, dirigida por la excelente actriz Adriana Upegui, las mujeres superan a los hombres en una proporción de 2/3. A continuación, el mismo año 1975, Enrique Buenaventura propuso la creación de la Escuela de Teatro de la Universidad del Valle y la seguirían la Universidad de Caldas y la Distrital. La Escuela de Bellas Artes de Cali tiene actualmente un impulso y un nivel académico que pude comprobar personalmente con los estudiantes de posgrado, el que mucho le debe a Dora Inés Restrepo y Elicenia Ramírez, así como la incansable Aída Fernández en el trabajo con niños y jóvenes.

Pero tenemos que mirar al conjunto de la sociedad. Por supuesto, no sólo las humanidades y el arte se nutrieron de este despertar femenino a la profesionalización, que antes sólo existía en el Derecho, la Medicina o la Educación y la Ingeniería Civil, fenómeno que debería conducir a la única verdadera liberación de la mujer o del hombre: la educación que conduzca a la autonomía de la conciencia, de la voluntad de libre decisión y de la capacidad de supervivencia. Es desde entonces cuando vimos a las Universidades colombianas, sobre todo a las públicas, llenarse de mujeres y a la larga superar la matrícula masculina, en todos los programas de las ciencias exactas y naturales, de la salud y en todas las ingenierías, la economía y la administración. Para las artes y en particular para el teatro, estos hechos son bien importantes: esta masiva incursión de mujeres en todos los órdenes de la vida colombiana, y sobre todo en los mundos del conocimiento, de la investigación, de la administración y de la política, representa, si la dramaturgia y la puesta en escena la saben interpretar, la aparición de nuevos y múltiples personajes y de nuevas interacciones sociales. Pero la curiosidad y la pasión de aquellas décadas del 60 y del 70 y aún del 80, están desapareciendo aceleradamente del movimiento teatral y de las universidades: lamentablemente, nuestra dramaturgia todavía se queda corta ante estas realidades de positivo signo progresista. Como se queda corta hoy, con las consabidas excepciones, para representar y analizar los tremendos conflictos sociales, en medio de la alarmante despolitización y decepción de la juventud y de sus docentes, en buena medida a causa del general desconocimiento de la historia, de negarse a conocer ámbitos y esferas del territorio urbano o rural que no sean los propios, e incluso del franco rechazo que se observa, aún en las escuelas de teatro, a la propia idea de un arte que tenga tales preocupaciones. La propia dramaturgia del Nuevo Teatro y la historia de los fenómenos circundantes hoy son desconocidos por los jóvenes actores y estudiantes de teatro; en algunos casos, deliberadamente ocultados por los docentes. Después del Nuevo Teatro y de movimientos paralelos, profundamente políticos, hoy la preocupación de docentes y alumnos de nuestras escuelas de teatro es participar en esas categorías indefinibles, gaseosas, arbitrarias y generalmente impotables por falta de sustancia, llamadas “vanguardia” o “nuevas tendencias” que venidas a ver representan uno de los fenómenos más viejos de la humanidad: la imbecilidad con reconocimiento.

Si miramos al movimiento teatral independiente, los hechos son claros en cuanto a esta dimensión de la participación femenina. Antes de mencionar



casos muy especiales, daré cuenta aquí del resultado de una somera indagación cumplida, con la colaboración de Diana Betancur, directora de Teatro EL TABLADO, entre 22 grupos de Medellín y 2 de Bogotá, todos ellos independientes y con sala propia o con sede compartida; desgraciadamente, la respuesta no fue general ni cubrió en todos los casos la totalidad de las preguntas, por lo cual me apoyaré sólo en los dichos, que en todo caso muestran una clara tendencia a reflejar la enorme presencia femenina en el teatro colombiano del presente:

En los 24 grupos, se totalizan 23 hombres y 154 mujeres. De éstas, 62 son estudiantes de escuelas profesionales de teatro o son egresadas de esas carreras. Las edades de las mujeres: una tiene 42, una 45, una 48, otra tiene 56 años y finalmente, hay una de 62; las demás, 149, tienen edades entre 18 y 38 años. Sorprendente pero ya perfectamente explicable lo del nivel de formación académica superior, en proceso o terminada, de 62 entre 154. Buena parte de ellas son directoras y representantes legales de sus grupos, amén de dramaturgas y administradoras, más otros oficios sobrevinientes.

Imposible ocuparse aquí de la totalidad del fenómeno del teatro independiente; se requeriría un equipo investigador que se desplazara por todo el país en un período determinado y estableciera en cada grupo lo que podríamos llamar una foto fija de ese momento. La razón es aquella que mencioné al comienzo: no tenemos elencos estables, con muy claras y rotundas excepciones, y muy pocos son de verdad profesionales. Hay una constante trashumancia entre grupos, y deserciones del trabajo teatral; estas circunstancias sin duda irán cambiando en la medida en que se generalicen dos condiciones esenciales: una formación cada vez más rigurosa, no sólo en la disciplina teatral sino en administración de las empresas teatrales y en la formación política de los integrantes de los grupos: reconocer a cabalidad qué es hacer teatro en Colombia y superar el modo de producción sin planeación; la segunda condición es alcanzar un mínimo de ingreso digno para los miembros de los elencos. Educar al público sobre sus responsabilidades y conseguir que personas ilustradas ejerzan la crítica teatral (una de nuestras peores carencias).

Sin embargo, es necesario mencionar algunos nombres de grupos y de mujeres responsables que ya son emblemáticos del teatro colombiano de nuestra época: quiero poner en primer lugar a Pilar Restrepo y Lucy Bolaños, del Teatro La Máscara, de Cali. Es difícil encontrar un ejemplo como el de este grupo de mujeres que ha montado un repertorio fundamentalmente centrado en las mujeres: una labor integral de formación del elenco –en todos los

sentidos- durante 40 años, y una producción que arranca desde la dramaturgia escrita y publicada, y se prolonga en la dramaturgia de la puesta en escena, en la concepción de la escenografía, el vestuario, la escenografía. Nuestro grupo El Tablado tuvo la fortuna, por la generosidad de las directoras de La Máscara, de presentar dos espectáculos en diciembre pasado en la sala de La Máscara, el típico ejemplo de la infinita obra en progreso donde uno va observando las viejas huellas, las cicatrices de los avances y las restauraciones, las mejoras y los nuevos equipos adquiridos, todo con un esfuerzo que rezuman las paredes, los pisos y el escenario amplio, de excelente acústica. Y un público tan creyente en la sala, que se aventuró a encontrarse con nuestro trabajo y nos correspondió con un foro gratificante. Aspiramos a volver con nuestro grupo, conformado por 4 actrices, con el montaje en progreso de *Gato por Liebre*, de Piedad Bonnett, una escritora que en su poesía, su novela y su dramaturgia, está cada vez creándose una de las carreras más sólidas del arte en Colombia.

El TEC, Teatro Experimental de Cali, después de la muerte en 2003 de Enrique Buenaventura, el maestro inolvidable, quedó en manos de Jacqueline Vidal, su esposa y actriz del grupo durante buena parte de su vida. Jacqueline está empeñada en un proyecto: el CITEB, Centro de Investigación Teatral Enrique Buenaventura, donde se está sacando a la luz y clasificando la obra desconocida del gran dramaturgo, poeta, pintor, dibujante y grabador. Jacqueline ya ha conseguido la vinculación del Departamento del Valle para publicar algunas de las obras narrativas y de reflexiones sobre el arte que Buenaventura dejó inéditas. Jacqueline Vidal es al mismo tiempo la directora de los montajes del grupo y la administradora de éste y de la sede.

En el campo de la dramaturgia, veamos algunos nombres: quiero llamar la atención a tres nombres reseñados en el libro reciente del grupo liderado por Enrique Pulecio Mariño, Marina Lamus y Hernando Parra, publicado por el Ministerio de Cultura: *Luchando contra el olvido- Investigación sobre la dramaturgia del conflicto*. Ellas son: Carolina Vivas Ferreira, Carlota Llano y Ana María Vallejo. La reseña nos produce ya un efecto de anticipación a la futura lectura de las obras mismas. Este libro que inventaría 17 obras, es un contrapeso a la despolitización de la que me he quejado. Una obra reciente, *El dictador de Copenhague*, de Martha Márquez, estrenada en Cali bajo su dirección y en varias ciudades el año pasado, anuncia una dramaturga de la que cabe esperar obras promisorias. Estas nuevas dramaturgas continúan una tradición que han enriquecido Alba Lucía Angel, Patricia Ariza, Fanny Buitrago, Julia Rodríguez, Zaida Sierra, Nelly Vivas o Sofía de Moreno.

En fin, lo dicho: hace rato que la presencia femenina en el teatro y en todo el arte nacional merece un inventario que cubra todas las manifestaciones con una seria actitud crítica. Sólo me queda agradecer la paciente atención de Ustedes y la generosidad de la Asociación de colombianistas norteamericanos, y de su presidenta María Mercedes Jaramillo.